

EL CISNE *EN* LLAMAS

ENCANTADOR *DE LA* NOCHE
Federico Klemm 1942-2002



INICIO:

¿Existe la posibilidad de que cualquiera de nosotros se cruce en la vida con un asesino?

Asimismo, ¿qué se puede decir de una vida asumida en y sobre el arte?

¿Qué lugar, qué lugares ocuparía el adversario?

¿Qué sentido tiene un archivo? ¿Qué sentido tiene un pasado?

“El cuerpo de una colección”.

Dos puntos: Federico Jorge Klemm.

¿Es que el cuerpo no es también la pregunta por su cuerpo? ¿O es que acaso se trata simplemente de la aparición de un deshullé color púrpura deambulando en una galería de arte?

PRIMER MOMENTO:

¿El *happening*? ¿Qué es el *happening*? ¿Un teatro de la oscuridad, de la no verdad o de la verdad sin verdad?

Podríamos aseverar que la época de los *happenings* era una época de clandestinidad, de aquello que se asumía como subterráneo para jamás emerger hacia arriba.

Por entonces a Federico Klemm le llamaban Federica. Amante de la noche, de la ilegalidad, se dice que habría conocido la cárcel muchas veces y que no le importaba nada. Había desafiado todas las expectativas que se habían depositado en él. Sería libre por siempre.

Su gusto por lo oscuro, lo “ominoso”, que en términos estéticos se traduciría muchas veces en la adquisición de piezas desarrolladas con claves surrealistas, lo condujo, quizás, a Carlos Robledo Puch, el secuestrador y asesino serial.

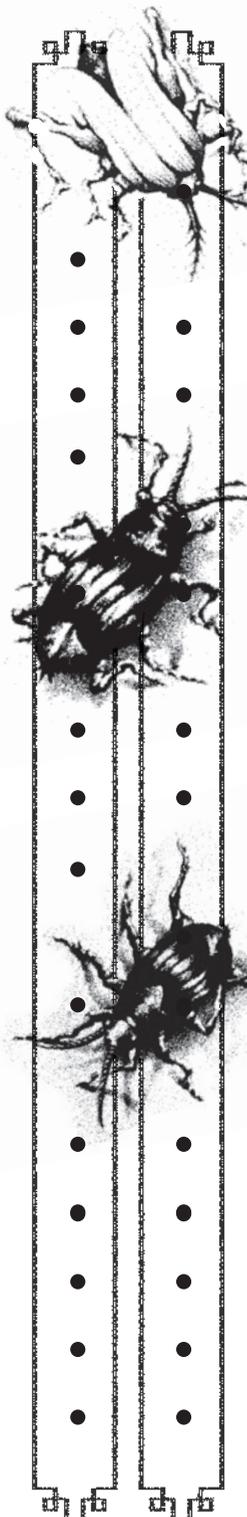
“Un sujeto de conductas sospechosas, apodado ‘Federica’, habría alojado a Robledo e Ibáñez en su casa. Además les prestaba su auto y ellos alardeaban de sus fechorías. Este extraño ser estaba al tanto del dinero obtenido por sus protegidos en el campo de la *dolce vita*”, reveló *Crónica*.

De alguna manera, la vida y la muerte suceden bajo el mismo velo: la oscuridad, o mejor dicho, la intermitencia. Esto nos lleva a ver el sótano sin luz del secuestrador como una *metaphorai* (un autobús hacia la muerte), y a la calle, espacio de deambulación nocturna, del ejercicio del *cruising*, como otra *metaphorai* aunque asociada con la libertad (un autobús hacia la vida).

Hacia 1966, Klemm participa en la reversión de un *happening* de Carole Schneemann en el Instituto Di Tella, llevada a cabo por Oscar Masotta y Roberto Jacoby. Se titulaba *Meat Joy*. Otra vez, y haciendo gala del gusto por lo oscuro, durante el suceso, a Klemm se lo veía pintado de negro.

Schneemann, pionera del arte de la *performance* sexual, había realizado este *happening* en 1964. Hacia 1967, el propio Masotta





y Eduardo Costa señalaban: “La pieza de Carolee Schneemann hablaba de carne, con cuerpos humanos mezclándose con pescado, pollos, cuerdas de salchichas; encaja en la corriente sensual que ahora domina en Francia. Era brillante y vistoso, y transmitía cierta belleza antigua que lo hacía atractivo para los amantes de las imágenes”.

Apostando a una sexualidad más teatral, en 1968 toma el papel de Hamlet en la obra *Oh, sólida carne*, realizada también en el Instituto Di Tella. También aquí y en sus *performances* posteriores, hay un gusto por el rito erótico: excesivo, indulgente, y una celebración de la carne como material.

El *happening* es bailando, teniendo, haciendo, ensuciando. El *happening* es la cruzada emancipatoria de los inicios del llamado arte contemporáneo. Después es pelo suelto.

Por eso, para Klemm, perder el pelo no habría significado perder poder (aunque, seguramente, esta habría sido su peor pesadilla). En 1977, en plena dictadura, un grupo de militares lo atacó en la calle y lo arrastró de los cabellos hasta arrancarle el cuero cabelludo, que nunca recuperó completamente. La peluca, ya devenida en el nuevo lingote pop, se transformó en su muletilla. Posiblemente, este suceso pueda leerse como la premonición del actual y decisivo agenciamiento de la peluca en el campo del arte.

SEGUNDO MOMENTO:

El blanco es la clave estética de la pureza.

Y bajo el tamiz de la pureza, Klemm habló de numerosos mitos. Mitos que, aunque pagano-cristianos, en su obra aparecían para convencer a la crítica de que su arte tenía que ver con la “superación del vacío nihilista y las propuestas estériles del deconstructivismo”, según Fermín Fevre.

Pero la pureza, el blanquismo, ¿no es también descarnarse? O inclusive, ¿asumir el estado más ingenuo y pueril?

Pureza, dos puntos, anarquía desbarroquizante para el arte. Transparencia. Agua, o sea, limpieza y, posiblemente, autonomía. El tránsito energético hacia una transformación total del universo en forma, en formas leales, aunque no necesariamente legales.

Amor blanco... yo te alcanzo.

Abstracción, arte concreto, minimalismo, perceptismo..., no me iluminas, pero me das vida.

Me confortas. Pero ojo, porque si me detienes en el tiempo, me arruinas.

TERCER MOMENTO:

Amor libre, o la sexualidad como un devenir.

Y nuevamente, de la noche como un espacio para huir de sí. Las piezas existentes ofician como un rastro de la representatividad *queer* en la era de las disputas que generan las

imágenes en un marco de estetización generalizada.

Y la representatividad *queer* tiene como uno de sus géneros predilectos al retrato. Destinado, como diría Estrella de Diego, a presentarse como un proyecto biográfico y/o autobiográfico, es decir, como un fracaso en el mejor de los casos.

