

Una telaraña distópica

Sobre “Suspensión de la incredulidad” de Diego Bianchi

Por Florencia Qualina

El siguiente texto fue escrito para ser leído en el marco de una mesa sobre “Suspensión de la incredulidad”, el trabajo de Diego Bianchi que forma parte de la exposición Experiencia Infinita, organizada en MALBA el 29 de abril de 2015.

Diego Bianchi es uno de los artistas centrales en el campo artístico argentino de la última década. Abordar su trabajo implica un desafío intelectual, también a menudo físico. Frente a la posibilidad de pensar algunas vías reflexivas alrededor de “Suspensión de la incredulidad” me he propuesto no hacerlo desde una perspectiva de análisis en relación con el contexto en el cuál su trabajo emerge o los rasgos que lo inscriben dentro de un sistema generacional –todos estos aspectos ya han sido inteligentemente abordados por Inés Katzenstein– sino establecer otros enlaces.

Me refiero a proponer una aproximación, no desde una perspectiva contemporánea, sino en asincronía histórica, reestablecer una serie de conexiones diferidas en el tiempo. Me refiero no a rastrear antecedentes y paternidades sino a enlazarlo con un flujo de obras, discursos e intervenciones de artistas modernos, conectarlo con una trama histórica.

El lenguaje de Bianchi se ha construido pacientemente a partir de la recolección de objetos desechados, de piezas inútiles, en la acumulación de mercancía depreciada, de montajes de cosas en las que resuena la lógica del azar surrealista, *“bello como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección, de una maquina de coser y un paraguas...”*. Son, sin embargo los montajes y contextos de estas instalaciones las que nos posibilitan situarlo en una multiplicidad de esferas: estéticas, públicas, políticas, e históricas.

Entiendo que su trabajo puede ser visto a la luz de ciertas acciones inscriptas en el Informalismo, un movimiento central en Buenos Aires a mediados de la década del 50. En el marco del Informalismo se llevaron a cabo experiencias radicales que anticipan instintivamente el arte Conceptual, Pop, los happenings, performances e instalaciones de las décadas ulteriores; de hecho, gran parte de los artistas que adhirieron al Informalismo durante la década del 50 derivarán hacia estas vías durante los años 60.

En el seno del Informalismo se estructura un lenguaje que incorpora la gestualidad, el azar, los encuentros fortuitos entre materiales. La materialidad de las obras se modifica, incorpora objetos, texturas, relieves, se pierden las distinciones clásicas entre pintura y escultura.

Un ejemplo paradigmático dentro de estos lineamientos, se produce en 1959 cuando Alberto Greco expone en Arte Nuevo –Museo Sívori– dos trapos de piso sobre bastidores cuadrados y un tronco de árbol serruchado que tomó de Plaza Francia.

Al mismo tiempo aparece, de modo incipiente, la noción de exhibición como un territorio experimental, no ya como una mera disposición de pinturas, esculturas o grabados en una sala, sino como un espacio de ensayo.

En este escenario tiene lugar *¿Qué cosa es el coso?*, realizada en 1957 en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, allí se presentan “una botella de anís El Mono con un chupete en la boca titulado *Madre* y varios troncos de

MALBA

hojas de palma ensamblados titulados *Ballena* (...). También había un elástico de cama colgado del techo llamado *Consejos a una hija soltera* y experiencias realizadas bajo el efecto del ácido lisérgico por Vera Zilzer”.¹

En 1961 tiene lugar en la Galería Lirolay, la exhibición Arte Destructivo, allí montaron tres ataúdes, un sillón destripado, paraguas rotos colgados del techo, varias cabezas de cera carcomidas por el tiempo, una bañera manchada, cuadros rotos, mientras una insistente banda de sonido evocaba “una visión futura de un mundo destruido por alguna gran hecatombe”.

Las muestras *El hombre antes del hombre* realizada en el MAMBA, curada por Rafael Squirru, *Gato 63'*, en Lirolay también presentaron un carácter de investigación, piezas objetuales protoconceptuales. Estos referentes en su recuperación de los restos inútiles del consumo industrial, del distanciamiento de la Belleza, en su inmersión en el caos y la fealdad pueden leerse como la contracara de la euforia de la Modernidad, de la fe en el Progreso. Antagonista de las formas puras del diseño industrial, del urbanismo y de la abstracción concreta, el Informalismo abraza una visión irracional, pesimista de la cultura. Se trata también de un lenguaje descen-trado, que selecciona, colecciona y acopia objetos fragmentarios e inconexos entre sí, un orden lógico se desmonta para ordenar otro sistema.

