



Fin del Mundo es un espacio virtual que reúne proyectos artísticos desarrollados para Internet por artistas argentinos provenientes de diferentes disciplinas –artes plásticas, música, video, literatura, fotografía, etc–.

Pionero en Argentina en abordar las relaciones entre Arte e Internet, Fin del Mundo se caracteriza por el hecho de que sus integrantes, artistas de activa producción dentro de sus diferentes disciplinas utilizan este espacio virtual experimentando en los márgenes de sus propios campos artísticos.

Dossiers de Fin del Mundo:

HORACIO ZABALA

Futuro imperfecto

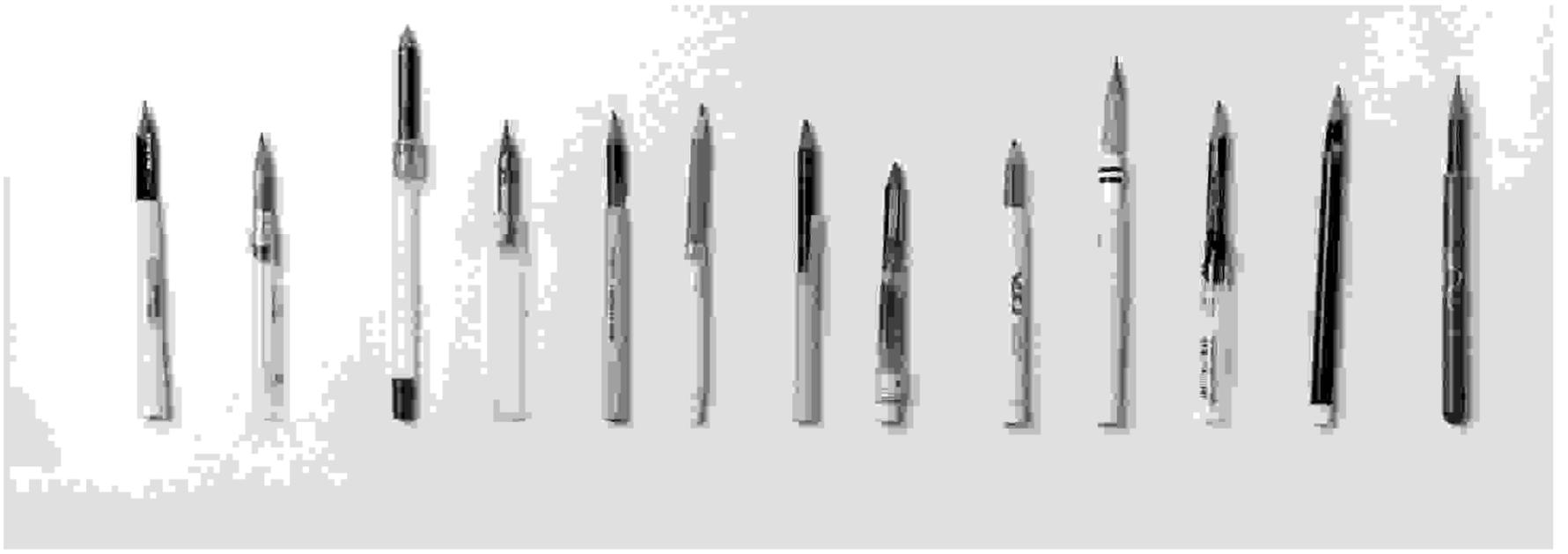
Con este número comenzamos la publicación de una serie de dossiers en los que abordaremos diferentes producciones artísticas que, más allá de su disciplina específica, comparten tanto su enfoque estético como las estrategias de producción o el entorno en el que fueron realizadas.

Comenzamos esta serie con un dossier dedicado a Horacio Zabala y a su muestra Futuro imperfecto. A lo largo de su producción Zabala denuncia el juego de poder que subyace tras el establecimiento de determinado orden. También pone en crisis el espejismo de un código compartido por todos los hombres. Ya sea en los mapas, en el lenguaje, en los objetos, en las imágenes, de lo que se trata es de la lucha por los límites del sentido.

Mientras que la luz de un faro simboliza para el navegante un punto de orientación, Fin del mundo, en cambio, es un lugar al margen de todo centro, cuyo faro solo puede conducir al extravío. Titila en el espacio liso de la red desarticulando y sustituyendo las tradicionales nociones de linealidad del lenguaje, centro y jerarquía. Rizomático y antigenealógico, Fin del Mundo constituye una amenaza a la idea de género en el terreno de las diferentes disciplinas artísticas.

◀Futuro imperfecto, 2001
Lápices, gomas de borrar,
estuches de acrílico
60 x 60 x 15 cm.





▲ El porvenir en tus manos, 2001. Lápices, canutos de plástico. 130 x 40 x 30 cm.

FUTURO IMPERFECTO

Una entrevista con Horacio Zabala

Desde 1970, Horacio Zabala exhibe obras próximas al minimalismo y al conceptualismo y publica escritos teóricos de arte y estética. Su producción actual, (imágenes, objetos, textos) es el resultado de la exploración de las zonas de encuentro entre la información y la ficción contemporáneas.

Nació en Buenos Aires en 1943, hijo de dos argentinos, Rodolfo Zabala, médico y Mabel Mira, ingeniera agrónoma. No obstante estar interesado en el arte desde la adolescencia, se orientó hacia la arquitectura. En el año 1976 comienza para él un período de nomadismo, principalmente en Italia, Austria y Suiza, que duró 22 años. A pesar de las dificultades iniciales, el cambio de horizonte enriqueció su experiencia estética y profesional como artista y arquitecto. Otras consecuencias fueron, por ejemplo, el cambio de residencia de sus dos hijos: Andrés, videasta que vive actualmente en Roma, y Santiago, licenciado en filosofía residente en Ginebra.

En 1998 regresa a Buenos Aires. Ese mismo año inaugura "Ejercicios y tránsitos" en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, y "Salvar las apariencias" en el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca. Actualmente presenta Futuro imperfecto en el Centro Cultural Recoleta.

FDM.: ¿Por qué denominaste a esta muestra Futuro imperfecto?

