

El Viaje a la Semilla

Alejandra Aguado

La obra de Amadeo Azar parece ir desarrollándose como un viaje a la semilla. Como una aventura infinita e íntima hacia lo profundo de su interés por las formas de la modernidad guiada por el encantamiento casi romántico con el que se entrega a su trabajo de artista, fundamentalmente de pintor. De esta combinación aparentemente incompatible de tema y método -aquí convive la imagen de la voluntad creadora y universal con el intimismo de un artista puntilloso que se regocija en el trabajo de taller-, resulta una obra a la vez delicada y contundente en el que la estética constructivista, las formas anónimas y prácticas, absolutas y expansivas de la modernidad, se despliegan en imágenes auto-reflexivas, cargadas de ánimo y de gran intimidad, donde la historia se vuelve por momentos la representación de una ficción distópica.

El medio privilegiado de Azar es la acuarela y su punto de partida, incluso cuando ensaya otras técnicas, es la reproducción. Ésta no sólo se da, sin embargo, como copia naturalista de las obras artísticas o arquitectónicas que él decide pintar en monocromos -aquellas que construyeron la idea de modernidad en la primera mitad del siglo XX, desde pinturas de Kazimir Malevich y esculturas de Naum Gabo a pabellones de ferias internacionales y clubes de obreros-, sino también como el ejercicio de crear, de cero y otra vez, de re-producir, imágenes nuevas o intervenciones en las imágenes conocidas que encarnen por sí mismas el espíritu y las formas de los proyectos modernos, sus postulados o puntos de llegada. Así, sus trabajos nos enfrentan por un lado con obras reconocibles de la historia de la arquitectura y del arte internacional pero éstas pueden presentarse también en nuevos marcos recortados y poligonales, ser deconstruidas en múltiples fragmentos, sus formas estallan, recobrando dinamismo, o dibujos lineales describen sobre ellas estructuras invisibles. Plenos de color, formas independientes de toda referencia exacta, incluso monumentos inventados son parte de su enciclopédico catálogo. Aparentemente, el desafío aquí consiste en transitar el camino de la figuración a la abstracción en la propia obra, como si, fruto de la dedicación de Azar a su tema y a sus propios medios -su voluntad de estudiar lo ajeno mientras intenta también llevar a la acuarela o al papel, por ejemplo, siempre un poco más allá-, se haya vuelto natural en él su apropiación de la vanguardia, en especial de las ideas del arte concreto y de la abstracción geométrica. Su estudio minucioso de las obras que conforman su mundo de interés -creaciones de los arquitectos Konstantin Melnikov o Francisco Salamone, de artistas como Vladimir Tatlin, Raúl Lozza o Gyula Kosice, entre otros- parece haberle transfundido no sólo la capacidad para retratar fielmente sus trabajos sino también el método de la búsqueda inventiva, que lo lleva a producir formas nuevas así como a visualizar geometrías ocultas en formas ya existentes.

Esta doble operación -la de, por un lado, recrear para el espectador la obra histórica y, por el otro, la de reinterpretar la abstracción geométrica en el mismo trabajo- es la que ha definido la obra de Azar de los últimos años, logrando en cada pieza una extraña asociación de escalas y de ánimos, esa peculiar combinación entre abstracción y figuración y una convivencia entre distintas temporalidades: vemos en ellas la imagen de algo que fue en tándem con formas nuevas que se presentan como un camino artístico posible hoy. En sus piezas, el documento y la mirada al pasado confluyen con la potencia que todavía conservan las imágenes abstractas angulosas y de corte preciso que Azar dibuja o recorta sobre las primeras para sugerir progreso científico, la idea de futuro y de lo elevado, tan elementales en la fundamentación de estas propuestas que buscaban hacer del futuro, presente. Sin embargo, más allá de que estos finísimos dibujos conservan algo de su estridencia original a través del uso del dorado o de colores saturados que contrastan con las paletas más sombrías de la imagen de fondo, por lo general resuelta en acuarela, el uso de este medio veloz, difuso y transparente que Azar maneja con delicadeza y virtuosismo, es clave para sugerir lo pasado y lo romántico -algo que las mismas vanguardias hubieran repudiado-. Lo mismo inspira la utilización del mono tono y el hecho de que las obras, los monumentos o los edificios representados se vean descontextualizados y permanezcan así como formulaciones libres del deterioro que ha traído el tiempo, volviéndose vistas clásicas, reconocibles como aquello que se propuso como modelo y tiene hoy el valor de lo histórico y eterno.

