
SOBRE *LA PRUEBA DEL PRESENTE. ENSAYOS SOBRE ARTE CONTEMPORÁNEO,* DE FLORENCIA MALBRÁN

Simón Altkorn
Universidad de San Andrés
simon.altkorn@gmail.com



∞

La prueba del presente. Ensayos sobre arte contemporáneo, de Florencia Malbrán; Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2022; 232 pp.; ISBN: 978-950-84543-1-7.

La prueba del presente. Ensayos sobre arte contemporáneo, de la curadora y Doctora en Humanidades y Artes Florencia Malbrán, es una investigación de largo aliento que analiza una constelación entrecruzada y heterogénea de obras literarias y artísticas contemporáneas. El valor de su trabajo radica en que insta a reflexionar sobre el presente no por el mero cuestionamiento de lo actual sino para interrogar lo que el presente significa. Malbrán recupera el núcleo del pensamiento benjaminiano, expresado en la concepción del *Jetztzeit* o tiempo-ahora, que ella expresa a través del



contraste entre las imágenes de dos ángeles: el que toma en cuenta Walter Benjamin en su interpretación del *Angelus Novus*, de Paul Klee, y el rescatado por Giorgio Agamben en el grabado *Melancolía*, de Albrecht Dürer. Afirma la autora: “la dirección opuesta de sus miradas revela que el arte puede recuperar lo que la historia ha perdido [para] arrancar al hombre fuera del vacío histórico [y] formar una constelación del tiempo-ahora”.

Esta definición acerca de los alcances de la cultura en el devenir social y político tiene como correlato dentro del pensamiento occidental otra renombrada afirmación del filósofo alemán – inscripta en el *Libro de los pasajes* (N 2 a 3)– que dice: “la relación del presente con el pasado es puramente temporal [...] una imagen en discontinuidad. Sólo las *imágenes dialécticas* son auténticas imágenes” (Benjamin 2005 [1982]). Malbrán logra que las obras de su *corpus* operen como imágenes dialécticas, en tanto conectores temporales, a través del subrayado de la *práctica*, hecho que se explicita en el análisis de las piezas seleccionadas en cada una de las secciones del libro. Esta *práctica* que repone la autora es aquella que para Foucault y Deleuze constituía “la única continuidad histórica”, que requería el preguntarse acerca de tres problemas esenciales: cuáles son las nuevas formas de lucha y de resistencia, cuáles los nuevos modos de subjetividad, y cuáles los roles de los intelectuales. Malbrán, con hondura y sutileza da cuenta de estas cuestiones –mientras recorre, en los cuatro capítulos de su libro, las obras de Mario Bellatin, Jorge Macchi, Beatriz Milhazes, Ernesto Neto, Sergio Raimondi y Pablo Siquier–, sin perder de vista cómo la indeterminación e inespecificidad de las piezas estudiadas posibiliten una búsqueda de multiplicidad de significados que convivan en estructuras plurales y democráticas.

La prueba del presente posee una estructura en la que dialogan continuamente las obras narrativas y visuales con conceptos de la filosofía y la historia del arte, a través de un mecanismo digresivo que dota al texto de gran agilidad, donde el vasto conocimiento en la materia por parte de la investigadora nunca manifiesta signos de vacua erudición. Malbrán consigue en su libro que el *corpus* sea un claro signo del presente en el sentido agambeniano. Tal como afirmara el filósofo italiano, “es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con [su tiempo] ni se adecua a sus pretensiones y [...] a través de este desvío y este anacronismo, [...] es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo [...] para percibir no las luces, sino la oscuridad” (Agamben 2008: 3). En la oscuridad de estos tiempos convulsos bucea la autora para proveer nuevas categorías que enriquezcan el pensamiento crítico y la política cultural.

El libro está compuesto por un prefacio, dos partes y las consideraciones finales. Las obras literarias y artísticas estudiadas rompen las barreras existentes entre disciplinas y cuestionan la especificidad, evitando toda clausura de sentido. La autora se interesa en trabajos que abrazan la indeterminación, donde lo importante no radica en los cruces interdisciplinarios, sino, fundamentalmente, en “aquello que los motiva”, en oposición a la concentración “formalista” acerca de los materiales y la estructura, para analizar la “respuesta del arte frente al mundo exterior”.

