

Título: Expansivo y marginal: Marcelo Pombo en Fortabat

Autor: Jonathan Feldman

Filiación institucional: Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC), Universidad Nacional de las Artes; Instituto de Investigación en Arte y Cultura (IIAC) “Dr. Norberto Griffa”, Universidad Nacional de Tres de Febrero

Resumen:

Esta reseña de la muestra *Marcelo Pombo, un artista del pueblo* da cuenta del relato curatorial propuesto en relación a dos preocupaciones fundamentales: la expansión del campo de lo artístico y la visibilidad de algunos espacios de marginalidad. Se afirma en este trabajo que la curaduría identifica al artista con diferentes roles para resaltar, a través de siete núcleos temáticos, lo que se considera más específico de su producción. Asimismo, se analiza aquí la presencia de ciertas obras, su relación con el espacio y las otras piezas expuestas, y las posibles lecturas impulsadas por el recorrido.

Palabras clave: Pombo – expansión – marginalidad – curaduría

Abstract:

This review of the exhibit *Marcelo Pombo, un artista del pueblo* shows the proposer curatorial narrative in relation to two fundamental concerns: the expansion of the artistic field and the visibility of some spaces of marginality. The article states that the curatorship identifies the artist with different roles to highlight, through seven thematic cores, what is considered most specific of his production. Also, the review analyzes the presence of certain works of art, their relationships with space and other exhibited pieces, and the possible readings inspired by the tour.

Key words: Pombo – expansion – marginality – curatorship

TEXTO COMPLETO

La exposición *Marcelo Pombo, un artista del pueblo*, curada por Inés Katzenstein, ocupa el primer piso de la colección de arte “Amalia Lacroze de Fortabat” y reúne obras del artista realizadas entre 1982 y la fecha, además de obras de algunos artistas invitados (ligados por ciertas condiciones de afinidad) con las que dialogan en sala.

En primer lugar, la exhibición se divide en siete núcleos temáticos no cronológicos que se denominaron: “Devoción (Nene/Nena)”, “Alucinaciones y libido (dibujos)”, “Retrato del artista como adolescente (punk)”, “Bricoleur”, “Un realismo cándido (Nac & Pop)”, “Excéntricos y olvidados” y “Artesano”. Cada sección ocupa una pequeña galería cuyos límites físicos están dados por construcciones de cubículos de Durlock®, con la excepción de la tercera y la quinta, que se constituyen en pasillos que funcionan como descansos a las estructuras circundantes, y que permiten incluso sentarse antes de continuar el recorrido.

Antes de ingresar, un cartel advierte a los espectadores que “Esta exposición incluye algunas obras eróticas”, y una vez tomada la decisión de avanzar, se encuentra el breve texto de presentación de la exposición y una primera obra, “Baldosa” (1996): se trata de una baldosa pintada con esmalte sintético y decorada con moños de acetato¹. Aún sin sumergirse completamente en la muestra, se puede advertir una característica que es primordial en la obra de Pombo: la utilización de materiales y objetos provenientes de lo que se podría considerar baja cultura como sustrato de sus obras, embellecidos y enaltecidos al estatus de sacralidad. En este sentido, el artista opera sobre la materia y el objeto confiriéndole carácter de obra, de modo que eleva su modo de existencia de la baja a la alta cultura.

En el primer núcleo temático esta característica es observable en obras como “Skip ultra intelligent” (1996), una caja de cartón del conocido jabón en polvo al cual el artista agregó gemas de plástico, stickers y acrílico, o “Cepita” (1994), también consistente de una caja de la bebida decorada con acrílico y plástico. En ellas, la inmediatez del material utilizado es central, ya que “... la resacralización del arte debe situarse en relación con sus condiciones materiales de posibilidades más inmediatas...” (Iglesias, 2015: 36). En estos términos, Marcelo Pombo pareciera alterar la operación del ready-made al re-establecer la noción de obra y la cualidad de belleza (por medio de lo decorativo, por ejemplo) en un objeto tomado de la producción seriada, pues si en Duchamp el propósito era retar la noción de obra de arte y de lo bello como criterio de su estatuto, en la producción del argentino pareciera afirmarse lo opuesto.

En segundo lugar, se debe atender al ordenamiento temático propuesto por la curaduría: si la primera galería funciona como una especie de oda infantil al mercado

¹ Al respecto de esta obra, Inés Katzenstein afirma que está “feminizada (...) y expuesta ya no como cuadro, vertical, sino inclinada y sostenida por un exhibidor de platos, como si se tratara de un objeto decorativo...” (Katzenstein, 2015:15)

de consumo es porque la producción está ordenada de modo de otorgar a Pombo esa identidad; y ese funcionamiento, ese rol que ocupa el artista, se repite en el resto de las secciones, aunque no siempre de modo tan visible.

En el segundo núcleo se encuentran dibujos de diferentes épocas, todos ligados a representaciones de fantasías, pesadillas y alucinaciones, además de retratos de lo que la curadora denominó "... seres híbridos, no enteramente identificados con la anatomía o el concepto de 'personas'..." (Katzenstein, 2015:13). La sala está pintada del mismo color azul que utilizó el artista para terminar tantas de sus obras, lo que le otorga cierto aspecto destacado y diferencial, que refuerza la idea de ingreso a una zona íntima, apartada. Sobre vitrinas y ubicados uno al lado del otro, los dibujos (a los cuales se suman algunas obras pictóricas sobre las paredes) llenan la sala de sensualidad en blanco y negro. En especial, la serie "San Pablo, 1982" muestra figuras animalescas desnudas, en situaciones de erotismo, que parecieran acercarnos al mundo de la disidencia sexual del cual Pombo forma parte y en el cual militó por años. Algo diferente se puede decir de "Niño mariposa" (1996), un niño con nariz animal y alas de mariposa realizado en esmalte sobre madera, que si bien pareciera hacer alguna referencia a la sexualidad, retiene el imaginario infantil de la sección anterior.

