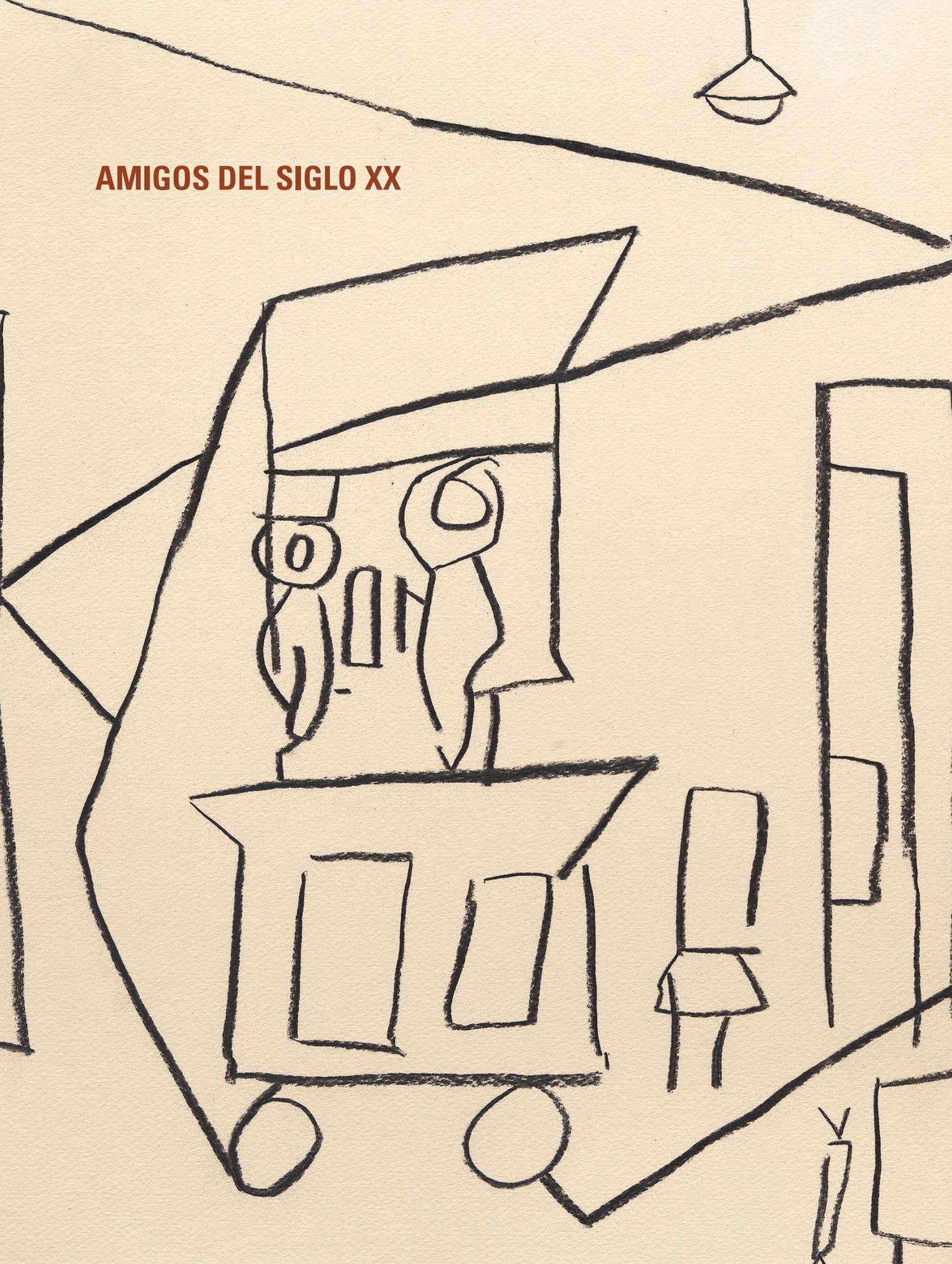
