

**TRAMAS DE VOCES: EL ARTISTA-CURADOR EN LA  
MUESTRA LA SUITE (BUENOS AIRES-PROA, 2021) Y  
EL AUTOR DESPLAZADO EN  
JOSÉ LUIS LANDET: EL ATAJO (BUENOS AIRES-MARCO, 2021)**  
Graciela C. Sarti<sup>1</sup>

### Resumen

A mediados de 2021, en el barrio porteño de La Boca, en la ciudad de Buenos Aires, dos muestras de envergadura dedicadas a las artes contemporáneas permitieron trazar un paralelo respecto del descentramiento actual de las autorías cerradas, de la exposición como polifonía o trama. Tanto en la muestra colectiva *La suite*, inaugurada el 8 de julio con curaduría de los artistas Sigismond de Vajay y Juan Sorrentino en PROA, como en la exposición antológica *José Luis Landet. El atajo*, inaugurada el 16 de junio con curaduría de Sandra Juárez en MARCO –Museo de Arte Contemporáneo de La Boca/ Colección Fundación Tres Pinos–, los artistas se desmarcan de los roles tradicionales para ofrecer su trabajo como soporte, como urdimbre para una trama de muchas otras voces. Se trata de situaciones que pueden enmarcarse en una figura del autor descentrado, leído desde las lentes de Roland Barthes y Michel Foucault. En el caso de *La suite*, esa polifonía donde lo sonoro tuvo la mayor relevancia, hizo del espacio un eje del guion curatorial. En el caso de *El atajo*, el trabajo de Landet con múltiples materiales provenientes de diversos ámbitos de la cultura, especialmente de la pintura *amateur*, genera un archivo donde los ejes son la memoria y el tiempo.

**Palabras clave:** arte contemporáneo - autoría - curaduría - memoria - archivo - espacio

### Abstract

In mid-2021, in the Buenos Aires neighborhood of La Boca, two large-scale exhibitions dedicated to contemporary arts made it possible to draw a parallel with respect to the current off-centering of closed authorship, of the exhibition as polyphony. Both in the group show *La suite*, inaugurated on July 8 with the curatorship of the artists Sigismond de Vajay and Juan

<sup>1</sup> Universidad Nacional de Tres de Febrero-UNTREF. Departamento de Arte y Cultura. Grupo de Estudios en Arte Contemporáneo Argentino.

Sorrentino at PROA, and in the José Luis Landet anthological exhibition *El atajo*, inaugurated on June 16 with the curatorship of Sandra Juárez at MARCO –Museum of Contemporary Art of La Boca / Fundación Tres Pinos Collection–, artists detach themselves from traditional roles to offer their work as a support, as a warp for a plot of many other voices. These situations can be framed in a figure of the off-centered author, read through the lenses of Roland Barthes and Michel Foucault. In the case of *La suite*, that polyphony where the sound had the greatest relevance made the space an axis of the curatorial script. In the case of *El atajo*, Landet's work with multiple materials from various cultural spheres, especially *amateur* painting, generates an archive where memory and time are the axes.

**Keywords:** Contemporary art - authorship - curation - memory - archive - space

A mediados de 2021, en el barrio porteño de La Boca y a pocas cuadras de distancia, dos muestras de envergadura dedicadas a las artes contemporáneas permitieron trazar un fructífero paralelo en relación con el tema que aquí se propone: el descentramiento de las autorías cerradas, la exposición como polifonía o trama. La muestra colectiva *La suite*, inaugurada el 8 de julio con curaduría de Sigismond de Vajay y Juan Sorrentino en PROA, aun continúa unos días más mientras se está terminando esta comunicación (noviembre de 2021); la exposición antológica *José Luis Landet. El atajo*, inaugurada el 16 de junio con curaduría de Sandra Juárez en MARCO –Museo de Arte Contemporáneo de La Boca/ Colección Fundación Tres Pinos–, cerró al 19 de setiembre. Siendo dos eventos con marcadas diferencias hay, sin embargo, una lectura transversal que aquí se propone. Por el lado de las palpables semejanzas, consignaré a modo introductorio que, mientras que en PROA dos artistas/curadores seleccionaron obras de otros 29 artistas internacionales pertenecientes a los fondos de las FRAC (Fondos Regionales de Arte Contemporáneo-Francia), en MARCO una curadora acompañó a un único artista argentino en un extenso recorrido con multitud de obras. Mientras que en PROA, bajo la lente de una forma musical, se fueron enhebrando las distintas salas apelando a un cierto despojamiento y fluidez del espacio, en MARCO la propuesta se construyó en base a las nociones combinadas de atajo y de archivo, con un notable grado de acumulación de elementos y un trabajo muy diferente con el espacio de exhibición.

Pero ambas muestras pueden ser comparadas desde cierta perspectiva, ya que tanto en *La suite* como en *El atajo* hay artistas que se desmarcan de los roles tradicionales para ofrecer su trabajo como soporte, como urdimbre para una trama de muchas otras voces. De Vajay y Sorrentino son dos notables creadores, con trayectorias múltiples en las que lo sonoro y lo espacial, que le es concomitante, tienen particular relevancia; aquí ambos términos –sonido y espacio– sostienen el entramado del conjunto exhibido. Landet desde hace años viene intersecando su obra con multitud de otras fuentes –la mayoría genuinas y una muy particular, apócrifa–, en un juego en el que la autoría y sus límites se diluyen. El gesto inicial de unos y otros tendrá largas raíces, pero sus variadas formas y sus consecuencias provocan, como se verá, diversos y novedosos resultados.