El tercer núcleo se presenta como una apertura de la estructura compartimentada y se recorre como un pasillo en el cual se encuentran discos intervenidos con fotografías y esmaltes (entre las cuales se destaca uno al cual el artista le agregó, con materiales plásticos, un ano sostenido por dos manos que separan las nalgas), un banco decorado con esmaltes sobre un pedestal, una mesa con documentación y una selección de la producción gráfica de Pombo para el mundo de las revistas underground, y "Winco" (1986), un tocadiscos intervenido con esmalte sintético, fotografías de revistas y brillantina. En todos ellos la atención está puesta en un doble juego: por un lado, la rebeldía adolescente (reconocida, por ejemplo, en el acto de intervención de unos discos y el instrumento que los reproduce) y por otro lado, la autoconciencia de cierto lugar de marginalidad (las revistas expuestas fueron de circulación underground, casi desconocida para quienes no frecuentaban ciertos círculos sociales, especialmente del ambiente gay).

Se continúa el recorrido hacia la sección que presenta a Pombo como un bricoleur, tal vez desde una perspectiva que parece en conflicto con el resto de la exposición: mientras que en las otras galerías lo que se advierte es un reclamo de sacralidad artística (visibilizado, principalmente, en el embellecimiento del objeto expuesto, en la inversión de la operatoria duchampiana que restituye carácter aurático, en términos de

Benjamin, a la obra), este espacio se vuelve sobre la obra en sí y problematiza acerca de producciones cuyo estatuto artístico está puesto en duda, ya sea por su carácter fuertemente manual o por ser prácticas ligadas al género femenino.

En esta clave puede leerse el díptico “Estampado caleidoscópico rojo” y “Estampado caleidoscópico azul” (1992), obra realizada con la técnica japonesa de bordado monkiri, en la cual unas flores de cartulina recortada son colocadas sobre una madera pintada con esmalte, y rodeadas con nylon y cuerina. Aquí, la cuestión de la manualidad, es decir, ese aspecto laborioso de la producción objetual, se une con la utilización de una técnica históricamente ligada a la esfera de lo femenino, de modo de volver la cuestión sobre ciertos espacios de marginalidad, y de traer un tipo de producción no artística al mundo del arte.

La siguiente sección, la segunda en formato pasillo, contiene piezas que hacen referencias a la historia de la pintura nacional y latinoamericana, como “Vitraux de San Francisco de Solano” (1991), trabajadas con esmalte. Como afirma la curadora, “A través de este material, la investigación de Pombo sobre las obsesiones del paisaje nacional adquirió una sensualidad saturada y artificial” (Katzenstein, 2015: 18), lo cual produce un efecto de yuxtaposición entre viejo y nuevo, alto y bajo: sobre un género ya clásico de la pintura se introducen elementos más recientes que provienen de la cultura de consumo.

Esta sala actúa como nexo que lleva hacia la siguiente, en la cual se despliegan partes del Museo Argentino de Arte Regional (MAAR), un proyecto virtual finalizado en 2014 que tuvo como objetivo rescatar ciertos artistas y producciones que no pasaron la prueba de la historia canónica para darlos a conocer y, de esa forma, hacer una especie de historia de lo olvidado, un ejercicio de memoria y recuperación. En este gesto se hace visible una crítica dirigida a la historia del arte como disciplina y su carácter arbitrario, en tanto Pombo señala que existen otros lugares de producción que se decidió ignorar, instalando una mirada política acerca de las formas de tratar el pasado.

La última sala recupera la cuestión de la experimentación con el material y la técnica en la producción del artista. Se observan cuadros trabajados con varias técnicas superpuestas (puntillismo, dripping, barrido) y, en algunos casos, con ciertos guiños al arte como campo de conocimiento. En “Tesoro del fondo del mar” (2010), por ejemplo –realizada con esmalte sobre un panel– unas tiras de cerámica, vidrio y plástico enhebradas con hilo de nylon sobresalen y caen al suelo, de modo de sobrepasar los estrictos límites cuadro y al mismo tiempo enaltecer los materiales con los cuales está

producida. En diálogo con la obra más próxima, de Omar Schiliro, un collage de materiales, perlas y pintura sobre un soporte de vidrio, pareciera provocar una apertura de ciertas fronteras de lo artístico, aunque sin renunciar al carácter de obra. A lo largo de toda la exposición hay un juego de lo no artístico con lo artístico, aunque la posición de Pombo es más de apertura que de borramiento del límite entre ellos.

De modo que las obras exhibidas remarcan, al menos, dos cuestiones: por un lado, el material como agente de expansión del campo artístico y, por otro lado, la cuestión de las comunidades marginales (o alternativas, underground, minoritarias). En ese sentido, se presenta un artista que investiga técnicas y modos de producción, y a su vez se interesa por problemáticas como el estatuto del arte, lo bello y lo sagrado.

Así, se eligió mostrar a Pombo a partir de diferentes posiciones (o identidades) que, unidas en el relato curatorial, reconstruyen una figura preocupada por el arte y comprometida con su propia identidad.

Referencias bibliográficas

Iglesias, C. (2015 [2014]). "La topología del metro cuadrado", en *Catálogo de exposición Marcelo Pombo, un artista del pueblo*. Buenos Aires: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, pp. 33-43.

Katzenstein, I. (2015). "Marcelo Pombo, artista del pueblo", en *Catálogo de exposición Marcelo Pombo, un artista del pueblo*. Buenos Aires: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, pp. 5-19.