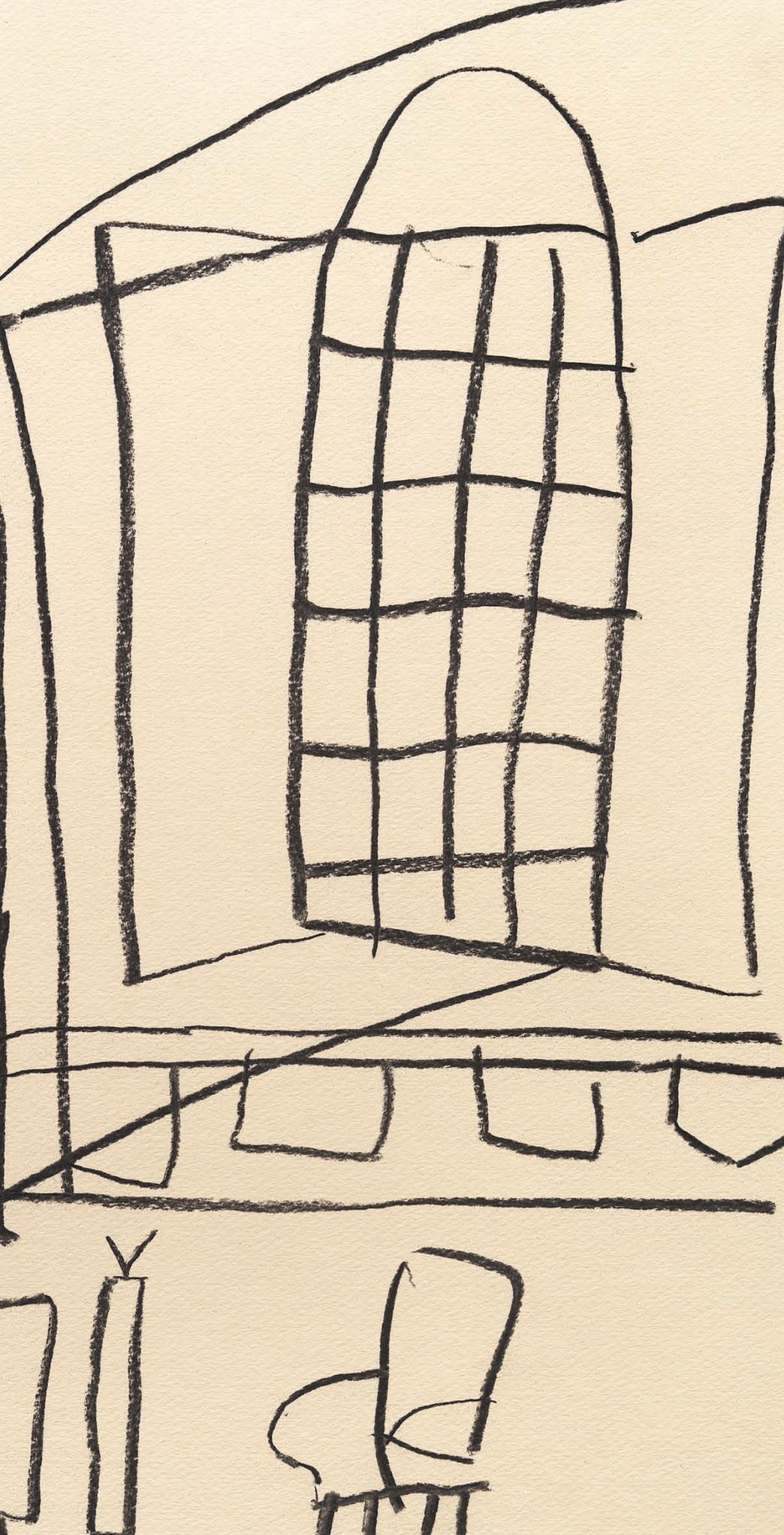