Si a partir del camino abierto por la abstracción en los primeros años del siglo XX, el artista moderno intensificó su búsqueda por obras que signifiquen la pura invención y, por ende, la pura verdad (el Arte Concreto-Invención se declaraba contra un arte imitativo de las formas de la realidad promulgando "Ni buscar ni encontrar: inventar"), el trabajo de Azar retoma, a través de ellas, el camino de la ilusión y la referencialidad. Incluso en sus piezas más abstractas, en sus pinturas de obras de Raúl Lozza, de esculturas de Naum Gabo, en sus fotografías rayonistas, en sus plenos de acuarela, sus obras son imágenes de imágenes, representación de la abstracción. En ninguno de los casos se presenta estrictamente el movimiento, el volumen o el color irrumpiendo en el espacio, sino que estas imágenes se proponen como radiografías exquisitas que traen a la vista algo para su reconocimiento. Con estos estudios, Azar penetra en la intimidad de una obra y en su proceso de invención para representarla en toda su materialidad y, por qué no, en su espiritualidad, en su ser histórico. Fantasmales, las pinturas logradas -algunas incluso fotocopiadas o fotografiadas e impresas sobre el mismo tipo de papel sobre el que él pinta- eternizan su luminosidad. La abstracción se ha vuelto en ellas, más que nunca, reflejo de sí misma, su propia ilusión. Es así como, no sin turbación, su trabajo cuestiona si la abstracción, esta síntesis plástica que fue la batalla ganada de la vanguardia, podrá alguna vez recuperar su naturaleza pura y no-representacional, dejar de referir a un espacio-tiempo pasado, ser consciencia de una propuesta anterior que no hubiera permitido que sus formas hayan pasado a poblar el mundo como objetos que ahora Azar reproduce como espejismos.

La obra de Azar no está libre de desencanto. Incluso en varios de sus trabajos pueden leerse frases como "necesito algo en qué creer", "monopolio", "time to pretend", que ponen en primer plano la desarticulación y el vaciado que sufrió el discurso moderno avanzando el siglo. Sus primeras acuarelas, trabajos de hace poco más de diez años, presentan incluso escenas de languidez e indiferencia adolescente y otras que oscilan entre el vandalismo y la abulia, la desesperación y la desfachatez. Suceden en escenarios de interiores o exteriores suburbanos y son imágenes violentas pero melancólicas -como si un crimen irrumpiera en el fondo de un cuadro de Edward Hopper- donde robos, accidentes, tortura, abuso, soledad o sumisión, retratan a una sociedad en su punto muerto, en aquel umbral en el que no se tiene nada que perder ni nada en qué creer. Sin embargo, podemos sospechar que este retrato de la era del desencanto social y político fue el puntapié que le permitió enfocarse en el origen de este proyecto que en estas pinturas se da por fracasado y que aparecía en ellas como fondo, hasta encontrar en él los recursos que le permitieran imaginar otra vez. Este avance hacia lo histórico, por otro lado, para un pintor sudamericano y del siglo XXI, parece estar destinado a realizarse desde la periferia: desde un lugar lejano espacial y temporalmente del origen de estos proyectos de reconstrucción social y cultural. Probablemente por eso mismo su trabajo pone tan de manifiesto a través de sus herramientas y sus medios, de su propio lenguaje, la manera en que indefectiblemente se consumió la información en torno a la modernidad: desde el libro, la postal, el documental; a partir de la copia, de la copia de la copia y de la reinterpretación local. La reproducción, el nuevo original desde el que se aprenden estos objetos e historias, pasó a ser para Azar el método natural para el estudio del pasado y fértil campo de investigación. En su obra, incluso, y gracias a esta circunstancia, el arte que se había cantado no-artificial y que se volvió en el tiempo realidad simbólica, estrictamente mediada, ensaya liberarse de los principios que le impuso su propio manifiesto y emanciparse de ellos como pura evocación.