H. Z.: En el último Premio Banco Nación mostré una obra que tenía ese título porque aludía al tiempo que pasa en dos objetos comunes. Luego pensé que Futuro imperfecto podía englobar el resto de mis trabajos pues están vinculados a la actualidad inmediata. No creo que actualmente estamos pasando por una situación crítica, sino que estamos viviendo en un estado de crisis permanente. Y es natural que en este estado, cualquier imagen, proyecto o idea de un futuro perfecto sea irrisoria.

En cuanto al motivo de dar nombres a mis exposiciones, debo decir que nace de una exigencia. Las últimas dos que he realizado en Argentina fueron en 1998: Salvar las apariencias en el Museo de arte contemporáneo de Bahía Blanca y Ejercicios y tránsitos en el MAMBA. Siempre he pensado en denominaciones que eludieran la mera información descriptiva, del tipo "Fulano de tal - obras recientes". Me interesa que el nombre de la exposición funcione como una señal de complicidad con respecto al espectador. Esto que digo con respecto al nombre de la exposición no vale en el caso de la obra de ar-

te, que bien puede no tener título. Recuerdo dos pinturas, una es de Joan Miró absolutamente azul, cuyo título es Este es el color de mis sueños. La otra es de Yves Klein, también absolutamente azul, pero sin título. En estos casos, la presencia o la ausencia del lenguaje escrito hace cambiar nuestra mirada ante la obra.

FDM.: Hay fuertes recurrencias que se mantienen a lo largo de tu obra -la presencia de mapas y planos, la incorporación del lenguaje, la constante alusión a la noción de diseño- ¿Cómo se entronca Futuro imperfecto dentro del contexto de tu obra anterior?

H. Z.: Comencé mi producción artística cuando sentí que el tiempo dedicado al arte era fundamental, y cuando compartí con otros esa inquietud. Esto sucedió después de haber descubierto el cine de Luis Buñuel, Jean-Luc Godard, Ingmar Bergman, Luchino Visconti, etc., y mientras recorría exposiciones e incursionaba en todas las tendencias artísticas que tenía a mi alcance. En ese entonces comencé también a ser un buen lector. Después de mi primera exposición individual en la Galería Lirolay en 1967, Alvaro Castagnino me invitó a exponer en su gale-

ría. Néstor Sánchez, que acababa de publicar Siberia blues, redactó un texto breve de presentación. Fue la primera vez que mis imágenes estimularon una interpretación desde la literatura.

Al comenzar la década del 70 integré el Grupo de los 13, donde participaban, entre otros, Carlos Ginzburg, Victor Grippo, Juan Carlos Romero, Edgardo Antonio Vigo y Luis Bénédict. En 1973, Jorge Glusberg me invitó a exponer en los tres pisos del CAYC -Centro de arte y comunicación-. La muestra, que contaba con imágenes, objetos, textos y una instalación, la denominé Anteproyectos. Hoy, después de casi 30 años, considero que entrañaba un "programa de trabajo" que, con algunas variantes y traiciones, sigo desarrollando aún hoy. A partir de esa exposición, comencé a elaborar e incorporar en mis obras el lenguaje escrito. Este no está necesariamente integrado a la imagen o al objeto, sino que actúa junto a ellos. La actual exposición Futuro imperfecto no está muy lejos de la estructura del conceptualismo ni de la poética del minimalismo iniciales, aunque haya relajado sus principios.

FDM: En "El arte o el mundo por segunda vez"⁽¹⁾ vos sostenés que una obra de arte ja-

más es involuntaria. ¿Cómo juega el deseo a la hora de producir una obra?

H. Z.: En el origen de mi producción hay dos estímulos indisociables, como cuando se comienza una aventura: el placer y el sentido. Obviamente, estos motivos persisten hasta hoy sin atenuantes. Hasta se podría decir que disfrutar del proceso creativo de una obra es la única razón para terminarla y comenzar otra.

En el campo del arte hay un malentendido general en cuanto a la palabra "producción". Así como los escritores comienzan leyendo libros mucho antes de escribirlos, los artistas visuales comenzamos contemplando imágenes mucho antes de producirlas. Pero esta contemplación no es pasiva sino activa. Durante la percepción de una obra de arte no estamos inertes ni en éxtasis, sino que miramos con atención e intención. No se puede calificar la recepción como "pasiva" y la producción como "activa", pues ambas son vasos comunicantes que pertenecen a la sensibilidad. Contemplar, interpretar y disfrutar la obra de arte, sea ésta musical, literaria o plástica, son fenómenos creativos.

FDM.: ¿Cómo es para vos el proceso creativo?

H. Z.: El proceso comienza con una intuición o idea vaga de la obra a realizar. Luego surgen croquis a mano alzada y apuntes breves, que son ya anteproyectos. Después aparece un proyecto más acotado, que sufrirá correcciones ulteriores durante la realización. Este proceso, que puede ser rápido o lento, a veces necesita un trabajo de equipo. Por ejemplo, tiempo atrás estuve interesado en proyectos de Net.art, y finalmente en 1997 hice una obra interactiva en la Red⁽²⁾, con técnicos en informática. Ahora, la instalación *Parásitos* que presento en el Centro Cultural Recoleta, se integra con sonidos electroacústicos del compositor Jorge Haro. Creo que el concepto fundamental que orienta el desarrollo de mis trabajos, se originó siguiendo métodos de proyecto en la universidad: esto es, un vaivén de pruebas y errores, donde se mezclan la investigación y la experimentación con materiales, colores, funciones, tecnologías, formas, etc.

EL ARTE COMO EXCEPCIÓN Y EXCEDENCIA
Zabala reconoce que su producción artística ha sido marcada tanto por el contacto directo con obras de arte y arquitectura del pasado –en especial del Renacimiento italiano y de las vanguardias históricas–, como por el descubrimiento de obras actuales que dan nuevas vueltas de tuerca a aspectos estéticos de su interés. En otro orden, también lo han marcado los diálogos con algunos artistas y escritores contemporáneos.

FDM: En "El arte en cuestión", libro que registra tus conversaciones con Yuyo Noé⁽³⁾, decís que "afirmar que la obra de arte comuni-

ca sería reducirla, trivializarla y empobrecerla". ¿Cómo concebís las relaciones entre arte e información?