AMIGOS DEL SIGLO XX





Interieur au Buffet a Vauvenargues

de Pablo Picasso

por Amigos del siglo XX

según reproducción en el sitio www.octaviaartgallery.com

2011

carbonilla sobre papel

42 x 53 cm

Cuando uno ve *Amigos del siglo XX* la pregunta sobre qué es lo que uno está viendo aparece enseguida. Quizá porque no es claro cuáles son los presupuestos. O quizá porque la muestra plantea la pregunta pero se queda callada al momento de dar la respuesta.

O no, no se queda callada. Uno le pregunta: "¿Qué es esto que estoy viendo?". Y la muestra responde: "Es una muestra de reproducciones de obras del siglo XX". Entonces uno, insatisfecho, vuelve a preguntarle: "¿Pero qué es esto que estoy viendo?". Y la muestra vuelve a responder: "Es una muestra de reproducciones de obras del siglo XX". Incómodo, uno podría tratar de entrar por otro lado: "¿Cómo están hechas las reproducciones?". Y ella podría responder: "Las reproducciones son bastante fieles y están hechas sin segundas intenciones". Entonces uno podría probar con otra pregunta: "¿Hay algo en la elección de las obras que me diga algo?". Y ella podría responder: "No creo, son obras conocidas, de artistas conocidos, más o menos, pero en todo caso nada inusual. Cualquier muestra de pinturas y dibujos del siglo XX podría tener estas obras: el criterio es ecléctico, pero esto no es algo que asuste a los museos y galerías actualmente".

Y, sin embargo, aunque la muestra insista en que no hay nada más que lo que se ve, es difícil terminar de creerle, porque las preguntas tienen su origen en una tensión, y esa tensión es una segunda intención que se intuye y que parece ser el corazón de la muestra.

La tensión tiene que ser invisible, pero se puede ver qué elementos la componen. Edgar Wind, en su ensayo "Arte y anarquía", dice: "Actualmente muchos artistas, creo, son conscientes, aunque no todos son tan insensatos como para decirlo, de que se dirigen a un público cuyo creciente apetito por el arte va en paralelo con una atrofia progresiva de los órganos sensoriales". El libro donde está el ensayo es de 1963. Más adelante cita a Hegel, que dice que cuando el arte es llevado a una zona de seguridad, puede seguir siendo muy buen arte, incluso muy popular, pero sus efectos sobre nuestra existencia desaparecen. ¿Y qué pasa con esta muestra? La muestra es inquietante, tensa, me parece, porque pone en evidencia eso: que con estas pinturas no pasa nada. Es decir, son muy lindas, pero no nos conmueven. O nos conmueven superficialmente. Y a costa de esta falta de efecto de las pinturas se produce, me parece, un efecto de incomodidad de la muestra, un esfuerzo de la muestra para desatrofiar nuestra percepción. ¿Pero nuestra percepción de qué?

Un elemento inquietante es la fantasía de que uno está rodeado de obras originales y lo que esa fantasía supone: la imposibilidad de que esas obras originales estén ahí. Derivado de esto, lo normal de la reproducción, lo que revela lo anormal de la falta de reproducción. Es decir, cierto tabú con la copia. Y cierta superstición del valor de los originales, o de los originales como cosas que varían en las reproducciones y que sólo existen como objetos de peregrinación con un "aura". El objeto de peregrinación no tiene nada que ver con el arte. Las copias sí, e incluso las reproducciones mecánicas, porque varían, se mueven. El objeto de peregrinación no existe, porque queda puesto en el lugar de ideal, y por eso la fantasía es una fantasía:

porque no se puede estar rodeado de cosas ideales. Al menos no de cosas ideales hechas por humanos. Quizá acá tenga sentido recurrir a Platón, al libro X de la *República*, donde está la famosa discusión sobre la mimesis. El esquema que se arma es: mesa ideal, mesa artesanal, mesa pintada. Es decir: dios, copiado por el carpintero, de quien copia el pintor. El pintor es equivalente a alguien que pone un espejo frente a las cosas. El problema de esta muestra es que el espejo está puesto delante de las reproducciones de la pinturas, que estarían en el lugar de las cosas, con lo cual los originales quedarían en el lugar de la idea. Para empeorar el asunto y volverlo más inquietante todavía, la idea no deja de ser una pintura, y la cosa tampoco, de manera que todo el sistema es un sistema de espejos. Y, peor aún, dios no es más que alguien con un espejo (o directamente un espejo él mismo).

