

CAPÍTULO 8

Una historia telemática del arte

Lucía Álvarez

Volver a Klemm. Un rebobinado nostálgico de la historia del arte

Este capítulo recopila una serie de lecturas que actúan sobre la historia de la historia del arte impulsadas por el deseo de saldar la deuda historiográfica contraída con Federico Jorge Klemm (1942-2002) quien fuera, entre otras invocaciones, el precursor local de una historia del arte televisada durante los años 90 del siglo XX y los principios del 2000.

El banquete telemático distribuyó, entre 1994 y 2002, episodios temáticos emitidos semanalmente como parte de la programación de *Canal Arte* –luego *Canal á*–. El programa fue una iniciativa del propio Klemm y como tal, se vuelve legible en el marco de una acción sostenida por la que el excéntrico animador patrocinó, entre otras cosas, la apertura de una galería que en 1995 muta en la Fundación que lleva su nombre, localizada en el antiguo local de la mítica galería Bonino, en el subsuelo de una galería comercial. El *cuerpo de esa colección* –caprichosa y excepcional en igual medida–, abasteció al programa de un *decorado* pasible de mudar en caso paradigmático, materia sobre la que Klemm actuaba recreando semblanzas de personalidades artísticas de alcance local e internacional, historias de los estilos y capítulos especiales –como el que le dedicó a la figura de Eva Perón–.

Asesorado por la marca de autoridad registrada en el crítico de arte Carlos Espartaco, Klemm se posiciona como animador de un programa que comenta la historia del arte desde el living room, prefigurando maneras inéditas de distribución de una disciplina históricamente atada a la academia y sus formas específicas de producción y circulación de saberes. Los *chroma key* que se cuelan entre las escenas de *El banquete* sean, acaso, la transposición de la diapositiva y el *power point* que esa lección de historia del arte imparte para la teleaudiencia.

En Klemm se prefiguran una serie de cualidades volátiles y movedizas que lo califican de agente extravagante y excéntrico que pulula entre la alta y la baja cultura y erra campante entre la condición de crítico, coleccionista *amateur*, mecenas, artista kitsch, productor de mobiliario que denominó mediante los neologismos *neo grecorromano* y *post egipcio*, ícono mediático, *entertainer* (Iglesias, 2017, p. 66), performer de los 60 y animador cultural de los 90 y 2000. Sobreabunda en él la ductilidad subjetiva de quien supo *aggiornarse* a aquello que cada época prefigura con –o como– urgencia.

Los usuarios de *Youtube* pueden relamerse una y mil reproducciones con algunos episodios de *El banquete* que la plataforma retiene ilesos, aunque teñidos por una economía nostálgica que hace de la recuperación de ese pasado reciente una experiencia que conecta con los consumos de culto, como si cada movimiento de Klemm, compulsivamente archivado y rebobinado, pudiera reactualizarse en una escena que se solidariza con los visualizados colectivos y performáticos de la película *The Rocky Horror Picture Show* (1975).

Aún cuando esas escenas intensifican sentimientos asociados a un consumo leído retrospectivamente con afecto no encontraron, sin embargo, inscripción ni resonancia historiográfica significativa durante los primeros años 2000. Los inicios de esa década demostraron cierta indiferencia hacia la figura de Klemm, cuando no su manifiesta desaprobación y rechazo por quien supo estrechar un amplio espectro de vínculos y afinidades que van del Di Tella a Carlos Menem, pasando por Cemento y el living de Susana Giménez.

Las escrituras dispersas que leen retroactivamente sus itinerarios como experiencias significativas para la historia del arte indican, casi sin excepción, las representaciones que hubieron de calificarlo como otro artificio *trash* del menemismo. Esas imágenes, mayoritariamente modeladas por la prensa y por una parte del campo artístico e intelectual de la época, sedimentan sobre su figura obstruyendo una interpretación que lo exceptúe de la fijeza de su condición de clase y lea en esas disposiciones hacia el gusto guarango (Restany, 1995), la *tilinguería cursi* y la *frivolidad kitsch* algo distinto a la simple replicación vulgar del *way of life* menemista. Los homenajes actúan tardíamente. Una exposición antológica da cuerpo en 2010 a un principio de reinscripción de esa historia. Cumplida una década del retiro involuntario de Klemm de las arcas del arte y de la vida, algunas escrituras suministran versiones de bolsillo del inmenso anecdotario *klemmiano*. Esas tentativas de redención sean acaso la iniciativa, la punta de lanza que anime las recuperaciones posteriores, más extensas y en formatos variables, que van del ensayo a la reestructuración curatorial de la Fundación Federico Jorge Klemm.