H. Z.: Todos sabemos que en la sociedad contemporánea, la imagen y la información vehiculizan numerosos afectos y conocimientos que establecemos con el mundo. La sensibilidad del artista visual, por consiguiente, está particularmente solicitada por la proliferación, la circulación y la aceleración de la pareja imagen-información. La mediatización casi total de nuestra experiencia con las cosas obliga a replantear a las relaciones triangulares, entre el artista, la obra de arte y la sociedad. Estas relaciones, que nunca fueron muy transparentes, hoy tienden a ser opacas. Hasta hace aproximadamente 30 años, algunos considerábamos que el arte era el polo opuesto al contexto creado por la intolerancia represiva del poder. Pensábamos que las artes visuales debían negar la publicidad, que el teatro, la danza y el cine debían negar la televisión, que la poesía y la literatura debía negar el periodismo. En definitiva, que la obra de arte era un proyectil y que el papel del artista era agredir con insolencia al contexto hostil, homogéneo y enajenante. Me parece que esta concepción heroica, basada en un supuesto "deber ser" del artista, hoy es poco convincente y conducente. Pero tampoco creo que el arte sea el reino de la irresponsabilidad, un juego en un terreno baldío donde todo vale o nada vale. Es más, pienso que la obra de arte no es un instrumento que "sirve" para comunicar esto o aquello, sino una manera exigente de mostrar, interrogar y decir, una suerte de interferencia donde no predominan las habituales relaciones de dominio y de cálculo con las cosas. La obra de arte excede, por lo tanto, la utilidad y la función que tienen los aparatos, los sistemas y los objetos. Es esta excedencia, ínfima pero intensa, la que crea la situación de excepción que es, en definitiva, la experiencia estética. Siento que el rol del artista en la sociedad contemporánea es en el mejor de los casos, incierto y transitorio, minúsculo e imprevisible.

FDM: John Cage cuenta que, una vez, durante una conferencia en Filadelfia, alguien le preguntó a Wilhelm De Kooning qué pintores del pasado lo habían influido más y él contestó: "el pasado no me influyó a mí, yo lo influí a él. Teniendo en cuenta esto, ¿a qué artistas sentís que más "has influido"?

H. Z.: A nivel local he sentido la influencia de dos vanguardistas, Joaquín Torres García y Lucio Fontana, tanto desde un punto de vista constructivo y formal, como por la insistencia y coherencia de sus respectivas búsquedas. Después, por los planteos crítico-poéticos de León Ferrari y Edgardo Antonio Vigo. En la actualidad, siento próximos a algunos artistas de mi generación como Carlos Ginzburg, David Lamelas y Víctor Grippo, y también a otros más jóvenes, como Jorge

Macchi, Gustavo Romano, Claudia Fontes y Miguel Rothschild.

FDM: ¿Y a nivel internacional?

H. Z.: En primer lugar está Marcel Duchamp, cuyos ready-made siempre me provocan "ejercicios de admiración". Luego, los que prolongan alguno de los múltiples caminos abiertos por él, como Joseph Beuys, Nam June Paik, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Hans Haacke. En segundo lugar, está Kasimir Malevich, cuyo Cuadrado Negro sobre fondo Blanco inaugura la orientación analítica-formal que dará lugar a los diferentes minimalismos, entre los que incluyo el Arte povera. Creo que debería aclarar que yo pertenezco a los artistas que escriben, y por consiguiente, mis vínculos con la lectura son estrechos. Hay tres filósofos cuyos textos sobre arte y estética me resultan fundamentales: Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer y T.W. Adorno. Además, me atraen tanto los análisis del arte contemporáneo de Arthur Danto, Michel Haar, Thierry de Duve, Hans Belting como los ensayos de Gianni Vattimo y Mario Perinola sobre los mass media y los vínculos estética-ética, el hedonismo generalizado y las nuevas tecnologías de la imagen. Pero para un artista visual, otros lenguajes como el teatro y el cine, la poesía y la literatura pueden ser más fecundos que la teoría y la crítica. Quiero decir que las "ficciones" y los "realismos" pueden cambiar la visión que tenemos de las cosas, y por consiguiente, influir en nuestras obras.

FDM: ¿Cuál es el futuro imperfecto del arte?

H. Z.: El territorio del arte es indeterminado y está recorrido en zig zag por innumerables artistas. Dado que en este territorio sólo está excluida la exclusión, se admiten nuevos inmigrantes clandestinos, cuanto más libres y responsables mejor. Por consiguiente, la práctica del arte exige que nos liberemos de gustos, normas y criterios ajenos. Pero la condición para que esta liberación sea posible es que nos fabriquemos gustos, normas y criterios propios. Claro, con esta actitud autónoma uno se asegura la indiferencia del circo mediático: jamás ni un solo minuto de gloria en la televisión.

1) Horacio Zabala, *El arte o el mundo por segunda vez*, prólogo de Rosa María Ravera, UNR editora, Rosario, 1998.

2) <http://www.sgg.ch/zabala>.

3) Luis Felipe Noé y Horacio Zabala, *El arte en cuestión – conversaciones, prólogo, edición y notas de Rodrigo Alonso*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2000.

HORACIO ZABALA: FUTURO IMPERFECTO

por Belén Gache.

EL MAPA Y EL TERRITORIO

“En aquel Imperio, el arte de la Cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del Imperio, toda una provincia. Con el tiempo, esos mapas desmesurados no satisficieron y los colegios de cartógrafos levantaron un mapa del Imperio que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al estudio de la cartografía, las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado mapa era inútil y no sin impiedad lo entregaron a las inclemencias del sol y los inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas ruinas del mapa, habitadas por animales y mendigos.”

Jorge Luis Borges.

En su texto “Del rigor de la ciencia”⁽¹⁾, Jorge Luis Borges nos cuenta acerca de los cartógrafos de un imperio que elaboraron un mapa tan detallado que cubrieron exactamente todo el territorio que representaba. La similitud entre ambos era tan estrecha que, incluso, cuando el imperio declinó, también lo hizo el mapa.

En el texto de Borges, el imperio no es otra cosa que el resultado del mapa, es el mapa el que engendra allí su territorio.