Esto, claro, si lo pensamos con Platón. Pero según el helenista Jean-Pierre Vernant, antes de Platón la cultura griega veía las imágenes como una realización o “presentificación” de lo que representaban. Las estatuas antiguas de los dioses, por ejemplo, no eran vistas como representaciones o ilusiones sino como la revelación de una divinidad que de otra manera sería invisible. Perfectamente se podría pensar que *Amigos del siglo XX* hace eso: hace presentes y materiales unas obras que no existen como materia, que si no serían invisibles. En todo caso, sea la muestra platónica o pre-platónica, el resultado es similar: por un lado, pone en duda o directamente rechaza la idea de mimesis; por el otro, los originales se vuelven divinos. Y si los originales se vuelven divinos por rechazar la idea de mimesis, entonces podría verse esta divinización como una crítica (a la divinización, que es dios creado por los hombres; es decir, una crítica a los hombres y su actividad divinizadora).

Habría que volver a la cuestión de la segunda intención, porque la muestra parece y no parece tener una segunda intención: parece evitar que se vea su segunda intención con el mismo esmero que un falsificador podría poner en evitar aparecer en la obra copiada. Pero, así como, según el doctor Giovanni Morelli —experto en falsificaciones citado por Edgar Wind—, el falsificador aparece en los detalles, uno podría pensar lo mismo de esto. Porque también el artista aparece en los detalles. Y el mal artista, lo mismo. Pero hay un problema: ¿cuáles son los detalles? Si uno analizara obra por obra vería diferencias, seguro, pero no serviría de nada, porque no se trata de falsificaciones sino de copias declaradas que a veces varían incluso en el tamaño (y que no llevan firma, ni original ni nueva). Y el detalle del que hablo no es un detalle de tipo técnico. Además, probablemente la muestra no sea la suma de cada obra sino la idea de exhibirlas, así que la segunda intención, el detalle, debería aparecer en ese mismo nivel, el de las ideas. Eso se puede ver en los puntos enumerados arriba: bajo la ingenuidad aparente hay bastante perversión. De ahí, creo, lo inquietante de la muestra. Porque es una perversión desestabilizante. Un experimento de desestabilización. Podemos suponer entonces las motivaciones de Carlo Carrà, honrado en esta muestra con una reproducción, quien, ya reaccionario, firmó en 1933 el “Manifiesto de la pintura mural”, en el que, entre otras cosas, se puede leer: “El arte fascista rechaza la investigación y el experimento”.

La lógica no nos autoriza a invertir la frase (“quienes rechazan la experimentación son fascistas”). Pero, en todo caso, es claro que estamos frente a una investigación y un experimento perverso. Se puede ver esto en el texto que los artistas escribieron para una exhibición anterior de algunas de las obras presentes en esta muestra. En este fragmento, por ejemplo, se jactan de copiar de reproducciones dudosas y disfrutan la variación de una obra en sus reproducciones mecánicas:

Mayormente nuestro conocimiento de la pintura que nos gustaba estuvo dado por las reproducciones que veíamos en los libros de arte. Y como elemento evidente en esos libros podíamos observar

cómo una misma obra cambiaba de tonos, valores y saturación de los colores según la edición en la que la miráramos, y la idea del tamaño era algo mental. Desde el comienzo la decisión fue copiar las obras directamente de la reproducción que tuviésemos a mano. Percibir la materialidad del objeto pictórico era un poco tener que adivinar, dejar librado a la imaginación de cada uno la carga de material, la textura del soporte y el gesto con que había trabajado cada artista.

En esto que sigue ya se podría hablar de perversidad en sentido literal y etimológico:

Copiar de reproducciones fue como llenar de manera inversa al objeto pintura, una especie de tele-transportación artesanal, del original a la reproducción y de esta a un nuevo original, y nosotros, corriéndonos de nuestra tarea autoral habitual, facilitamos como médiums la comunicación con nuestros ancestros.

Perversidad porque disfrutan el pasaje “del original a la reproducción y de esta a un nuevo original” con toda la perturbación que esto supone. La palabra “inversa” no hace falta comentarla. Y cuando dicen “médiums” están probablemente aludiendo con ironía a lo ideal (y divino o en todo caso espiritual, no material) de los originales. Finalmente, esto que sigue es claramente una provocación, porque establece un vínculo emocional con los artistas del pasado, una solidaridad gremial, una hermandad transhistórica:

Un Picasso o un de Chirico son la obra de un colega, esa en la que vive algo aún pertinente.

