

aparato perspectivo occidental. Ni Kaspar, ni Stillman otorgan ninguna lengua adánica, ni confirman el universalismo del sujeto, sino una sensibilidad causada por las palabras que para ellos existen antes que las cosas y la experiencia. Esta dislocación, en la ficción de Herzog, provoca una relación con el mundo en la que logos, ethos y pathos han sido pervertidos y han fracasado en la tarea de demostrar la relación entre lenguaje y fenómeno, entre sentencia lógica y cosa, y es por eso que Kaspar Hauser es asesinado hacia el final de la película. Tanto en la novela de Auster como en la ficción de Herzog, los personajes poseen una nueva concepción del espacio y demuestran el fracaso de la lógica imperativa de Occidente.

Si el paisaje es una transformación simbólica del espacio, implica una experiencia que incluye un recorrido y un estar-situado, un detenimiento temporal para depositar la mirada en el exterior, aquello que está ahí, más afuera entre uno y lo otro, perderse, entregarse, reconocer, con y en el espacio. Esta relación dinámica entre transitar y detenerse, marchar y marcar, surcar, termina por elaborar una escritura –recurso que Stillman padre usa de manera literal al recorrer durante doce días varias manzanas desde su hotel en Nueva York formando las letras T-O-W-E-R-O-F-B-A-B-E- L-. Sin embargo, no hay escritura sin lenguaje, y no hay constitución del lenguaje sin un Otro, figura paterna en un sentido amplio, padre e institución, aquello que nos separa de la totalidad original, nos escinde, y a cambio, nos otorga los nombres y las leyes. Esta elucubración, ya advierte el neologismo lacaniano père-version: versión del padre, y la raíz per-verso, volteado en su totalidad, cuya raíz indolatina per, sea la misma de perderse, per-dare. Afirmamos, así, que nuestra versión del paisaje implica al proceso de fagocitación, la rearticulación de prejuicios y el reconocimiento de lo occidental en favor de la reintegración de lo humano, (el término Fagocitación es elaborado por Rodolfo Kusch a lo largo de su obra, y es la base de su propuesta de pensamiento situado en América Profunda) y que esto exige atravesar al padre, al paisaje y al lenguaje.

Es en la necesidad de un orden y un punto de vista fijo, estrecho, que se establece una relación destructiva y violenta, intentando comprender la totalidad. Peter Stillman quizás sea un hombre quieto como una piedra que busca conocer el lenguaje adánico al recluir a su hijo homónimo; Philip Ernst elige dejar su caballete donde está y talar el árbol que afecta la armonía de su composición.

Puede irse también en busca del padre, comulgar con el paisaje y reconocer en éste el origen, el asombro por la permanencia de lo tenebroso. En todo caso, parece que para ir a ese encuentro, se requiere desmembrar cuerpo, palabra y representación y hacerse al paisaje, con sus correspondientes consecuencias estéticas y éticas. Quizás sea una particularidad-común de América: Dos cubanos en el exilio en Norteamérica son la prueba de instalar su cuerpo en la tierra. Ana Mendieta, trazó su silueta para marcar el paisaje y depositó en ese surco su sangre y su cuerpo mismo, haciéndose una con el espacio. En un acto aparentemente inconexo, pero semejante y contundente, Felix González Torres exhibió en una marquesina una fotografía de la cama destendida que aún guardaba las marcas de dos personas que habían dormido ahí, él y su pareja, quien acababa de fallecer. González inserta en el espacio urbano lo íntimo, el pathos y la pérdida. Cuerpos trágicos, cuya aficción desborda.