“(…) mirarse en el espejo para darse de bruces con una imagen fracturada, una historia, la propia, que se rompe y se fragmenta (...)”.

El hecho de que Klemm coleccionara numerosos retratos y desarrollara como proyecto autobiográfico gran cantidad de autorretratos, da cuenta de que, entre los mitos que rodearon su imaginario, el de Narciso y el de la caverna de Platón son los que mejor relatan la idea de un sujeto quebrado, puesto en cuestión, dependiente de la subjetividad dominante, pero en lucha por subvertirla.

En cada pieza, hay entonces un desdoblamiento. Ellas, ellos, no lo son, al menos en un sentido de unidad, de totalidad, de identidad. Ahí es donde el retrato aparece asociado a lo barroco, a lo nebuloso, a lo deforme o informe, a la sombra, a la ficción.

Y en relación con la ficción como la más auténtica realidad, inventamos aquí una situación triádica para la escultura de John de Andrea. ¿Por qué?

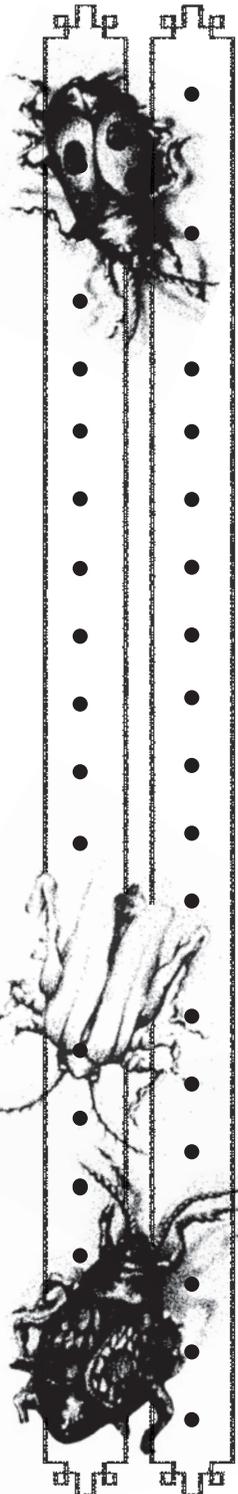
Quizás sea para volverla una pieza icónica del devenir de la sexualidad, de las propias teorías de género y de esta colección en el presente.

En este sentido, cabe citar a Silvia Schwarzböck, y su artículo “Amistad y propiedad”, donde señala: “En un contexto de relaciones burguesas, donde las fantasías amorosas (más allá de las diferencias de género) se ubican, gradualmente, entre los dos extremos del egoísmo romantizado (el amor-pasión y el donjuanismo), el amor libre se presenta como una amistad utópica, tan alejada de la monogamia del matrimonio concentracionario como del pluralismo liberal del poliamor posutópico, que se cultiva en las comunas del siglo XXI”.

CUARTO MOMENTO:

Invoquemos a dos voces a Achille Bonito Oliva (“La noche wagneriana de la pintura”):

El sentido wagneriano de una unión o de un conflicto del hombre con la naturaleza es seguramente rasgo autobiográfico de un pintor que entrelaza su raíz alemana con la cultura del nuevo mundo, americano y tropical a la vez. La contaminación será el destino ineluctable de una pintura que reconoce la necesidad del pasado de caer y despedazarse en la vitalidad kitsch del presente. El ansia totalizadora del drama wagneriano y su dimensión superhominica se fluidifica sobre la superficie de la pintura que evita intencionalmente cada profundidad y oscuridad. Todo deviene resplandeciente bajo los golpes de la mirada, armado por los reflectores de una cultura que



no puede olvidar 2001: Odisea del espacio de Kubrick o siquiera la síntesis televisiva de la Biblia simplificada en una trama elemental.

(...)

El marco del cuadro deviene la óptica que recorta dentro de sí la memoria del pasado y la vitalidad del presente, la belleza del rito y la cotidianeidad de la acción. De ese modo, cada cuadro es ocasión de un banquete visual en el que los comensales son sus artífices y su propio público. Un canibalismo voyeurístico asiste la acción creativa y la acción contemplativa. Nada escapa a la voracidad de la imagen que estabiliza, en la propia definición formal, el deseo del artista y la necesidad de consumo del espectador.

QUINTO MOMENTO:

El teatro es nuevamente luz y oscuridad medida.

Hay un ritual encendido a mis espaldas. Orar es una posibilidad, aunque ¿para qué hacerlo? La vela seguirá encendida porque es matriz, es imagen perdurable. El espacio más efímero aquí es el silencio. Porque, de alguna manera, los disparos a la cultura, entendida como molde al cual adaptarnos, seguirán sucediéndose. Más o menos revolucionarios, megasistematizados o precarios, centralizados o micropolíticos.

Respondiendo a los parámetros del mestizaje, la colección expone aquí tensión cultural, cuerpos afrodisíacos, objetos depredadores, fusilamientos e iconografías del pasado.

SEXTO MOMENTO:

En determinadas situaciones expositivas hay un colapso.

Desmesura, explosión, derrame.

Probablemente hoy, aquí, allá, nos encontremos ante un colapso del pop.

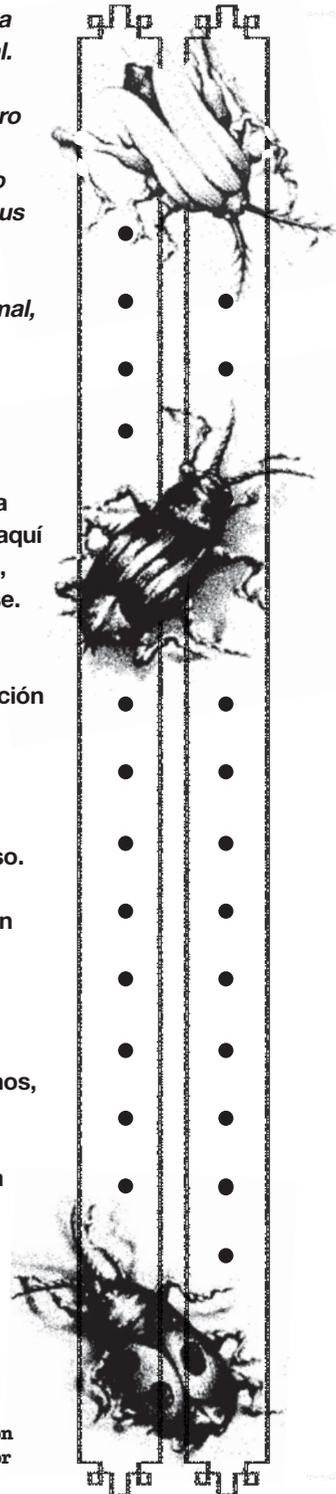
De Elizabeth Taylor a Mario Montez en el nombre de Helio Oiticica.