Azar reintegra la historia de esa vanguardia que promulgó la utilización de materiales nuevos -aquellos que construirían el mundo moderno- y que buscó incluso independizarse de la tradición artística, a la historia de la pintura. Una pintura que encuentra, concentrándose en este imaginario, nuevas e infinitas maneras de redescubrirse a partir de un desarrollo envolvente que utiliza su propia aventura formal como proceso de reflexión, tanto de la vanguardia como del propio trabajo. Su propuesta "imitativa" no ha restringido su capacidad de invención y de progreso, por decirlo en términos de manifiesto. Mientras mira hacia atrás, el proyecto de Azar avanza en profundidad disparando nuevas resonancias y sutilezas. Es una especie de viaje en retroceso y hacia el detalle hasta que este universo, como narra Alejo Carpentier en "El viaje a la semilla", le entre por todos los poros y le insuffle nueva vida. Si la modernidad pretendía redefinir la sensibilidad colectiva, la obra de Azar renueva nuestra sensibilidad hacia ella. En el tratamiento personal, íntimo y minucioso que da a este proyecto que se cantó concreto y puro, lo homenajea andando sobre sus propios pasos con silencio y más de su propia delicadeza.

Cómo pensar el arte del siglo XX

Amadeo Azar ejerce el libre albedrío para componer una exposición delicada y compleja. “La tormenta que imaginamos” es su título, y se presenta en la galería Nora Fisch hasta el 30 de octubre. Azar quiebra el tiempo de la modernidad.

Por Laura Isola

Algunos artistas gustan de gritar para demostrar que somos noticia, especialmente cuando el medio es mediocre.

Muy fácil es exponer o querer pasar a la perpetuidad. Hay muchas formas de ser historia. Pero la más acertada es dejar algo para las nuevas generaciones y para mí ese algo sería la libertad de expresión, porque la libertad no sólo debe reflejarse en el espejo”. La cita corresponde a unos dichos de Enio Iommi de fines de los años 70. La libertad como esencia del artista para penetrar en un mundo lleno de contradicciones y dejar un camino lleno de libertades. Las que el mismo escultor se había tomado para sí y con las que hizo una carrera inmensa guiada por el abandono, justo en el momento en que la libertad se transformaba en una forma de estar cómodo.

Amadeo Azar comprende, en esas palabras, su propio camino. Ejerce el libre albedrío para componer una exposición delicada y compleja a la vez. Múltiple en sentidos y en obras. Papeles, esculturas, videos, objetos y fotografías, de los que se sirve para dar cuenta de la potencia de su arte. En “La tormenta que imaginamos”, su reciente muestra, construye a sus propios precursores con las obras que presenta. Las esculturas de Naum Gabo, Gyula Kosice, Raúl Lozza le sirven para hacer un ejercicio de traducción. No sólo porque retoma sus imágenes sino porque las pasa a otra técnica: las pinta con acuarela. Las aligera, las hace perder su peso en la modernidad y se las apropia imaginariamente para un quehacer y contemplación en el arte contemporáneo. Con las imágenes de imágenes, con fotografías de esas obras pintadas por él mismo e impresas en el mismo papel que soporta el peso leve de ese material, con marcos à la Madi, consigue una puesta en abismo del proyecto de la modernidad, al tiempo que exhibe su virtuosismo y su pensamiento sobre el arte del siglo XX.

Si el tiempo de la modernidad es el continuo, el persistente, el que tiende hacia adelante, Azar lo quiebra con la técnica: pintar con acuarela en estos tiempos, usar la fotografía como una pintura, borrar los límites entre disciplinas. Además, el gesto de invertir los distintos momentos. Crear una tradición que lo contenga a él como artista sin más necesidad que su propia voluntad. Para colmo, en esta instancia, diluye los contornos del centro y la periferia. Son los estertores de la vanguardia rusa con toda su expresividad y el conjunto de expresiones que durante los años 40 y 50 se dieron en el entretejido del Río de la Plata que no fue ni derivativo ni provinciano, y mucho menos desplazado temporalmente. Toda la muestra es un homenaje, del modo privilegiado que la parodia nos acostumbra en la modernidad. No necesariamente la burla. En su real sentido etimológico: no es paro-oide, contra el canto o la oda, sino al lado o junto a ella. Una repetición con diferencia.

Contrariamente al significante de su apellido, el artista no deja nada librado al azar. La pieza compuesta por varios objetos que remedan una forma libresca será clave para irradiar un posible sentido. Azar arma con cartones, diarios, telas y prensas una biblioteca ideal. La que se refiere a una forma y a un modo de contener el saber. Pero como buen heredero de esas palabras liminares, emancipadoras de las continuidades, promotoras de una voluntad plena y autodeterminada, esos volúmenes están en proceso. Contienen sus colores, implican sus necesidades artísticas. Son de una hermosura inigualable porque se parecen mucho a las obras de este artista.