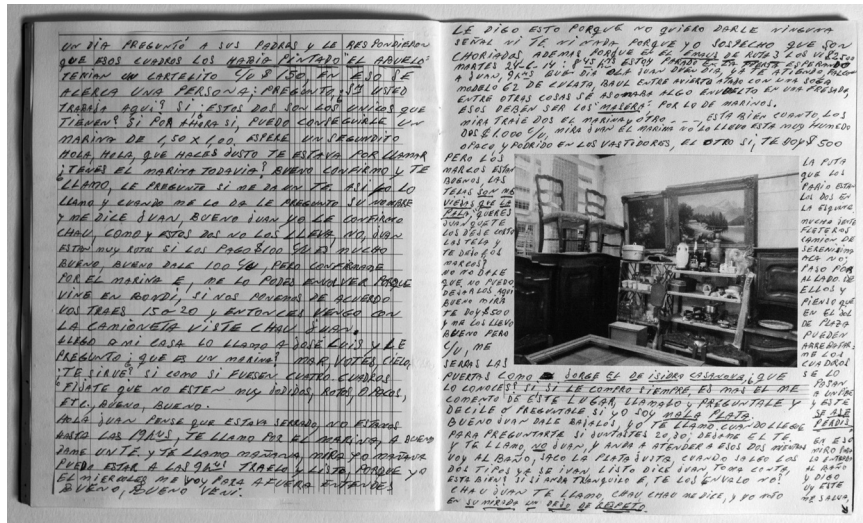


Figura 6. Jose Luis Landet. El rescatista, te levanté del suelo.

Cuaderno rojo. Carlos Gómez posee una encomienda: localizar pinturas en mercados de pulgas. Su bitácora es un cuaderno rojo que incluye fotografías de la clase de paisajes que busca y un mapa del conurbano bonaerense. El cuaderno rojo, es un elemento que aparece constantemente en la obra de Paul Auster, Justo Navarro, lo llama “El cazador de coincidencias”. Es igualmente, una coincidencia, que algunos de los cuadernos de Gómez, atorados por Landet, sean rojos. Gómez titula al cuaderno El rescatista: te levanté del piso. En él, registra fichas técnicas, saldos, encuentros con retratos de sus homónimos Marx y Chaplin y sus experiencias en las periferias de la ciudad. Una experiencia: en las cercanías de un mercado de pulgas, se encontró frente a un hotel, el mismo que le sirvió como escondite durante la dictadura. Un viaje interno psicogeográfico por el conurbano que visibilizaba su militancia y su ideología política. Estos apuntes son fundamentales para comprender su localización política y estética.

Las operaciones de Gómez parecen ser respuestas constantes a una larga conversación con dos figuras: Rodolfo Kusch, a quien conoce al mudarse al noroeste, y a Ilya Kabakov, a quien dice haber asistido en su viaje por la Unión Soviética, influencia de su etapa posterior. Los paisajes de su primera etapa pueden ser pensados como representación utópica del paraíso en la tierra. Los de la segunda son lienzos recortados, bordes vacíos, informes, cercanos al espacio tenebroso, que no logra asirse, en el que uno se pierde y no regresa. Gómez, Landet y los pintores amateurs se reencuentran en la secuencia narrativa de recortes de pinturas. Sus obras están sujetas a la mirada de los otros, constituyen una narrativa cuyos enunciados son fragmentos anónimos. Dice Rodolfo Kusch en su texto publicado

por primera vez en 1955: “la estética subvierte a la historia, o mejor dicho la mejora en tanto es el rastreo de lo formal en el pasado y en función del presente” (Kusch, 2003, p. 787). En todas las operaciones del paisaje mencionadas hay rastros de los barrocos: descentramiento del sujeto causado por el despliegue del espacio circular hacia la elipse, fragmento como significante que prolifera o condensa, enmascaramiento del autor y la materia otorgándole una significación a la imagen –característica fundamental del barroco americano. La tabla de madera apaisada o de gran formato, la imprimatura, el aglutinante, la litografía –técnica en desuso de reproducción mecánica de distintas copias de una imagen, revalorada por artistas–, la representación de la distancia, de los actos civilizatorios frente a la barbarie, la perspectiva lineal que falla en la proporción, al representar al hombre como gerente del espacio. Representaciones occidentales fagocitadas para gestar imágenes que denuncian las políticas de administración de bienes culturales, ya sean paisaje natural o espacio arqueológico.