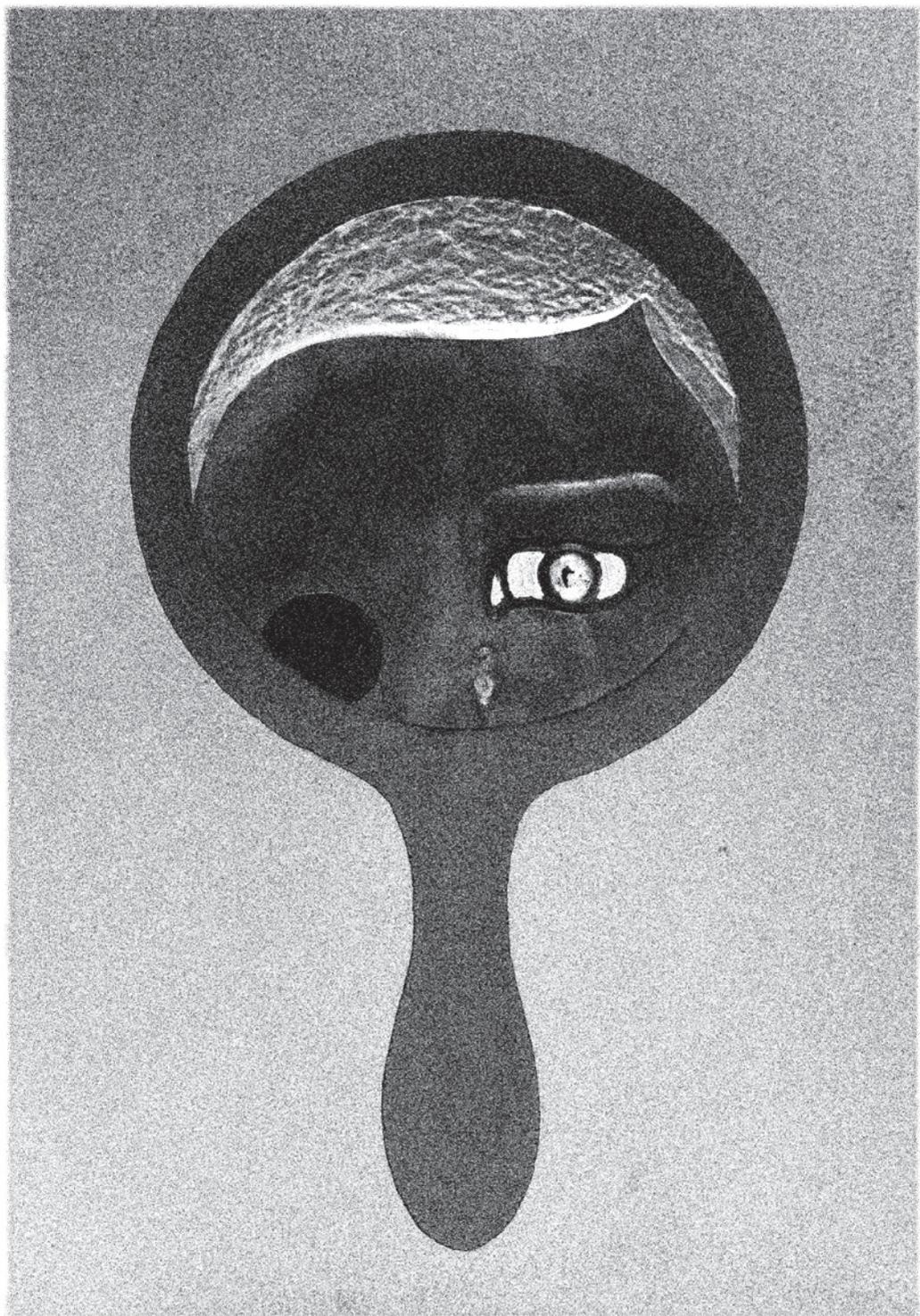
Federico Klemm y la televisión. Federico Klemm y los medios de comunicación. La forma de comunicar, de comunicarnos, de comunicarle que aquí estamos. Otra vez el manifiesto de los medios de comunicación de masas. Otra vez el *camp* y el arte pop, pero a partir de una figura: la musa. Estereotipo de la cultura desarrollada en claves populares. Acaso la musa como divinidad inspiradora.

Acaso. Acaso...

“Y mamá lloró” (voz de Federico Klemm).

Texto extractado de “Guion para una visita performática” de Mauro Guzmán y Nancy Rojas. Dirección de Mauro Guzmán, textos de Nancy Rojas y participación de Wladimir Ojeda como *performer*, en el marco del ciclo “El banquete” curado por Guadalupe Chiotarrab y Feda Baeza, Fundación Klemm, 23 de agosto de 2018.





Sssiniestra, Sssolitaria, y Sssubyugada



A
Mildred la
conocí a través de un
amigo que hacía teatro. Fue en
un cumpleaños de él, en el año 88,
yo tenía 20 y Mildred 245 años. Para
esa vez me había comprado un pijama de
seda y lo usaba como un *tenue de soirée*, ella
entró al cumpleaños donde había 800 putos,
me vio así, con mis bucles y ese pijama y
se me vino inmediatamente. Era muy
campechana, me dijo: “¡Oíme, che!
Yo soy Mildred, ¿cómo te llamas
vos?”, y ahí ya nos hicimos
amigos.

Al toque em-
pezamos a
hacer cosas jun-
tos... Ella había
tenido mucho pres-
tigio en los setenta,
pero ya a finales de los
ochenta era como “cafona”,
no había un marco teórico
para abordar su producción. Era
hasta mamarrachesca en algunas
cosas, en el buen sentido, no tenía ese
halo de artista que tenían los artistas
más jóvenes, o mismo los artistas de su
generación que tenían un compromiso
muy claro frente a la política.
Mildred siempre tuvo un discurso mor-
ral muy laxo o muy flexible. Siempre
colaboró con las Madres de Plaza de
Mayo, trabajaba mucho con Taty
Almeida, pero al mismo tiempo te
decía disparates. Igual, siempre lo
que quedaba al final era su obra, que
era un discurso mucho más claro con
respecto a lo político que su verborra-
gía de bar. Nadie puede ser inteligente
las veinticuatro horas del día.