La clave de todo probablemente esté en esa última palabra: “pertinente”. Toda esta perversión tiene por efecto, según los artistas, volver “pertinente” algo que, podemos suponer, se había vuelto impertinente, y que no es otra cosa que todo el mundo del arte en general, todo lo que no es la obra pero que la rodea y nos aleja de ella (y que luego, cuando nos vuelve a acercar, sí es la obra). Lo inquietante es que da la impresión de que tienen razón. O no, ni siquiera es eso. ¿Qué es lo pertinente? ¿La pintura sin el ruido que la rodea? Más bien daría la impresión de que las pinturas que componen esta muestra no existen más, ni las originales ni las copias, que no tiene sentido pensar en algo llamado “una pintura”, ni tampoco en “una muestra” (que sería “de pinturas”), y ni siquiera en una idea: lo único que queda es lo que alguien hace con otra cosa, que a su vez será convertido, en otro momento o en el mismo, en otra cosa diferente. Es decir, un movimiento con cierta dirección.



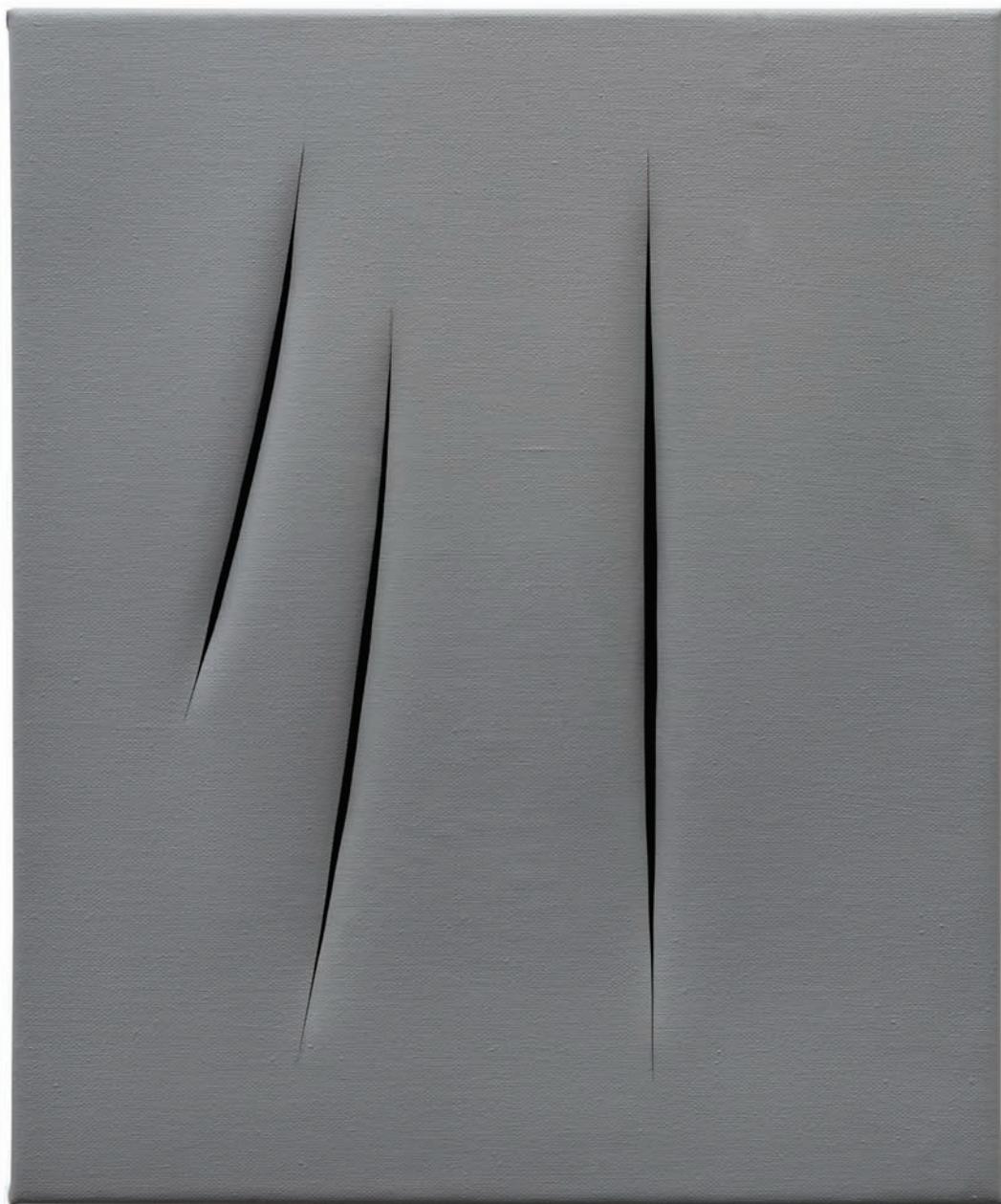
Poeta-dibujante (Dichter-Zeichner)