La pregunta que se plantea es la siguiente: ¿qué otra cosa hay más allá de la forma en que el hombre realiza sus cartografías y taxonomías perceptivas?

Wittgenstein decía: los límites de mi mundo son los límites de mi lenguaje.

Para él, no es la presencia de ningún tipo de realidad física lo que fundamenta un sistema de significación. En este sentido, sería inútil buscar el significado de una palabra en un mundo externo al lenguaje. Es a partir del mismo uso de la palabra que se crea la cosa. Mapas y palabras se instauran en creadores de sentido ya que el lenguaje cartografía el universo. Recordemos que diseñar proviene de la misma raíz que designar. En latín, designo significa tanto marcar, dibujar, representar, indicar, ordenar como nombrar.

En 1973, un afiche presenta una muestra de Zabala en el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires. En el mismo, puede leerse:

Anteproyecto para el diseño de un viaje / idear la deformación del territorio argentino / la construcción de una villa miseria / la alteración de un ajedrez / una arquitectura carcelaria / un monumento lúdico e ideológico / el diseño de basura / el diseño de una comida / copiar el mu-

ro de Berlín / la redefinición de latinoamérica / el diseño de una antiestructura / un acto de libertad / el diseño de una olla popular / la destrucción de un vegetal, de un animal y de un mineral.

Este afiche guardará el germen conceptual de lo que luego él desarrollará a lo largo de su obra.

A lo largo de la misma, veremos reiterarse la idea del mapa. Esta idea adoptará diferentes formas: cartografía, proyecto arquitectónico, diseño, tablero, plano, lenguaje.

LOS MAPAS

En 1974, Zabala realiza una serie de obras en las que aparece como soporte y protagonista el mapa geopolítico. La característica común de estas obras es que dicho mapa se encuentra intervenido, generalmente a partir de algún acto de violencia.

Así, encontramos un mapa de la Argentina cuyo contorno político ha sido completamente distorsionado –¿estrujado? ¿pisoteado?–, un mapa de Latinoamérica cuyas líneas han sido cubiertas casi en su totalidad por un sello con la palabra CENSURADO, un mapa argentino sobre el cual alguien ha dado un hachazo, mapas cuyos contornos se diluyen a partir del avance de manchas de aceite, mapas que han sido cortados y cuyos pedazos, reubicados al azar, aparecen precariamente sujetos con chinches.

En su libro Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia, Gilles Deleuze y Felix Guattari nos presentan dos modelos básicos para el espacio⁽²⁾: los espacios estriados y los espacios lisos. Cada uno de ellos remite a dos diferentes lógicas: la de la territorialización y la del nomadismo.

Los espacios estriados se estructuran a partir de cuadrículas cartesianas, mensurables, cartografiables, con secuencias, causalidades e identidades específicas. En los espacios lisos, por el contrario, uno nunca sabe a dónde va ni de dónde viene. El espacio estriado está cubierto por cualidades visuales mensurables. La ciudad constituye el espacio estriado por excelencia. Serán ejemplos de espacios lisos, por el contrario, el mar, el aire y el desierto.

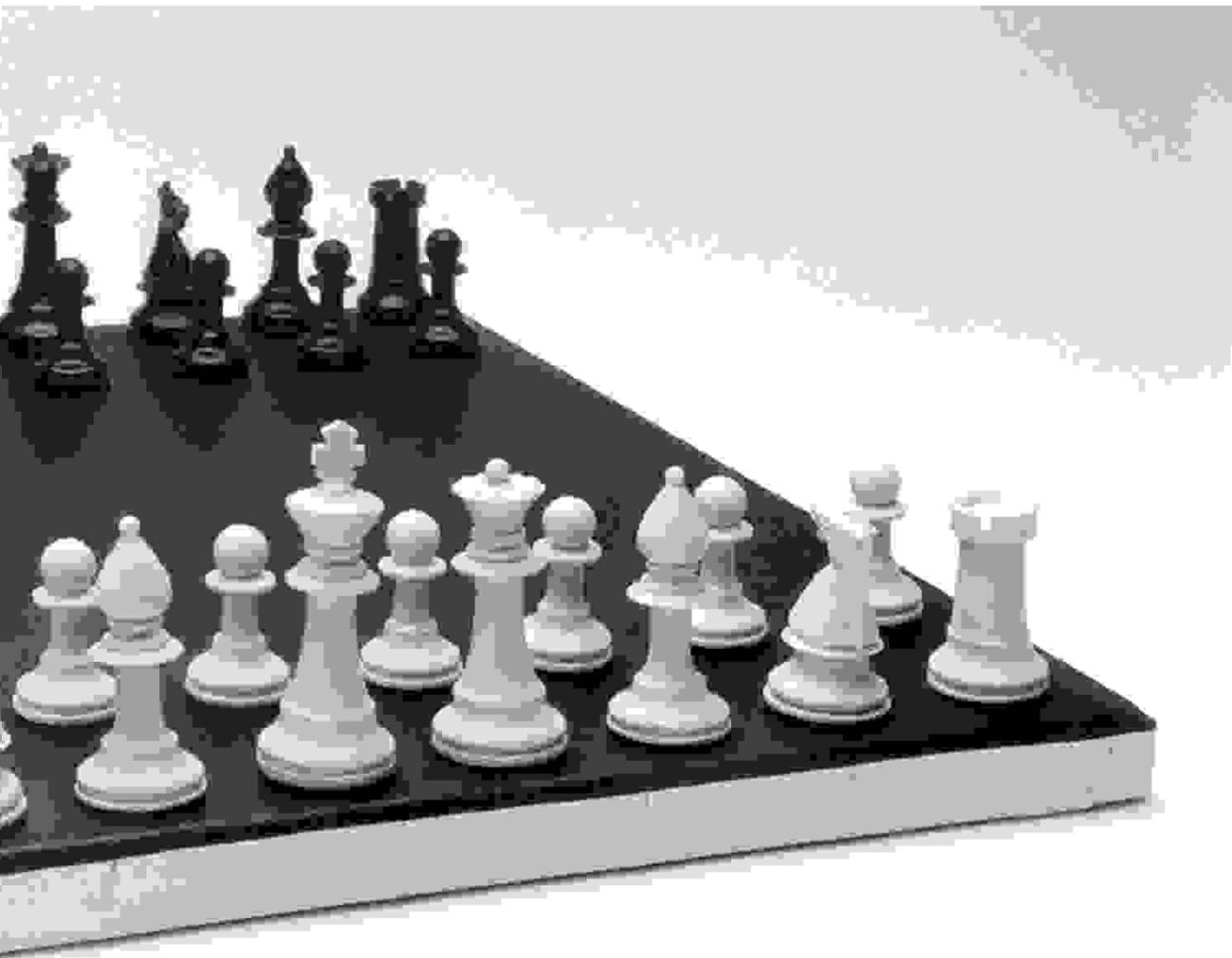
Un mapa intenta mensurar el territorio y darle identidades específicas, actúa estableciendo coordenadas, ordenando, orientando. Un mapa entra en juego cuando aparece el par orientación-desorientación.