Extracto
de una
entrevista
a
Alberto
Passolini

Ssadica, Ssensible y

Por esto te digo que tenía una moral muy flexible: en ese lugar donde había trabajado diseñando muebles, había conocido a un antropólogo, que se llamaba Dick Edgar Ibarra Grasso, que fue alguien bastante importante, un tipo muy muy viejo. Ella había empezado a codificar un sistema de dibujo muy relacionado o tributario del sistema de representación diaguita. Lo que más lamento de la pérdida de sus obras es la pérdida de esos cuadernos, que eran maravillosos. Entonces ella estaba saliendo de esa reproducción, ese imaginario decimonónico, y cuando empezó a hacer este tipo de dibujos, hizo un autorretrato que se llamaba *Autorretrato cardinal con Pettoruti*, una *freakeada* maravillosa, que tenía de fondo como un Pettoruti, una cosa medio extraña. Ella llevó a su casa a un comprador para que lo viera -esto me contaba ella-, que no lo compró pero le preguntó si se animaba a pintarle una falsificación de Pettoruti. Me convocó y me dijo: "Yo a eso no me animo, pero si lo hacés vos...". La cuestión es que nos abocamos a ello y ese fue nuestro primer trabajo conjunto, nuestro primer ingreso en común.

Después, la acompañaba mucho a las muestras, y así fui a la primera muestra de Federico Klemm en Centoira, que fue un disparate. Porque, repito, la mirada que se tiene ahora, que hay un marco teórico para leer a Federico, en ese momento no existía. Y él era un personaje sumamente incómodo, porque compraba obra y de repente se estaba transformando en alguien que quería hacer obra también. Hasta ese momento no había sucedido algo así.

Mildred trabajaba mucho sobre superficies fotográficas, sobre pósters, pero con acrílico, y no dejaba casi material. En cambio, a Fede le gustaba esta cosa matérica, muy típica de la pintura del Río de la Plata, muy expresionista. Eso es lo que yo presencié, pero también sé los cuentos de Mildred, que es como un espejo donde uno puede ver a la Medusa, pero nada más que eso. No por eso llega a ser cierto, digamos. Ella ya tenía sus comentarios, sus cuentos.

Me acuerdo del día en que Federico me comunicó que iba a armar la galería. Fue en la galería Benzacar, no me acuerdo qué muestra había en ese momento. Yo no tenía un grado de confianza con él, no éramos amigos, ni nada por el estilo. Éramos conocidos por esta interpósita Mildred. Él estaba mirando el espacio, ahí en Florida al 1000, que era un estacionamiento con techos bajos, estaba diseñado por Luis Benedit, el lugar. Y me dice: "Vos sabés que le propuse a Ruth hacer una muestra mía acá y me dijo algo que yo no había pensado: que le encanta mi obra, pero que es muy alta para estos techos. Entonces me dijo que no. Así que está Bonino acá cerca, y bueno, fue un tiro de piedra, yo voy a armar una galería ahí, los techos son altos, voy a poder mostrar mis trabajos".



No sé bien dónde se conocieron Federico y Mildred, sé que estaba el cuento de que estuvieron a punto de casarse y que él la había invitado a un crucero por Río de Janeiro, y ella había accedido a este plan de locura, esta cosa de otra época donde los *gays* varones se casaban con mujeres que sabían que ellos eran *gays*, pero era como una situación *win-win*, porque eran señoras que de repente iban a tener un estipendio o un nivel de vida que les podía dar este *gay* de dinero. Igual, sé que él siempre tuvo inquietudes artísticas.

Ella siempre contaba que lo veía como una fuente de ingresos, como que lo secundaba en todas las locuras, lo acompañaba “sanchopanzescamente”, y después las ejecutaba en la medida de sus posibilidades, pero siempre por un dinero. Y a la vez, Mildred tenía una relación muy extraña con el dinero, no era una mina que supiese exactamente el valor del dinero. Siempre doy un ejemplo muy zonzó, pero que lo grafica muy bien: para ella, dos billetes de quinientos eran más que un billete de mil, por el simple hecho de que tenía más billetes en el bolsillo.

Por eso mencioné que es una lástima que se hayan perdido esos cuadernos que Mildred tenía. Había, por ejemplo, un cuaderno en el cual tenía anotados los amantes, con quién había tenido sexo a partir de cierto año. Era un cuaderno escolar tipo Rivadavia. Algunos eran muy graciosos, porque tenían una crucecita al lado, que eran los que se habían muerto. Entonces, por ejemplo, estábamos en el Florida Garden, que era como Instagram hoy si eras artista, porque caía alguien y decía “Che, no saben, murió Menganito”, y ella se santiguaba. Yo

la acompañaba a la casa y cuando llegábamos echaba mano a este cuaderno y me mostraba. Lo vi varias veces, decía en qué meses y qué años había estado. Se hacía medio la trágica y la graciosa. Entonces le ponía “QEPD”.

Creo que el hecho de contar las cosas era una forma de mantenerse atada a lo que nosotros llamamos realidad. Por ahí era como un ejercicio. Ella estuvo internada en el Hospital Moyano, la pasó mal en serio.

Yo conocí a su familia, viajé varias veces con ella a Paraná, y llegué a conocer a su madrastra, que era añosa en serio. Y allá lo que me sorprendió es que ella era “Pelusa” Azcoaga, no Mildred Burton. Me decían: “Che, yo a la Pelusa la he encontrado muy macaneadora esta vez...”, porque ella contaba cosas que eran su percepción, o su imagen. Por ejemplo, yo conocía a dos de sus hijos por separado. Había uno que vivía en Bolivia y no lo conocía en persona. Y siempre nos habíamos tratado con distancia, porque eran los hijos de una amiga, yo era el amigo de su mamá y era una cosa



rara, porque yo era menor que ellos. Cuando ella se enfermó y empezamos a tener un trato más fluido, porque nos veíamos muy cotidianamente, nos empezábamos a reír por la imagen que teníamos el uno del otro. Así, uno de sus hijos, según ella, vivía en una reserva del Amazonas y domaba cocodrilos con sus canciones. Y el tipo, cuando escuchó ese cuento sobre sí mismo, no podía creer que su madre hubiese inventado algo tan bello para describirlo. Me decía: “¡Pero yo, que le tengo terror al agua!”. Ella tenía esa manía, no solo de inventar sobre los demás, sino también de autoinventarse continuamente.

