

Fragmentos de una conversación con Rubén Baldemar

28 de marzo de 2002

María Cristina Pérez

Universidad Nacional de Rosario

María Cristina Pérez nace en Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina. Obtiene su título en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Es docente investigadora. Dirige el proyecto en curso El Dibujo es. Ha sido Directora de la Escuela de Bellas Artes. En la actualidad es Consejera Directiva titular en el Consejo Directivo de la Facultad de Humanidades y Artes, UNR. Es docente titular concursada en Dibujo III, Dibujo V, y Taller de Pintura II (Especialidad). Coordina, junto a la Licenciada María Laura Carrascal, el Ciclo de Complementación Curricular de Licenciatura en Indumentaria, Moda y Arte. Participa en congresos y jornadas nacionales e internacionales. Ha publicado en el ámbito nacional e internacional. Expone desde 1983 en muestras grupales e individuales. Ha participado en numerosos salones, obteniendo premios y menciones. Su muestra más reciente, "Dibujo Instalado" tuvo lugar en noviembre de 2014 en el Espacio Cultural Universitario de la Universidad Nacional de Rosario (ECU).

Correo electrónico: mcperez@fhumyar.unr.edu.ar

Mirábamos unos collages que Rubén estaba haciendo; se trataba de fotografías de espacios arquitectónicos, el procedimiento, muy simple: copiados en espejo, los fragmentos aparecían sobre el papel como una mariposa de alas desplegadas y simétricas. Especie de mancha del test de Rorschach arquitectónica, la composición obtenida trocaba en otra imagen y se abría a diversas interpretaciones. Jugábamos con las fotos varios minutos.

Rubén las llamaba “Arquitecturas blandas”, ya que las líneas, los planos y los volúmenes parecían masa maleable y moldeable por efecto de lo óptico.

También había otras fotografías en color, fragmentos de cuerpos en jeans... se repetía el juego del collage, él las llamaba *Autorretrato (trans) 1 y 2*. En éstas (cómo siempre que se manipulan fragmentos de cuerpos humanos) las ilusiones ópticas y el engaño nos hacían reír como chicos ante un chiste verde.

Rubén me decía que para recorrer sus obras debíamos elegir como acompañantes a Narciso y a Goldmundo (Hesse); afirmaba seriamente no poder prescindir de ninguno de los dos, aun cuando, al conocerlos desde hacía tiempo, se había sentido identificado plenamente con Goldmundo en un principio, pero luego, poco a poco, comenzaría a identificarse con Narciso. Se le antojaba pensar que ambos eran uno solo, y que en esa relación amorosa entre la pasión y la razón, estaba el arte.

Goldmundo, guapo mancebo inocente, había ingresado en el convento de Mariabronn por voluntad paterna. Allí conoce a Narciso, un monje con una inteligencia sobresaliente. Goldmundo aprende de él y del mundo que lo rodea, despierta su conciencia. Ambos personajes se vuelven inseparables pero más tarde deben apartarse uno del otro para recorrer diferentes caminos.

Narciso se preparará como futuro prior, cultivando la meditación, el aislamiento, la soledad y la paz del claustro, mientras que Goldmundo elegirá la libertad y vagabundeará por el mundo caótico y sensible.

Cada uno por separado buscará el sentido de su vida por vías opuestas. Y tan contrarios son estos caminos como lo son ellos mismos y su forma de ver el mundo que los rodea. La racionalidad y el orden contrastan con la pasión vital y la embriaguez: Apolo y Dionisio. Sin embargo, buscar lo inherente al hombre no conduce a ninguno de los dos a una respuesta, por el contrario: en esta búsqueda se alejan de sus orígenes, que son, en definitiva, el objetivo perseguido. Ni la razón lógica de Narciso, ni la intuición apasionada y pura de Goldmundo, son suficientes por separado.

Mientras mirábamos las fotos pensaba que podíamos invitar a otros compañeros al viaje (o quizás se trataba de los mismos con otros nombres). Por ejemplo a los “Testigos oculistas” de Marcel Duchamp, situados en “La novia desnudada por sus solteros” (1915-

23), esas figuras geométricas que nos recuerdan a las de la óptica y aluden a los testigos que presencian los milagros en los cuadros religiosos; otro compañero sería el psiquiatra y frustrado artista suizo Herrmann Rorschach, creador del famoso test de evaluación de la personalidad que portaría bajo su brazo a las “Rorschach Paintings” (1984) pinturas de gran tamaño de Andy Warhol. Como Warhol no era muy afecto a teorizar sobre sus obras, la galería Gagosian encomendó la tarea a Rosalind Krauss, que escribió el catálogo de la muestra exhibida en 1996 en Nueva York. Ella leería en las series una visión paródica de los “campos de color” de la abstracción, una corrupción de la pintura practicada por Helen Frankenthaler, Morris Louis, Kenneth Noland y Jules Olitski. Si estos pintores buscaban trascender la carnalidad del expresionismo abstracto llevando la pintura a la pureza óptica, Warhol nos recordaría que lejos de esta sublime aspiración ninguna forma es tan inocentemente abstracta como para no parecer dentro de un relato literal un pájaro o una flor.

En “Arquitecturas blandas”, La balastrada de la escalera parece una zapatilla de punta... los pliegues del jean, una sonrisa...

Antojábasele que toda existencia se asentaba en la dualidad, en los contrastes; se era mujer u hombre vagabundo o burgués, razonable o emotivo; en ninguna parte era posible, a la vez, inspirar y espirar, ser hombre y mujer, gozar de libertad y de orden, guiarse por el instinto y la mente; siempre había que pagar lo uno con la pérdida de lo otro y siempre era tan importante y apetecible lo uno como lo otro.