Pero, ¿quién es el que se encarga de realizar el mapa? ¿quién ordena el territorio y fija sus coordenadas?

Conocida es la relación de los mapas con el poder y la política. En las culturas occidentales, el mapa responde a una tradición que percibe al territorio como algo comprable y vendible, controlable y explotable. Muchos reyes o inclusive poderosos terratenientes pagaban para hacerse cartografiar sus tierras y luego utilizaban estos mapas en cuestiones políticas. Recordemos, sin ir más lejos la “guerra de mapas” que se desató entre Inglaterra y Francia durante la primera mitad del siglo XVIII, confrontación que luego se extendió del papel a una guerra verdadera: la Guerra de los Siete Años.

A partir de sus intervenciones en los mapas, Zabala denuncia el juego de poder que subyace tras el establecimiento de un determinado orden. También pone en crisis el espejismo de un código común, compartido por todos los hombres.





◀A sangre fría, 2002
Piezas de ajedrez, acrílico sobre tela
40 x 50 x 10 cm.

Ya sea en el mapa, ya sea en el lenguaje, de lo que se trata siempre, finalmente, es de la lucha por los límites del sentido.

Como le decía Humpty Dumpty a Alicia:

“Cuando uso una palabra –dijo Humpty Dumpty en tono más bien despectivo– esta significa exactamente lo que yo quiero que signifique, ni más ni menos.”

“La cuestión –dijo Alicia– es si usted puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.”

“La cuestión –dijo Humpty Dumpty– es quién es el Amo, eso es todo.”⁽³⁾

“Interferencias urbanas” (1995)

En 1995, Zabala realiza una intervención en la ciudad de Ginebra. Percatándose de que muchas de las calles de esa ciudad se encontraban sin carteles que indicaran sus nombres, se dedica él mismo a colocar los carteles faltantes. Pero con una particularidad: estos carteles consisten en meros rectángulos azules sin ningún tipo de especificación lingüística consignada sobre los mismos. Ahora, las calles de Ginebra tienen sus carteles pero sin embargo los mismos, lejos de indicar identidades específicas de cada uno de los lugares, son carteles mudos.

¿Cómo juega aquí el par orientación-desorientación? ¿Qué tipo de indicación o de coordenada determinan estos rectángulos?

Una lectura interesante surge al considerar la situación del propio Zabala en tanto extranjero. ¿Qué nos dicen los nombres de las calles de una ciudad ajena, calles que para nosotros carecen de historia personal, calles cuyos trayectos urbanos cotidianos desconocemos? Esas calles no pueden connotar sino nuestra propia ausencia de la historia com-

partida por esos otros, pertenecientes a un grupo al que no pertenecemos.

LOS PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS

Zabala realiza igualmente una serie de obras a partir de proyectos arquitectónicos.

Ante-proyectos de cárceles latinoamericanas para artistas (1973)

Esta serie de anteproyectos, realizados en 1973, se torna paradigmática ya que, de alguna manera, prevé lo que pocos años después sucederá en la Argentina, donde el Río de la Plata termina convirtiéndose no ya en cárcel sino en tumba de desaparecidos.

Estas obras parten de la idea de que el artista no tiene lugar en nuestras sociedades y que, por lo tanto, debe ser aislado.

Recordemos que en su estudio sobre los mecanismos de disciplina y control, Michel Foucault señala, por esta misma época, de qué manera “el castigo a pasado de ser un arte de las sensaciones insoportables a ser una economía de los derechos suspendidos.”⁽⁴⁾ Así, será el vigilante quien suceda al verdugo. La prisión, la reclusión es, ante todo, una pena sobre el tiempo del cuerpo –a partir de diferentes sistemas de horarios y actividades reglamentadas– y sobre los gestos de este cuerpo –a partir de un control minucioso de sus operaciones y de una serie de dispositivos disciplinarios–.

En los Anteproyectos para cárceles latinoamericanas para artistas se presentan una serie de pequeños cubículos en los que apenas si cabe una persona de pie, cerrados herméticamente salvo por un tubo que permite el paso del oxígeno, y ubicados sobre columnas, o en compartimentos subterráneos o subacuáticos.

Proyecto de refugio antiatómico (1983)

En 1983 Zabala presenta en Roma su proyecto para refugios antiatómicos.

Estos bunkers defensivos que, en caso de una catástrofe planetaria nuclear, bacteriológica o química, dejan de pertenecer ya al ámbito militar para pasar a ser parte de la vida cotidiana, son abordados aquí a partir de sus dimensiones imaginarias.

Enmarcadas dentro de lo que el artista denomina la “estética de la catástrofe”, estas obras remiten, por un lado, a la “estética de la guerra” por parte de movimientos de vanguardia como el futurismo. Cambiando el signo apolo-gético marinettiano, Zabala repara igualmente en la autoalienación humana que ha permitido al hombre, tal como lo señalaba ya Walter Benjamin en 1930, “vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden.”⁽⁵⁾

Por otro lado, confronta aquí dos aspectos del ser humano: el público y el privado. Aquí, el refugio antiatómico se presenta como closet. El refugio se convierte en catacresis del mismo cuerpo que actúa como coraza o refugio de defensa contra un afuera necesariamente hostil.

