

estructural por parte de un Estado administrado a través de sus atavíos simbólicos y pedagógicos, como el militarismo, uniformes, e incluso la educación, para producir un cuerpo de máquina modernista. Tal amplitud produce irónicamente un borde muy fino sobre el que balancearse, no siempre con éxito.

La mayoría de estas itinerancias nómadas, especialmente de artistas jóvenes (por encima de los 30 años), fracasan en su intento de inventar formas que tienen una clara relación con requerimientos de relevancia cultural y (especialmente) sociopolítica. Por supuesto, el lado opuesto de la moneda de la creatividad también es cierto: el arte transformado en documental es demasiado literal. Pero el sentimiento general que aquí se evoca —nos guste o no, el sentimiento (no el sentimentalismo) es la base de la cultura— es establecido exitosamente en el video, parte central de su instalación.

La literalidad viene a través de la filmación en los tres lugares elegidos para las actuaciones de la banda. Dos de ellos claramente marcados por sus conocidos matices políticos en Ciudad de México: el Monumento a la Revolución Mexicana de 1910 y la Plaza de Tlatelolco, más conocida desde 1968 por la masacre de Tlatelolco de estudiantes que protestaban e inocentes espectadores. El tercero es el moderno centro comercial Forum Buenavista, utilizado por el grupo de adolescentes de la banda por obvias conexiones con la globalización internacional de los mercados y el capital. Mi conjetura es que Meyenberg no pasó por alto la ironía de los carteles y las estatuas *kitsch* de figuras revolucionarias mexicanas en el centro comercial.

Pero esto es de conocimiento local, tanto más poderoso cuando se conocen detalles específicos, ninguno de los cuales se proporcionan explícitamente en la instalación. Aunque podría estar en desacuerdo, entiendo la suposición de que para los artistas tal literalidad disolvería o anularía la expresión creativa. Y aquí es donde la mayoría de los proyectos vacilan porque las asociaciones se afirman, pero ningún sentido equivalente de estas es suficientemente desarrollado. El video de Meyenberg supera eso.

La proyección de video de tres canales, cada uno con su propio monitor colgante y altavoz, fue colocada en un pequeño recinto triangular que obliga al espectador a competir con vistas y sonidos bastante calculados.

Erick Meyenberg. *The Wheel Bears no Resemblance to a Leg (La rueda no tiene semejanza alguna con una pierna)*, 2016. Video. Cortesía del artista.



Una vez más, tales sobrecargas sensoriales generalmente suelen ser fallidas, pero esta deja al espectador con un sentido indiscutible de las cosas. Y resulta ser más importante el sentido general de las “cosas” que las cosas mismas. Y esa es la clave.

La banda tocó en todos los sitios una composición original tonificada militarmente de Alejandro Castaños, en ritmos variados, desde suave a dominante. Sus *crescendos* eran emocionantes pero pesados, debido a la sensación de que el patriotismo se estaba convirtiendo al nacionalismo como una forma de propaganda musical.

La banda y su director fueron filmados en diferentes momentos, marchando y reuniéndose en un acto relámpago (en el centro comercial), vestidos con y sin uniformes, que Meyenberg combinó e intercaló con videos transversales para establecer un sentido caótico que evocara y se opusiera a la precisión militar y su organización. El resultado neto es que el espectador “lo entiende”, el sentido de las cosas, con todos sus equívocos. Esta es la fuerza de lo visual, en un momento cuando, para bien o para mal, reconocemos que el mayor poder está en el sentimiento, más que en los hechos. El buen arte demuestra que los dos no son excluyentes.

Ojalá pudiera decir lo mismo de los otros elementos, como las banderas (la serie *Banderas*) y algunos artefactos y documentación, pero realmente no son “piernas” útiles como complementos adicionales. Lo más provocativo son las muchas referencias, en otra sala, a las formas biomecánicas de Francis Picabia (*La Grand Machine*, 2015), que pretendían evocar los argumentos de Meyenberg de “el cuerpo como una máquina” dentro del contexto de ideas de “objetos parciales” del Dada y el Surrealismo. Los lazos de unión y desarrollo futuro están aquí, pero aún sin la fuerza necesaria.