La tormenta que imaginamos
Amadeo Azar. Galería Nora Fisch

Museo de la quimera

Daniel Gigena

Poco después de obtener el segundo premio de la Fundación Banco Nación, Amadeo Azar (Mar del Plata, 1972) presenta su segunda muestra en Nora Fisch. Cuando las cosas se convierten en kilos repasa proyectos arquitectónicos utópicos diseñados durante las primeras décadas del siglo XX, a los que, mediante el uso de una acuarela depurada, refuerza con íconos de otros movimientos de la modernidad occidental, entre ellos la Bauhaus y el arte Madí. Así, el proyecto de 1931 de Konstantin Melnikov para la construcción del "Faro de Colón" en Colombia se reviste en la obra de Azar de una pátina de melancolía y audacia cuando una telaraña dorada invade el anverso y el reverso del empalidecido faro constructivista (que, como la utopía, aún no se ha concretado).

Azar ha investigado las técnicas del bronce y el oro a la hoja. Como un artesano llegado de la lejana Bizancio que encuentra entre los vestigios de una civilización revolucionaria los proyectos del futurismo ruso, o los monumentos argentinos de los primeros años del siglo pasado, aplica su saber de restaurador para darles un giro ya no político o narrativo, sino estético. Los calados y plegados que atraviesan su serie de collages como diamantes en tres dimensiones, los resaltados fluorescentes de cintas o papeles; las imágenes, recortadas de viejas revistas, de billeteras de lujo -el mercado manda-, floreros en picada y parlantes vintage repican en su obra con leyendas de un catálogo de arte, sutiles citas de El Lissitzky o títulos de canciones de Kraftwerk y Arcade Fire. Mención aparte merecen las tres obras, similares a mosaicos refulgentes, trabajadas con oro a la hoja: una práctica altamente codificada puesta al servicio del proyecto atemperado e insurrecto de un artista autodefinido como "punk de salón".

Trozos de Materia Inacabada

Daniel Molina

¿Existe el futuro? ¿Podemos imaginar lo que no está aun en acto y que quizá nunca logremos ver? El futuro existe porque existe el arte. El arte es un mapa inestable del futuro. El arte es inactual: jamás está en acto. Es pura potencia fluyendo, intentando no coagular. Lo actual (el ser en acto) atrasa: está en el pasado. Por eso nos resultan tan ridículas todas esas imágenes de futuro que nos legó el pasado. Esos imaginarios de futuro fracasan porque son totalizantes: piensan al futuro (y también al pasado y al presente) como tiempos homogéneos, en bloque, sin contradicciones. Amadeo Azar (Mar del Plata, 1972) trabaja con esos imaginarios de futuro que hubo en el pasado. Los desarma, los investiga, los transmuta (incluso, en oro). En su muestra Cuando las cosas se convierten en kilos pinta ideas pero no las ilustra (no las encierra en relatos) sino que las hace brillar para que iluminen, como un chispazo, un rincón inexplorado.

Azar produce imágenes que recuerdan las ilustraciones de revistas de la era romántica de la técnica: los primeros 50 años del siglo XX. Se piensa como un pintor que, en vez de rostros, retrata edificios y monumentos. Aísla un edificio en el centro del papel (sin contexto y sin fondo), por lo general visto de perfil. Le apasionan los proyectos no realizados, inconclusos o utópicos (o, mejor, aquellos que poseen todas esas características a la vez). El constructivismo ruso (tanto El Lissitzky como Tatlin, con su desmesura) y los edificios públicos que hizo el ingeniero Salamone lo apasionan. Tal vez porque en ellos hay un ideal imposible: construir un mundo mejor a través de la arquitectura (o, lo que es parecido -aunque puede ser lo contrario-: hacer una arquitectura que refleje a una sociedad que ha mejorado). Como los grandes poetas posvanguardistas (que volvieron a descubrir las formas tradicionales, como el soneto, luego de que ellas fueran abolidas por las vanguardias), Azar redescubre que las técnicas tradicionales (antes, la acuarela; ahora, el dorado a la hoja) pueden ser un camino de experimentación más que una limitación. El dorado a la hoja es una técnica que exige una disciplina muy estricta y apela a una serie de instrumentos de otra época: cola de conejo, bol de armenia, pinceles petit gris y cola de perro, hiel de buey y albúmina (que es la clara de huevo batida que se deja reposar 12 horas). En una época en el que el arte ha dejado de lado lo artesanal como valor, Azar retorna a las técnicas clásicas para partir hacia otra parte. No intenta (ni le interesa) ser el más hábil de los artesanos. Usa las técnicas como base sólida sobre la que edifica sus obras etéreas.