de Paul Klee

por Amigos del siglo XX

según reproducción en el catálogo Paul Klee invita a Xul Solar en el Museo Nacional de Bellas Artes
2012

lápiz sobre papel con puntitos de pegamento sobre cartón
30 x 22 cm



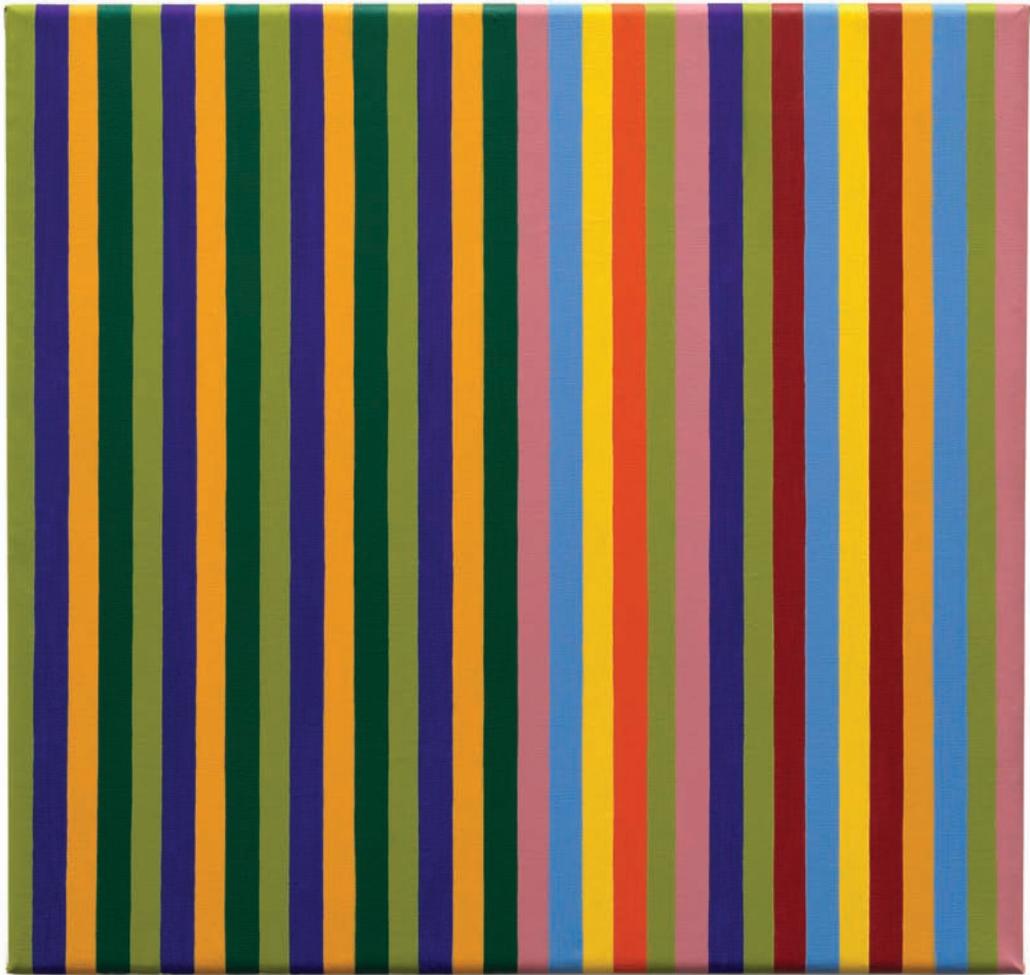
Passa un jett, che voglia di partire per l infinito. Concetto Spaziale-Attese (Taggli)
de Lucio Fontana
por Amigos del siglo XX
según reproducción en el catálogo Fundación Federico Jorge Klemm: colección de arte moderno y contemporáneo
2014
acrílico sobre tela
60 x 50 cm