### De la muerte del autor al autor descentrado

Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, permíteme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que tú seas el lector de estos ejercicios, y yo su redactor. (Borges, J. L. 1996: 17)

Así iniciaba Borges, en 1923, su primer libro: *Fervor de Buenos Aires*. Casi cien años han pasado desde entonces, mucho se ha escrito sobre la cuestión de la autoría y su borradura, pero pocas líneas tienen mayor claridad y contundencia que estas, precursoras. En 1968, en un breve ensayo, Roland Barthes le da a una idea similar el necesario desarrollo teórico, proponiendo tajantemente *la muerte del autor*; bien que aplicado a la literatura, su aserto sigue resultando incontrastable para casi cualquier forma del acto creativo:

(...) en cuanto un hecho pasa a ser *relatado*, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura (1994: 65-66).

O comienza el arte, podríamos extendernos. Y, si bien es cierto que Barthes considera que todavía es “muy poderoso el imperio del Autor” (66), también ve en escritores como Mallarmé “la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario” (66).

El resultado de ese “alejamiento” del autor es, ante todo, la modificación radical del texto: este se vuelve un “espacio de múltiples dimensiones en el que concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas

provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 1994: 69); su consecuencia inmediata es el nacimiento del lector, que se paga con esta muerte del autor (71).

Al estudio de Barthes seguirán otros, siempre aplicados a la literatura. El más notable e inmediato es, naturalmente, el de Foucault, quien en febrero de 1969 pronuncia la conferencia *¿Qué es un autor?* ante la Sociedad Francesa de Filosofía. El texto da lugar, a lo largo del tiempo, a varias publicaciones con algunas variantes. Allí se trabaja la figura del autor como “el momento más importante de la individualización en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas, también en la historia de la filosofía y en la de las ciencias” (Foucault, 2010: 10). Esta figura es puesta en cuestión, así como la noción de obra y la unidad que designa, para recalar en el concepto de escritura, a la que ya no considera ni el acto de escribir ni la marca de lo que ha querido decir alguien (15), sino como un “pensar la condición en general de todo texto, la condición a la vez del espacio en el que se dispersa y del tiempo en el que se despliega” (15-16). Finalmente llega a la postulación de la idea de autor como una función que “no va como el nombre propio desde el interior del discurso al individuo real y exterior que lo produjo, sino que, de alguna manera, corre en el límite de los textos, que los recorta, que sigue sus aristas” (21). Se trata de una función que entre otras cosas garantiza un principio de unidad y aparece vinculada al sistema jurídico institucional. Función a ser destronada en tanto generadora de objetos de apropiación –y la primera de esas apropiaciones, en la lente de Foucault, ha sido la penal: la figura de autor aparecería allí donde el texto trasgresor reclama un autor que pueda ser castigado (22)–, pero que también ha bordeado lo sagrado en el ejercicio de la crítica moderna, que constantemente ha apelado a “esquemas cercanos a la exégesis cristiana” (26). Sin embargo, el destronamiento que propone Foucault no implica una borrada total; aparecen en este ensayo funciones aun más extensas que las tradicionales: están aquellos que, más allá de una autoría “propia” producen algo más, “la posibilidad y la regla de la formación de otros textos”, de Homero o Aristóteles a Freud. A estos los llama “formadores de discursividad” (31).

Si bien la crítica a la función autoral es desarrollada notablemente en la teoría literaria, en las artes visuales aparecen planteos relacionados. Es casi una obviedad subrayar lo que la cita y la apropiación, en tanto gestos que borran la pretensión de originalidad de una voz de autor único, han pesado en la producción en arte contemporáneo: son, desde hace rato, vectores fundamentales del arte actual y de la teoría que lo analiza –Arthur Danto, por citar un autor

clave al respecto<sup>2</sup>; la apelación al espectador como partícipe necesario, protagonista del hecho artístico, es también una constante.

Pero aquí no estaremos exactamente en los mismos casos. No se trata de muerte sino de *descentramiento*, o desplazamiento, tomando el término que acertadamente se eligiera para *El atajo*. Se trata de artistas/curadores –y como se verá Landet también lo es, aunque de un modo sesgado y altamente ficcional–, de productores que tienen en claro esas “múltiples dimensiones” provenientes de los “mil focos de la cultura” de que nos hablaba Barthes, y esa necesidad de sustituir autoría por “el propio lenguaje”. Dicho de otro modo, son artistas que hacen de la exhibición misma un tejido y un acto de metalenguaje. Y que, al hacerlo, piensan en las condiciones de espacio y tiempo recién mencionadas y ofrecen esas dimensiones, desde la misma exposición, como campo para el cruce de los discursos de otros.