La mítica Klemm y otras cremas de la historia

La primera inscripción que vuelve inteligible esa voluntad de reparación histórica toma la forma de una exposición antológica realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO). El historiador del arte Roberto Echen propuso entonces un ejercicio de rescate que tituló *El banquete telemático de la pintura. Federico Klemm o los agenciamientos míticos*, desarrollada entre el 16 de noviembre y el 21 de diciembre de 2010. La muestra incluyó una selección de obra pictórica, además de la proyección de algunos de los episodios de *El banquete telemático*, conjunto al que se añadieron los vestuarios que luciera Federico durante las grabaciones de esos capítulos.

El texto de sala repone una iniciativa institucional dirigida a reescribir itinerarios artísticos sobre los que actúa una resistencia disciplinar que, en la singularidad de Klemm, indica las coordenadas de un caso límite con “bordes difíciles de abordar” (Echen, 2010, párr.2). Echen

asigna espesor a las salientes y rebabas de una figura que eludió con gracia el refillado de su potente agencia mítico-mediática: “Klemm sobre todo. Mito mass-mediático colocado *entre la veneración y el escarnio, la risa y el deseo* (mayormente inconfeso)” (Echen, 2010, párr.2) Sobre la tentativa de la exposición comenta:

“[...] el proyecto curatorial partió de la relación Klemm-mito-mitología, ya que toda su producción está atravesada por un movimiento de aproximación y extrañeza a un tiempo, a los mitos y –fundamentalmente– la mitología griega y bíblica, pero también mitologías contemporáneas: desde Andy Warhol, de quien obtiene algo así como el modelo de sí mismo –la herencia a la que hacía referencia más arriba (con todas las implicaciones que una actitud de ese tipo pueda tener)– hasta Mirtha Legrand y otros (mucho más efímeros) mitos –algunos dudosos por cierto, y esto es clave– de la tv (sic) argentina y de cierto mundillo que desea y disfruta” (Echen, 2010, párr.2)

Un lugar indeciso y sin ninguna tentativa de fijación obra en las representaciones que reen-vían hacia Federico Klemm, cuya producción cultural brilla como una joya de *bijouterie* de imitación, falseada por las lecturas que malversan la potencia allí contenida. El historiador tienta una genealogía donde incrustar esa piedra preciosa y arriesga: “Como ocurre con otro gran artista argentino –y con quien comparte no sólo el momento, sino algunos espacios comunes–, su homónimo, Federico Peralta Ramos, –los *media* sobre todo, por supuesto, la televisión– le dieron un lugar entre mítico y folclórico” (Echen, 2010, párr.5).

Dos años más tarde el suplemento *Soy* del diario *Página/12* publica un conjunto de notas breves, bajo la leyenda *La Klemm de la Klemm. Sintonizando a Federico a diez años de su muerte*. En esa imagen Klemm se vuelve un indicador de distinción entre la distinción –la crema de la crema– metaforizando una condición de clase que, frecuentemente será leída como causal del conjunto de sus disposiciones. Dato de color: la edición anterior de ese suplemento conjuró la memoria de Néstor Perlongher al cumplirse dos décadas de su ausencia física. Las fechas de deceso de esas figuras emblemáticas de los 90 difieren por un día, por lo que cabría presumir que el destino y el orden de esos homenajes y semblanzas de vida modula eventualmente una política editorial.

César Castellano, quien fuera responsable del área de comunicación y medios de la Fundación Federico J. Klemm y productor del programa, prologa esta sección y estima que *El banquete está servido*, es decir, que el tiempo hizo de las suyas y es momento oportuno para una degustación que ponga a prueba por igual la dulzura y el trago amargo de ese recetario telemático de la historia del arte. El copete del escrito periodístico condensa una serie de imágenes en las que tintinea la memoria de Klemm:

El primer cuerpo pop después del pop, la primera loca luego de la hegemonía gay, supo llegar tarde y temprano con sus suntuosos manjares. Maneras diversas, filantropía y amaneramiento al servicio del banquete telemático.