Azar crea edificios en el aire. Su obra es cada vez más inmaterial; más ideal; más aérea. Quizá por eso se interesa tanto en la materia. Insiste en el proceso y en los materiales porque necesita un lugar firme en el que apoyar lo que se disuelve. Su pila de libros producen un objeto formalmente art déco que, a la vez, es una biblioteca inservible: la forma abstracta de la cultura de otra era. En ese juego complejo entre lo que muestra y lo que parece decir (pero que nunca está del todo claro, porque lo suyo es la ambigüedad -entre musical y poética- más que la claridad del discurso) se juega toda la potencia de su obra. Si el grupo Kraftwerk conociera la obra de Azar lo contrataría para que realizase el arte y la escenografía de sus videos: hasta tal punto su obra está atravesada por la música electrónica. Es la suya una poética del ritmo más que del contenido. Un ritmo insistente, pero también tan despojado que se contenta con lo mínimo, como un lenguaje primordial, de antes de Babel, o como el balbuceo del niño que está a punto de hablar.

La paciencia es un Campo Minado

David Nahon

Un artista que desea presentarse a un contexto nuevo programa su statement. Argumenta las piezas de manera que podamos entender los fragmentos nuevos en el paisaje de los anteriores, estableciendo un mapa mental donde escuchar en reversa sus preguntas. Esta, la primera exhibición de Amadeo Azar en Alejandra von Hartz, tiene el ánimo de una retrospectiva en el sentido de volver la mirada atrás y adelante para percibir la totalidad de sus ideas. ¿Qué hace un artista cuando hace obra? Formula un plan. En este caso, llevar la técnica al extremo para hacerla colapsar. Volverse un perito en la tradición del ingrediente pictórico —la acuarela esta vez— para luego traicionar esa capacidad hasta hacerla desaparecer.

Posiblemente este sea el mecanismo mediante el cual Azar propone la experiencia de los sentimientos, desde algo concreto generar una emoción. Percibir algo así como un reflejo, no la cosa sino su costado sobrenatural y el desencanto. Empujar la pintura y ponerla en vacío es casi su artefacto para exponer el desengaño de las vanguardias, restituir el sentido de ese ideal, explicitarlo en la repetición hasta volverlo tácito y fundar así un guion desde donde leer sus inquietudes metafísicas.

En “La paciencia es un campo minado”, Amadeo Azar propone un itinerario por sus pasiones para más tarde demoler el edificio teórico de las propias ideas. Donde vemos construcciones monumentales transcritas al papel documentando el anhelo humano de perfección, una sala después encontramos las ruinas de ese propósito sobre una mesa de disección, ofreciéndonos alivio a tan angustiosa servidumbre.

Hegel aseguraba que la historia avanza por su lado malo. Sin embargo, avanza. Amadeo Azar formula que en América Latina la vanguardia tiene un significado distinto y confuso. Aquí —parece decir— el futuro atrasa pero es en esa función distinta donde se imprime una identidad. Posiblemente, el único objetivo a perseguir sería ignorarlo todo para poder construir lo propio y seguir adelante.

Patience is a mine Field

David Nahon

An artist who wishes to introduce himself to a new context draws a map. He places the pieces in such a way so that we can understand the new fragments in the landscape of those that preceded them, establishing a mental cartography where to hear one's questions in reverse.

This exhibition, the first of Amadeo Azar at the Alejandra von Hartz Gallery, is in the spirit of a retrospective in the sense of steering our sight both backwards and forwards so as to perceive the totality of his ideas.

What does an Artist do when he creates a work? He formulates a plan. In this case to take the technique to the extreme so that it collapses. To become an expert in the tradition of the pictorial ingredient—this time the watercolor—in order to betray that capacity until it all but disappears.

This could possibly be the mechanism by which Azar proposes the experience of sentiments, from something concrete to generate an emotion. To perceive something like a reflection, not the thing in and of itself, but its supernatural side and the disenchantment. To push paint and place it in a vacuum is almost a strategy to expose the deception of the vanguards, thereby restoring the sense of that ideal. He makes it explicit through repetition until it becomes tacit while creating a script from which to read his metaphysical doubts.