Sobre esta dialéctica se monta “Suspensión de la incredulidad”, un trabajo que dista en medio siglo de los casos citados, sin embargo las conexiones son múltiples y pueden ser pensadas tanto términos formales –un montaje basado en la acumulación de despojos, piezas rotas, objetos suspendidos del techo–, en la intencionalidad vanguardista de provocar un choque con el espectador, así como en un espíritu crítico frente a las nociones de Progreso y al uso de la tecnología.

Me pregunto si es posible pensar el enlazamiento entre dichas manifestaciones del Informalismo y la obra de Bianchi como el movimiento de una visión pesimista de la modernidad hacia lo que podríamos denominar una *intrínseca certeza distópica del mundo contemporáneo*.

Flâneurs

Kenneth Kemble produce entre 1958 y 1961 su serie titulada *Paisajes Suburbanos*, un corpus de ensamblajes realizados a partir de la observación de los barrios de emergencia de la ciudad de Córdoba. Kemble extrae la potencia narrativa del material con el que trabaja, expone un conglomerado pesado, estropeado, oxidado, precario, hace de estos elementos una experiencia visual, táctil, también antropológica.

Sus paisajes sintetizan la otra cara –ignorada, rechazada– de la ciudad moderna.

“Recuerdo en mi caso particular, como un día pasé por las villas miserias de la Córdoba de ese entonces, se me ocurrió utilizar los mismos elementos con los cuales estaban construidas las casas para hacer obras de arte (...) Mi objetivo era doble: mostrar que los materiales más humildes y despreciables podían tener capacidad expresiva y comunicar una emoción estética, (...) y mostrar también en la calle Florida una realidad argentina que nos debía concernir a todos. Esto ocurrió en 1958 y el resultado fue expuesto en la galería Van Riel en 1959”.

Es interesante pensar estas palabras de Kemble en correspondencia diferida con el planteo que hace Inés Katzenstein en su texto “Trash”:

1 Kenneth Kemble. *Autocolonización cultural*. Pluma y pincel, 1976.

MALBA

A diferencia de Belleza y Felicidad, (...) Bianchi se ocupó de producir sus obras en los espacios más cercanos del establishment del arte; su intención, finalmente era provocarlo con la presencia concreta, molesta, de todo eso que representa el reverso de la artificiosa calma y decorativa elegancia de una galería de arte”

Bianchi es citado:

“En ese momento estaba motivado por utilizar los materiales que la burguesía desprecia, y especialmente, de manera un poco prepotente, quería confrontar con lo que veía como el gusto burgués del arte de los noventa, representado por todos los artistas que en sus obras apelaban directamente a la belleza. Así es como llegué a trabajar con lo más bajo y berreta, te diría incluso con lo grasa, sin querer transformarlo demasiado, solo intentando mostrar su lado más monstruoso. Para eso hacía caminatas por barrios como Pompeya o Constitución, que son fronteras dentro de Buenos Aires en las que la gente de otras culturas se encuentra con la ciudad que quiere ser primermundista.”

En el discurso de ambos es central e imperativo confrontar el gusto de las clases medias-altas en los espacios centrales de exhibición, de instalar problemáticas que son estéticas y sociales a partir del uso de la materia con la que trabajan.

Sobre la carga referencial de la materia emergen categorías simbólicas, políticas y económicas: la clase, el gusto de clase. Ambos montan una operación dialéctica, una forma de choque a partir de los elementos que constituyen la obra.

Trabajo

Durante la segunda mitad del siglo XX se produce en Buenos Aires un vertiginoso proceso de crecimiento de barrios carenciados, villas y asentamientos; sus pobladores privados del acceso a los servicios básicos provistos por el Estado –gas, alumbrado público, agua potable– realizan frecuentemente trabajos informales privados de derechos y garantías. El trabajo de cartonero es una de las principales fuentes laborales de los habitantes de las villas y en la memoria colectiva permanece asociado al colapso social del 2001.

Durante medio siglo artistas visuales, escritores y cineastas han producido narraciones sobre las condiciones vitales en estos espacios urbanos. Antonio Berni, Bernardo Verbitszky, Leonardo Favio, son algunos nombres significativos, pero voy a referirme a Liliana Maresca. Ella hizo de la recolección parte fundamental de su sistema de trabajo, y entre las obras clave de su producción debemos citar el corpus de cuatro carros de cartonero que presentó en la muestra “Recolecta”, en 1990. Allí establece con el título un juego de palabras entre el acopio de objetos desechados, el nombre del centro cultural y el barrio, uno de los más tradicionales y ligado a las clases medias-altas de Buenos Aires.

Un carro era real y Maresca lo había alquilado a un cartonero que vivía en el albergue Warnes, el segundo era un carro de dimensiones similares pintado de blanco, el tercero una pieza pequeña fundida en bronce de color dorado y la cuarta, también de dimensiones reducidas fundida en bronce y bañada en plata.