Todos los invitados siguen relamiéndose al recordarlo (Castellano, 30 de noviembre de 2012, párr. 1)

Castellano lee a *El banquete* como una pequeña porción de la empresa filantrópica por la que Klemm liberó contenidos y acercó el arte a las masas en tiempos de dolarización, egoísmo y especulación neoliberal y amasó una colección de arte que volvió pública y de acceso irrestricto. En esa remembranza reanima una serie de relaciones e itinerarios que van desde las performances en el Di Tella, pasando por sus alianzas con Marta Minujín, hacia los exilios en dictadura y un retorno democrático que lo encuentra en *Cemento poniendo el cuerpo en acción* junto a Katja Alemann.

El anecdotario aviva una imagen *telemblemática* de Klemm, al decir de Castellano, mientras alimenta el fuego de quien se precipitó a la fama a partir un programa de arte cuyas excentricidades fueron compiladas inmediatamente como contenidos televisivos. El *sketch* de Antonio Gasalla *Mecha y el rincón de la cultura* –una coleccionista ricachona, referencia ineludible a la figura de Amalia Lacroze de Fortabat– contó en varias oportunidades con la participación de Klemm que, adhiriendo o no a la ironía, deslizaba comentarios en nombre de la cultura, dispersando sus emblemáticas citas de autoridad por todo el set. Preocupado por no diluir la extensa y variopinta acción poética del *ícono mediático* de la historia del arte agrega: “Que nadie crea que Federico Klemm era sólo el anfitrión de un programa de televisión entretenidamente original y de culto, aunque con eso bastara para rendirle hoy un homenaje” (Página/12, 30 de noviembre de 2012, párr.2)

El siguiente escrito en el diario distribuye un aviso *Para todo público*, que notifica sobre la existencia de un recorrido virtual de la colección, disponible en la página web de la Fundación, una selección antológica de material de archivo de *El banquete telemático*, y la que entonces era la exposición temporal titulada *Las maravillas del mundo* sobre la obra de Ennio Iommi.

La ikebana conmemorativa elude la pompa fúnebre y continúa con un escrito de Roberto Jacoby, que describe con mismo detalle y efecto narrativo el conjunto *Adidas* que fue el vestuario frecuente sino invariable de Rosita, la madre de Federico, el recuerdo de una agrupación ficticia y burlona por la que Klemm junto a Guillermo Kuitca y Alejandro Kuropatwa eran “parte del que nosotros llamábamos el Ku Klux Klan positivo”, el ciclo titulado *Sobre happenings* que Jacoby organizó con Oscar Masotta en el Di Tella, donde un joven Klemm realiza sus primeras apariciones: “aparecía con un trajecito de baño muy chiquito y le tirábamos pintura con pedazos de pescado” (Página/12, 30 de noviembre de 2012, párr.3). Jacoby contrarresta ese tono, que unifica e iguala datos de color y epítetos de las grandes ligas de la historia del arte, recuperando la textura de *El banquete* como la mayor hazaña de ese estrategia del arte de (en) los medios:

Para mí lo más interesante fue su programa. La obra de él es un kitsch desinflado, muy básica. Creo que mucho más interesante fue él como figura [...] Las performances que él hacía en la televisión sí que eran muy geniales. [...] *El de Federico fue el primer programa sobre arte conceptual que hubo en la*

Argentina y ése es un gran mérito. Además, él hacía en su programa una parodia involuntaria de la crítica de arte, por la gesticulación, por la importancia que les daba a las pavadas, por esas declaraciones estrafalarias sobre cosas como ‘el sentimiento del artista’. Era muy gracioso cuando decía que se elevaba a Dios y levantaba las manos mirando al cielo. *Federico hacía un acting de un tipo de crítico de arte que ya en esa época no existía más* (Jacoby, 30 de noviembre de 2012, p.5).

Entre la apología del crítico *démodé* y el conceptualismo que se mira por TV, Klemm introduce una dupla que no por poco novedosa tiene menos mérito: *el arte de los medios* que ningún otro artista practicó hasta entonces sistemática e ininterrumpidamente. La suya fue una performance cargada de gesticulaciones, énfasis y artificios declamatorios por los que intentaba reproducir las palabras de la escritura, difícil y ensortijada, que le valió a Carlos Espartaco el renombre de “Espantaco” (Página/12, 30 de noviembre de 2012, p.6).