Tenía, asimismo, que despedirse de sus propias manos, de sus propios ojos, del hambre y la sed, de la comida y la bebida, del amor, de tocar el laúd, del dormir y despertad, de todo. Mañana volaría un pájaro por el aire y ya no lo vería, cantarían una muchacha en la ventana y ya no la oiría cantar, correría el río y por él nadarían callados los peces oscuros, soplaría un viento que arrastraría por el suelo las hojas amarillas, brillaría el sol y el cielo estrellado, los mozos y mozas se encaminarían al baile, aparecerían en los montes lejanos las primeras nieves... y todo proseguiría su marcha, los árboles proyectarían sus sombras al costado, los hombres mirarían alegres o tristes con sus ojos vivos, ladrarían los perros, mugirían las vacas en los establos aldeanos, y todo eso sin él, nada de eso le pertenecería ya, a todo se vería arrancado (Hesse).

Con Narciso como guía, las obras que Rubén estaba haciendo ese año, se presentaban despojadas y concentradas, dejando atrás el exceso del ornamento en la materialidad, aunque no así en los múltiples discursos entrettejidos. Ese tramar que es un método productivo en su quehacer... hablaba de ir encontrando los pedazos para luego rearmarlos, no teorizaba demasiado pero tampoco pretendía “desconocer inocentemente”. Afirmaba conocer cada fragmento en profundidad, pueden ser de obras, obras completas o un “aire de época” determinado. Buscaba un camino entre la perplejidad.

Páginas 2 y 3 de la tesina

El 16 de enero de 1999 recibí, en horas de la mañana y por el correo ordinario, un grueso sobre de papel madera. Contenía una carta manuscrita y un juego de borrosas fotocopias.

En la carta, alguien que yo no recordaba conocer me hacía un encargo. Con respecto al lugar de emisión, si bien yo había estado allí un par de veces, siempre lo había hecho en calidad de turista, anónimo y despreocupado; jamás había realizado entrevista alguna relacionada con mi hacer y, aparte de museos y unas cuantas iglesias, era consciente de no haber entrado a ninguna galería de arte. De los incidentales conocidos con los que había desgranado alguna casual conversación, ninguno se dedicaba al comercio del arte.

También me inquietó el pedido; yo no me dedico a trabajar por encargo, y menos en escultura, que hacía años no practicaba. En fin, del encargo hablaré más adelante y con mayor detenimiento, puesto que así lo requieren los variados y muy inquietantes acontecimientos que de él devinieron. Meditando en la dura jornada que me aguardaba, a pesar de estar de vacaciones, entré al baño dispuesto a disipar con buena ducha y mejor afeitada las incipientes sombras que la recién llegada correspondencia comenzaba a proyectar sobre el ya enrevesado ajedrez que debía jugar ese verano si aspiraba a concluir en término mis estudios universitarios.

Mi baño es todo blanco: el piso, las paredes, los sanitarios, todo, absolutamente todo blanco; su ventana, que da al este, admite, en la mañana, una invasión de luz que confiere al lugar una iridiscencia muy particular, casi irreal. Cuando dejé la ducha reparé una vez más en esta particularidad, parecía como si ese día la posición del sol se esforzara en potenciar la reverberación o era, pensé, el estado particular en que me había puesto la carta lo que aportaba cierta

sensación de inmaterialidad a los objetos e incluso a mi propia presencia dentro de ese cotidiano lugar.

Antes de comenzar a afeitarme decidí echar una mirada a las fotocopias que habían quedado sobre la mesa del living. El juego, unido por un deslizante, mostraba trozos de un manuscrito; comenzando a leer salteado deduje, por el tono, que parecía tratarse de un diario íntimo; cerraba el juego una nota mecanografiada en la que se informaba, en tono ministerial, que dicho material eran fragmentos hallados en la Colonia del Sacramento y que habían pertenecido al diario privado de un tal Ramoncito Balpacena, artesano del Gremio de los Escultores.

Se adjuntaba también la fotografía de un busto romano y por lo que pude evaluar, si bien la factura era impecable, había algo, un cierto hálito, que me hacía no terminar de aceptar como definitivamente "clásica" la estirpe de la pieza. Más allá de que no soy precisamente un experto en arte clásico ni es mi ambición llegar a serlo, decidí desconfiar al respecto, mas sin dar a ello mayor trascendencia.

La oferta que se me hacía en la carta era lo suficientemente tentadora como para no desecharla de plano y si lograba reorganizar mi ya muy apretada agenda, estimé que sería posible llevar adelante la empresa sin descuidar mis compromisos previamente pactados.

Mi horizonte veraniego, poblado por los reclamos de mi tesina, que ya incluía un busto (el mío), vio duplicarse la demanda y en rasgo paternal pensé que de un unigénito ahora se me reclamaba la parición de mellizos.

Más divertido que preocupado enfrenté el espejo dispuesto a terminar mi toilette.

En este aire divertido volví a zambullirme en la irrealidad luminosa del baño y para seguir la broma crucé el toallón (blanco también) sobre mi hombro izquierdo remedando el chitón de Boecius y puse, a modo de fíbula, un amarillo jabón de glicerina a medio camino hacia su desaparición.

Me quedé contemplando la pantomima y mis ojos, que seguían siendo mis ojos, dejaron de reír. No eran extraños, insisto, seguían siendo mis ojos, pero me observaban, me observaban desde otro lugar, más hondos, más profundos, más viejos.

Desarmé todo. Procedí a afeitarme (Baldemar 2-3).