### ***La suite, polifonía del sonido y el espacio***

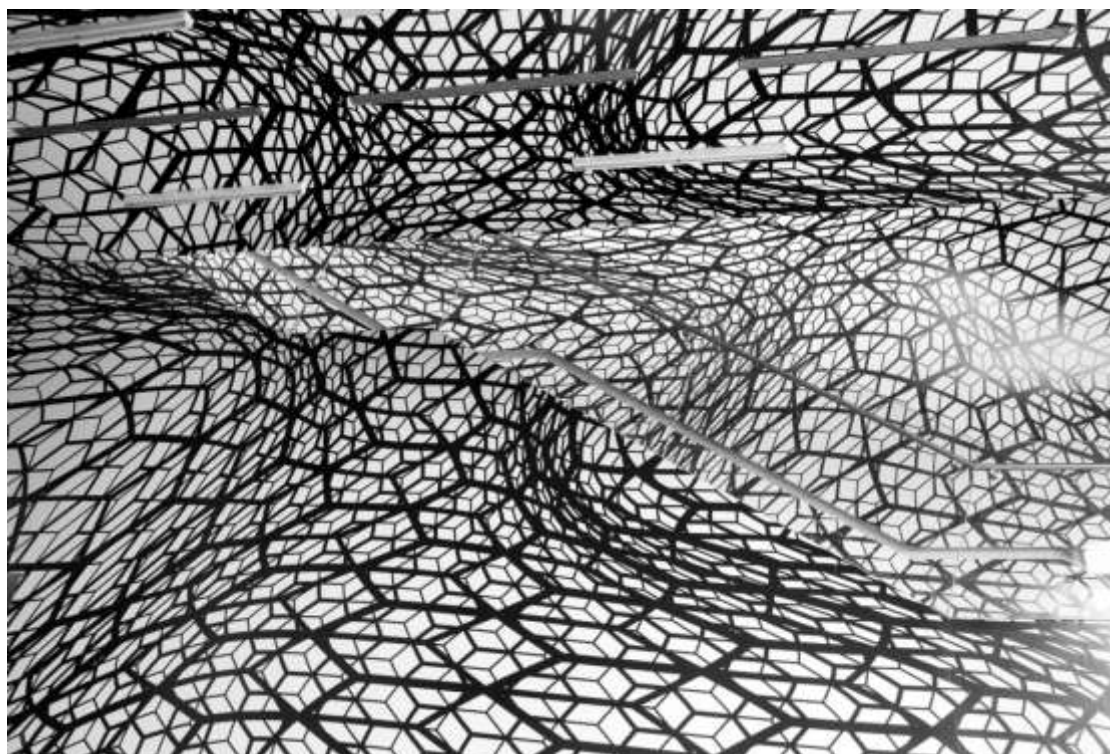
Las colecciones de las veintitrés FRAC responden, de por sí, a un acto de descentramiento. Instituidas en 1982 con el fin de que el arte contemporáneo esté presente en distintas regiones de Francia, han acumulado ya casi 35.000 obras de artistas de diversas procedencias y se presentan tanto en las regiones francesas como en otros países de Europa, América y Asia. Tal como señala Adriana Rosenberg en el catálogo respectivo, el término *suite* fue elegido por su pluralidad de sentidos: en relación con la expresión francesa *comment vient la suite* (lo que está por venir); en apelación a la forma musical compuesta por piezas breves variadas; en su significado arquitectónico; en su sentido de paquete de herramientas informáticas (*La suite*, 2021: 11-13). También, la curaduría tuvo que adaptarse a los tiempos de pandemia. Pensada inicialmente como una muestra que iba a contar con la presencia de los artistas seleccionados, tuvo que virar a un formato donde dominaron las instalaciones, realizadas por equipos locales bajo las precisas indicaciones que enviaban los autores individuales: es decir un formato de por sí “descentrado”. Los curadores y la presidenta de la Fundación Proa han tenido en claro las consecuencias de este gesto. De Vajay puntualiza que, en algunos casos, las obras son una versión o adaptación, al cambiar los medios y posibilidades de realización; Rosenberg subraya que “este procedimiento problematiza el concepto de autoría, de copia y de original” (*La suite*, 2021: 20-21).

<sup>2</sup> No es el caso de discutirlo aquí; solo recordar que, para Danto, la principal contribución de la década del setenta al arte contemporáneo es la estrategia de la apropiación, como modo fundamental de producción de obra (2003: 37). Si bien el planteo refiere fundamentalmente a las condiciones de lo que se entiende por “posthistoria” aplicadas al arte, tiene un innegable efecto en la condición de autor.

Este descentramiento no vulnera, sin embargo, la unidad del conjunto: la curaduría fue pensada como una obra única, una suerte de pieza musical que desarrolla sus variaciones a lo largo del espacio. Y esta pieza musical tiene un Preludio en la obra *site specific* del austríaco Peter Kogler. Concebida la muestra como un continuo que había de tomar todo el espacio, el ingreso a la Fundación es también una sala, cubierta por esta segunda piel que lo envuelve: una red que modifica el acceso hasta borrar, desde determinados ángulos, los perfiles más netos de su arquitectura y que se constituye en poderosa metáfora del conjunto. Las obras que veremos estarán en red, responderán a ritmos, dislocarán las percepciones habituales.



Peter Kogler. *Sin título* (proyecto para Fundación Proa), 2021. Realización: Rotularte, Buenos Aires  
Federico Ucar - Leopoldo Ueno. Foto: Cortesía Fundación PROA.



Peter Kogler. *Sin título* (proyecto para Fundación Proa), 2021. Vista hacia la escalera principal.  
Foto: Cortesía Fundación PROA.

Es que, como bien aclara Sorrentino, “la música siempre estuvo presente, concebimos el espacio de Proa como un gran ensamble, eligiendo una obra sonora para cada sala. [...] Los espacios fueron pensados desde el universo de lo sonoro” (*La suite*, 2021: 18). Hay un propósito, sin embargo, de cuidar tanto la autonomía de cada pieza, como de mantener “las sonoridades y los timbres que hay en cada sala: sonidos más percutidos, más graves, melodías, ritmos en cuencos, vibraciones sonoras largas, como dentro del género de la *drone music*, la música minimalista; está la voz humana”. Es decir, un equilibrio entre diferenciación y fluidez. Resulta clave el concepto de que “Sonido y espacio son indivisibles; el sonido no existe sin el espacio” (*La suite*, 2021: 19). Como en una suite musical entonces, y tras el prelude, los espacios irán tomando los nombres y características de los diversos movimientos que la componen. También es, como propone la crítica especializada, “una plataforma que abre al público las entrañas de los procesos de producción contemporáneos” (Battistozzi, 2021).

La primera sala es un espacio donde se vuelve “al origen: la rueda y el pulso” (Leguizamón, 2021). Y *Pulso* será su nombre, evocador del sonido de un martillo que va destruyendo una pared en el video de Mónica Bonvicini, y que acompaña las imágenes de equilibrio frágil e inestable de las obras de Román Signer y Vincent Ganivet. Los barriles de Signer penden en

un plano inclinado, sujetos por una cuerda, prontos a deslizarse. La inmensa rueda de Ganivet recurre a un sistema antiguo de construcción sin argamasa, donde cada elemento se sostiene en el siguiente –el arco de medio punto románico tenía un sistema similar–. Materiales cotidianos y muy sólidos, y fragilidad de emplazamiento, resultan ritmados por el pulso de una destrucción.