Lo que tenía Federico es una fuerza gravitatoria que los demás no tenían, porque, como fuese, armó un espacio de arte, logró un espacio en los medios masivos de comunicación. Pero había una manera de ser *loca*, que eran estas chicas de mucho dinero, un enigma para sus familias. El programa era ir juntas al Teatro Colón y después llevarse un chongo a la casa. Generalmente, les fascinaba el lumpenaje y jugar a esta cosa de Pigmalión de agarrar a alguien de la más baja calaña y transformarlo en un Adonis. Y dentro de ese grupo era muy habitual un bar, que todavía existe, pero hoy es un bar familiar, que se llamaba Babieca. Caían todas estas locas a Babieca y había una que se llamaba la Rubinstein, que usaba una capa de gamuza hasta el piso, toda dibujada con birome por él. Imaginate el trabajo que era, como búlgaros y florcitas. No sé cuánto tiempo le habrá llevado, hoy sería una obra de Bienal directamente. Pero si eras joven y estabas en Babieca y estabas tratando de estar con un señor medianamente mayor, aparecían estas locas y no estaba bien visto. Bueno: entre ellas estaba Federico, que todavía no usaba peluca y tenía ese pelo echado de un costado

hacia el otro, relleno con unos pompones de algodón y maquillaje, que ya con algún whisky de más, se le empezaban a asomar por debajo del pelo. Hoy por hoy, me doy cuenta de que era un genio en ese sentido, pero en ese momento, siendo joven, con todo lo vanidoso que tiene la juventud, me parecía un cachivache, no me parecía nada bien. Cuando Mildred me lo presentó, a mí me daba *cringe*. Era: “Bueno, Mildred, pero ¿te parece ir a la fiesta esa?”. Porque además ella iba por ahí con el Tuquí, que era su marido, su pareja, que vendía flores en el cementerio de Chacarita. Y era: “Uh, hay que ir a ver a estos viejos

putos”, le caía pésimo. Entonces, ir por ahí con un puto joven le divertía más.

Ahí sí los empecé a ver interactuar, más aún a partir del 92. Más o menos cuando Federico inaugura la galería. De hecho, para la muestra de Botero, que creo que fue la primera muestra, con Mildred hicimos una ambientación, una naturaleza muerta “a lo Botero”. Entonces yo había hecho unas moscas del tamaño de un vaso, rellenas, de terciopelo, con unas alitas. Mildred pedía un presupuesto que para ella era elevado, pero era nada; apenas nos alcanzaba para comprar los materiales, y nosotros nos creíamos mil, pensábamos que vivíamos del arte. Ahí sí los vi interactuar mucho. Había una tensión en esa relación, entre amor-odio, maestros y sirvientes, había algo raro.

Quando se inauguró la galería, Federico, en un punto, estaba desbordado. Había una cosa que le sucedía: no importaba lo que hiciese, siempre iba a caer mal, o iba a ser muy criticado. Tenía una crítica feroz. El espíritu de los noventa fue muy sarcástico, cuanto más sarcástico eras, más brillo obtenías.

Durante mucho tiempo, si eras rico, no podías ser artista o buen artista, porque los buenos artistas venían del estrato social más bajo. Cuanto más renunciaras a las instituciones y cuando más outsider fueras, más artístico podía ser tu pensamiento. Entonces a Federico, que había sido criado en una casa de una posición social muy alta, que se había criado en contacto con el arte y que había estado siempre metido satelitalmente en el Di Tella, nunca lo iban a dejar pertenecer realmente. Eso es interesantísimo. Es toda una generación, que aparece incluso después de su muerte, la que lo empieza a rescatar.



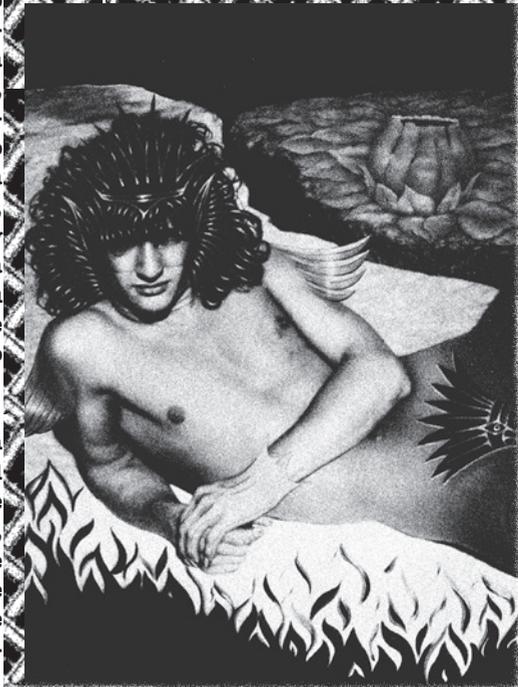
Es toda una generación, que aparece incluso después de su muerte, la que lo empieza a rescatar.

Yo creo que a Mildred le aburría la realidad. Había una canción de Pastoral que decía: “Me hace mal la realidad, de saber que el perro es perro y nada más”. Una vez se había operado, se hizo un *lifting* y no le dijo a nadie que se lo había hecho, ni a la familia que la tenía que cuidar. Nos encontramos en Banchero, ella ya vivía en el barrio de La Boca, y la veo aparecer con un turbante, la cara todavía con los moretones de la operación, y me dice: “Tuve un aneurisma cerebral y me tuvieron que operar, me tuvieron que sacar los ojos, los pusieron en una fuente. Yo estaba anestesiada, pero solo el cuerpo, yo escuchaba. Taparon los ojos con una servilleta, y en un momento se cae esa servilleta y yo veo desde la fuente mi propia operación, ¡la desesperación! Porque no me podía mover y estaba viendo y escuchando todo, ¡y hacían un chiste sobre mi persona!”. Además, decía: “No tengo forma de demostrarlo, si yo pudiera, les hago un juicio”. Ese tipo de fantasías truculentas eran recurrentes en ella.



Era una mujer muy sexual. Incluso de grande, por lo menos lo llevaba a la palabra, ponía en palabras su deseo, o su fantasía, o sus concreciones -nunca sabías cuál era-. No creo que hubiese tenido -y esto es aventurar cualquier cosa- un compromiso con los feminismos de hoy. Nunca tuve sexo con Mildred, no sé cómo habrá sido con sus *partenaires*. Socializaba mucho el deseo. Y básicamente, también era una persona que respondía al molde de otra época, al surrealismo más truculento. Había una artista surrealista, que supongo que tendría más o menos la edad de Mildred, que se llamaba Mara Marini, y era un surrealismo más de calesitas, de cintas volando, de máscaras venecianas, y ella detestaba eso. Porque para ella el arte tenía que convulsionar. Entonces quería, desde su imaginario, que hubiese insectos, que hubiese entrañas, que hubiese siempre algo peligroso en su imagen.

Fuimos juntos con Mildred al velorio de Fede en la Fundación, y ella estaba tocada, estaba mal y no quería dar el brazo a torcer, era evidente que estaba triste por su partida. Y me dice: “No, yo vine porque si no lo veía, no iba a creer que se había muerto”. Era como la incredulidad de Santo Tomás, necesitaba verlo muerto. Porque ella mantuvo hasta último momento esta relación tensa de amigo-enemigo.