Una charla sobre la obra de Rubén Baldemar

Hablar de la obra de Rubén Baldemar es hacer un viaje por los territorios de la Historia del Arte. Viaje singular, no necesariamente cronológico, y en el que varios caminos diferentes nos llevan al mismo destino. Utilizo la metáfora del viaje para describir en este caso la categoría objetiva de la cita que interpela al espectador de la obra.

Definamos esta categoría, la cita. Tenemos que para el crítico italiano Renato Barilli –según lo afirmara a propósito de la exposición “La repetición diferente”, realizada en Milán en 1974– existe afinidad entre el citacionismo contemporáneo y el revivalismo y eclecticismo de finales de los siglos XVIII y XIX, como se puede observar en el Neoclasicismo, en los prerrafaelistas y en algunos simbolistas. Después de 1916, la “tradición moderna” occidental, había descubierto ya la “modernidad de la tradición”; arte inspirado en el arte, imágenes rescatadas del pasado y resignificadas en un contexto diferente.

A su vez, Simón Marchán Fiz, en el *Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna* (1986) argumenta que se ha perdido el entusiasmo por lo nuevo o novedoso y que esta pérdida se debe al descreimiento acerca del “valor” o “autoridad” de lo nuevo. En los 80, la idea de progreso infinito y el valor de lo nuevo deja de presentarse como mandato obligatorio y extremo; estas ideas entran en crisis y deja de creerse en ellas como inamovibles.

Quienes declaran su abierta oposición al mandato, fundamentan el abandono de la innovación compulsiva y se concentran en el arte mismo, en su especificidad y su autonomía de sentido, recuperando el respeto por el oficio del artista. Plantean la imposibilidad de reanudar los postulados de las vanguardias en cuanto a su identificación de la experimentación con el progreso, y la representación figurativa como una vuelta reaccionaria al pasado.

El riesgo de esta posición está implícito en el hecho de que el artista no renuncia a la originalidad, cosa que se torna un enorme reto en un universo lleno de recuperaciones. Rechazando lo experimental, éste pierde su potencial innovador y de ruptura con la tradición. Se busca el “espesor sensible” de las obras, anteponiéndolo a la gestualidad experimental. Lo experimental y lo nuevo son considerados convenciones obsoletas, que han perdido su tiempo y su contexto.

El cambio de paradigma estético se produce suplantando al arte como comunicación por el espacio de la interpretación. El arte se vuelve compensatorio de los deseos reprimidos, se vuelca al hedonismo sensible, a la intensidad del placer en la obra.

A fines de los años 70 se produce “el retorno a la pintura”. En un principio a través de la abstracción y la neofiguración, escenario este último donde se superan las viejas disputas entre ambas y se invoca la tradición de lo nuevo a través de artistas como

Cézanne, Matisse, Bonnard, y movimientos como el Pop y la herencia manierista. Por un lado se despliega una extensa gama neoexpresionista: la "bad painting", los "nuevos salvajes alemanes" y la transvanguardia italiana. Primitivismo sin inocencia como construcción estratégica de la simulación de la espontaneidad. Por otro lado, un retorno al orden: la "pintura culta", el anacronismo y el hiper manierismo, con sus máximos exponentes en el arte italiano de la década del 80.

Me detengo en este último grupo por considerarlo un referente clave para leer la obra de Rubén Baldemar.

En el arte italiano de los 80, la estrategia general está basada en la presencia del pasado en la pintura figurativa y el citacionismo. Su centro es el museo. Esta tendencia es denominada "anacronismo". El crítico Mauricio Calvesi (2004) sostiene que una memoria histórica, como catálogo de formas anacronistas, es utilizada por los artistas a través de su manipulación.

Estos artistas, también llamados de la "Nueva manera", son copistas fieles de obras maestras, existentes o no. La existencia de las obras citadas se pone en duda por la fragmentación o la adulteración sutil, y los rasgos originales se prestan al juego del parecer y el no ser. Este citacionismo se traduce en el "arte del ladrón" del museo, sin la frialdad de los 60 o el cinismo de los 70 con la gratificación placentera por la forma, el color y la emoción, llevándola hacia la sobrecarga decorativa y al uso de materiales que simulan ser caros y preciosos. Esta pintura se caracteriza por la obsesión con la historia, el viaje errático por el arte de los tiempos. Y en ese viaje, la selección como operación metodológica en la que se basa la lateralidad para hacer aparecer y desaparecer a los fantasmas del pasado.

La invocación del pasado es evocativa y el sentido se multiplica debido a la fragmentación de las citas. Asimismo estos artistas no persiguen la consolidación de un estilo en particular, ya que no pretenden renunciar al presente ni instalar al pasado como normativa. Sus recuperaciones se materializan en su deconstrucción a través del fragmento y el simulacro.

Fragmentos del diario de Ramoncito Balpacena. Páginas 7 y 8

27 de abril

–sol alto–

Vestiré mis mejores ropas, ya me aguarda, envuelto en un paño de Holanda, mi pequeño tesoro; y cuando el cuadrante del reloj solar de la Plaza Matriz marque la hora sin sombra encaminaré mis pasos hacia la casa que ocupa el Gremio de los Escultores del que mi maestro forma parte desde hace varios lustros y en el que aspiro a ser admitido una vez atravesada la prueba de idoneidad a la que hoy me someteré.

En rápido parade trafagan mi mente las imágenes más fuertes de estos años que transcurrí al servicio de mi Maestro aprendiendo el oficio y adiestrando también mi templanza para enfrentar la vida soportando, estoicamente, sus arrebatos de mal humor y las embestidas de su soberbia herida de genio no reconocido que a veces hacían tambalear cada una de mis más profundas convicciones acerca de su real saber.