Vista general de la Sala *Pulso*. Foto: Cortesía Fundación Proa.

La segunda sala, *Scherzo* –en alusión a un movimiento de compás rápido–, se desarrolla en la penumbra y tiene al cuerpo como eje de sentido. La gran instalación de gradas vacías realizada con cajones de madera, *Tribuna libre* (2021), de Séverine Hubard, dialoga con la *Fuente* (*The Fountain of Selective Sorting*, 2021) de Michel Blazy. Juntas podrían constituir una suerte de paisaje, solo que la tribuna es en verdad inaccesible, y de la fuente, realizada con un contenedor de basura, mana una extraña espuma blanca. Si la sensorialidad que el conjunto de las salas propone y algunas de las obras refuerzan puede llegar a resultar altamente poética, como se verá, los contenidos no dejan de señalar un presente angustioso y dominado por problemas muy actuales como la pandemia y la contaminación. Este gran escenario vacío de la multitud que debiera albergar, y esta fuente degradada, son marcas de nuestro tiempo.

Las paredes de la sala, dedicadas al video, reúnen una cantidad de ejemplos de los años sesenta/setenta: *Wind* (1968), de Joan Jonas; *Les Mains* (1977), de Geta Brătescu; *Una milla de cruces*



sobre pavimento (1979), de Lotty Rosenfeld; *El final del día* (1975), de Gordon Matta-Clark. Son testigos de una época: ya sea la silente performance de Rosenfeld, que transforma en cruces las líneas de marcación de una ruta, por el sencillo trámite de cruzarlas con bandas horizontales blancas; o el registro de las acciones de Matta-Clark en el muelle 52 de New York, cortando las chapas de un gigantesco galpón en desuso, bajo el sueño –censurado e incumplido–, de rescatar para el arte un espacio rezago de la desindustrialización; o las parejas de *performers* de Jonas, luchando contra el viento helado en la playa de Long Island, hay en este conjunto una puntuación sobre cierta desnudez de la figura humana, enfatizada por la recurrencia a la falta de sonido. Los videos más contemporáneos que dialogan con estos, redundan en esta fragilidad: *Pasajes III* (2013), de Sebastián Díaz Morales, está filmado en Yakarta y sigue a un *performer* que va sorteando un tránsito masivo y enloquecedor de automóviles y motos, en medio de un paisaje desangelado de autopistas atestadas o en desuso, y de calles abarrotadas; *Les Indes galantes* (2017), de Clément Cogitore, ahora sí con el necesario sonido, filma la célebre pieza de Rameau –cuyo tema enmarca en la conquista de Perú desde la mirada del exotismo–, en una desenfrenada danza de bailarines de *krump*<sup>3</sup>.

Completan este conjunto diez dolorosas, surreales y fuertemente sexualizadas fotografías de Joel-Peter Witkin, realizadas entre 1980 y 2000. Y una obra sonora de la india Shipra Gupta, *In our times* (2008-2021): en dos micrófonos resuenan las palabras de Nehru y Jinnah, respectivos líderes de la India y Pakistán en el momento de la independencia (1947), que es también el momento de la partición del territorio, con sus secuelas de desplazamientos de millones de personas y un auténtico genocidio.

La sala siguiente, *Andante*, hace naturalmente remisión a un *tempo* más lento, metaforizado por la blancura dominante y por la luz, en fuerte contraste con la sala anterior. Allí la cuestión espacial se enfatiza. En acertada homología, Sorrentino subraya que, así como en el color blanco de un prisma, se abren todos los colores, “el ruido blanco en lo sonoro responde a todas las frecuencias audibles” y que, en definitiva, ambos suman “todo el espectro visible y el espectro audible” (*La suite*, 2021: 68). Hay una serenidad en la sala, dominada visualmente por la escenográfica instalación de Vincent Lamouroux, y que tiene como puntos dominantes la instalación sonora del alemán Carsten Nicolai Wellenwanne (*Canal de olas*, 2001-2003), consistente en una bandeja blanca de aluminio con agua y un sistema de sonido que produce reverberaciones en la superficie del agua, más cuatro fotografías montadas en aluminio que representan distintas frecuencias sonoras.

<sup>3</sup> El *krump* es una danza libre y sumamente expresiva. Conjuntamente con esta obra, se exhibe en el auditorio, en fechas concretas, el documental homónimo realizado por Philippe Béziat. Este recoge la compleja acción llevada a cabo por Cogitore en 2019 en París, quien reúne en esa ocasión a treinta bailarines de las tribus urbanas del *hip-hop*, *krump*, *break*, *flexing*, *waacking*, *voguing* a interpretar esta obra del barroco francés bajo el signo de una nueva “toma de la Bastilla”.



Vincent Lamouroux *AR.07*, 2008/2021 Madera, dimensiones variables. Colección IAC Villeurbanne / Rhône-Alpes Realización: Sijar, Buenos Aires. Foto: Cortesía Fundación Proa.

Este llamado al despojamiento y la sensorialidad tiene en la sala su estación pictórica, en tres grandes obras monocromas realizadas entre 2013 y 2018 por el argentino Víctor Florido: pinturas de interior arquitectónico que preludian el despliegue de espacio del resto de la sala. Se suman los videos de Jennifer Douzenel –*Blink*, (2017) captación de brillantes reflejos en el agua– y Denis Savary, *Dimanche* (2016), con grupos de personas patinando sobre una superficie congelada. En alto, la instalación de ventiladores arrastrando tiras de papel (*Ventilator*, 1997-2021), de Gabriel Orozco, pone una cuota cinética al conjunto. Blancos de la naturaleza, del sonido, de la arquitectura y la máquina, multiplican sus ecos en esta sala.