Marta Minujín hace resonar esa caja de recuerdos y califica lo incalificable de esa personalidad *estrambótica* que organizaba fiestas en su casa y era aficionada a todo tipo de objetos de colección, incluyendo los vestuarios del bailarín ruso Rudolf Nureyev, que Klemm lucía en sus demostraciones de ópera doméstica y en aquella oportunidad en que interpretó un pasaje de *Carmen* en el programa de Gasalla.

Minujín agrega “Nosotros nos adorábamos y él también adoraba a Romero Brest y a su mujer. Nos juntábamos los cuatro” (Página/12, 30 de noviembre de 2012, párr. 1). Recupera así la cadena de complicidades y vínculos de afinidad que reenvían a Klemm hacia el mundo del arte y la farándula sin distinción y se jacta: “Yo le hice el gancho con Andy Warhol”. Esa ductilidad actúa sobre su figura y la vuelve increíblemente maleable al tiempo que un blanco fácil de la crítica y la opinión pública que no demora en diagnosticar su frivolidad menemista. La intensidad de esa imagen ocluye los pliegues y torsiones de una trayectoria de vida y comunidad que desestima el determinismo y esquiva una condición de clase que lo fija con desdén a la aristocracia neoliberal de los 90.

Diego Trerotola atesta el tiro de gracia del suplemento y, cual proteico agasajo, tienta una suerte de semblanza que repone con exactitud y justicia el espesor de una figura, tan extravagante como compleja:

El Guernica de Picasso, fragmentado como telón de fondo por el croma televisivo, y delante, como un collage animado, Federico Klemm trata de explicar las virtudes de esa obra con palabras sofisticadas, pero un poco trabadas, gesticulando con énfasis cada idea, enfundado en una camisa de estampado eléctrico que compite estéticamente con el cuadro del español (Trerotola, 30 de noviembre de 2012, párr. 1).

En una imagen congelada de *El banquete* cabe una metáfora del propio Klemm, así como de una manga de su camisa se desprende una oda al barroco. Ese ejercicio de autorreferencialidad excéntrica y desquiciada por el que conductor y programa se asemejan –al punto de no

poder indicar dónde empieza *El banquete* y termina la franquicia kitsch que fue Klemm— figura una imagen que se ajusta a esa trayectoria. Klemm tiñe, con sus estrambóticas estrategias retóricas y su inconfundible *Versace*, una historia del arte que no imparte sino disemina como una cadena de canutillos que, desencajados de la tanza, lanzan sus destellos en todas direcciones. Mismo reajuste vale realizar para su vocación de retratista “de cierto menemismo rubio” por el que el artista ícono de la TV pintó a Susana Giménez, a Mirtha Legrand e inclusive a Amalia Lacroze de Fortabat “para volverlas figuraciones camp, juegos del artificio estallado” (30 de noviembre de 2012, párr.1) dirá Trerotola.

Esa capacidad de desvío y apropiación desviada de la norma resulta operativa para pensar a Klemm como el ejercicio de una condición de clase móvil y leer en sus disposiciones y afinidades electivas ya no un dispositivo *tremendamente enclasante*, sino una figura que reescribe y reactualiza sus posiciones en el campo, moviéndose cómodamente entre la paradoja: “ser un aristócrata del cable ya era una contradicción, porque el rango de esos canales iba de modesto a pobre, sin el poder o la grandeza de un canal de aire” (Trerotola, 30 de noviembre de 2012, párr.1). Esa condición subjetiva movediza y dispersa, es sintomática de otras maneras de *estar al borde* que, en Klemm, activan una potencia desfachatada. Su deriva campante entre la alta cultura y la precariedad disimulada de la televisión por cable cualifican ese movimiento frenético que lo encuentra moviéndose ante las cámaras y la vida como un *excéntrico*, por lo que, quizás el homenaje que se ajuste esos itinerarios furibundos sea, precisamente, este muestrario de anécdotas desencajadas de la marcha *straight* de la cronología histórica.