En clave Kuscheana. Pero también hay una supervivencia de una estética propia de América inaugurada por Rodolfo Kusch que intentamos localizar en las obras que hemos mencionado. La problemática del arte en América es semejante a la de su política y economía: la imposición de las concepciones occidentales, entre ellas, el espacio vacío, controlable, que se contraponen con el miedo a lo monstruoso y a la desmesura que sobreviven en el pueblo americano –la misma concepción espacial, el mismo miedo y las mismas consecuencias que acechan a Peter Stillman, a los tutores de Kaspar Hauser y al padre de Max Ernst–. Por lo que el arte ha supuesto ser un proceso brumoso de dar forma o lo amorfo, una parábola que ajusta y cuestiona al instinto colectivo, en la que se entabla una relación entre el signo y lo signado, pues el espacio americano es piedra-animal-vegetal-humano-divino.

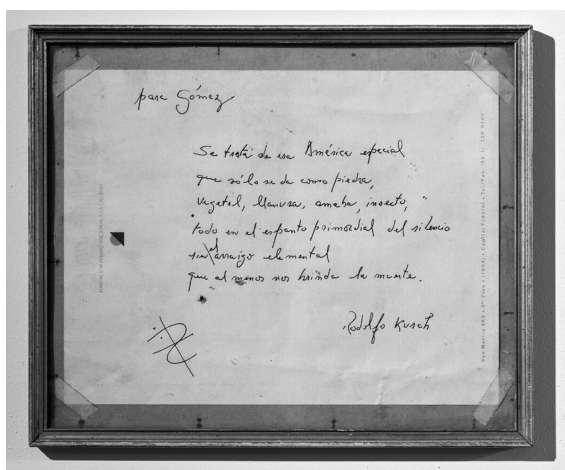


Figura 7. Carta adjudicada a Rodolfo Kusch.

Para Gómez,

Se trata de una América especial que sólo se da como piedra, vegetal, llanura, ameba, insecto, todo en el espanto primordial del silencio sin arraigo elemental que al menos nos hunda de muerte. Rodolfo Kusch (2003).

La carta adjudicada a Kusch exhibida en Gómez de José Luis Landet, parece ser un manuscrito previo a Las Anotaciones, y presenta un equívoco, en donde se ha escrito “especial” en lugar de “espacial” (Kusch, 2003, pp. 814-815).

Desde la perspectiva de Kusch, el arte americano es un acto o acción, solución para un aspecto fallido de la existencia, semejante a la concepción de utopía como la producción para la solución constante e interminable del hombre. Kusch no sólo es el interlocutor ideológico y estético de Gómez, sino que coincide con las búsquedas formales de Landet y sus consecuencias éticas: un paisaje-cuerpo que se fragmenta y se conjura. Si en América lo viviente y dinámico pertenece al sub-suelo social, Landet incorpora aquellas pinturas fuera de la historia del arte. Por otro lado, “se pierde el derecho a la forma, primero, porque lo americano carece de forma y, segundo, porque lo occidental no expresa lo americano” (Kusch, 2003, p. 804). Conjunción de lo popular amorfo, distendido y lo formal abarrocado. Lo amorfo procedente del pensamiento americano, puede tener paralelismo con la crítica a la ciencia y filosofía de Georges Bataille en la *Enciclopedia Acephalica* (1936), en la que la asignación de lo informe desclasifica la idea de que todo debe tener forma para tener valor y derecho. Para mantener conformes a los científicos habría que decir que el universo tiene forma, “decir que el universo no se asemeja a nada en absoluto y no es nada formal, equivale a decir que el universo es algo parecido a una araña o un escupitajo” (Bataille, 2003, p. 55).