Años han pasado, decía, desde que con vacilante paso enfrenté por primera al Regente del Gremio y a sus dos Secretarios sin más armas que mis pobres antecedentes y mis furiosas ganas de acercarme a sus embriagadores saberes. Hoy discurridos tantos y tantos días, finalmente someteré a sus exigentes sapiencias el producto de estos intensos y pródigos años de aprendizaje (Baldemar).

De la tesina, del retrato a los autorretratos. Octubre de 2000

Aprobadas las asignaturas del quinto año de la licenciatura en Bellas Artes, Rubén se disponía a preparar su tesina final. Me había pedido que aceptara ser su tutora y, cumplidos los trámites, proyectamos el trabajo a realizar. Nuevamente trajo a Narciso y a Goldmundo, serían tres los dirigidos en este proyecto. La idea era trabajar con el género del retrato y particularmente con el autorretrato. Ahora bien, sabemos que son varios los artistas que han realizado numerosos autorretratos, en diferentes situaciones de sus vidas reales o imaginarias; aunque el retratado sea siempre uno, esto no impide que el autorretrato sea una obra múltiple. Warhol suma.



Figura 1. Rubén Baldemar, *Autorretrato*,
2000, acrílico sobre lienzo
Foto: Hugo Goñi

El autorretrato “a lo Warhol” que pinta ese año, ostenta a simple vista la cita, pero esconde otras manipulaciones que caracterizan el hacer de Rubén. Los retratos de Warhol de la década del 60 son foto-serigrafías impresas en negro y/o en color sobre telas fondeadas con esmalte sintético en tintes planos y rotundos; las media sombras se han eliminado y la imagen tiene el aspecto de la foto “quemada”. El autorretrato de Baldemar simula estos procedimientos pintando con acrílico la imagen ampliada, obte-

nida de una simple operación digital de PhotoShop encargada a un amigo. Esta última puede ser reproducida como un múltiple, como las foto-serigrafías de Warhol; no así la transposición en pintura, ya que es una obra única.

Miramos una reproducción de un retrato al óleo, pintado por Carlo María Mariani en 1986: "Andy Warhol" (Mc Shine 1989). Warhol aparece representando al emperador Napoleón al mejor estilo de Jacques Louis David: orlado de armiños, decorado con águilas imperiales y sosteniendo una corona de laurel. La cita de Mariani es tentadora, bromeamos sobre la cuestión de ser un pintor neo-neoclásico.

El autorretrato warholiano no figuraba entre sus preferidos, por lo menos no para ser expuesto, sí lo quería en su casa. Si no podés encargar un Warhol, siempre podés hacértelo. Do it yourself!

Finalmente Rubén decidiría que el autorretrato en cuestión (para la tesina) sería un busto escultórico, a pesar de que hacía varios años que no hacía ninguna escultura. La tentación clásica era poderosa; además los primeros retratos fisonómicos eran esculturas, obra de los griegos, reproducidas luego por los romanos. En occidente el retrato era un busto volumétrico tallado en mármol. Este sería su autorretrato: un busto romano con toga, fíbula y corona de laureles. Ataviado como un tribuno romano y ostentando el símbolo de la inmortalidad. ¿Esculpiría en mármol este busto? No, lo modelaría (no en arcilla para luego vaciarlo en bronce u otro metal noble) sino en masilla epoxi de rápido fraguado y dureza considerable. No lo pintaría, ni siquiera una pátina o trampa visual simulando mármol; el material tendría la crudeza de su color propio: un gris blanquecino. Un detalle rompería la monocromía, un par de anteojos de sol negros ocultarían los ojos. Si Duchamp había bromeado con la Gioconda, Baldemar podía hacerlo consigo mismo.

Igual que el autorretrato warholiano, el busto neo-neoclásico no estaba diseñado para su exposición; al busto le sacaría algunas fotos para acompañar un singular escrito, la verdadera obra eran piezas de utilería, no los actores principales.

Volvamos nuestra mirada a Narciso (Apolo) y Goldmundo (Dionisio); el primero, inmerso en el mundo de la belleza, se congracia con la creación de máscaras para poder soportar la gris existencia; el segundo, arrollador, intentará transformar esa existencia vital, afirmándola con todas sus facetas y colores. ¿Podrán los dos concluir el autorretrato?



Figura 2. [Autorretrato], s/d, masilla epoxi
Archivo de Norma Rojas

Tardes de verano I. Página 10

Enero

–1er. quincena–

Estoy plantado en la sala de espera, está excedida en diez minutos en mi turno (con el frío cálculo de un asesino profesional sé que me vengaré).

Abre la puerta, despacha a la paciente anterior (melanco básica, fija: pelo entrecano largo, flequillo, vestidito laaaargo ¿aldeano?, y la infaltable cabeza gacha en la que se adivinan naufragando un par de grandes, acuosos y desesperanzados ojos); me sonrío: —Enseguida estoy con Ud....

Y cierra la puerta. La aparición, por fugaz, no impidió evaluar su indumentaria: enfundantes “pescadores” grises y lilas zuecos imitación buche de avestruz (espero que sea imitación o subirá sus honorarios y yo la denunciaré a Green Peace). Vuelve a abrir, mirada vivarachamente lánguida (¿Cómo lo logra?)

—Adelante...

—¡Qué bien le sientan esos pescadores...

—¡Gracias!

—Parece el Chavo

Sin comentarios se apostó en su sillón.

.....

—Estoy harto de mi neurosis....

—¿Se le ocurre algo?

—Irme...

—Adelante.

—¿Está loca? Pago treinta y cinco dólares la sesión, antes muerto.