Un ejercicio tentativo de localización de la figura de Federico Klemm en la historia del arte local resulta del ensayo que escribiera Claudio Iglesias, material que fue publicado bajo el título *Rubias Teñidas. Federico Klemm, Marisa Rubio: el arte entre la libertad y el subjetivismo profesional* (Iglesias, 2015) y que, con posterioridad, fue incluido como parte de la compilación *¿Es el arte un misterio o un ministerio? El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo* (Katzenstein & Iglesias, 2017).

Iglesias recupera una versión de *El banquete telemático* como “una colosal franquicia del yo”, por la que Klemm creó y distribuyó una *mercadotecnia de sí*: “Todo lo que ofrecía era Klemm; todo lo que pasaba por sus manos se convertía también en Klemm [...]” (Iglesias, 2015, p. 19-20). Quizás exista, no obstante, la posibilidad de atemperar esa representación. Si bien es cierto que Klemm produce una imagen de sí que infecta y contagia lo que toca, también es presumible que las estrategias que reenvía mediáticamente hacia la historia del arte se descancen de la individualidad, haciendo de esa experiencia de vida una interferencia cuyos efectos se verifican y resuenan significativamente en lo colectivo.

El crítico de arte dirá que su hazaña consistió en realizar, de manera sostenida y coherente, la promesa del arte de los medios que, en la singularidad de Klemm, implicó llevar “la prédica de las neovanguardias de 1960 al living de Susana Giménez y Mirtha Legrand” (Iglesias, 2015, p.18). Esa operación traduce extemporáneamente las consignas de Escari, Jacoby y Costa. *El banquete telemático* permuta la lección de historia del arte por la cadena (artística) nacional. Su resonancia mediática y capacidad para modelar la opinión públi-

ca y la formación estética de varias generaciones no tiene nada que envidiarle a *Happening para un jabalí difunto*, menciona Iglesias, y lo que es más: los catálogos escritos por encargo por el *séquito de críticos a sueldo* sean quizás el corolario de una estrategia de distribución de contenidos y *spam* artístico sin parangón.

Iglesias recupera la dimensión del artista como *protuberancia mediática* al tiempo que marca los momentos en que esa figura desciende de la fama al oprobio, valoraciones que ajustan una versión de Klemm como “emblema del provincianismo más chabacano a la vez que de un cosmopolitismo difícil de creer, *salpicado por algún abrazo con Carlos Menem*” (Iglesias, 2015, p. 36). El autor describe un destino historiográfico que es también un *lugar astrológico en la historia del arte*, y relata la suerte de quien fuera un príncipe ilegítimo “que debe pelear duramente por su propia grandeza” (Iglesias, 2015, p. 33) pero, al mismo tiempo, participa de la misma genealogía de escritos agraviantes al momento en que dictamina que el retrato –localizado en la FFJK– que le realizara Rómulo Macció a Klemm devuelve “un torso desproporcionadamente menudo, como el de una niña o una mujer (...)” (Iglesias, 2015, p. 30). Iglesias erige un mundo de fragilidad eminentemente feminizado como marcador de la sexualidad de Klemm y, en simultáneo, formaliza una manera de pronunciar *a media voz* sus descalces de la heterosexualidad obligatoria acusando recibo de los *strip-pers* y *taxi boys* que, inauditadamente, se mezclaron con el séquito de famosos y empleados a sueldo que conformaran su círculo de afinidad:

El disfraz de Klemm con su maquillaje y sus camisas, sus cinturones, sus botas texanas y su cabellera siempre protagonista, su figura vitruviana completa estuvo en boliches de renombre y en fiestas privadas *abarrotadas de muchachos*, actrices de TV y contratistas de obra pública, todos ellos monumentos a su berretín personal (Iglesias, 2015, p. 34)