Los dos años (2014-2016) necesarios para pensar, colaborar y reunirse fueron en gran parte provistos por Meyenberg a través del nuevo espacio de proyectos in/Site, en Casa Gallina, Ciudad de México, donde se provee residencia a artistas comprometidos socialmente para trabajar a través de procesos grupales de dominio público. La instalación, primera muestra personal de Meyenberg en Estados Unidos, fue activamente construida entre el artista y las dos curadoras, Lucia Sanromán —directora de Artes Visuales del Centro Yerba Buena de San Francisco (YBCA), autodenominado Centro Creativo para la Transformación Social— y Gabriela Rangel, jefa curadora de Americas Society, cuya misión es promover el diálogo social a un nivel global. Meyenberg cumplió las expectativas puestas en él por las tres instituciones.

RICH LESLIE

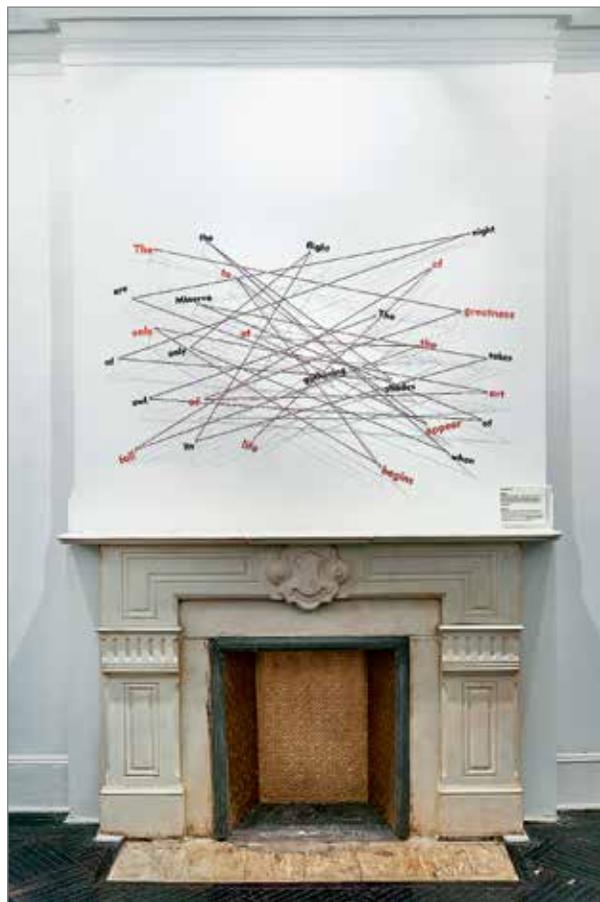
Leandro Katz Henrique Faria

En *Imperio* (2000), Antonio Negri y Michael Hardt, contradiciendo una famosa frase de Hegel, escribieron: “La filosofía no es el búho de Minerva que se echa a volar una vez que la historia se ha realizado, a fin de celebrar su feliz fin; más bien, la filosofía es proposición subjetiva, deseo y praxis aplicados al evento”. La filosofía, desde esta perspectiva, habitaría un presente siempre contingente como lugar de intersección del arte y la vida, y su enunciado no vendría a determinarse por una diosa romana ni, diríamos, por todo lo que a aquello se adhiere en el diseño progresista de Occidente.

Una obra ejemplar para pensar un tema central en la tercera exposición de Leandro Katz (Argentina, 1938) en Henrique Faria Fine Art es una instalación de palabras negras y rojas trazadas con plóter que, adheridas mediante agujas al muro que se extiende sobre la chimenea,

se refieren justamente a la cita de Hegel que criticaban Negri y Hardt. Katz vuelve a problematizar esta frase no solo al fragmentarla, sino además al incluir otra frase, esta vez de Guy Debord, citando a Hegel. Titulada *Two Quotes (Hegel/Debord)* y realizada entre 2016 y 2017, en esta obra el espectador es invitado a una acción doble, donde se cruzan el ejercicio fisiológico de la mirada y el simbólico en la percepción: por un lado, puede seguir los hilos negros que conducen a las palabras negras y entonces construir, aunque con cierta dificultad, la frase de Hegel en inglés. El visitante leería: "The owl of Minerva takes flight only when the shades of night are gathering". Lo mismo ocurriría si decidiera seguir los hilos rojos que conectan palabras rojas para encontrar la segunda frase que, citada de Debord, dice: "The greatness of art only begins to appear in the fall of life". Pero si, en cambio, el espectador resuelve mirar la obra como una constelación de palabras unidas y al mismo tiempo aisladas de sus significados originales –al menos de aquellos que pretendían sus autores–, no solo interrumpiría, en la mirada y la percepción, la cronología lineal de una frase, sino además los contenidos específicos de las frases aquí esparcidas. En este segundo caso, el visitante, más o menos conscientemente, cuestión que más o menos importa, ignoraría o decidiría ignorar que después de un evento, y solo en el espacio-tiempo de ese *después*, es posible el arte o la filosofía. Katz, que desde la década de los setenta ha creado a través del lenguaje otros lenguajes, y con ello otros tiempos, otras imágenes que son palabras, y viceversa, ha construido ahora un lenguaje que se contradice a sí mismo una y otra vez: existe para ser leído, aprehendido como frase o imagen que cita al pasado y a la historia lineal que el presente celebra; pero al mismo tiempo niega todo lo anterior. Es en esa operación doble que no es espejo sino negación, a veces duda, pero siempre cuestionamiento