—Entonces piense algo que justifique la inversión.

—¿Ve? Inversión, qué palabra ambigua... Por un lado refiere a apuesta, a dar algo a cambio de algún beneficio, y por otro suena a “dar vuelta”, “subvertir”...

Lo que es blanco se torna negro...

—¿Decía...?

—Nada, olvídelo.

—¿En qué se detuvo?

—En mi tesina... siento que es tan lineal que no vale la pena...

—A ver, ¿Cómo es eso?

—Simple, la idea generadora es la OBRA MAESTRA, los gremios medievales y la forma que tenían los aspirantes de acceder a ellos son los antecedentes más cercanos que encontré para justificar una tesis en Arte.

—¿Entonces...?

—Nada, eso, que tomé esa idea de realizar una MASTERPIECE.

—A mí me parece coherente.

—A mí estúpido.

—DEJAMOS AQUÍ.

—ADIOS.

—...Hasta pronto....

—(¡Yegua!)

(Baldemar).

Breve conversación, año 2002. (Primera parte)

Rubén: Recorto dos laburos míos como muy potentes, en realidad tres.

El primero: Baco o la triste milonga (1988); una de las pocas obras donde manejo realmente el kitsch, lo que me apropio, lo que robo, es el kitsch. Lo paródico. La gente suele confundir simulación con kitsch¹. Con la mariposa kallima. La simulación de la mariposa palo u hoja de la India obedece a una táctica de defensa pasiva frente al depredador, no constituye una parodia de la hoja o rama que imita².



Figura 3. Rubén Baldemar,
Baco o la triste milonga, 1988
Foto Valeria Gericke



Figura 4. Rubén Baldemar, *El Cónsul de Martinica, Sr. Oroño*, s/f
Foto Valeria Gericke

1 Aquí coincidía con Adorno en que el kitsch es parodia de la catarsis, y también parodia de la conciencia estética (Adorno).

2 Rubén Baldemar, comunicación personal.

Le sugiero que podríamos incluir en estos conceptos otras esculturas de los años 80, como *El Cónsul de Martinica*, *Sr. Oroño* o *Luis XVI en traje de pollo*. Por esta última obtuvo un premio adquisición en el XXIV Salón de Arte Moderno de Amigos del Arte en 1989; lamentablemente esta obra se perdió y no la vimos más.

XII Bufone habla de “Pop apocalíptico” refiriéndose a estas obras, nombre que también se aplica a varias bandas de música de la década y a los cómics de superhéroes populares. Pienso particularmente en estos últimos; en el caso mexicano con sus luchadores, sus santitos, su fiesta de los muertos y la Virgen de Guadalupe. Vemos juntos la película mexicana *Santitos*³. Se suma al viaje: Esperanza (la protagonista).

Los miedos colectivos acechan en el tercer milenio: las profecías apocalípticas sobre el calentamiento global, las profecías mayas, el deshielo de los polos y la elevación del nivel del mar; la fiebre aviaria y la porcina; el SIDA; el terrorismo atómico; la clonación humana, los transgénicos y los glifosatos... ¿Y ahora quién podrá ayudarnos?

El segundo: Judith y Holofernes. En ésta, la simulación viene del *trompe-l'oeil*, del maquillaje... y esto lo utilizo para la parodia. ¿Quiénes o qué se parodia? A Judith y a Holofernes⁴

Vamos Rubén, ellos son la parodia bíblica de los géneros...

Si bien Judith es una heroína bíblica, capaz de matar por mano propia al general enemigo para salvar a su pueblo, este empoderamiento le ha sido otorgado por Dios, ella solo es el brazo ejecutor.

3 *Santitos* (1998). Dirección: Alejandro Springall, Co-producción México, USA, Canadá y Francia. Resumen: La muerte de su hija ha sumido a Esperanza en una profunda depresión. Devota de un ejército de *santitos* comandado por San Judas Tadeo, la mujer no se resigna a perder la fe. Una noche, desde el cristal sucio del horno de su estufa, el santo le da una señal: su hija no ha muerto pero es posible que esté en peligro. Armada de valor y completamente segura de que su santo no la va a engañar, Esperanza emprende una travesía que la llevará a los más recónditos agujeros de Tijuana y Los Ángeles, en donde seguramente su hija la está esperando.

4 Rubén Baldemar, comunicación personal. La mayoría de las obras analizadas aquí se llaman igual: “Judith y Holofernes”, menos el busto en el que cita a Arcimboldo que se llama “Holofernes”. “Judith y Holofernes” refiere al nombre de toda la serie, que es concebida como un todo.

Otros apuntes. 1999

Rubén Baldemar, nacido en Rosario a finales de los años 50, comienza a exponer individual y colectivamente a partir de 1987. Su formación es académica, en la Escuela Provincial de Artes Visuales primero, y en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario después.

Baldemar construye y desarrolla un programa definido de trabajo en sus pinturas, esculturas y dibujos. Estudioso conocedor de la historia del arte, se detiene en la selección de artistas y obras, copia, disfraza, amplía, retoca, transmuta, vampiriza, digiere y reproduce. Reproduce en el literal significado de parir nuevas vidas para ellas, otras vidas.



Figura 5. Rubén Baldemar, *Judith y Holofernes*, 1992, acrílico sobre tabla
Foto: Valeria Gericke

En el año 1992, expone en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan. B. Castagnino, una muestra extensa de su obra. En la primera sala, un conjunto antológico; en la segunda, las obras (pinturas-esculturas, esculturas-pinturas) que dan nombre a la muestra, titulada por el artista “Judith y Holofernes”.