En la tercera sección de la primera parte, cuyo título es *Redes*, Malbrán se aboca al análisis de *Dengo* (2010) de Ernesto Neto, obra que quiebra con una de las características salientes de la escultura al reemplazar la solidez y el peso para volverse “grácil, dúctil y cinética”, debido al uso de tul, lycra y algodón, y por la inclusión de sacos con especies, materiales que actúan en clara oposición al hierro y la chatarra, propios de la industrialización y el arte moderno. La investigadora comenta que la palabra *dengo* significa en portugués sensualidad, ternura cándida, afectividad y amor. En consonancia con esto, señala que las obras de Neto tienen espacios para que los

espectadores puedan ingresar y tener un contacto de “intimidad física” entre ellos. Además, hace una breve descripción del video *Pipas no ar*, en donde se observan cómo planean diferentes tipos de barriletes caseros que expresan la ligereza de los elementos que los componen, creando la sensación de extensión del espacio, donde “el cielo se resistía a ser delimitado”. Malbrán subraya el carácter poético y la sensibilidad singular que el arte provoca en cada uno de los individuos participantes de un evento, al tiempo que desarrolla el marco teórico de su hipótesis de trabajo: “la salida del «medio», no tiene que ver solo con la mezcla de materiales [...] sino también con la ruptura de convenciones que dictaminan no ya el modo de realizar una obra, sino de interpretarla”.

La segunda parte del libro está dividida en tres capítulos. El primero de ellos está dedicada al estudio “en sincronía” de las obras de Mario Bellatin y Jorge Macchi, claramente influidas por *El Gran Vidrio* o *La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*, de Marcel Duchamp. Respecto a esta obra icónica, Malbrán da cuenta de tres interpretaciones: a) el apuntalamiento del arte como “construcción mental”, como un objeto casi desmaterializado; b) la existencia de diversos lenguajes que pivotean entre la desconexión y la vinculación debido a la transparencia que otorga el vidrio; y c) “las condiciones de su exhibición” producto de la visibilidad de la sala a través de la obra. Estas características actúan como referencia para el estudio de los trabajos con imágenes de vidrio de Bellatin y con el material propiamente dicho en Macchi.

En la sección sobre *Las rupturas de Bellatin* se estudia el libro *El Gran Vidrio* (2007), armado en base a tres autobiografías que operan en tensión, en donde, dice Malbrán, no existe distinción entre exterior e interior de la pieza literaria, hecho que se traslada a la indiferenciación entre el ámbito externo y el interno del sujeto de enunciación. “La autobiografía, en términos polifónicos, implica sin dudas pluralismo”, y como tal, en un juego de singularidad y pluralidad, se vuelve paradójico, declara la investigadora. Malbrán subraya que esta característica se ve amplificada debido a que estamos en presencia de una autobiografía que es múltiple: cada parte del libro del escritor mexicano describe diferentes vidas que, al confrontarse, evidencian la “inexistencia de un ser artístico único e inmutable”, poniendo al descubierto “las tensiones de la identidad”. Asimismo, remarca el hecho de que la crítica literaria interpretó la obra de Bellatin como performance que refleja distintas vidas y donde “ninguna se corresponde enteramente con el Bellatin real, [sino que] todas son el Bellatin real”. La sección finaliza precisando el carácter rupturista de *El gran Vidrio*, plasmado en la forma en que el escritor “subvierte estereotipos”, eliminando cualquier tipo de esencia literaria o artística.

La parte siguiente está dedicada a *Las rupturas de Macchi*, centralizadas en el análisis de *Buenos Aires Tour* (2003), obra en colaboración con la escritora María Negroni y el compositor Edgardo Rudnitzky. Macchi golpeó con una piedra una plancha de vidrio colocada sobre un plano de Buenos Aires. Las grietas generadas en aquella marcaron recorridos por la ciudad y distintas estaciones en las que se tomaron fotografías, se rescataron objetos y se grabaron sonidos. Con el resultado, se confeccionó un libro que se incluyó dentro de una caja, en la cual se pusieron una guía de la ciudad, un CD-ROM con las imágenes obtenidas, así como los textos y los sonidos hechos para el *tour*.