*Interludio* se llama al sector de escalera, donde instalan dos fotografías de Arno Rafael Minkkinen, detalles de pies en el agua, en Connecticut (1974-2021), y de manos encontrándose frente a un paisaje del río Li en Guilin, China (2016-2021). Y un acertado puente o pasaje resulta, entre los planteos corporales de la sala *Scherzo*, la presencia del agua y la monocromía en la sala *Andante* y el dirigirse a la naturaleza de la sala siguiente.



Vista de sala *Paisaje reinterpretado*. Foto: Cortesía Fundación Proa.

Esta sala tiene un nombre diferente, *Paisaje reinventado*. Ese cambio merece una reflexión: el sonido que ha guiado el recorrido, siempre pensado en su dimensión espacial, se hace texto sobre el principal de los espacios que debieran preocuparnos en el presente, que es el espacio natural. No es que el sonido esté ausente, ya que resulta de lo más pregnante del conjunto la bella instalación de Céleste Boursier-Mougenot (*S/T*, 2000-2021), constituida por dos estanques donde flotan cuencos que al chocar entre sí, producen una cierta música. Más allá de lo aleatorio del encuentro entre las piezas de porcelana, cada una ha sido afinada en una nota; pero el resultado de su encuentro fortuito es potencialmente infinito. Sorrentino relaciona esta obra con Pitágoras y la idea de “música de las esferas” (*La suite*, 2021: 92). Dominado por este sonido hipnótico, el espacio de la sala despliega otras dos instalaciones: la obra minimalista *Blues du ciel* (2017-2020), de Patxi Bergé, una estructura compuesta por rollos que reproducen el azul de los cielos de Berlín, Buenos Aires, Dhërmi, Estambul, Cos,

Nueva York, San Juan de Luz, San Pedro de Atacama, Ulcinj y Uyuni; *Souches*, (*Tocones de árbol*, 2009/2021), de Laurent Perbos, constituida por haces de trozos de mangueras de color que remedan los tocones de árboles talados. El franco contraste entre el colorido del material sintético y la naturaleza vulnerada que evoca se duplica en el elemento elegido: mangueras, es decir, útiles para proveer agua y que aquí encarnan lo muerto. Completa la sala un gran mural de Pauline Fondevila, *13 lunas en el Riachuelo* (2021), que trabaja sobre el daño ambiental en este curso de agua y se relaciona también con su propia música –Fondevila es una artista de múltiples registros–. Entre el señalamiento del deterioro ecológico y la propuesta de volver a captar sensorialmente el entorno, esta sala resume y recrea los movimientos anteriores en una suerte de clímax meditativo.

Finalmente, y volviendo a las denominaciones musicales, constituyen la *Coda* la instalación de Philippe Parreno y Maurizio Cattelan *La dolce utopia* (1996) –una enorme esfera de vinilo rosa de la que cuelga un candelabro por sobre el espacio de librería y uniendo con el de la cafetería– y los videos de Elina Brotherus, *The Black Bay Sequence* (*La secuencia de la Bahía Negra*, 2010), y de Christian Marclay, *Telephones* (1995), que, a la cotidiana inmersión de Brotherus en un lago siempre cambiante, oponen en Marclay las llamadas a través de teléfonos de línea, “especie” hoy en extinción. Hay notas irónicas en esta coda, como bien podría ser la oposición entre la enormidad del globo rosa de Parreno y Cattelan –esperanza frágil, volátil–, y la comparativa pequeñez de la lámpara que porta; o las llamadas de Marclay, collage de planos del cine hollywoodense clásico divididos en los actos del llamar angustioso, del teléfono que suena, de atender, de cortar. En el medio, una conversación imposible, hecha de fragmentos de cantidad de películas, pone la nota de humor a este ensamble sobre la tecnología, sus funciones y obsolescencia. Mientras Brotherus se vincula una y otra vez con el paisaje, los múltiples personajes de Marclay –y del cine–, no logran comunicación alguna.

### ***El atajo y las varias formas del archivo***

Sandra Juárez conoce a José Luis Landet en 2018, en ocasión de su muestra *El local* en Galería Atocha. Entusiasmada con la multiplicidad y profundidad de su obra, le propone curar su siguiente exposición. Se reúnen semanalmente durante un año y medio, por vía digital en el contexto de pandemia. “Pero de un miércoles a otro era frecuente que Landet tomara nuevos rumbos” (Sandra Juárez, comunicación personal, 2021). Deciden que el texto

de sala no será sobre la obra, en verdad inabarcable –produce en ese lapso casi 600 obras, de las que se exhibirán 467–, sino sobre su metodología.<sup>4</sup>



José Luis Landet. *El atajo*, vista general de Planta Baja en MARCO. Foto: Gian Paolo Minelli.

Cortesía: MARCO-Museo de Arte Contemporáneo de La Boca.

Es que en el “método Landet” está el centro de la cuestión, tal como destaca el texto de la curadora. Un método hecho del vínculo con materiales heterogéneos, provenientes de varios de los “múltiples focos de la cultura” de que hablaba Barthes: enciclopedias recortadas, libros, páginas de viejas publicaciones del Partido Comunista y de textos de Lenin y, muy especialmente pinturas, obra de artistas *amateurs*. Producciones culturales que ya han tenido un “autor” y diversos modos de circulación y consumo son convocadas en un conjunto que disuelve toda autoría, como bien ha notado la crítica especializada:

Todo lo que usa Landet para la manufactura de sus obras **ha pasado ya por otras manos, ha estado en circulación**, ha sido consumido y descartado. El método Landet consiste en eso, volver a circular estos materiales bajo otros registros para desdibujar la idea misma de autor (Palumbo, 2021).

<sup>4</sup> En verdad, es tal la vastedad y diversidad de lo producido, que acertadamente ha sido propuesto como búsqueda de “la obra de arte total” (Battiti, 2021).