En el texto de la exhibición Fabián Lebenglik señalaba:

“Este lumpen en ascenso es el protagonista de la nueva Argentina. Las últimas categorizaciones teóricas que hablan con devoción del fragmento y del reciclaje, no hacen otra cosa que aludir al populoso ejército crepus-

MALBA

cular de cartoneros que se ocupan de darle destino económico a las quince mil toneladas diarias de basura que desecha el conjunto de los hogares nacionales”.²

Entre el colapso del Alfonsinismo y el inicio de la primavera neoliberal menemista, Liliana Maresca con agudeza identifica a un actor social invisibilizado y lo incrusta en el centro de un espacio simbólico y material de élite.

Las tácticas de visibilidad de la marginalidad en contextos artísticos han sido centrales en los artistas citados, y entiendo que merece ser puesto en relación con la obra *Estado de Spam*, que tuvo lugar en la galería Alberto Sendros y arteBA en 2013.

Estado de Spam consistió en el montaje de una serie de maniquies fragmentarios, pedazos de piernas y manos plásticas y reales saliendo de cajas y pidiendo monedas, ofreciendo servicios de limpieza de vidrios. Maletines con bijouterie, un emporio de baratijas, una *Boîte en valisse* del subdesarrollo. Junto a estas piezas un inmigrante africano dispuso su manta con relojes, para la venta.

La polución visual urbana resultó conflictiva, “molestar” con la presencia de lo indeseado, con lo que resulta molesto -la mendicidad, la pobreza, la violencia- resultó no solo malinterpretada políticamente sino desprovista de una historicidad estética. Dentro del campo artístico no pudo ser leída en términos históricos, Bianchi se vio sumergido en el grado cero de la amnesia, como si nunca hubieran existido los *Paisajes suburbanos*, *La Familia Obrera* de Oscar Bony, o la *Recolecta* de Maresca.

En la telaraña

En “Suspensión de la incredulidad”, un hombre está enganchado de su pene y ropa por medio de cables y cuerdas a un conjunto de objetos rotos, estropeados, precarios, punzantes, hay marcos sin bastidor, ramas secas y un interruptor de madera que indica se puede prender o apagar el sistema.

Cada movimiento que él hace incide en los otros objetos que ese mundo contiene, se crea un ritmo frágil, lento en donde cada movimiento tiene una consecuencia.

Este universo es inestable, amenazante y hasta podemos intuir doloroso para ese hombre. Es una imagen comparable a la del precipicio o a la de un hombre-bomba.

Los objetos y despojos que manipula Bianchi se encuentran enlazados a los procedimientos de Greco, Kemple, Heredia, o Maresca, sin embargo hay una diferencia fundamental – más allá de las periodizaciones y clasificaciones estilísticas- y radica en la ética sobre la basura y el reciclado que nos atraviesa en siglo XXI.

Si a mediados del siglo XX el imaginario del consumo se fundaba en la certeza de prosperidad y abundancia de recursos y en el ascenso social y económico, en el nuevo milenio ha proliferado la conciencia de unos recursos limitados. El mundo contemporáneo habla de “consumo responsable”, ubica en el centro de la agenda de la conciencia individual el reciclaje de la basura que cada uno produce, y la dinámica Hombre-Naturaleza oscila históricamente en quien encarna la figura de víctima o victimario.

Paradójicamente frente al cuidado y la conciencia sobre el destino de los desperdicios que generamos, nos encontramos inscriptos en unos mercados/redes –virtuales, laborales, amorosas: Tinder, LinkedIn, etc., etc.–

2 Liliana Maresca, *Transmutaciones*. Cronología Natalia March-Andrea Wain, p. 142.

MALBA

que permanentemente nos sitúan en un borde inestable de elegibilidad o no, de ser descartados, recuperados-. Algunos medios hasta nos proponen: “Reciclate”.

La vida contemporánea puede compararse a la danza acrobática, peligrosa que realiza el hombre de la suspensión de la incredulidad, entre redes fluctuantes.

Florencia Qualina

Historiadora de Arte, es investigadora, crítica y curadora independiente. Ha curado y co-curado exposiciones en museos y galerías en Buenos Aires, París, Santiago de Chile, Tucumán, Río Negro, Corrientes, Puerto Madryn. Brinda talleres y seminarios de arte contemporáneo y cultura visual auspiciados por distintas instituciones en todo el país-Fondo Nacional de las Artes, Oficina Cultural de la Embajada de España, IUNA. Publica regularmente en revistas especializadas y catálogos. Ha obtenido becas de investigación y formación del Fondo Nacional de las Artes, de los Centros Culturales de España en Buenos Aires, Córdoba y Rosario. Trabajó en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en las áreas de Curaduría e Investigación entre 2005-2007.