Malbrán no demora en realizar comparaciones con las obras de Gabriel Orozco y Francis Alÿs, quienes también han trabajado con y en la ciudad, y cita *Island within an Island* (1993), de Orozco, producida como réplica de Manhattan con desechos encontrados en la orilla del río; y *Autumn Umbrella* (1993), obra en base a un paraguas destruido en que se depositaban hojas amarillas caídas en otoño. Además, la autora trae a colación *As Long as I Am Walking...* (1992), de

Alj's, cuyos textos fueron escritos “confirmando las caminatas como amplitud y vacío”. La comparación que realiza Malbrán no se detiene en la similitud del espacio físico elegido por los artistas, sino que ahonda en las diferencias de significado, subrayando que tanto Orozco como Alj's “caminan a la deriva, barren las calles abiertos a la sorpresa y los accidentes”, mientras que en el trabajo de Macchi “no hay desviaciones ni derivaciones”, y donde “el azar determinó solo el inicio de la obra”.

Además, se trata la relación de *Buenos Aires tour* con *Vidas paralelas* (1998), una obra anterior del artista argentino, realizada con dos planchas de vidrio, una rota al azar, y otra que copia con precisión las líneas de ruptura de la primera, con el fin de reflexionar sobre la cuestión de “la casualidad del destino” y “vincular espacios y pensamientos distintos [...] pero para abrir la posibilidad de hacerlos cobrar sentido”. Asimismo, la autora aprovecha para resaltar la influencia del músico John Cage en *The Speaker's Corner*, obra compuesta por múltiples espacios vacíos entre el signo de comillas, lo cual remite “a voces que hablan, dialogan y tal vez discuten”, en alusión a *4' 33"* (1951) del artista californiano, quien buscaba determinar que los ruidos del ambiente negaban la existencia del silencio absoluto. Malbrán ahonda en este diálogo interpretativo que desde el vamos también expresa la comunicación intertemporal entre estos creadores. Finalmente, remarca cómo los “flujos, intensidades, conexiones y desconexiones”, de *Buenos Aires tour* no promueven la tranquilidad que otorga la certeza, ni al agotamiento de sentido, sino que accionan a la diversidad interpretativa.

El tercer capítulo del libro, denominado *El virus de la pureza*, está dedicado al análisis de las obras de Beatriz Milhazes y Pablo Siquier, y hace hincapié en cómo estos artistas generan “entredicho [con] la teoría del arte moderno y sus vertientes contemporáneas, [y] ponen a prueba sus límites, para [...] reconsiderarlos [y] otorgarles otra dimensión”. Malbrán señala que estas acciones “subvierten la especificidad de la pintura”, en tanto oposición a la concepción de superficie y de valor del original, hecho que va de la mano con una postura anti-teleológica contraria a la narrativa de un progreso constante y lineal de la cultura. En clara divergencia con el pensamiento de Clement Greenberg, quien había definido a la autenticidad como la quintaesencia del arte, la escritora califica las obras de Milhazes y de Siquier como expresiones donde la multiplicidad reemplaza al concepto de sustancia esencial que fue considerado “como la fuente de sentido del arte”.

La primera de las dos secciones de este capítulo analiza distintos trabajos emblemáticos de Milhazes, calificados positivamente por Malbrán como obras de repetición, en oposición a la idea de lo auténtico. Se asimila la técnica de la artista a la de las estampas o calcos debido a que pinta las imágenes sobre láminas plásticas que luego vuelca a la tela. Aquí, precisamente, radica la copia: son huellas o vestigio respecto del original. A continuación, se analiza pormenorizadamente *Beleza Pura* (2006), obra que dialoga ya desde el título con la conocida canción de Caetano Veloso desde una posición “antimodernista y antiautonomizante”. Malbrán no descansa en la directa similitud entre la práctica pictórica de Milhazes y el Tropicalismo, sino que propone una mayor hondura interpretativa apuntando también a las divergencias, primariamente políticas, para remarcar que el movimiento musical nació y se consolidó en forma contemporánea al golpe militar de 1964 y su posterior radicalización, mientras que las posturas de Milhazes no apuntaban a una confrontación directa, sino a la “construcción de una identidad nacional” que “excede los problemas de la brasilidad”. Más allá de ello, Malbrán reivindica la actitud de Milhazes en tanto promotora en la formación de “espectadores emancipados”, lo cual posibilita “la elaboración dinámica de la

incertidumbre [...] pulveriza toda teleología” y amplifica la generación de sentido revalorizando las diferencias y lo impuro.