Esta intervención vuelve ostensible la urgencia de una revisión historiográfica que, de realizarse, contiene la posibilidad de absolver a Klemm de esa invocación ponzoñosa y homofóbica que resuena intensa y eficazmente en la ausencia de estudios sistemáticos. En ese sentido, se alinea un pensamiento sobre la vacancia de una escritura extensa que resuelva esa condición deficitaria y le asigne un lugar en la historia de la historia del arte local, perimido por una década valoró la profesionalización y el conceptualismo por sobre el amor al arte y otras consignas que circularon anacrónicamente entre las retóricas discursivas de *El banquete*. Dirá el autor, con tono despectivo, que ingresar retrospectivamente a ese pasado invierte el mal gusto y lo devuelve como un valor “casi tierno y disfuncional” mientras que el histrionismo de esas emisiones televisivas cede su vigor hasta volverse suave como “una espora que llega de otro tiempo” (Iglesias, 2017, p. 81). La desaceleración de la que nos previene Iglesias, mofándose de la fierecilla domada por la distancia irónica que pretende construir, desmoviliza el arsenal crítico disponible en *El banquete* y sus maneras específicas de pulsar potentes comentarios dirigidos sobre una historia del arte en vísperas de autoexaminación.

Un cuerpo minoico en la repisa del living room

Con diferencia de un año, otra memorabilia se desprende del universo Klemm para activar la exposición que Jimena Ferreiro tituló *Dórico, jónico, corintio. La historia del arte después del derrumbe de la norma*, realizada entre el 18 de agosto y el 14 de octubre 2016 en la Fundación FFJK. Esa enumeración tipológica deja traslucir la referencia a esa otra historia del arte mediática, interpretada por *Las bistecs* en la canción homónima que, dirá Ferreiro, funde potentes reminiscencias almodovarianas con la crítica postfeminista viviendo la consigna “Historia del arte, penes con pincel” (Las Bistecs, 2016). Una justicia demorada con ecos de *electrodisgusting* y un pensamiento que vuelve a Klemm en la Fundación que aquel le heredara a un mundo del arte que le comandó más hostilidades que reconocimientos.

En la muestra actúa un principio de recuperación que excava en las imágenes y operaciones de Federico como un archivo de gestos disponibles que exaltan “una vocación por desnaturalizar los dispositivos discursivos formateados por la historia del arte” cuya versión moderna es leída como una continuación desconflictuada de “valores masculinos, estables y progresivos” (Ferreiro, 2016). De la columna clásica a la proeza mitológica por la que Sansón desmontó esos pilares de la cultura grecolatina —episodios en los que Klemm revuelve pictóricamente— pasando por el *neo egipcio* y *Las Bistecs*, en la obstinación de esa decidida empresa arqueológica se revelan las capas estratigráficas de una voluntad creciente por interceptar la marcha recta *straight* de una historia del arte que eufemiza el sentido heteropatriarcal de su escritura.

Ese principio activo reenvía hacia un conjunto de obras que enlazan a Klemm con Laura Códaga, Mauro Guzmán, Ad Minoliti, Gaby Cepeda, Malena Pizani y Nancy Rojas. Viejas nuevas tipologías montan una escena que envía comentarios hacia los decorados de *El banquete telemático* mientras esas poéticas interceptan los sentidos acumulados en esa *Balsa de la Medusa* que es la moderna historia del arte, donde naufragan los restos de una “cultura visual que eyectó de lo visible a los díscolos y disidentes” (Ferreiro, 2016).

Dórico, jónico, corintio examina las posibilidades de una curaduría-ensayo cuyos procedimientos liberan segmentos de una historia del arte que se expone a los desvíos, torceduras e inversiones de sentido que, a la *maniera* de Klemm en *El banquete*, puedan dirigirle esos ejercicios que la comentan y sofocan con misma intensidad. La selección de ese elenco provisorio de obras para la Fundación pone a prueba los modos de homenajear una trayectoria donde precisamente la figura del homenaje se retacea. La curaduría de Jimena Ferreiro acaso sea el justo homenaje que ajusta la nostalgia y la usa como un arma contra la estandarización narrativa y el desarme de ese dispositivo de verdad que negó legibilidad compulsivamente a todxs aquellxs que pulsaran un desajuste de la norma sexual y artística. Esa certeza funciona para el caso de Federico Klemm y hace coincidir sus itinerarios con los de esxs indeseables descalificados de la historia del arte por cursis, absurdos y amanerados:

El planeta Federico sigue girando en su órbita solitaria, y a pesar que hacia comienzos de los años 90 se había transformado en un personaje famoso merced

a sus apariciones televisivas orquestadas en complicidad con Carlos Espartaco, su obra y su legado como artista nunca ingresó al parnaso de la historia del arte local (Ferreiro, 2016)