Una pintura de dos metros por dos metros sirve de introducción, iniciando un posible recorrido. Es una minuciosa y precisa reproducción en acrílico sobre tabla, de un fragmento de la *Judith* de Gustav Klimt. Superpuesta sobre la tabla, una reproducción en acrílico sobre tela de *Grey Numbers* de Jasper Johns.

Hasta aquí una descripción de las citas más notorias realizadas por el artista, el cambio de los materiales empleados y de las dimensiones con respecto a los originales citados. Pero, ¿Cómo ha realizado la reproducción? Baldemar reproduce pinturas, pintando, como lo hacen los copistas que, instalados en los museos, copian a los maestros. Sin embargo Baldemar no reproduce, como estos últimos, desde los originales, sino que lo hace partiendo de reproducciones impresas en libros o en fascículos de arte. Es un enamorado coleccionista de fantasmas múltiples, de fascículos de arte que ocupan su biblioteca y sus cajones. La tensión entre lo alto y lo bajo, entre el original inasequible y aurático y la reproducción multiejemplar de variopinta calidad. La copia es fiel; sin embargo parece un autorretrato, el parecido fisonómico es notable.

Judith, heroína triunfante, resuelta en retrato de “retrato”, en pintura acrílica que, por su calidad material y la técnica empleada, pierde la untuosidad del óleo, la vibración de sus pigmentos y los brillos del oro originales, ha sufrido mutaciones, es máscara; pero Judith también había mutado en la pintura de Klimt, de brazo ejecutor del plan divino, como nos dice la Biblia, de heroína temerosa de Dios a mujer fatal, futuro paradigma femenino que el cine hará universal en las décadas siguientes. La sexualidad encubierta por el artificio y la agonía anunciada de una época que llegaba a su fin, y cuya conclusión sería la 1ª Guerra Mundial. El mandato divino se desintegra bajo el artificio y la muerte anunciada. Razón y pasión bicéfala.

Baldemar reproduce un fragmento de esa Judith, recorta el retrato justo por debajo del collar que adorna su cuello. Los adornos dorados de su cabellera y los del collar aparecen casi ocultos por la reproducción de *Grey Numbers*, de Johns, que, superpuesta sobre Judith, la vela y la desvela. La cabeza de la seductora victimaria es victimizada por la grilla de números grises. Los números grises pintados en tela están cortados. La tela se abre dejando ver el retrato y el revés de la pintura. Pero este corte no es dramático, un tercer elemento completa la parodia; se trata de un cierre gigante “cosido” a la tela, abriéndose parcialmente. Cita de las esculturas gigantes de Claes Oldenburg en el Pop, este cierre relámpago es también una trampa para los ojos: parece de bronce pero es de madera pintada; parece que puede subirse y bajarse pero está trabado. El

metal del alfanje con que Judith cortara la cabeza de Holofernes se ha convertido en un cierre, cierre abierto hasta la mitad, inutilizado.

A pocos metros, la pared de la sala se perfuma con las rosas del rosal de Grasse; sobre ella, una reproducción en acrílico sobre tabla del *Amante coronado* de Jean-Honoré Fragonard, nos lleva al siglo XVIII, a Francia, al Parque de Pantin, donde Madeleine Guimard regala a su amante Fragonard una corona de rosas, frente a la mirada de Hubert Robert, que inmortaliza el momento dibujándolo.



Figura 6. Rubén Baldemar, Judith y Holofernes, 1992, acrílico sobre tabla
Foto: Valeria Gericke

Los amantes y su amigo emergen entre macizos floridos. La reproducción del copista es fiel, afanosamente se ha desvelado por conseguir la exacta “paleta de nubes” de Fragonard, a pesar de la limitación que le impone la reproducción impresa que ha copiado.

La superficie de la escena amorosa pintada presenta ciertas interrupciones. Cortes y huecos. La tabla es una caja que presenta tres nichos rectangulares abiertos cuya superficie pintada reconstruye en su interior la escena representada en solución de continuidad. Los tres nichos albergan, además, cada uno una figura de yeso policromada por el artista. Las tres figuras idénticas varían solo en la decoración y los colores. Su tamaño se acerca al de los personajes pintados y representan una pareja en actitud de romance. Nuevamente la superficie de la reproducción pintada ha sido intervenida y recortada. Transformada de plano en caja.

La utilización de la caja en el arte no es una invención moderna, su antepasado es el relicario, contenedor de objetos sagrados para la adoración y asociado con el culto a los muertos en distintas civilizaciones desde la antigüedad. En el siglo XX, la caja en el arte alcanza su mayor estatus como obra artística de vanguardia en la figura de Duchamp.

La caja-escultura se construye por adición. Su objetivo es llenar el espacio con sentido, es una estructura metafórica antes que un simple hecho visual. El efecto intenso que la presencia proyectiva de la caja crea, envuelve el sentido metafórico de la caja deviniendo espacio psíquico. En su interior los objetos son representación y se proyectan como símbolos. La cita-caja en esta obra de Baldemar remite a las estrategias constructivas del Pop (pensemos, por ejemplo, en las construcciones-cajas de Tom Wesselman).

Las figuras de yeso no son reproducciones de un original, ni siquiera han sido hechas por el artista. Son copias de copias de una remota figura de porcelana, adquiridas en algún bazar a precio irrisorio. En décadas pasadas llegaron al país miles de copias de porcelanas “rococó francesas” made in China, consumidas como adornos para el hogar.

El procedimiento de copiar con molde sobre sucesivas copias, va degradando la forma original, borrando detalles y deformándola. Baldemar ha pintado estos yesos reproduciendo el estilo de las porcelanas rococó francesas. Se reiteran las estrategias del artista: reproducción de reproducción del original, variaciones de escala e intervención del soporte con el corte y la inclusión de un objeto de fabricación masiva.