PARÁSITOS (2000)

Esta obra consiste en la búsqueda y recolección de materiales de desecho tomados de las calles de Buenos Aires. A partir de estos materiales –embalajes, cajas de productos industriales– Zabala construye una serie de precarios refugios urbanos.

Emulando la actividad del homeless, incorpora en su obra la noción de “parásito”, es decir, de ser dependiente, de ser que vive adosado a una estructura otra.

Estos refugios están contruidos según una lógica precaria (misma del iglú esquimal o la carpa india) siguiendo, en este caso, el modelo urbano del container industrial superpuesto. Diferentes estructuras metálicas se apilan formando niveles a la manera de cajas o jaulas que no guardarán cosas o animales sino personas. Lejos de partir de un proyecto cerrado, las viviendas parásitas (igualmente sucederá en el caso, por ejemplo, de los campos de refugiados o de las villas de emergencia) se construyen a la manera de organismos en crecimiento.

Si comparásemos este tipo de construcción parásita a las tradicionales construcciones

del trazado urbano podríamos aplicar la diferencia marcada por LeviStrauss entre el bricoleur y el ingeniero:

"El bricoleur es capaz de emprender una serie de tareas diversificadas, pero a diferencia del ingeniero, no subordina cada una de ellas a las herramientas concebidas y procuradas para realizar su proyecto. Su universo instrumental es cerrado y su regla de juego consiste siempre en arreglárselas "con lo que tiene a mano."⁽⁶⁾

En la historia de las artes plásticas en nuestro país, encontramos una serie de artistas que han trabajado a partir de arquitecturas. Por citar dos casos paradigmáticos, Xul Solar –recordemos, por ejemplo, las arquitecturas del Delta– o Gyula Kosice –la ciudad hidroespacial–. Tanto Xul como Kosice parten de utopías, recrean, cada uno a su manera, una línea de arquitecturas utópicas inauguradas en el sXVIII por arquitectos como Etienne Boullée o Claude Ledoux.

Los planos presentados por Zabala (cárceles para artistas, refugios antinucleares, refugios urbanos), son en cambio distopías, ¿postutopías?

DIARIO DE VIAJE (2001)

A partir del plano de los subterráneos de Buenos Aires, Zabala presenta una serie de cajas. En cada una de ellas, ha enmarcado una estampa y un pequeño fragmento de texto fotocopiado.

El plano de los subterráneos porteños se abre sobre la ciudad como una mano. Cada línea, una línea de la mano cuyo trayecto comparten cotidianamente miles de desconocidos. Los subtes son simples lugares de paso, lugares nómades en donde se requiere un plano para poder ubicarse y proyectar posibles combinaciones de desplazamientos.

Diario de viaje es el resultado de las vivencias de los propios recorridos de Zabala a

través del entramado urbano del subte. La obra juega con la idea del "diario personal" en el que, día tras día se registran los diferentes avatares que hacen discurrir de la propia historia. Pero también juega con la idea de "diario" como eterno retorno, como movimiento cíclico que se repite igual, día a día. Así, Zabala se encuentra en sus recorridos subterráneos con situaciones recurrentes como lo son los chicos de la calle pidiendo limosna. Los niños piden unas monedas a cambio de unas estampas. Para ello aprovechan el tiempo entre estación y estación –minuto, minuto y medio–, en el que saben a su público cautivo.

Pero, ¿qué tipo de intercambio se está realizando aquí en realidad?

La idea de donativo implica el pequeño sacrificio de parte de cada uno. Marcel Mauss se ha encargado de analizar este tema en su célebre Ensayo sobre el don, en donde pone en relación instancias tales como la parte de Dios y la parte del pobre.

En este intercambio juega un rol primordial lo religioso. La caridad, el dar sin recibir, adquiere aquí una suerte de fetichización en la estampa.

Las estampas que reparten los niños muestran generalmente cuerpos de santos, de Vírgenes, del mismo Cristo; cuerpos dolientes, humillados y agónicos. Estos cuerpos se convierten en manifestaciones visuales de una situación de carencia y abandono.

Pero Zabala repara especialmente en otro elemento aquí en juego: ese pequeño trozo de papel, generalmente fotocopiado que el niño reparte. Notemos que en la actualidad algunos mendigos han sustituido la demanda oral salmodiada, de tradición medieval por el texto escrito.

Observemos la forma lingüística de estos textos.

Los mismos están determinados por fórmulas narrativas fuertemente codificadas:

"Señores pasajeros:

Me pasa (a mí, a mi familia) esta desgracia (en el cuerpo) y si usted me ayuda a mí, Dios lo va a ayudar a usted".

Nótese el encabezamiento "Señores pasajeros", como si estos niños fueran una suerte de bizarras azafatas subterráneas.

Nótese igualmente la recurrente ausencia de firma.

El plano del subte es un mapa trazado a partir de las reglas espaciales del flujo laboral y comercial urbano, es un tablero de un juego diseñado y jugado por otros. Será, en todo caso, su cualidad subterránea, oculta, nómada la que, paradójicamente, convierta a este mapa en refugio de un mundo de seres desterritorializados y anónimos.

TABLEROS

Los juegos de ajedrez

Desde 1974, Zabala ha trabajado sobre juegos de ajedrez modificados –anexando o sustrayendo casilleros, alterando el número de las piezas, etc.

A sangre fría (2000) presenta un ajedrez en el que directamente se han suprimido los casilleros, alterando así tanto los posibles movimientos de las piezas como la noción misma de tablero.

La supresión de límites precisos genera incomodidad, ¿qué pasará ahora con las reglas del juego? ¿de qué manera realizarán sus movidas cada una de las piezas?

Zabala desterritorializa el juego. Un tablero es un mapa en el cual las piezas se desplazan territorializando el espacio. Un juego de ajedrez, como se encargan de analizar Deleuze y Guattari⁽⁷⁾, se constituye como una guerra institucionalizada y regulada, con frentes y retaguardias. En este sentido, codifica el espacio, lo territorializa.

Un tablero es un mapa que establece un territorio.