La curaduría de Jimena Ferreiro sienta precedente y practica con modos tácticos de retener las memorias de Federico evadiendo la épica biográfica aunque sintonizando episodios de esa vida como experiencias que precipitan en la nostalgia colectiva y renuevan su inteligibilidad en el cuerpo de obras que, en el caso de esta exposición, *aggiornan* la mirada sin renegar de ese vistazo al pasado, ahí donde actúa una ansiedad extractiva que vuelve compulsivamente a esa cantera de formas e ideas disponibles. La columna es un ademán histórico que reenvía a los clasicismos masticados y devueltos como pastiche, esa que parece haber sido la vocación sino el principio activo de *El banquete telemático*, donde Klemm actúa como operario, anfitrión y decorador de interiores. Lejos de quedar obsoleta, la batalla cultural de Federico reclama cultorxs que renueven sus votos y fieles practicantes de esa pasión por incrustar el arte, cual gema preciosa, en el medio de los medios sin temor a la ambientación ni el simulacro.

Esa suerte de promesa no escriturada se reanuda en el viraje que la Fundación Federico Jorge Klemm presagió para el cuerpo de su colección, decisión por la que dejara resonar en ese conjunto la vibra de un nuevo guión curatorial elaborado por Federico Baeza y Guadalupe Chiotarrab, asistidxs por Job Salorio en el diseño de montaje. La reapertura de la Fundación coincidió entonces con la inauguración de *El cuerpo de una colección* (2018) que se constituyó en la muestra permanente que exhibe el elenco de obra estable de esa institución. El texto de sala recupera un principio de acción semejante al que activara Ferreiro y sienta así, una cadena de reinscripciones que calan y hacen escala en el universo Klemm desde los gestos, figuraciones y maneras por las que Federico tejó una imagen oracular de sí que embadurnó cada aspecto de su práctica:

La piedra angular de este montaje es la serie de programas de televisión producidos por Klemm en colaboración con el crítico Carlos Espartaco entre 1994 y 2002: *El Banquete Telemático*. La colección fue una escenografía recurrente en aquellas emisiones. La performance mediática de Klemm es su obra de arte total más ambiciosa y ha participado de la educación estética de varias generaciones. *Set*, *decorado*, *ambientación* son algunos términos útiles para pensar la curaduría de esta muestra. La exhibición responde a matrices centrales que convulsionaron el horizonte cultural de aquellos años: se trataba de la contemporaneidad entendida como simulacro y artificio (Baeza & Chiotarrab, 2018)

La reestructuración curatorial de esa colección impuso, por el mérito de aquella tarea y la convención que se anuda a la eventualidad de una exposición, la proliferación de escritos de prensa y un artículo, narrativas que revisitan una versión de Klemm desactualizada y desautorizada por años de mutismo. Julián Sorter verifica en el escrito titulado *Muerte y resurrección de FJK* (Sorter, 2018) aquel desprecio irradiado por los medios periodísticos hacia su figura, crónica de una obstinación que se cobró significativas repercusiones historiográficas:

Más allá de los textos que Fermín Fèvre, Jorge López Anaya y Carlos Espartaco escribieron por encargo para sus muestras, los ensayos y las notas periodísticas escasean y, en ocasiones, demuestran desprecio. Las fiestas, sus relaciones con la alta sociedad, su sexualidad, su edad y aspecto fueron algunos blancos de los ataques (Sorter, 2018)

Por oposición, menciona los ejercicios libresco y expositivos que, con el correr de estos últimos años, tientan un principio de redención que culmina momentáneamente en esa reinaguración, suerte de activación de un lugar mítico que exhuma un cadáver –el cuerpo de una colección–, que devuelve a la vida las formas inanimadas y practica una forma de espiritismo: “La vuelta del pasado solo tiene lugar en forma de remix. Un Frankenstein, pero Frankenstein, al fin y al cabo: ¡está vivo!” (Sorter, 2018).

Juan Cruz Pedroni agrega, en una reseña realizada para *Arte al día*, algunas dimensiones de esa máquina telemática cuyas resonancias retumban en los recodos de esa buhardilla de la historia del arte, que supo condensar *una imagen de la disciplina* que pulula entre la cita nocturna por la que *El banquete* dispuso una suerte de tertulia o convite donde deslizar comentarios al mundo del arte, como quien bebe vino y contempla *desinteresadamente* una pintura.