In “Patience is a Mine Field”, Amadeo Azar proposes an itinerary through his passions in order to demolish the theoretical building of his own ideas. Where in one space we see monumental constructions transposed on paper documenting the human desire for perfection, and in the adjoining space we find the ruins of that purpose on a dissection table. Thereby offering us relief from such a distressing servitude.

Hegel claimed that history advances on the wrong side, but it advances. Amadeo Azar believes that the Latin American vanguard has a different, more confused meaning. Here, it appears that the future slows down, but it is in that very different function where it obtains an identity. Perhaps the only objective to pursue is to ignore everything in order to construct one's own reality and continue advancing.

La Mirada Perdida

Ivan Moiseeff

Estoy de viaje,
súper lejos de casa
y las personas y sensaciones
se ordenan en mi cabeza
como en un tumblr:
un zapping de estímulos e intensidades titilando
y,
en medio de todo eso,
llega esta muestra,
así que colaboramos colaboración es por Internet.

Cuando hablamos del título, Amadeo escribe:
"Hoy viendo los Imaginadores
(no tienen porque estar familiarizados con ellos,
cosas de hijos pequeños),
uno dijo 'descubrieron que lo aburrido es hermoso',
lo cual me pareció
bastante oscuro
para programa infantil,
lo cual me gustó".

Me agrada la gente que mira
dibujos animados con sus hijos
y mientras viaja por su cabeza, como en un city tour.
Me pasa viendo Backyardigans con mi hija.
Una vez escribí un poema
sobre ninjas,
maquinas del tiempo
y guerrillas latinoamericanas,
después de ver
el episodio de la nieve
(lo pueden leer al lado).

Que bueno que Maxi me haya elegido para cruzar con Amadeo
porque sus obras me encantan.
Esas ciudades y construcciones
hechas con palabras
y colores melancólicos.
Paisajes aislados y magnéticos.
Una habitación,
un living,
flotando por el espacio blanco,
como si los hubiesen arrancado de la realidad.
Me dan ganas de que sus obras sean gigantes y tridimensionales
y hacer excursiones por ellas.
Es raro, porque irradian un matiz desolador
pero cautivante.
Nos tientan a entrar.
Como en Matrix.
O en Alicia.
¿Por qué tomar la pastilla roja?
¿Por qué saltar hacia un pozo?
Sin embargo,
uno se arroja
con entusiasmo,
como en esos libros
de la colección
"Elige tu propia aventura",
que daban opciones como:
"Si decides tomar la poción y viajar en el tiempo,
lee la página 7.
Si la rechazas y prefieres seguir con tu viaje turístico,

lee la página 11".
¿Quién lo duda?
Es el 7, claro.

Pienso algunas cosas singulares
que sé de Amadeo.
Que su pesadilla recurrente
es que sus manos se agigantan,
como si fueran inflables.
Que cree en la vida
después de la muerte.
Que se come las uñas.
Que la frase de cabecera
de su madre era:
"Cuidado
que te vas a sacar un ojo".
Las madres tienen frases tremendas.
Siempre son figuras opresivas
y súper poderosas
en el cine de terror.
La mamá de Carrie y su fanatismo religioso.
La madre que pinta
monigotes macabros
en El Cisne Negro.
Ni hablar de la mamá de Jason,
que creo que era el asesino,
detrás de la máscara de hockey
en la primera peli.
Psicosis...
A los 16, la mamá de Amadeo abrió la puerta de casa y él vomitó
contra el marco. Esa fue su primera borrachera.
Ezequiel Black y Larisa Zmud me hicieron conocer la obra de Amadeo
hace tiempo.
Que bien la gente que recomienda las cosas que le gustan,
Son la droga del mundo.

Hoy estoy contento.
En Amberes son las 2am.
Miro una imagen en tumblr,
lo hago al azar,
como si me tirara el I Ching
o rompiera
la galleta de la suerte.
Es un gif animado
donde un extraterrestre
vestido con una capa violeta
y polera plateada
exclama, infinitamente, en loop:
"El miedo
es el camino al lado oscuro.
El miedo lleva a la ira.
La ira, al odio.
El odio, a la infelicidad."