Las fotocopias en color fueron su perdición. Todo lo fotocopaba y lo volvía a retocar con lápiz color, entonces ya era una obra, pero yo le decía: “Tenés que poner que es técnica mixta”. Sobre todo en el 96, que yo ya había empezado a trabajar con Víctor Grippo y veía que había otra realidad institucional, en la cual no ponías “técnica mixta”, tenías que poner “placa de yeso con fondo de arpillerita y cola sintética”. Tenías que señalar que era una obra intervenida, porque todo tiene una nomenclatura. Y ella me decía: “No, esto no es así”, porque siempre creía que sabía más que el resto de la humanidad, en ese autoengaño. Después alguien veía el dibujo que estaba enmarcado y ella le decía: “Te lo vendo, pero sin el marco”. Y le terminaba entregando una fotocopia retocada y el comprador se enojaba. Había mucha obra propia que ella le había dado o vendido a Federico. La volvía a hacer y la mandaba al Banco Ciudad. Y había inventado que a Federico le habían entrado ladrones y le habían robado toda la obra de ella. Yo le decía: “Pero, Mildred, ¿no se le ocurrió robarse el Victorica, por ejemplo?”. Y me decía: “No, no. Mi obra solamente”. También ella ilustra para la revista *Diferentes*, que era una revista *gay*.



Yo hice un solo año de la Escuela Pueyrredón, que fue en 1988, el año en que la conocí a ella. Entonces le cuento a un profesor que había conocido a esta señora que era una artista, y me dijo: “Por favor, es una pintora de putos”, como que su público era *gay*. Yo lo trataba de usted, incluso, porque era un tipo grande, le digo: “¿Usted sabe que yo soy homosexual?”, “Sí, pero por ahí no tenés la plata para comprarle una obra”, encima me bardeó... una cosa rarísima. Mildred tenía esta idea muy *avant la lettre*, de lo que hoy se llama *Dual income, no kids* (DINK), entonces, sabía en su fantasía, que los *gays* con plata le iban a comprar obra. Ella no entendía muy bien algunas cosas, porque muchas veces me preguntaba, por ejemplo, cuando conocía a un novio mío, quién hacía de mujer. Yo le trataba de hacer entender que la sexualidad era muy, pero muy amplia, y ella no podía abordar eso, era como un enigma.

Había una anécdota que Mildred contaba: “A mí una vez casi me linchan en el boliche Contramano, porque fui de jurado a un concurso de belleza que habían hecho y elegí al más mariquita, porque pensé que lo que les gustaba era que fuesen mariquitas. Entonces elegí a uno y claro, había otros que tenían unos cuerpos estupendos, pero no los podía votar con mi mirada de mujer, decir que ese tiene bigote y pecho peludo, entonces los voy a votar porque me gustan a mí. Yo elegí al que vi más mariquita y se enojaron muchísimo”. Yo me agarraba la cabeza, y eso que me contaba, por ahí había pasado cinco años antes de que yo empezase a circular en el ambiente *gay*. Pero ella, al igual que con los feminismos, no tenía una mirada empática o comprometida o intuitiva, en el último de los casos, decía: “que cada cual haga lo que quiera con su sexualidad, a mí qué me importa”.

Dicho todo esto, también tengo que decir que se trataba de una persona extremadamente generosa conmigo, desde la amistad, desde el cariño, desde un montón de lugares. Pero su empatía real era hacia los animales, no hacia los humanos. No nos tenía en muy alto concepto.

BLANCA Y LOS FANASOS

EL PINTOR FEDERICO KLEMM MANTUVO UNA LARGA CHARLA CON BLANCA CURÍ, EN LA QUE LA MENTALISTA LE AUGURÓ TRES AÑOS POSITIVOS. “TU VOLUNTAD, TU DECISIÓN Y TU TALENTO —DIJO LA MENTALISTA— SERÁN FUNDAMENTALES PARA PODER CONCRETAR EN LA REALIDAD TUS SUEÑOS MÁS QUERIDOS”.

Uno lo mira a Federico Klemm y de inmediato convoca un aguafuerte de Erich Heckel. O uno de los inefables personajes de Charles Dickens. Su figura longilínea —trazada de una sola pincelada— y su rostro de niño sorprendido le confieren un hálito especial. Algo así como un duende suelto en la ciudad. Un duende pintor y creativo que se instaló frente a Blanca, nuestra mentalista, para que ella le dijera cosas.

—Tengo ante mí a una personalidad controversial, inconformista. Un ser humano que desde muy pequeño supo lo que quería y la manera de lograrlo. Desde los 17 hasta los 24 años vivió una etapa conflictuada y dubitativa. Un total de siete años en los que tuvo que debatirse dentro de sí mismo, un cúmulo de interrogantes, sueños y proyectos.

—Sí, efectivamente. Fue una época de crisis, de confusión, donde no podía encontrar la brújula del futuro.

—Pero ya a los 25 años estaba proyectado hacia su meta. Tardó en tomar la decisión, pero acertó el rumbo. Es que Federico desde muy niño creó en su mente todo un mundo de fantasías. Su imaginación volaba y volaba por todos los caminos del arte. Hermético y tímido no solía comentar sus cosas. Tanto es así que le costaba muchísimo comunicarse con su madre. “¿Ocurrió así, Klemm?

—Ahora lo reconozco: era introvertido, no hablaba, era como una esfinge inmutable. Y mi padre era muy...

—Déjame que yo te lo diga —intercedió Blanca—.

Tu padre era muy fuerte, muy riguroso en sus conceptos tradicionales. Tu padre tiene una J, tiene una E, tiene una M y una P. ¿Cómo se llama él?

—Federico José Klemm— respondió el artista plástico.

—Tu padre tenía la batuta de la orquesta familiar, imponiendo su autoridad. Así como él no se permitía debilidades o blanduras, tampoco podía aceptar tu albedrío artístico. Trataba de corregirte o dominarte en algunos aspectos. Tú, Federico, siempre fuiste muy tímido, pero también muy rebelde, te encerrabas dentro de ti mismo como una ostra, y no escuchabas a nadie. Tú vivías en aquella casa como un pájaro o una mariposa en el jardín. Como si estuvieras solamente de paso, aleteando en tu hogar. ¿Eran tres hermanos?

Regresando por los zaguanes de su niñez, contestó Klemm:

—Sí. Dos hermanos y una hermanastra.

—De todas maneras había una predisposición de tu madre para comprenderte y alentarte en silencio. Ella no tenía poder de decisión en aquel entonces, pero te dejaba ser libre. Íntimamente siempre creyó en ti, con ese instinto natural de todas las madres.

—¡Y todavía lo sigue haciendo...!

—Ve la figura de tu abuela paterna. Muy enérgica,

imperativa, diría que “sargentona”, rondando en el hogar.

—Exacto. Era como papá, pero con faldas.