La segunda sección del capítulo, consagrada a la obra de Siquier, lleva por título cuatro veces su apellido, clara señal de sendas etapas a lo largo de su carrera artística, así como a la acción de repetición que contraría el valor del original, para dar lugar al cambio que también se logra a través de las reiteraciones. Al estudiar la pintura *0618*, Malbrán remarca “el desbordamiento de energía, patente en la pulsión de la tachadura, tanto como por el control regulatorio que ejerce el armazón simétrico subyacente”. En cuanto a los factores que caracterizan las distintas etapas de la práctica pictórica de Siquier, subraya la incidencia que en ella tuvieron el arte de los enfermos mentales, de los pintores autodidactas y el de los niños. Basado en patrones arquitectónicos de los edificios de Buenos Aires, Siquier realiza apropiaciones selectivas y establece modificaciones en sus pinturas respecto al modelo, con el fin de generar indeterminación, actitud que él denominó “metástasis estilística”, para referirse al “modo de mirar la mezcla, la impureza y la imperfección”. Subraya Malbrán que lo “enfermo” en los trabajos del artista cuestiona “la especificidad de las obras maestras [...] únicas, originales, superiores” donde la repetición busca “inocular la pureza”. Puesta a explicar las últimas dos etapas creativas del pintor, la investigadora menciona la serie de blancos y negros, el uso de la computadora y la incorporación de motivos geométricos puntuales con una gramática que acentúa el carácter programático de la repetición. Finalmente, en la cuarta y última serie, aparecen simples “carbonillas” en las que se resalta el “desbaratamiento de la lógica binaria exactitud/imprecisión”. Malbrán sintetiza el análisis subrayando el antagonismo de Siquier a la tradición pictórica que concebía la disciplina bajo “el soporte de una construcción racional”, para ofrecer como gesto iconoclasta a las recurrencias, “en un juego sin conclusión” de continuidad.

El cuarto y último capítulo del libro está dedicado al poeta y curador de arte Sergio Raimondi, y lleva por título: *Contra lo simplemente literario*. La primera de las tres secciones, denominada *La poesía del curador*, se concentra en el estudio del poema *Qué es el mar*, del libro *Poesía civil* (2001). Malbrán remarca la incorporación de términos administrativos y técnicos, en claro contraste con el tradicional carácter sublime que se otorga al mar; acto de crítica al romanticismo por su “desapego de lo terrenal” para elegir el “reino ideal”, lo cual provoca la escisión de la poesía respecto de la política y la economía. Además, ateniéndose al aspecto formal, la autora señala cómo el poema estudiado evita el registro de modos líricos, especialmente a través del uso del testimonio sin metáforas, hecho que asimila la producción literaria de Raimondi a los cánones de literalidad y negatividad propios del Minimalismo y el Conceptualismo. Malbrán remarca que “En el centro de *Qué es el mar* están el ahora y la convocatoria a pensarlo, a considerar el mar contemporáneo como un espacio de mercado”, que significa, según la autora, el “incentivar a la ciudadanía a construir mejores y más lúcidas esferas comunes”.

En la segunda sección, llamada *El museo del poeta* se estudian las exhibiciones y la programación del Museo del Puerto de Ingeniero White, donde, al igual que en *Poesía Civil*, se promueve a la participación de la población para la construcción de “comunidad”. Malbrán da cuenta de las sucesivas transformaciones de la zona portuaria a lo largo de la última centuria, cuya última etapa, producto de la desregulación económica, trajo aparejado el cambio en el paisaje, hecho que impidió la comunicación directa de los pobladores con su mar. Asimismo, la autora recalca la acción, previa a la crisis de comienzo de este siglo en Argentina, cuando los habitantes se movilizaron y tomaron las calles pidiendo seguridad tras el escape de gas en la planta Solvay Indupa, hecho que se vio agravado con un segundo accidente en Profértil. En la entrada del Museo

del Puerto hay un cartel que advierte a los visitantes sobre el estado presente del aire. “El hoy es fundamental. El tiempo del museo es la actualidad”, subraya Malbrán.

Otro elemento diferencial del espacio de exhibición es la presencia de pizarrones donde se vuelcan las noticias del día. La investigadora aprovecha para recuperar el pensamiento de Luis Camnitzer cuando señala a la pedagogía como rasgo distintivo del arte conceptual, donde el *continuum* cultural no diferencia entre “métodos”, “medios” o “disciplinas”, así como a la proliferación de lenguajes que constituyen elementos centrales para analizar el cuerpo de obra del artista.