La obra lleva el mismo título que la anterior: *Judith y Holofernes*. La cabeza coronada se asocia con la cabeza decapitada, los enamorados suelen “perder la cabeza” por amor. Nuevamente Judith decapita a Holofernes. También podemos leer la premonición de cuantas cabezas perdería la corte francesa pocos años después de que

Fragonard pintara este cuadro bajo la guillotina de la Revolución. Todos estos “cortes” pueden convertirse en cajas-nichos, albergues mortuorios de la simulación, seducción fatal de una época que llegaba a su fin.

Cabezas.

Tardes de verano II, página 21

Febrero 15/2001

18.13 h

—¿Me agarrás justo! Ya me iba, pensé que te habías olvidado que me dijiste que pasara. (Mi gasista tiene evidentes problemas de sintaxis)

—No, disculpame, me retrasé paveando, por ahí, pasá, ya estoy con vos.

.....

—¡Che! ¡Rubén!... éste ¿sos vos?

—¿Cuál?

—El de la estatua.

—¿A cuál de las dos ESCULTURAS te referís?

—A la que estás con el trapo enroscado.

—(Grrr!) NO, ese es un encargo.

—¡Estás igualito!

—¡TE DIJE QUE ESE NO SOY YO!

—¡Bueno, ché! ¡Qué carácter!

(Baldemar 2001, 21).

Continuación de los apuntes

En la pared que enfrenta a la descripta, en su centro, el espectador descubre y se tropieza con otra obra, cuyo título se repite: *Judith y Holofernes*. Se trata esta vez de la reproducción pintada en acrílico sobre tabla del *Narciso* de Caravaggio. Primera confusión para el espectador culto; el *Narciso* es una obra controvertida respecto de su autenticidad, controversia a la que se suma el hecho de que Caravaggio nunca firmó sus telas, salvo la *Decapitación de San Juan*. El *Narciso* se considera una de sus obras tempranas.

Digo que el espectador tropieza además con el objeto tridimensional en el que Baldemar ha convertido la reproducción de Caravaggio. La mitad del plano inferior ha sido plegado en ángulo recto y se apoya en el piso. El pliegue está en la línea de unión



Figura 7. Rubén Baldemar, *Judith y Holofernes*, 1992, acrílico sobre madera
Foto: Valeria Gericke

entre la tierra y el agua representadas, haciendo que la superficie acuática que refleja como espejo la imagen de Narciso, esté horizontal. La trampa visual se produce cuando el espectador, asomándose como Narciso al estanque, descubre que la imagen está casi ausente o está en otro lugar. Esta manipulación de la representación del espejo es cita estilística del manierismo, y particularmente de la Escuela de Fontainebleau. En el arte español, *Las Meninas* marca el momento en que el espejo está fuera de la tela, es virtual.

Baldemar establece, con esta cita, un juego exasperante del ya realizado por Caravaggio en el *Narciso* original, donde el reflejo ilusorio se resuelve por la reflexión especular. En el cuadro de Caravaggio, el fondo oscuro plantea un espacio abierto e indeterminado, un silencio o quizás una ausencia; Baldemar lo limita, lo encierra en un marco volumétrico, redondeado en los ángulos. Marco de madera con molduras donde otra vez la trampa visual simula, con el artificio de la pintura, el mármol negro con vetas blanco azuladas.

El título se repite nuevamente, pero aquí ¿quién es el decapitado? Narciso no es humano, es hijo de una ninfa y de un genio del río. El adivino Tiresias predijo, cuando Narciso nació, que solo llegaría a viejo si no se conocía a sí mismo, si no accedía al rito de iniciación que consistía en ver su imagen reflejada en un espejo, ya que si lo hacía redescubriría su identidad divina y anticiparía simbólicamente la muerte de su propia alma.

El procedimiento “bisagra” de plegar los planos de la pintura hasta llevarlos a la tridimensión del objeto volumétrico se pone de manifiesto también en una obra en la que cita deliberadamente a Velázquez. Se trata del retrato *Reina Mariana de Austria* (1652-53), resuelto en una silueta recortada de madera y plegada tres veces en la falda; estos pliegues le permiten ubicar la figura sobre una base rectangular símil mármol negro con vetas blancas, provista de pequeños escalones. Toda la construcción es una compleja obra de carpintería y, al igual que los retratos de Velázquez, la escala es “del natural”. Otros detalles no tan evidentes a simple vista se esconden en esta obra: mientras que una mano de la reina sostiene un pañuelo sobre la falda, la otra mano, con el brazo extendido, oculta un revólver. El vestido y el sombrero aluden a la Reina Mariana, pero el mismo vestido es usado por la Infanta Margarita, según se aprecia en el retrato de 1660; el mismo vestido es lucido además por Mari Barbola, enana de la corte en *Las Meninas*. La cara es el enigma mayor, no es la de la Reina Mariana, ni la de la Infanta Margarita, ni la de Mari Barbola, sino una mezcla de ambas y de ninguna. Cierta parecido fisonómico guarda con Baldemar. El título de la obra es, por supuesto: *Judith y Holofernes*. Ambos asesinos y asesinados.



Figura 8. Rubén Baldemar, *Judith y Holofernes*, 1992, acrílico sobre madera
Foto: Valeria Gericke



Figura 9. Rubén Baldemar, *Holofernes*,
1992, ensamblado de objetos
Archivo de Norma Rojas

Otra obra situada casi en el centro de la sala es rotundamente volumétrica, resuelta como escultura de bulto sobre una columna cuadrangular y protegida por un fanal de vidrio. Se titula, a diferencia de las otras, *Holofernes*. Baldemar ha reproducido, llevándolo a la tridimensión, el retrato del emperador Rodolfo II de Praga, pintado por Arcimboldo y titulado *Vertumno*.