Pienso que bueno sería
acampar
dentro de una obra de Amadeo
en estos tiempos en que todo va rápido y se transforma
como si viviéramos dentro
de un lavarropas infinito.

¿Es Mar del Plata el Twin Peaks argentino?

Nora Fisch

La obra de Amadeo Azar se desenvuelve en series y temas recurrentes que emergen, retroceden y vuelven a aparecer como las fibras de un tejido cuya complejidad se revela solamente al examinar la pieza entera. Las utopías fracasadas se entrelazan con los sueños truncos de la clase media, la idealización desde la periferia, las hipocresías ideológicas, la ansiedad de influencia “a la argentina”. Cada tanto aparecen rastros mundanos de lo cotidiano, acentos que irrumpen con humor y anclan la obra en el ahora de la calle y de las interacciones conocidas.

Que sus trabajos a menudo partan de imágenes encontradas en revistas y postales de los años cincuenta y sesenta o en películas de los setenta es anecdótico pero también revelador. Si bien no importa conocer la referencia original para entrar en los mundos quietos y extraños de las obras de Azar, algo de esa rareza silenciosa deviene de una sensación de anacronismo, de lo que nunca alcanzó su destino pleno. Historias de grandeza desinflada: dispositivos ideados para solucionar grandes problemas prácticos que hoy parecen absurdos o pintorescos; arquitecturas heroicas o diseñadas para mejorar la vida que ahora se ven opresivas; imponentes camiones chocados, autos atascados en el agua o la nieve; los “chalet” estilo californiano de Mar del Plata, su ciudad natal, mimesis de la ilusión suburbana norteamericana; las construcciones de turismo social peronistas en Chapadmalal, semi abandonadas durante décadas.

A pesar de la oscuridad subyacente en la temática, el abordaje de Azar elude la enervación crítica, la melancolía o la sobredramatización. Su mirada es calma, casi clínica. Hace unos meses Amadeo declaró una moratoria en el uso del óleo y se concentró en la acuarela. Una decisión de artista astuto, ya que la luminosidad y transparencia de este medio y la precisión con que él lo utiliza contrapesan lo temático, acercan las obras al clima y liviandad de una ilustración, potenciándolas a través del opuesto. Sus entornos, rayanos en lo surreal, se vuelven concretos y presentes por la aparición de fragmentos del habla cotidiana, lo que Azar dice que “oye mucho”. Del hilo de un cablecarril de alta montaña disfuncional cuelgan banderines en los que se lee “Muy típico de vos”. El paisajismo de un edificio estilo racionalista escribe “Rivotril”. Un interior vacío tiene en el piso una serie de libros y publicaciones sobre arte contemporáneo internacional en inglés, los de Taschen, los que los artistas argentinos miran como información, brújula e influencia. Están ordenados formando la letra “F-U-C-K”.

La inclusión de lenguaje no es caprichosa, sino que funciona como condensador de significados. En esta muestra una maqueta basada en una vieja fotografía de los edificios del Colegio Militar de la Nación, construídos en la década del 30, deletrea “HELL”. Otros intrusos frecuentes en los escenarios de Azar son obras de artistas internacionales influyentes y admirados por él. Una pintura de Luc Tuymans adorna el espacio imposible de un diner inerte y atemporal. La obra Preis de Martin Kippenberger está puesta a disposición de un juego de palabras cuya plena relevancia se entiende particularmente desde la psique del porteño: El precio de ser sano.

La grandeza inalcanzada, el juego entre ilusiones, ambición y el fantasma del fracaso, la melancolía transformada en mirada compasiva o irónica, la ambivalencia de deseo y rebeldía en relación a la posición secundaria de Buenos Aires frente a centros culturales de USA o Europa, la violencia agazapada bajo la superficie de lo cotidiano. Sin necesidad de recurrir a la obviedad de una iconografía que referencie lo estereotípico, en la obra de Amadeo Azar reverberan, de manera sutil y disimulada, los asuntos y el estado emocional de la cultura contemporánea local.

Dos x Tres

Valeria Gonzalez

Cuando entre dos artistas existe un "bien común" -y es el caso de Jorge Miño (Corrientes, 1973) y Amadeo Azar (Mar del Plata, 1972), ambos vinculados por la matriz geométrica de sus obras- el trabajo en conjunto puede parecer una consecuencia inevitable del proceso creativo. Azar con sus acuarelas vandálicas, Miño con la fotografía digital, donde la imagen crea referentes arquitectónicos imposibles, componen en Fundación Klemm una muestra similar a una estructura amenazada.