La última de las secciones del capítulo, denominada *De la poesía, los museos y su dimensión civil* señala la gran variedad de objetos que se presentan en el Museo del Puerto, a través de los cuales se busca “repensar la historia”, con el objetivo de incentivar interpretaciones múltiples, personales, subjetivas. Asimismo, la autora señala al Archivo de Relatos Orales, que compila las voces de los trabajadores y trabajadoras del lugar (cocineras, enfermeras, estibadores, foguistas, guardas, herreros, mozos y músicos de cantinas, peones, pescadores y guardatrenes) y al blog del museo, que consolidan la vida comunitaria. En palabras de Raimondi: “Se puede hacer un museo sin objetos, pero no sin vecinos”.

La investigadora recurre, una vez más, al marco teórico para propiciar un diálogo fecundo con la obra. A tal respecto, hace referencia a Tony Bennett, quien aduce que “los museos producen objetos con la misma complejidad que lo hacen los laboratorios”, y remarca que entre los museos y sus objetos epistemológicos existe una relación asociada al “experimento cívico” puesto en práctica. El Museo del Puerto hace que sus piezas inciten inquietudes y generen múltiples interpretaciones en un marco que apela al humor para “salir así de la clausura de las definiciones”. Otra de sus facetas lo constituye el uso del patio y la cocina, que permite que los visitantes se conviertan en comensales. Aquí surge la relación con las comidas realizadas por Rirkrit Tiravanija en el marco de la estética relacional. Sin embargo, la investigadora supera esa inmediata conexión y opta por recuperar las actividades de los domingos en la cocina del museo con *La construcción de un horno popular para hacer pan* (1972), de Víctor Grippo, obra que se imbrica con la filosofía de constitución de comunidad, vector fundamental del libro que aquí reseñamos.

Previo a las consideraciones finales, Malbrán analiza la obra *Poema líquido* (2000), de Macchi, donde subraya que la conjunción de nombres de mares y océanos rompe la unidad del globo terráqueo, en un poema que es para mirar y también para leer. La autora cierra su trabajo de forma similar a como lo empezara, haciendo hincapié en el sentimiento singular que provocan las obras literarias y artísticas, y simultáneamente las ubica en el marco conceptual sobre el que construye pensamiento, utilizando al *Poema líquido* como referencia para volver a remarcar los problemas que trae aparejada “la ‘condición de posmedio’ y la indeterminación”. Malbrán afirma que, por medio de las obras estudiadas, buscó entender y explicar las transformaciones que sucedieron en un período convulsionado en nuestra región entre los años de fines de la década de 1990 y los de comienzos de la del 2000, con el objetivo de realizar “una revisión crítica de nociones como equidad, negociación, identidad, reciprocidad e historia(s)” en tanto factores centrales en la política del arte. Asimismo, recapitula sobre los aportes de su trabajo, a través del estudio de la obra de Bellatin, sobre “los modos actuales de construcción de la subjetividad”, vía la consideración de la performance; en cómo *Buenos Aires Tour* trabaja con “relaciones y clasificaciones extrañas [que] desafían los límites de la lógica habitual”; de qué manera la pintura de Siquier y la de Beatriz Milhazes, con su interés por la multiplicidad desplazan la concepción de originalidad, al tiempo que

rechazan relatos teleológicos de la historia del arte; y acerca de la puesta en el centro de la escena de las cuestiones de “identidad” y “ciudadanía” en la obra poética y curatorial de Raimondi, que logran visibilizar “las tensiones comunitarias en vez de borrarlas”. En definitiva, manifiesta Florencia Malbrán, se trata del rol y el impacto que las obras tienen en la cultura democrática, para lo cual, sostiene enfáticamente, “debemos exigir y trabajar para una mayor injerencia de las artes en la vida cívica”.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. 2008. *¿Qué es lo contemporáneo?* Seminario dictado en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia. Trad.: Ariel Pennisi. Revisión: Adrián Cangi.
- BENJAMIN, Walter. 2005 [1982]. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Ediciones Akal. Trad.: Isidro Herrera Baquero, Luis Fernández Castañeda y Fernando Guerrero.