—Y mucho más drástica que tu padre. Veo que era una mujer robusta, grandota, ojos grandes y claros, faldas largas y rodete desgreñado. Un temperamento dominante, intempestivo. ¿Es así, Federico?

—¡La descripción es perfecta!

—Una gran mujer para ayudar a los demás, pero nunca a su familia. Su carácter y sus actitudes anulaban al esposo, tu abuelo paterno, y también a sus hijos. Tu padre tuvo que apelar a todas sus fuerzas para no caer como los otros. No te digo todo esto con ánimo de crítica destructiva. Habría que analizar y ver los factores o circunstancias que hicieron de tu abuela un personaje tan castrante, tan dictatorial. Nos estamos remontando al siglo pasado. Otro tiempo, otras costumbres. ¿Hablo claro, Federico?

El “dandy wagneriano” de Buenos Aires, como alguien lo calificó acertadamente, se quedó en silencio. Se miró por dentro un siglo y una noche, tratando de rescatar imágenes lejanas. Luego —palpando la realidad en el aire— dijo lacónicamente:

—Muy claro, Blanca.

—Tu abuela constituye un gran “bache” en tu vida. Pero, cambiando de tema, te diré que a los 25 años lograste recuperar tu vertical. Aquel niño creció de repente como una luz. Observo que eres equilibrado y coherente con respecto a tu carrera. Sabes dónde estás plantado y hacia dónde vas. No te marea la fama, ni corres alocadamente detrás de ella. Profesionalmente, estás muy bien aspectado desde 1991 hasta 1993. Hay muchos viajes al exterior. Estadías prolongadas en Europa. Se acerca una temporada excelente para ti y todas tus inquietudes. Una etapa de reconocimiento a tus valores y de éxitos enormes, como jamás los viviste.

—Se me vinieron un montón de cosas encima. Inclusive antes del fallecimiento de mi padre.

—La muerte de tu padre marcó en ti algo muy importante. Un año antes, ya había comenzado a desencadenarse un cambio dentro tuyo. Como una especie de torbellino de luces, de señales. Veo que tu madre te sigue apoyando en todo, como en tu niñez. ¿Ella te ha pedido, o te ha dicho, su deseo de mudarse?

—No, hasta el momento ignoro eso.

—Pues bien: esta mudanza será en el curso de 1992. Veo abierto un gran campo astral para ti. Tienes que saber aprovecharlo. Tu sensibilidad

artística, espiritual, vibrará al máximo de su frecuencia. Viene llegando el momento de recoger la ansiada cosecha, después de haber sembrado tanto. Veo que obtendrás renovados triunfos en tus próximas exposiciones.

(El personalísimo Federico Klemm —inspirándose en el barroco y en consagradas figuras de los medios de comunicación y del mundo social— consagró una interesante muestra de sus cuadros en el Centro Cultural Recoleta, obteniendo cálidos comentarios de la crítica especializada y del público en general. Ex cantante de ópera, empresario y connotado anfitrión en su casona a lo "Ludwig de Baviera", tuvo una activa participación en el antológico Instituto Di Tella, junto a Jorge Romero Brest, Marta Minujín, Edgardo Giménez y otros "revolucionarios" plásticos).

—Y te diré algo que quizás no lo sepas. Cuando tú naciste ya estabas avanzado astralmente unos diez años. Eras como un niño adulto, distinto a los demás. Siempre fuiste un adelantado en la edad. Tu madurez reflexiva, tu hermetismo, tu imaginación ilimitada, y tu rebeldía oculta, marcaron o moldearon la arcilla de tu infancia. ¿Acierto, Federico?

—**Totalmente, Blanca.**

—En definitiva: tienes tres años de proyección positiva. Ahora todo depende de ti, de tu voluntad, de tu decisión, de tu innegable talento artístico y humano para poder concretar en la realidad todos tus sueños más queridos... Ya en el epílogo de la entrevista, entre Blanca y Klemm, *La Revista* preguntó al pintor su opinión y el polifacético visitante, visiblemente conmovido, afirmó:

—**Sumamente acertadas todas sus videncias. Además, parece increíble, me esclareció la importancia y gravitación de mi abuela dentro del grupo familiar. Me ayudó a comprender también la personalidad de mi padre y el porqué de tantas cosas. Creo que ha sido una ayuda valiosísima. ¿Y qué puedo entonces decir de Blanca? ¡Sencillamente, me parece que es estupenda!**

Al irse Federico Klemm, un ángel de levita azul se posó en sus hombros. Creo que ambos se saludaron como viejos amigos.

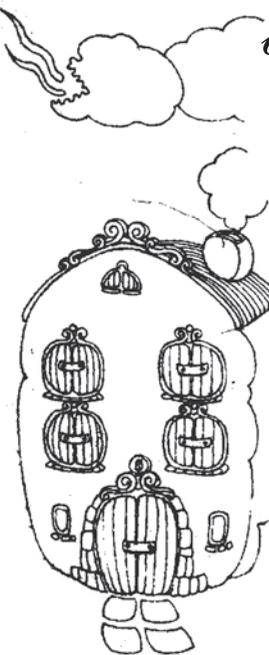


"Tendrás tres años de proyección positiva"

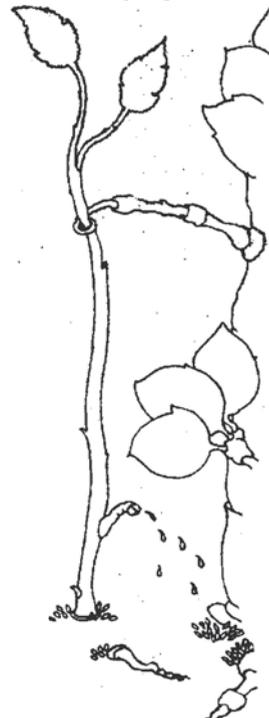


Transcripción de la conversación entre Blanca Curi y Federico Klemm publicada en la revista *Telecic*, Nro. 1, 9 de junio de 1991. Producción Irma Gauna y fotografías Pepe Wolf

* Quiero contarles algo de Federico Klemm artista,



de su brillo natural, su humor, su profundo y angustioso ser y el tercer ojo, solo visible o reconocible entre uno y otro individuo de esa misma especie sagrada, el artista. ¡Así nos conocimos! Federico Klemm, artista sin fronteras catapultado por su terrible sino durante años y años de búsqueda en el trayecto tan temido “al quién sabe qué” de los misterios del arte, los profundos planteos y las ansiosas visiones. La aparición de la vigilia como ente precursor, inestable, neblinoso, hasta incongruente, pero siempre allí, atisbando, soslayando, empujando sin tregua, permanente y alucinada; y desde allí emergerán en Federico Klemm las primeras imágenes, los pilares de su nueva obra, de su fantástica proyección a los submundos del cosmos. Todo artista se reconoce tal, dolorosamente comprometido con el futuro y allí comienza su verdadera lucha sin tregua, sin limitaciones, libre hasta la locura. Y así él comienza a encaminar sus pasos con un entorno de teatralería causal, sin subterfugios ni concesiones. Entero, él mismo como máximo protagonista de su obra, rotundo y lúcido, y como hace millones de años, desnudo, el primer hombre del mundo, intenta representarse a sí mismo en su propio medio, con sus astros, sus mitos y sus miedos. La filosofía, su propia filosofía de vida y hasta Kant, Hegel, Goethe, Wagner y Mozart avalando sus proyecciones, sus complejas situaciones, su perfectibilidad y belleza compitiendo con ellas, envolviéndolas, poseyéndolas y lanzándolas al mundo, a los demás hombres y tal vez hasta Dios.