En Las ciudades Invisibles, de Italo Calvino, Marco Polo y Kublai Kan se encuentran en la sala del trono, cuyo pavimento es de mayólica. Marco Polo va disponiendo los objetos que ha traído de cada uno de sus viajes en cada uno de los recuadros. Kublai Kan, atento jugador de ajedrez, observa que ciertos objetos son colocados en las baldosas negras y otros, en las baldosas blancas. Observa, igualmente, que ciertos objetos

implican o excluyen la vecindad de otros y se desplazan siguiendo ciertas líneas. Kublai piensa: "Si cada ciudad es como una partida de ajedrez, el día que llegue a conocer sus leyes poseeré finalmente mi imperio".

Marco Polo piensa, así mismo, que es inútil hablarle al Kan de sus ciudades. Basta un tablero de ajedrez cuyas piezas posean los significados adecuados.

"En adelante, Kublai Kan no tendrá necesidad de enviar a Marco Polo a expediciones



Diario de viaje, 1999
►Cajas de madera, vidrio,
impresiones sobre papel
180 x 100 x 30 cm.
(Detalle)

lejanas: lo retendrá jugando interminables partidas de ajedrez”, comenta Calvino.⁽⁸⁾

Nuevamente, el mapa se nos aparece aquí como el verdadero territorio.

Cuando Zabala presenta su tablero de ajedrez modificado, cambia las reglas del juego, relativiza los lugares y las jerarquías preestablecidas, desterritorializa.

Recordemos como tanto Saussure como Wittgenstein asociaban el juego del ajedrez al juego lingüístico: en ambos juegos nos encontramos frente a la presencia de un sistema de valores y en cada uno de ellos de lo que se trata es de aplicar una serie preestablecida de reglas.

Alterar las reglas del juego de ajedrez metafórica entonces la alteración tanto de las leyes lingüísticas como de las leyes sociales o aun las leyes universales.

EL LENGUAJE COMO MAPA DEL UNIVERSO

El arte como cárcel

En 1972, Zabala escribe en un trozo de papel: “Este papel es una cárcel”.

Zabala se cuestiona aquí acerca de otro tipo de cárcel, la del arte. El artista vive condicionado, prisionero de determinada idea de arte y de las convenciones que su sociedad establece en cuanto al quehacer artístico. Necesariamente aquí se encuentra omnipresente la alusión hacia otra cárcel más: la cárcel del lenguaje.

El ser humano nace inserto en determinado contexto sociocultural. Nace dentro de una comunidad que posee significados estructurados en el lenguaje. Todo lo que el sujeto comprende del mundo no es transparente sino que está atravesado por los “juegos de lenguaje” que han venido desarrollándose históricamente en ese contexto.

Borges, en “El idioma analítico de John Wilkins”, cita una antigua enciclopedia que clasifica a los animales como pertenecientes al emperador, embalsamados, amaestrados, fabulosos, que rompen los jarrones con la cola, dibujados con un pincel, de pelo de camello, etc.

Este texto de Borges servirá a su vez a Foucault para preguntarse, volviendo ahora nuevamente al tema de las posibles cartografías del territorio a partir del lenguaje, ¿a partir de qué tabla, según qué espacio de identidades, semejanzas y analogías tomamos la costumbre de distribuir tantas cosas diferentes y parecidas?⁽⁹⁾

Los códigos de una cultura fijan el lenguaje, los esquemas perceptivos, los valores, las jerarquías dentro de las cuales cada hombre se reconoce. El hombre vive prisionero, aun sin ser consciente de ello, dentro de férreas rejas lingüísticas.

FORMA Y FUNCIÓN

En 1974 Zabala trabaja sobre la relación forma-función. Las etiquetas en las botellas (nafta, agua, vino) irán determinando diferentes funciones para un mismo objeto de igual manera que un mismo significante va cambiando sus significados.



Mirá como tiemblo, 2002. Tubos de aerosol, encendedores de plástico. 30 x 100 x 20 cm.

Mirá como tiemblo (2000)

Aquí la relación entre forma y función adquiere características de mayor urgencia: se presentan una serie de envases repletos de líquido inflamable a los cuales se ha anexado un encendedor a manera de detonante. Nos encontramos ante el riesgo de la potencial explosión implícita en la función del objeto.

Desde que en la primera década del siglo XX fue utilizada por primera vez por Vyacheslav Mikhailovich Molotov, las bombas caseras, manuales, se han vuelto un símbolo de una lucha contra el poder. Aquí, sin embargo, prevalece la inquietud por la presunta irresponsabilidad de una fabricación demasiado precaria, a la manera de una pirotecnia no controlada. Se trata en este caso de una bomba personal que es, en realidad, una bomba absurdamente suicida: necesariamente, el artefacto explotará en las mismas manos de quien ose activarlo.

FUTURO IMPERFECTO (2001)

Una serie de lápices y gomas de borrar gastados por el uso se presentan en estuches, remarcando la oposición entre objeto de exhibición y objeto de descarte. Lápiz y goma como oposición binaria que permite el juego escritura-reescritura necesario para la formación de una historia.

Pero será el estuche el que, a su vez, servirá aquí igualmente para dar lugar a una serie de juegos temporales:

Tiempo pasado: los vestigios de uso son marcas de lo vivido, lo dibujado, lo escrito, lo reescrito, las caídas y los golpes, las mutilaciones de sacapuntas y cuchillas, los errores en oscuras cartucheras, cajas, cajones. El lápiz, la goma como objetos veteranos, adquieren cierta honorabilidad en este estuche expuesto cuando en condiciones normales serían únicamente objetos de descarte. El estuche remarca los olvidos e indiferencias de una sociedad desprovista de memoria, que evita sistemáticamente aprender o recordar, que remueve de los objetos toda posible traza de origen, experiencia e historia.

Tiempo presente: el estuche que pone un pa-

réntesis en el tiempo (caja de cristal de La Bella Durmiente en un paréntesis de sueño en el que el tiempo, los 100 años que permanece dormida, se detiene), cristaliza al objeto en el presente del mostrarse.

Tiempo futuro: futuro imperfecto. Estamos aquí lejos de encontrarnos frente a una crítica a la sociedad de consumo que de lugar a la utopía pastoral. Recordemos que en 1892, William Morris escribía su Noticias de ninguna parte (News from nowhere, en su homofónico juego con News from now-here, o sea, noticias del aquí y ahora). En aquel escrito planteaba un futuro en el que se instauraba una sociedad no industrializada y artesanal en el que todos serían creadores y poetas.