Pedroni recuerda que “Con la emisión televisiva, Klemm se constituyó en el anfitrión de su propio conjunto privado; una colección pulsada, como cualquier historia del arte, por el deseo de conjurar la dispersión de las obras” (Pedroni, 2018, párr.1) Quien manipule *el cuerpo de esa colección* debiera conocer la historia de esa que supo ser ambientación y ejemplo paradigmático, elenco de un performance barroca de la disciplina por la que Federico Klemm “hizo el epígono de la figura convencional del historiador del arte: un *connoisseur* que agrega a sus juicios estéticos la gesticulación de su naturaleza infalible” (Pedroni, 2018, párr.1)

Perlas y gemas preciosas. Una historia del arte brillantada

Este trabajo procuró conjurar un estado del arte provisorio para quien fuera, junto con sus producciones culturales, sencillamente descalificado del campo artístico porteño de los 90 y principios de los 2000. Federico Klemm le imprimió a la historia del arte potentes estrategias que desestabilizaron parte de sus cimientos –mientras otra parte se mantuvo incólume– vía de la ensoñación romántica, la ambientación barroca y el artificio camp. Un ejercicio de revisión de sus recuperaciones tempranas y recientes, libera la pregunta por dónde incrustar esas perlititas que poco tienen de cuentas sueltas e insignificantes y mucho de una historia del arte que, eyectada de su ecología habitual, intercambió el *confort* de sus espacios de producción y distribución por la impertinencia y la exterioridad de un laboratorio de ensayo mediático, ahí donde continúa pestañando la promesa de una historia telemática del arte.

Referencias

- Baeza, F. y Chiotarrab, G. (2018). El cuerpo de una colección [texto de sala]. Recuperado de <https://www.dropbox.com/sh/k1qdykyn5g5oqn/AAAiZ0VpmavGOvdUDN-UfZw8a?dl=0&preview=Textos+de+sala.docx>
- Castellano, C. (30 de noviembre de 2012). El banquete está servido. *Suplemento Soy*, *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/subnotas/2724-267-2012-11-30.html>
- Echen, R. (2010). El banquete telemático de la pintura. Federico Klemm o los agenciamientos míticos. Recuperado de <https://castagninomacro.org/page/exposiciones/id/122/title/El-banquete-telem%C3%A1tico-de-la-pintura>
- Ferreiro, J. (2016). Dórico, jónico, corintio. La historia del arte después del derrumbe de la norma. Recuperado de <https://verrev.org/2016/09/14/dorico-jonico-corintio-la-historia-del-arte-despues-del-derrumbe-de-la-norma/>.
- Iglesias, C. (2015). *Rubias teñidas: Federico Klemm. Marisa Rubio. El arte entre la libertad y el subjetivismo profesional*. Rosario: Baltasara Editora.
- Iglesias, C. (2017) Federico Klemm. Etapas del artista entertainer. En C. Iglesias e I. Katzentstein (Comp.), *¿Es el arte un misterio o un ministerio? El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo* (65-84). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jacoby, R. (30 de noviembre de 2012). Genio a cuadros. *Suplemento Soy*, *Pág./12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/subnotas/2724-267-2012-11-30.html>.
- Minujín, M. (30 de noviembre de 2012). Una luz en la oscuridad. *Suplemento Soy*, *Pág./12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/subnotas/2724-267-2012-11-30.html>.
- Pedroni, J. C. (2018). Fundación Klemm: El cuerpo de una colección. *Arte al día*. Recuperado de <http://es.artedía.com/Resenas/Fundacion-Klemm-El-cuerpo-de-una-coleccion>
- Restany, P. (1995). Arte Guarango para la Argentina de Menem. *Lápiz 13(116)*, 50–55.
- Sorter, J. (2018). Muerte y resurrección de FJK. *Estudios Curatoriales*. Recuperado de http://untref.edu.ar/rec/resena_julian_sorter.php
- Trerotola, D. (30 de noviembre de 2012). Cable al cielo. *Suplemento Soy*, *Pág./12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/subnotas/2724-267-2012-11-30.htm>