Arcimboldo realizó este retrato componiendo el busto del emperador mediante el ensamblado de imágenes de frutas y hortalizas. Vertumno, dios de la mitología romana de origen etrusco, simbolizaba la abundancia de frutos de la naturaleza en todas las estaciones del año, siendo su esposa Pomona la diosa protectora de los frutos maduros, la encargada de cortarlos y conservarlos.

El refrendo teórico de esta singular obra de Arcimboldo es el tratado del milanés Gregorio Comanini *Il Figino ovvero del fine della Pittura* de 1591, en el que Comanini proponía como ejemplo el arte de Arcimboldo, por combinar dos modos o géneros defendidos por el tratadista: el icástico o realista y el fantástico; esta combinación habilitaba el carácter lúdico, el puro juego pictórico y visual. La transmutación humana en frutos expresa la maduración espiritual. Los frutos maduros deben ser recogidos a tiempo para que no se pierdan.

Volvamos a Baldemar; su *Holofernes* está hecho también con frutas y hortalizas, volumétricas pero no naturales; se trata de uvas, cerezas, duraznos, peras, manzanas,

ajos, choclos, cebollines, berenjenas, pepinos, tomates, etc., de plástico, de cera, de yeso, de cartapesta, de pasta sintética. Artificio y simulación de lo natural. Cada pieza ha sido repintada por el artista de acuerdo al cuadro de Arcimboldo, pero saturando en mayor grado los colores. Nos dice Sarduy:

Durante dos siglos las más prolíficas factorías de Europa reprodujeron hasta el agotamiento desde los frutos más cotidianos hasta aquellos que una procedencia tropical otorgaba entonces la jerarquía de lo inaccesible. Las mesas se llenaron de falsas aceitunas, berenjenas, nueces, piñas algo simplificadas, almendras, rábanos, que exaltaban la cuidadosa naturaleza muerta con un toque rojo vivo, melones de diversas especies y hasta, demasiado abundantes, huevos duros (79-80).⁵

Baldemar solo reproduce un fragmento: la cabeza y el cuello, prescindiendo del torso, separándolo de éste. La cabeza ya ha sido cortada, Judith ha cumplido el mandato divino. ¿Cabeza triunfante o trofeo? Holofernes.

Breve conversación año 2002. (segunda parte inconclusa)

El tercero: es *El camino de la belleza y la fuerza*, de la Suite de la Secesión. En este el chiste se torna más duro, casi una amenaza. Amo la pintura por el color y pinto en blanco y negro. El humor se vuelve más y más ídem⁶.

Blanco y negro más oro: el “repollo”, como lo llaman popularmente en Viena, y el lema de la Secesión Vienesa: *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit* (A cada tiempo su arte, a cada arte su libertad), del escritor y crítico de arte judeohúngaro Ludwig Hevesi.

5 En el capítulo referido al *trompe-l'oeil*, Sarduy se refiriere a las múltiples copias que, de la cerámica de Bernard Palissy, realizaron las factorías europeas.

6 Rubén Baldemar, comunicación personal.



Figura 10. Rubén Baldemar, *El camino de la belleza y la fuerza*, 1992, instalación
Archivo de Norma Rojas

Inconclusa conclusión

Dice Platón, en el *Tímeo*, que la cabeza humana es la imagen del mundo y en ella se encuentra el alma inmortal. Desde la prehistoria la cabeza simboliza la sede de la fuerza espiritual. Herber Kühn, en *L'Asensión de L'Humanité* planteaba que la decapitación de cadáveres se debe a que el hombre reconoce la separación y la independencia de lo espiritual, situado en la cabeza, respecto al cuerpo, y solo entierra la sede del espíritu.

Cabezas en pugna con cuerpos: Narciso, Goldmundo, Rubén, yo....

Concluyendo este tramo del viaje por la obra de Rubén Baldemar, vemos que la misma se resuelve dentro de la tensión entre desaparición y recuperación, términos éstos que, dialécticamente, se relacionan con la memoria y su vitalidad.

Las imágenes que, desprendidas de sus anteriores relaciones, se levantan como objetos preciosos en los sombríos aposentos de nuestra tardía comprensión: así como despojos o torsos en la galería del coleccionista (Benjamin 175).

Lo deseado, lo olvidado, lo añorado, es recuperado y sujeto a reaparición, Baldemar creador de reapariciones.

Bibliografía

Adorno, Theodor. *Teoría estética*, Buenos Aires: Ediciones Orbis, 1983.

Baldemar, Rubén. "La obra maestra. Autorretrato, Tesina de Licenciatura en Bellas Artes", texto inédito, Rosario: 2001, archivo Biblioteca de la Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, UNR. Fecha de inscripción: 08/03/2001. Fecha de examen: 27/09/2001. Jurado: María Cristina Pérez (tutora), María Susana Echeveste y Mabel Grieco. Calificación: 10 (sobresaliente).

Benjamin, Walter. "Desenterrar y recordar" en *Ensayos* (Tomo IV), Madrid: Editora Nacional, 2002.

Calvesi, Maurizio. *Caravaggio*, Barcelona: Planeta-DeAgostini, 2004.

Herman Hesse. *Narciso y Goldmundo*, Buenos Aires: Sudamericana, 1958.

Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid: Akal, 1986.

Mc Shine, Kynaston. *Andy Warhol: A retrospective*, New York: MOMA, 1989.

Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.