Página del fascículo número 46 de Pinacoteca de los genios, Editorial Codex S. A.

página siguiente
La amante del ingeniero
de Carlos Carrá
por Amigos del siglo XX
según reproducción en el fascículo número 46 de Pinacoteca de los genios, Editorial Codex S. A.
2012
óleo sobre tela
48 x 36 cm





Solar skin

de Gene Davis

por Amigos del siglo XX

según reproducción en el catálogo Gene Davis: 1960s Stripe Paintings, Charles Cowles Gallery

2005

óleo sobre tela

35 x 37 cm

página siguiente

Vestidos simultáneos (Tres mujeres, formas, colores)

de Sonia Delaunay-Terk

por Amigos del siglo XX

según reproducción en el sitio www.museothyssen.org

2012

óleo sobre tela

50 x 39 cm





Paysage
de Félix Vallotton
por Amigos del siglo XX
según reproducción en el libro Peintres du XXe siècle, Albert Skira
2011
oleo sobre tela
50 x 60 cm



El sueño
de Tarsila do Amaral
por Amigos del siglo XX
según reproducción en el libro Tarsila do Amaral, Ediciones Banco Velox
2002
óleo sobre tela
40 x 50 cm



Pájaros y flores

de Aid Herrera

por Amigos del siglo XX

según reproducción en el catálogo La naturaleza de las mujeres: artistas rosarinas entre 1910 y 2010, Fundación OSDE
2013

óleo sobre tela

40 x 50 cm

FUNDACIÓN FEDERICO JORGE KLEMM
CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

PRESIDENTE
RICARDO BLANCO

SECRETARIA
MATILDE MARIN

TESORERO
VICTOR BONELLI

VOCALES
ELENA OLIVERAS
JULIO VIERA
CHARLIE ESPARTACO

GERENCIA CULTURAL
VALERIA FITERMAN / FERNANDO EZPELETA

ASISTENCIA Y PRODUCCIÓN
MARÍA FERNANDA QUIROGA

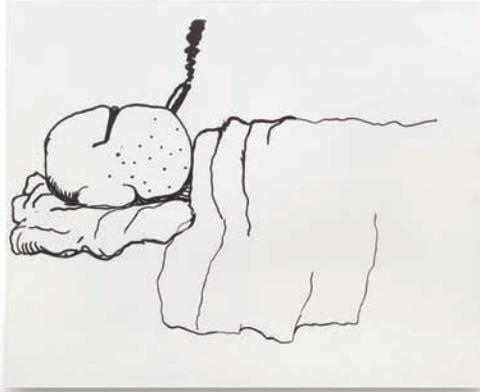
DISEÑO GRÁFICO
MANUELA LÓPEZ ANAYA

FOTOGRAFÍA
GUSTAVO LOWRY

IMPRESIÓN
TRIÑANES S.A.

AMIGOS DEL SIGLO XX

ES UN GRUPO FORMADO POR LOS ARTISTAS MARÍA GUERRIERI Y MAX GÓMEZ CANLE



Smoking in Bed I

de Philip Guston

por Amigos del siglo XX

según reproducción en el catálogo Philip Guston: Works on Paper, Hatje Cantz
2014

tinta sobre papel

40 x 50 cm

KLEMM

FUNDACIÓN FEDERICO JORGE KLEMM
ARTE CONTEMPORÁNEO

M.T. de Alvear 626 (C1058AAH). Buenos Aires / Argentina. Teléfono (5411) 43 12 33 34 / 43 12 44 43
e mail admin@fundacionfjklemm.org / www.fundacionfjklemm.org

LUNES A VIERNES DE 11 A 20 HS
ABRIL 2014



ANBA