Pero, más allá de la diversidad de estos “materiales”, hay una estrategia de sentido que recorre el conjunto. Ha señalado Fabián Lebenglik:

Una buena parte de la obra de Landet se abastece del museo de la revolución, de las publicaciones del Partido Comunista (y sus diferentes usinas) en el que militaban sus padres y su tío; de la profusa teoría política, deshojando, por ejemplo, los veinte tomos de la obra de Lenin. Recorta enciclopedias generales y científicas, revistas de divulgación. Esa cantera se compone de la fe en el progreso, del análisis, de la crítica de la realidad, de la vanguardia política, de la protesta [...]. Se nutre de todo aquel pasado cargado de futuro que hoy es parte de la arqueología política (Lebenglik, 2021).

Se trata, por cierto, de una arqueología crítica, ya que los textos revolucionarios aparecen tachados de negro, velados: apenas algún aforismo o unas palabras afloran a la superficie. Los libros son horadados, sumergidos en pintura y cementados, transformados en grabados portantes de una gráfica personal. De las enciclopedias se recortan imágenes luego reunidas en tríadas azarosas, a las que se les suman frases evocadoras de nuevos e inesperados sentidos; estos collages, luego pegados sobre papel milimetrado, sugieren una nueva confrontación entre la pauta y el azar.<sup>5</sup> Todo evoca una taxonomía nueva, que resiste el análisis lógico. Los cuadros de paisajes, aparecen recortados, o parcialmente tapados por capas densas de pintura. Como declara el propio Landet:

Trabajo con desechos socioculturales, cosas que encuentro en el Mercado de Pulgas o en la calle, que han tenido una producción y un consumo específico, y están cargadas de una memoria. A partir de esos materiales, yo empiezo a clasificar, ordenar y a ponerles mis propias narrativas. (Zacharías, 2021)

---

<sup>5</sup> Los collages han sido editados también en dos volúmenes de *Tríadas* (2021), en el deseo de acercar otro modo de circulación de las imágenes.



Sector de la exposición *El atajo* con pinturas preexistentes intervenidas. Foto: Graciela Sarti.

Es decir, que a partir de esos objetos culturales Landet construye un personalísimo archivo. Y la palabra archivo se vuelve clave, como bien devela el texto de Gaspar Acebo que se exhibe en una instalación de la planta alta y se reproduce en la publicación curatorial (*El atajo*, 2021). Allí se recorren las definiciones del latín *archium* (lugar o casa de reunión de los magistrados y de guarda de documentos), de *archeota*, archivar, archivero, etc., para señalar por un lado la relación entre el acto de archivar y el principio de mando, poder, comienzo, autoridad; por otro, el principio de desorden, el de la acumulación incompleta y la taxonomía aleatoria, bajo el lema de “imprecisemos, acumulemos sin criterio por un rato” (*El atajo*, 2021: s/n). En ese llamado a lo azaroso, a la clasificación deficiente, la cita de Borges se vuelve obligada. El texto reproduce uno de los párrafos más sutiles sobre el tema, aquél de “El idioma analítico de John Wilkins” en que Borges cita ficcionalmente a Franz Kuhn y de este estudioso a una improbable enciclopedia china (el *Emporio celestial de conocimientos benévolos*), para ofrecer una clasificación de los animales:

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas (Borges, 1996: 85-86).

¿Cómo ubicar este estallido de la lógica, o al menos de su intento? ¿A qué apunta este acto de deconstrucción? Ya Derrida había señalado que “todo archivo es a la vez *instituyente* y *conservador*. Revolucionario y tradicional. [...]. Tiene fuerza de ley, de una ley que es la de la casa (*oikos*), de la casa como lugar, domicilio, familia, linaje o institución” (1997: 15): esto es, que un archivo *establece*, no es una mera colección inocente de documentos, fotografías, cosas. Elige qué y cómo debe ser conservado, y en esa elección radica no solo un acto de conservación: puede cambiar un paradigma. Pero, al mismo tiempo, “la estructura del archivo es *espectral*. Lo es *a priori*: ni presente ni ausente “en carne y hueso”, ni visible ni invisible, huella que remite siempre a otro con cuya mirada no podríamos cruzar la nuestra” (Derrida, 1997: 92). En el archivo de Landet hay el empeño persistente de salir al encuentro de ese otro, de esa mirada ausente, al mismo tiempo que, por vía de las tachaduras, oclusiones, perforaciones, se señala la imposibilidad de concretar plenamente esa coincidencia; también, la ficcionalidad que envuelve a ese otro como construcción o proyección.

Señalábamos en el comienzo cómo el corrimiento de la autoría recalca en una mayor conciencia del lenguaje. Y eso puede involucrar tanto a la lengua que lo encarna como a la escritura que lo plasma. Landet ha inventado un alfabeto, un conjunto de signos con los que talla sus libros pegados, recorta pinturas encontradas, transcribe el texto de Acebo recién citado. En esa búsqueda también se desmarca de las artes visuales, ofreciendo la obra para las incursiones de la música y el teatro, cuestiones que hoy aun están en proceso. Y esas incursiones enriquecen polifónicamente la propuesta. Los signos de Landet, surgidos de un trabajo formal desde distintas banderas latinoamericanas, se transforman en las improvisaciones del colectivo teatral *La Bomba de Humo*, en *haikus*; que serán guionados y presentados más adelante.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> “Al no poder tener presencialidad, el trabajo teatral se grabó como ensayos que terminaron en una obra que se mostrará más adelante. El proceso de la música, a partir de las obras del piso superior de la colorimetría del cuadro de Nani, está en proceso” (Sandra Juárez: comunicación personal, 2021).





José Luis Landet, *El atajo*. Pinturas y libros intervenidos. Foto: Gian Paolo Minelli.  
Cortesía: MARCO-Museo de Arte Contemporáneo de La Boca.