El manuscrito, el papel, el cuaderno, el recorte, el emplazamiento de una fotografía familiar que se sacrifica a la producción de una obra semejante a las pinturas de procedencia anónima, fragmentadas y conjuradas. Pero también es desmembramiento del cuerpo, de autoría y de identidad individual. (Krämer, 2014, p. 12) La contradicción entre el documento de lo vital y la dilución de la identidad en las operaciones de Landet y Gómez: “a-nominar la obra para devenirla plurívoca” (Ongaro, 2016, p. 217).

Bandera ajena. Así como los archivos producen sus propios discursos a través de la concatenación aleatoria de documentos, los medios de comunicación actuales son la máquina que produce automáticamente imágenes políticas, producir arte político entonces parece perder sentido. De esta forma, el artista decide premeditadamente elaborar un acto iconoclasta: Destruir las banderas de los países de América, dejando sólo los bordes, sustrayendo los escudos nacionales y sumergiéndolos en pintura negra, aquello que hizo Gómez en busca de aforismos con las páginas de los libros de Lenin. Este sacrificio de las banderas es una desarticulación provocadora que busca una nueva gramática de los símbolos patrios, y denuncia el doloroso fracaso de una anhelada Patria Grande, soñada en las primeras décadas del siglo XXI. La devastación, vaciamiento y rearticulación de la gramática de

los símbolos políticos que realizó Jose Luis Landet parecen haber sido sugeridas por los márgenes que tanto interesaron a su mentor. En este caso, es el epígrafe de un texto de Lenin “Bajo una bandera ajena”, que el propio Gómez había arrancado de un tomo de obras completas, el que da pie a esta producción, como una instrucción sugerida y abierta.

Masa. Un archivo es una masa semántica, contiene informes, documentos y huellas de los que se extrae lo decible y altera sus límites. Las masas, la acumulación de individuos que producen una sola subjetividad fija, a pesar de su individuación, desean el fascismo, lo contienen. Jose Luis Landet trabaja con imágenes procedentes de la cultura de masas para producir una crítica (una operación procedente del Situacionismo, cuya salida más conocida es el *detournement*). Las reproducciones fotográficas que aparecen en las revistas, en la que Krämer señala nuevos problemas con las viejas imágenes, una intervención sobre la realidad y sobre las palabras dichas de líderes de multitudes (Krämer y Landet, 2021).

Pliegue. En su última etapa, Asger Jorn fundó el SICV (Scandinavian Institute for Comparative Vandalism) y se propuso la creación de un lenguaje basado puramente en aspectos visuales, que sería codificado, clasificado y depurado mediante la topología, la rama de las matemáticas que se basa en la lectura cualitativa del espacio. Ecuaciones sin números, que describen los flujos de superficies espaciales, sus modificaciones, giros, pliegues, descripciones. Inspirado por Erik Lundberg, el lenguaje de la forma de Jorn almacenaba íconos en los que no intentaba encontrar una esencia de la imagen, sino su subjetividad mutante, siempre abierta a múltiples interpretaciones (Malevé, Murtaugh y Prestsæter, 2017, p. 74).



Figura 8. Jose Luis Landet. El Atajo. 2021. Fundación Tres Pinos. Buenos Aires, Argentina. Fotografía: GP Minelli.

Atajo. En el 2021, Jose Luis Landet, exhibió en el museo de la Fundación Tres Pinos en el barrio de La Boca, en Buenos Aires, y colocó cuatro grillas verticales de madera a la entrada, que producían una especie de túnel vertical entre los pisos del museo, y una rampa que modificó la conducción del espacio.

Como una novela por entregas, en esta exposición Landet siguió interviniendo las imágenes realizadas por los pintores amateurs, y siguió el rastro de Gómez proliferado en toda clase de descripciones, cuadros y relatos anónimos, a partir de las pinturas que formaron parte del archivo del pintor, y las de otros autores.