Leandro Katz. *Two Quotes (Hegel / Debord)* [Dos citas (Hegel / Debord)], 2016-2017. Palabras en Plotter, agujas y cordel de color. 190.5 x 177.8 cm (75 x 70 pulgadas).



de los modelos canónicos como Minerva, donde se cruzan todas las obras, veintiocho en total, de la exposición de Katz.

Titulada "Leandro Katz: A Canoe Trip", en el texto curatorial de la muestra, Berta Sichel escribía que "Those who have been following Katz's career over forty years and are passionate, like I am, about his short and oblique experimental films, his documentaries on recent Latin American history, or his conceptual photographs of Mayan ruins, will find that in this exhibition he is not afraid to challenge his long-time admirers. Once more, Katz wants to show that to him art is a wide subject and open to experimentation". Sichel proponía entonces una "estructura de guía de viaje" escritural para que el visitante recorriera la exposición y sus "experimentaciones" a primera vista heterogéneas, pero aquello no solamente genera un circuito temporal guiado frente a la apreciación de obras que, al menos así me parece a mí, desean justamente interrumpir el tiempo lineal.

Un ejemplo de lo anterior es la obra que motiva el título de la muestra. Instalada inmediatamente al entrar en la galería, en esta obra, primero, observamos dos fechas: 1970 y 2016. Habiendo leído hace poco sobre lo que Joaquín Barriendos ha llamado el "giro archivístico" en el arte latinoamericano para referirse a prácticas conceptualistas realizadas durante los sesenta y setenta que en los últimos años se han reconstruido¹, pensé que este era uno de esos casos; que tal vez el artista habría exhibido estas fotografías hace más de cuatro décadas y que ahora, viendo las imágenes en retrospectiva, habría añadido, quizás, el texto. Pero lo cierto es que las imágenes nunca se habían impreso, como me aclaró Katz². Habían pasado años de silencio, pero no por eso de inexistencia, y aunque las siete fotografías se hayan materializado por primera vez en 2016, se trata de un tiempo que revisita el pasado como memoria que construye el presente y su experiencia. *En estado de memoria*, como nos recordaría la narradora argentina Tununa Mercado, las fotografías aludían a un viaje que Katz realizó en canoa por las ruinas mayas, y las ruinas, en esta temporalidad no lineal, nunca cicatrizan hasta desaparecer. Tampoco desaparece la civilización maya en el monólogo del poeta y dramaturgo alemán Stefan Brecht, proyectado en un pequeño monitor. Escrito por Katz para el guion de su película *Mirror On The Moon* (1970), allí se cruzaban la identidad y el relato de Brecht sobre documentos perdidos en los ríos durante la Colonia. Al nombrarlos, al recordarlos, la voz hacía que los documentos no culminaran en una doble desaparición. Así, sin duelo ni melancolía, el artista y poeta que es Katz nos recordaba que, aunque exista el búho de Minerva, hay otros búhos, otras serpientes y otros pájaros que no esperan la noche, el ocaso glorioso para escribir, fotografiar o hacer un viaje por las ruinas mayas, que como ruinas existen, resisten e insisten en su memoria en el presente.

NOTAS

1. Joaquín Barriendos, "Reterritorializando los sesentas. Archivos, documentos y posestructuralismo en el museo de arte", en Alejandra Castillo y Cristián Gómez-Moya, eds., *Arte, archivo y tecnología* (Santiago, Universidad Finis Terrae, 2012).
2. Leandro Katz, correspondencia con la autora. Junio 22 de 2017.

FLORENCIA SAN MARTÍN

Iván Argote Perrotin

La galería Perrotin inauguró en el mes de abril su nuevo espacio en el Lower East Side con la exposición *La venganza del amor* del artista colombiano, residente en París, Iván Argote. El título de la muestra hace referencia a una de las escenas del video *As far as we could get* (2017), proyectado en una de las paredes de la galería. Filmado en dos