Pese a esta disolución de la figura del autor, hay dos nombres que sobresalen en el conjunto adquiriendo estatura propia. En el piso superior, un cuadro de paisaje, *Motivo boquense*, de Enrique Nani, de 1968, ocupa intocado el centro de la sala. El montaje permite ver el envés de la obra, con la autenticación, la dedicatoria, más un pequeño boceto a color, dedicado al mismo amigo poseedor del cuadro. Es decir, una acumulación de certezas de autoría, situación, ficha técnica, propiedad, paradójicamente dispuesta en el centro de un espacio donde esas certezas estallan continuamente, único centro en medio de los descentramientos que la muestra propone, “juego de contemporaneidades cruzadas de tal magnitud que convierte algo que podría parecer arcaizante en un ejercicio pleno de presente” (Palumbo, 2021). La paleta de color de Nani ha sido analizada en detalle y esa colorimetría, aplicada a la intervención en las obras de otros artistas diseminadas en el espacio de exhibición. La idea de Landet, ha sido que este paisaje “reverberara” en otros también dedicados al barrio. La autoría cierta contamina todo otro producto cultural, que acaba, literalmente, “empapado” en su referencia.

El otro nombre que destaca es el de Carlos Gómez. Desde hace años Landet viene ofreciéndose como depositario de la memoria de un artista olvidado, nacido en 1945 y muerto en 2014, de quien habría sufrido gran influencia y a quien ha dedicado muestras en carácter de curador. Tal el caso de *Carlos Gómez. Presenta José Luis Landet*, en Document Art de

Buenos Aires, en 2014; o de la publicación de *El fin de Gómez es eterno* por Walden Gallery en 2019. Aquí, en el piso superior, se presenta *Gómez: artista y mentor*. Un escritorio a modo de gabinete de trabajo suma notas y cuadernos, bocetos, un estudio de color, más archivos laterales donde se despliegan obras de su supuesta autoría.



José Luis Landet. Mesa de trabajo y archivo de Carlos Gómez. Foto: Gian Paolo Minelli.  
Cortesía: MARCO-Museo de Arte Contemporáneo de La Boca.

Pero en verdad Gómez no existe como tal. Es un magnífico *fake* sostenido a lo largo de años y desvelado solo recientemente por el propio Landet. La existencia de Gómez es vicaria, es un *alter ego* del propio padre del artista, quien, ya jubilado, ayuda a su hijo a encontrar esas piezas de pintura *amateur* con las que trabaja constantemente. Y, puesto a ello, ha comenzado a hacer notas descriptivas de los cuadros, cosa que le permite a Landet un nuevo juego de descentramiento de la voz autoral. Lo que se guarda en los gabinetes de la derecha son diálogos, nuevas tríadas entre un cuadro famoso, una descripción hecha por personas no vinculadas al mundo del arte y la transcripción a imagen partiendo del texto escrito, sin considerar la fuente visual. Han participado de esta acción, llamada *Descripción e interpretación*, Gaspar Acebo, Amadeo Azar, Eduardo Basualdo, Franco Basualdo, Natalia Cristóforo, Lucila Gradin, Ailín Macia, Gustavo Navas, Gustavo Marrone, Romina Salem,

Marina Sissia, Rodolfo Sousa, Julián Terán, Leila Tschopp, Juan Manuel Wolcoff y Salvador, hijo del artista. También en ese sector del gabinete se archivan los trabajos de la serie *Identikit. Retrato y firma*, compleja acción que parte del estudio grafológico de las firmas de los artistas *amateurs* que Landet colecciona, y suma la investigación que permita recabar datos y elaborar las cartas astrales de los personajes –esas cartas las realiza María Cristina García–; la elaboración de retratos que les serán atribuidos a partir de una colección de fotos carnet, realizados por la artista Natalia Cristófano; la descripción verbal de estos retratos por parte de Landet y su reelaboración en nuevos retratos encargados al artista colombiano Eliécer Salazar. Las operaciones parecen infinitas –estamos relatando algunas, no todas–, y el juego de voces y ecos de voces reverbera en abismo.

Tanta profusión tiene, en el espacio exhibitivo, un eje, un camino y soporte, el *atajo* propiamente dicho: una compleja construcción en madera y metal que une ambos pisos – véase la imagen más arriba– trazando un camino más corto para ese recorrido.<sup>7</sup> Las formas ortogonales de la estructura de listones aluden a bastidores vacíos. Albergan algunas *esculto-pinturas* montadas con fragmentos de cuadros preexistentes, más el vestuario del grupo *La Bomba de Humo*. La construcción opera como metáfora de sostén, estructura vacía a ser llenada por el complejo juego de voces que se convocan, a las que se suman las del público llamado a participar.<sup>8</sup>

### **Artistas/curadores: la autoría descentrada**

Tanto en *La suite* como en *El atajo*, tenemos la figura de artistas-curadores. Claramente De Vajay y Sorrentino lo son, pero también Landet, en mano a mano con su curadora, enhebrando las obras de cantidad de otros artistas y creadores conocidos, emergentes o ignotos, o incluso de ficción. La figura misma del artista/curador merece pensarse a la luz de los conceptos comentados al principio. Si la “muerte del autor” –insistamos, más que muerte es descentramiento–, implica el “nacimiento del lector”, podemos pensar al curador como un lector de primera mano; alguien que ofrece esa, su primera y profunda lectura, como urdimbre para la trama de otras voces, como soporte para muchas otras lecturas. Si la puesta en cuestión de la autoría es también la posibilidad de apertura de una discursividad nueva –

<sup>7</sup> Esta estructura fue emplazada en el predio de Cañuelas de la Fundación Tres Pinos, inaugurado a fines de 2021.