En sus trabajos anteriores se producía una narrativa biográfica única, una investigación de archivo que tomaba como documentos las pinturas, notas, cartas entre Gómez y sus contemporáneas; en esta exposición hay otro movimiento de archivo: La producción de una serie de narrativas biográficas a partir de enunciados procedentes de documentos: Las pinturas y las firmas de estos pintores de los que no se sabe nada, salvo que son el apellido o el apodo de los y las autores. Así, realiza una descripción semejante a la de una descripción policíaca, una descripción cuidadosa, ascéptica como la de otros artistas, en busca de una lectura cuasi-matemática (véase entrada Pliegue) y por otro lado, con ayuda de artistas jóvenes astrólogas, Landet realiza un rastreo de las fechas en las que fueron realizadas estas pinturas y les realiza una carta astral. Al mismo tiempo, realiza un estudio

grafológico de las firmas. Las pinturas encarnan la identidad de sus autores. Con esta información, Landet y el grupo actoral La Bomba de Humo encarnan biografías inventadas, que son interpretadas como entrevistas dentro de la instalación.

No hay un procedimiento crítico único y autónomo a través del que se pueda elaborar la lectura de una obra. La descripción sensual por encima de la interpretación (la erótica por sobre la hermenéutica), la atención al conjunto de obras y sus series vecinas por sobre la biografía de sus autores. Es decir, parece existir un conjunto de movimientos críticos muy cuidadosos, con los que se separa con bisturí al artista de su obra. Las biografías de la imagen-autor realizadas por Landet usan esos mismos procedimientos y sus inversiones especulativas para unir al artista con la obra. Esta máquina que corta flujos de subjetividades, produce identidades que nunca son fijas, sino que transitan entre cuerpos humanos y agenciamientos.



Figura 9. Jose Luis Landet. Parte trasera de pintura del desconocido Enrique Nani, exhibida en El Atajo. 2021. Fundación Tres Pinos. Buenos Aires, Argentina. Fotografía: GP Minelli.

Conjura. A través de su actuar, Landet reelabora el relato de la historia del arte e incluye a los pintores amateurs. Esta nueva historia es un anti-archivo, como mencioné anteriormente, no en vano ha intervenido paisajes con menhires a los que llama antimonumentos.

Actividad excedente, domingo día sagrado, dedicado al descanso. A tomar el sol, salir al campo y pintarlo. Ya sea un arquitecto, médico, o un obrero (los casos de los obreros que usan su tiempo libre en la producción artística no son extraños, Saudek era minero y fotógrafo durante sus años en la Unión Soviética). Gómez, por otro lado, se apropia de estos paisajes. Militante del partido obrero, quizás, sacrificó sus apropiaciones en pos de integrar a todos los pintores excedentes y a los obreros, al relato del arte argentino.

Conjuración. Si el arte americano contemporáneo actualiza los mitos originarios y se sirve de sus estructuras rituales y símbolos que sobreviven en lo popular, quizás el mito del paisaje pervertido por Landet, Gómez y los hermanos Aceves sea el de Xipe-Totec, deidad que se desolló y se sacó los ojos, arrojándolos a la tierra como fertilizante para que el maíz pudiera germinar. Sus sacerdotes replicarían esta acción en sus ritos usando las pieles humanas de otros para invocar a la fertilidad; literalmente, cubrían sus cuerpos con la piel del enemigo. El padre-madre de Xipe-Totec era Ometéotl, dios de la dualidad, amo de lo cercano y lo lejano, del espacio. Los artistas, como los sacerdotes de nuestro señor, se cubren con la piel de cuerpos pictóricos o de personajes apócrifos, a los que sacrifican para producir vida, trastocan los opuestos humanos y naturales, en su culto, cultivan y dan frutos.



Figura 10. Jose Luis Landet. El Atajo. 2021. Fundación Tres Pinos. Buenos Aires, Argentina. Fotografía: GP Minelli.