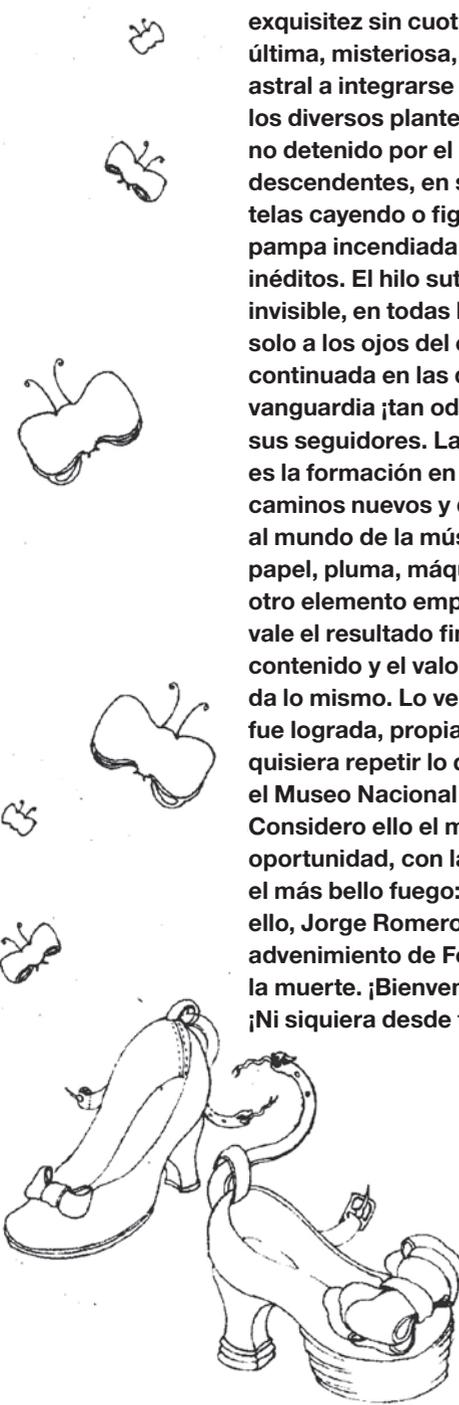
La mueca gestual de sus polémicos seres, la hipersensibilidad de su bellas figuras demoníacas o angélicas levitando, girando, llamándonos, invitándonos a ceremonias desconocidas o hacia la nada o el todo, ¡quién que no se haya desprendido de prejuicios puede determinarlo! Sus estereotipos diversos nos llevan a identificarnos con ellos, a perdernos en conjeturas shakespearianas o dantescas. Una sutil escenografía fría, pensada obsesivamente desde el *trompe l'oeil* más seductor, nos invade, nos sacude como carcajadas agudas o terribles vómitos. Su autorretrato cruel y duro, fuerte y fino a pesar de la controvertida temática de su fondo —maternidad y crucifixión—; nos congela. Sangre, vida y muerte nos remiten, teatrales, desde Mantegna a Pasolini, como un latigazo en la historia del arte. Los diversos modelos, escogidos cuidadosamente para coincidir con los elaborados en sus sueños y desvelos, nos señalan, nos interrogan, gritan desde sus silencios planimétricos multicolores.

Su manierismo es actual, 1990, y puro, ¡y eso basta! Belleza y exquisitez sin cuota alguna de lo *kitsch* o lo banal, como la sonrisa última, misteriosa, que nos precede antes de la salida del cuerpo astral a integrarse con el cosmos. En la obra de Federico Klemm, los diversos planteos plásticos agilizan “el pasaje”, antiguo gesto no detenido por el artista, gesto vivo en movimiento, en espirales descendentes, en subterráneos con angostas escaleras sin salida, telas cayendo o figuras elevándose o emergiendo del mar o la pampa incendiada como guardianes, entre astros extraños e inéditos. El hilo sutil de la mano del artista se dibuja, reiterado e invisible, en todas las técnicas, creando un sello único, identificable solo a los ojos del espectador y produciendo una lectura continuada en las diferentes obras. La técnica al servicio del arte, vanguardia ¡tan odiada! por tantos necios entomólogos del arte y sus seguidores. La vanguardia, molesta. En su origen etimológico, es la formación en cuña que va al frente de los ejércitos, abriendo caminos nuevos y difíciles. Para mayor comprensión me remito al mundo de la música y de las letras. A nadie le interesaría qué papel, pluma, máquina, cuaderno pentagramado, metrónomo u otro elemento empleado en la búsqueda de ellos se utilizó, solo vale el resultado final; el maravilloso sonido de la música o el contenido y el valor de la pieza literaria. En las artes plásticas se da lo mismo. Lo verdaderamente valioso es la imagen y cómo fue lograda, propia y cabal. Para terminar este parloteo plástico, quisiera repetir lo que en su testamento nos dejó, en una charla en el Museo Nacional de Bellas Artes, el gigante crítico Romero Brest. Considero ello el mayor legado recibido por un artista. En esa oportunidad, con la voz apagada por el próximo final, él encendió el más bello fuego: “El artista es su único dios”, dijo. ¡Gracias por ello, Jorge Romero Brest! Gracias desde el arte. Quiero saludar el advenimiento de Federico Klemm al mundo de la locura, el amor y la muerte. ¡Bienvenido Fedé! ¡No te imaginás lo que te espera! ¡Ni siquiera desde tus truculentas pesadillas de ópera alemana!

Con amor

Mildred

24 / agosto / 90





El cisne en llamas

(julio-septiembre 2022)

es el segundo episodio de una serie de publicaciones producidas por la **Fundación Federico Jorge Klemm** con ocasión de la exposición **“Encantador de la noche: Federico Klemm 1942-2002”**.

Curaduría

Federica Baeza

Guadalupe Chiotarrab

Santiago Villanueva

Diseño

Agustín Ceretti

Corrección

Celeste Diéguez