<sup>8</sup> También el guion curatorial propone un juego de descentramiento, de conversaciones con otras voces: Marcos Krämer, Ana María Battistozzi, Fedá Baeza, Ana Kazumi Stahl, Florencia Battiti y Fernando Farina fueron citados a dialogar sobre la muestra. El resultado ha sido editado en Internet.

los “formadores de discursividad” de Foucault–, la figura del artista/curador aparece potenciada, vehículo de una constelación de sentidos en continua expansión. Como bien sabemos, las mismas obras, guionadas en diferentes recorridos, adquieren nuevos significados, se ven de otra manera.

El recorrido que proponen De Vajay y Sorrentino está, como hemos visto, desde lo sonoro fuertemente dirigido a explorar diversas formas del espacio: el espacio vacío de humanidad o lleno de una humanidad desbordante; o bien un espacio meditativo, quieto, o bien un espacio móvil, tan móvil como lo frenético de las grandes urbes o hecho del movimiento lento de las aguas que fluyen, de los cuerpos que afrontan el viento, de los cuencos que flotan. El recorrido que propone Landet se dirige a formas de la memoria, ya sea la que está fácticamente determinada, ya la que esté ficcionalmente construida. Y la memoria está hecha de tiempo: tiempos recuperados fraccionariamente desde sus archivos aleatorios, construidos de a retazos e instituidos como documentos en una sumatoria personal. Pero eso no quiere decir que le falte una dimensión a una u otra propuesta, ya que *La suite* se dirige a, o se pregunta por “lo que vendrá”, el futuro, y *El atajo* pide encontrar un camino corto, una vía más recta para encontrar respuesta a lo que sucede con los distintos objetos culturales, su producción y su consumo, y lo construye en el espacio específico de la exhibición. Espacio y tiempo, dos coordenadas tan necesarias y básicas, pilares del pensamiento humano, hoy parecen estar constantemente puestas en cuestión: la revolución digital las licúa, las aleja, en pantallas donde todo simula un perpetuo “aquí y ahora” en un vacío de contexto. Estos artistas las recuperan de modo contemporáneo, las problematizan con argumentos y estrategias actuales. Y, al hacerlo, se ofrecen como red de sostén de multitud de otras voces y sensibilidades.

### Referencias bibliográficas

Barthes, R. (1994). La muerte del autor. En Barthes, R. *El susurro del lenguaje*. Paidós (pp. 65-71).

Battiti, F. (31 de agosto de 2021). La irrefrenable aspiración a la obra de arte total. *Arte al día*. Recuperado de: <https://es.artaldia.com/Resenas/JOSE-LUIS-LANDET.-LA-IRREFRENABLE-ASPIRACION-A-LA-OBRA-DE-ARTE-TOTAL>

Battistozzi, A. (16 de julio de 2021). En La Boca. Proa: bajo el aura de los sentidos. *Clarín. Revista Ñ*. Recuperado de. [https://www.clarin.com/revista-enie/arte/suite-proa\\_0\\_iQBwICGcd.html](https://www.clarin.com/revista-enie/arte/suite-proa_0_iQBwICGcd.html)

Borges, J. L. (1996). *Fervor de Buenos Aires* [1923]. En *Obras completas I*. Emecé.

Borges, J. L. (1996). El idioma analítico de John Wilkins. En *Otras Inquisiciones* [1952]. *Obras completas II*. Emecé.

Carlos Gómez. *Presenta José Luis Landet*. (2014). Catálogo con texto de Marcos Krämer. Buenos Aires: Document Art.

Danto, A. (2003). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.

José Luis Landet. *El atajo. Un desplazamiento en el autor*. Textos de Gaspar Acebo y Sandra Juárez (2021). Buenos Aires: MARCO - Fundación Tres Pinos.

*La suite. Mirada sobre los artistas de la colección FRAC*. Catálogo. Conversación Sigismond de Vajay-Adriana Rosenberg-Juan Sorrentino. (2021). Buenos Aires: Fundación PROA.

Landet, J. L. (2021). *Tríadas. Tomo I y II*. Buenos Aires: Walden Gallery-MARCO/Fundación Tres Pinos.

Landet, J. L. (2019). *El fin de Gómez es eterno*. Buenos Aires: Walden Gallery.

Lebenglik, F. (12 de noviembre de 2021). “El Atajo” de José Luis Landet, en el Museo Marco. Un arte hecho con las rebarbas del sistema. *Página /12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/343612-un-arte-hecho-con-las-rebarbas-del-sistema>

Leguizamón, S. (24 de julio de 2021). La Suite: el vasto territorio ficticio de Fundación Proa. *Revista Magenta*. Recuperado de: <https://www.revistamagenta.com/la-suite-el-vasto-territorio-ficticio-de-fundacion-proa/>

Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Trad. de Silvio Mattoni. Apostillas a *¿Qué es un autor?* Por Daniel Link. Ediciones Literales. El Cuenco de Plata.

Palumbo, G. (11 de junio de 2021). En el MARCO. Portales hacia el uso incesante. *Clarín. Revista Ñ*. Recuperado de: <https://www.clarin.com/revista-enie/arte/marco-la-boca-jose-luis-landet->

[reciclado\\_0\\_L3zd8Jw9x.html?utm\\_term=Autofeed&utm\\_medium=Social&utm\\_source=Facebook&fbclid=IwAR2QtSZCJL59ewjJmmBl\\_KQOpzvgFa1oOVi5wfbpYpaznr99pFoDSxTP0rw#Echobox=1623448893](https://www.facebook.com/artealdia/?fbclid=IwAR2QtSZCJL59ewjJmmBl_KQOpzvgFa1oOVi5wfbpYpaznr99pFoDSxTP0rw#Echobox=1623448893)

Zacharías, P. (31 de agosto de 2021). El atajo. Un desplazamiento en el autor. *Arte al Día*. Recuperado de: <https://es.arteldia.com/Resenas/EL-ATAJO.-UN-DESPLAZAMIENTO-EN-EL-AUTOR>