Referencias bibliográficas

- Bataille, G. (2003). *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bluchloh, B. (1999). Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive. *October*, 88, 117-145.
- Calvino, I. (2001). *Colección de arena*. Madrid: Siruela
- Careri, F. (2015). *Walkscapes, el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili
- Guasch, A. M. (2012). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Krämer, M. (2014). Carlos Gomez presenta Jose Luis Landet. Buenos Aires: Document Art.
- Krämer, M y Landet J. L. (2021). Intercambio 01. [video de YouTube] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=NYwa5oPLhvc&ab_channel=FundacionTresPinos
- Kusch, R. (2004). "Anotaciones para una estética de lo americano" en Kusch, R. *Obras completas Tomo IV*. Rosario: Fundación Ross
- Malev, N.; Murtaugh, M. y Prestsæter, E. (2017). "Giving the Finger (Back) to the digital considering 'visual vocabularies' in relation to the photographic archive of Asger Jorn's sicv". En: Deccker, A. (ed) *Lost and Living (in) archives: collectively shaping new Memories*. Amsterdam: Valiz.
- Ongaro Haelterman, C. (2016). "Est-ética latinoamericana en el pensamiento de Rodolfo Kusch". En Tasat, J. A. y Pérez, J. P (Coor), *Arte, estética, literatura y teatro en Rodolfo Kusch*. Buenos Aires: UNTREF.
- Ortiz, E. (2013). *Johann Moritz Rugendas: Memoria de un artista apasionado*. Bogotá: Luna Libros.
- Ricoeur, P. (1996). *Tiempo y Narración. Volumen 3: El tiempo narrado*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Warlick, M. E. (2001). *Max Ernst and Alchemy : A Magician in Search of Myth*. Houston: University of Texas Press.

Abstract: In this article I propose to unravel the problem of the construction and use of archives in the Argentine artist Jose Luis Landet (Buenos Aires, 1977), who traces the history of the painter Carlos Gómez, who died in 2014, whom Landet claims to have known in Lezama Park and from whom he inherited his archive when he died. The artistic operation is similar to that of contemporary artists (Hirschhorn, Renó, Kabakov) who immerse themselves in archives to trace the documents that account for the sensitivity of a community, of a subject or of a historical moment. The second moment, decisive in Landet's production, comes when he acquires landscapes made by amateur painters, cuts the signatures, sectioning the landscape. He places painting on a threshold, as a found object, and of these objects, an installation. At the same time, it acquires the character of a document, it re-elaborates the narrative of art history and includes the anonymous painters who paint for pleasure: Surpluses. Landet's body of work is constructed as an anti-archive that puts the link between subject, archive and institution in crisis, and on the other hand, dismantles its fundamental concepts such as truth, history and testimony.

Keywords: Fiction - Apocryphal - Psychogeography - Writing - Anti/archive - Installation.

Resumo: Neste artigo, proponho desvendar o problema da construção e uso dos arquivos do artista argentino José Luis Landet (Buenos Aires, 1977), que traça a história do pintor Carlos Gómez, pintor falecido em 2014, a quem Landet afirma ter conhecido no Parque do Lezama e de quem herdou o seu arquivo quando morreu. A operação artística é semelhante à dos artistas contemporâneos (Hirschhorn, Renó, Kabakov) que mergulham nos arquivos para rastrear os documentos que dão conta da sensibilidade de uma comunidade, de um sujeito ou de um momento histórico. O segundo momento, decisivo na produção de Landet, é quando ele adquire paisagens feitas por pintores amadores, corta as assinaturas, secciona a paisagem. Coloca a pintura em um limiar, como objeto encontrado e, desses objetos, uma instalação. Ao mesmo tempo, adquire caráter de documento, retrabalha a história da história da arte e inclui os pintores anônimos que pintam por prazer: Sobras. A obra de Landet se constrói como um anti-arquivo que coloca em crise o vínculo entre sujeito, arquivo e instituição e, por outro lado, desmonta seus conceitos fundamentais como verdade, história e testemunho.

Palavras chave: Ficção - Apócrifo - Psicogeografia - Escrita - Anti/arquivo - Instalação.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