Zabala en cambio vuelve a trabajar la idea de utopía negativa o distopía, connotada en el título de la obra que pasa a ser también el título de la misma muestra: el lápiz es presentado en tanto víctima, el estuche en tanto féretro. Víctima de una despiadada sociedad de consumo será reemplazado por versiones actualizadas de sí mismo. De su historia propia, de las características particulares de sus trazos, de sus errores y de sus aciertos, nadie guardará memoria alguna.

NOTAS

(1) Jorge Luis Borges, Obras completas, Buenos Aires, Emecé, 1974.

(2) Gilles Deleuze y Feliz Guattari, Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia, Valencia, Pre-textos, 1994.

(3) Lewis Carroll, Through the looking-glass, London and Glasgow, Collins Clear-type Press

(4) Michel Foucault, Vigilar y castigar, México, SXXI, 1976.

(5) Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, en Discursos Interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1982.

(6) Claude Lévi-Strauss, La pensée sauvage, París, Plon, 1962.

(7) Gilles Deleuze y Feliz Guattari, op.cit.

(8) Italo Calvino, Las ciudades invisibles, Madrid, Siruela, 1998.

(9) Michel Foucault, Las palabras y las cosas, Barcelona, Planeta-Agostini, 1984.

NOVEDADES

FUTURO IMPERFECTO

Horacio Zabala. Centro Cultural Recoleta, sala 6. Desde el 26 de abril hasta el 12 de mayo de 2002.

Se exhiben seis obras recientes y una de 1974. Todas se realizaron a partir de productos comunes de consumo cotidiano, de bajo costo y sin prestigio tecnológico: encendedores de plástico, envases de vidrio, pulverizadores de aluminio, embalajes de cartón reciclados, imágenes impresas, piezas de ajedrez, lápices y gomas de borrar. La intervención del artista es una suerte de interferencia en las relaciones que tenemos con los sistemas y los objetos. Estos, desviados de sus funciones utilitarias, transplantados de sus lugares originarios y debilitadas sus identidades, dejan aparecer síntomas estético-sociales que exigen nuestra complicidad.



EDICIONES DE FIN DEL MUNDO

Letras en papel + letras electrónicas

El próximo mes de junio saldrá publicado El libro del Fin del Mundo, recopilación de poemas en prosa de Belén Gache, editado por Fin del Mundo.

El Libro del Fin del Mundo presenta una serie de poemas en prosa que constituyen una enciclopedia inacabada y abierta de un mundo en extinción.

Con reminiscencias de Aloysius Bertrand y Marcel Schwob, el Tesoro de la Juventud y el Libro Tibetano de los Muertos, este libro nos propone un cuestionamiento acerca de la tabla lingüística y del espacio de identidades o diferencias según el cual distribuimos, reconocemos y nombramos nuestro mundo.

Parte de los poemas del Libro del Fin del Mundo son trabajos hipertextuales, enfatizando las nociones de no linealidad y bifurcación implícitas en la concepción de la obra. Algunos de estos trabajos –que se incluyen en el CDRom que acompaña al libro–, han recibido menciones especiales del jurado en los eventos Post Cagaan Interactive Sounds, (Machida City Museum, Japón) y Buenos Aires Video XIII, Premio ICI Multimedia de Video Experimental y han participado en numerosos eventos como Hypertext '01 (Universidad de Aarhus, Dinamarca), o FILE (Museo de Imagen y Sonido, San Pablo).

Belén Gache ha publicado las novelas Divina Anarquía (Sudamericana, 1999) y Luna India (Planeta, 1994) y ha participado en la antología de escritores argentinos Selección Argentina (Tusquets, 2000).

Fin del Mundo, que ya tiene en su haber la publicación de dos Audio+Data CDs del músico Jorge Haro: Fin de siècle y Música 200(0), comienza así su actividad como editorial bibliográfica.

INTERFACES 02

Arte mediático en Montevideo

Con un concierto de Jorge Haro en el Museo Nacional de Artes Visuales el sábado 4 de mayo, dará comienzo Interfaces, evento que incluye exposiciones, conciertos y coloquios sobre producciones artísticas de nuevos medios en la ciudad de Montevideo. Entre los trabajos de video/cdrom/dvd/net que se proyectarán figuran el envío alemán presentado por Christiane Dellbrügge, el envío uruguayo por Enrique Aguerre, el envío argentino por Graciela Taquini, el envío francés por Pierre Bongiovanni del CICV, el envío colombiano por Andrés Burbano y los cinco años de Artefactos Virtuales por Brian Mackern.

Fin del mundo ha sido invitado a participar en este evento haciendo una presentación de los cinco años del sitio. Gustavo Romano, Jorge Haro, Carlos Trilnick y Belén Gache, sus directores, harán un recuento de los proyectos, actividades y festivales en los que participó Fin del Mundo en estos años. La presentación incluirá una serie de entrevistas realizadas para este evento (Pierre Bongiovanni, Director del CICV, Tono Martínez, Graciela Taquini, Rodrigo Alonso y Brian Makern), en las que tanto artistas como curadores reflexionan sobre arte e Internet.

El proyecto Interfaces está organizado por Enrique Aguerre y Fernando Alvarez Cozzi, el Goethe-Institut, la Embajada de Francia y el Museo Nacional de Artes Visuales.



DIRECCIÓN FIN DEL MUNDO:

Gustavo Romano, Jorge Haro, Belén Gache y Carlos Trilnick

ARTISTAS QUE PARTICIPAN DE FIN DEL MUNDO:

Mariana Bellotto, Sabrina Farji, Belén Gache, Jorge Haro, Diego M. Lascano, Margarita Paksa, Gustavo Romano, Alessandra Sanguinetti, Pablo Schanton, Carlos Trilnick y Martín Weber.

e-mail: webmaster@findelmundo.com.ar | website: www.findelmundo.com.ar

DOSSIER #1:

Fotografía: Rodrigo Demirjián | Diseño: Estudio Marius Riveiro Villar