Para Los restos del triunfo ambos establecieron una restricción cromática (negro, blanco y rojo), una calculada cantidad de piezas (cuatro: una de cada uno y dos en colaboración) y la intervención del espacio de la sala, que por decisión de los artistas y de la curadora, Valeria González, opera como un quinto elemento. Miño y Azar abrevaron en la herencia de la vanguardia rusa del constructivismo con un afán, más que estético, metodológico. No sólo lo hicieron como cuando en un duelo se elabora una derrota (la de la utopía social soviética, en la que el arte participaba activamente) sino también a la manera de una lucha, un desafío entre ambos. Si Miño yuxtapone planos irreales en sus imágenes computadorizadas, Azar descompone obra propia y ajena mediante sumas y restas. Donde Azar concentra el volumen con el trabajo de la sombra, Miño crea curvas ascendentes gracias a la figuración del vacío. Sus trabajos, ingravidos, se sostienen por la mirada del espectador y por el diseño de la sala, que fue acondicionada para la muestra como una cápsula del tiempo.

Variaciones sobre la fragilidad y la desprotección de las formas, sobre la abstracción y la potencia del vestigio (aunque aquí el leitmotiv soviético se desvanece y pasa a funcionar como una metáfora de otros triunfos malogrados), las cuatro piezas -una de ellas conformada por 72 acuarelas enceradas sobre papel plisado posadas sobre una plataforma blanca; otra, con 25 trabajos de cada uno en un mosaico monumental donde fluyen coincidencias y rupturas- configuran un réquiem sobre el pasado y las imágenes que ese pasado todavía fragua. La Pieza 4 expone cabalmente el procedimiento elegido por este dúo que trabajó durante cuatro meses en la preparación de la muestra: Miño presenta una imagen que simboliza un dédalo de escaleras que se anudan y que clausuran ascensos y descensos (basada en la estructura que Vladimir Tatlin diseñó en 1920); a partir de ella, Azar comienza a plegar la imagen sobre sí misma, a darle volumen, a forzarla hacia afuera del marco, a desmaterializarla mediante sustracciones, a brindarle vías de escape. Eso la convierte en otra imagen: un despojo (un resto) pero a la vez la trama tensa de una obra excedida por su propio límite. Inteligencia y sensibilidad afinadas por una edición curatorial que se enfrenta al abismo de su formulación.

Entrevista

Nora Fisch

En tu primer muestra en la galería, hace dos años, presentaste una serie de acuarelas que describían escenas con maquinarias y engranajes absurdos, que esbozaban una incierta narrativa interna y donde a veces veces irrumpían textos ¿Cuál es la conexión entre esas obras y estas recientes, que aparecen más simples en lo iconográfico y centradas en referencias al modernismo?

La idea motora es la misma. Aquellas escenas se basaban en ilustraciones encontradas en revistas “Mecánica Popular” de mediados del siglo XX. Eran imágenes que evocaban un paleofuturismo, proyectos delirantes y utópicos que ahora nos parecen ingenuos y torpes, y que implicaban una cierta visión optimista y totalizadora del futuro. Esta misma dualidad utopía/distopía sigue siendo el hilo conductor de lo que estoy investigando y pensando, de lo que me interesa. La serie que le sigue, los monumentos y arquitecturas de las primeras décadas del siglo anterior, también se basa en proyectos que en su mayoría nunca fueron construídos. Descubro que me interesa muchísimo la historia, la sociología, la arquitectura. Me da curiosidad explorar la noción de ideologías y políticas en cuanto fenómenos enraizados en lo estético, estoy mirando monumentos y proyectos que encarnan una cierta visión del mundo y de los juegos de poder, la tensión entre lo que pudo ser y lo que no fué. Hay una añoranza por ese ideal de sociedad justa, una idea de país luego reiteradamente malograda, es como una herida romántica. Y ese añorar es lo que lleva a la ironía o el absurdo. De todas maneras no me interesa transformar mis investigaciones en la arquitectura o en fenómenos sociales en proyectos conceptuales de receta ni en una ilustración de ideas, sino usarlos como fertilizante para desarrollar una poética.

¿Cómo estás abordando estas nuevas imágenes de referencia?

Los proyectos arquitectónicos de El Lissitzky y otros constructivistas rusos o del Ingeniero Salamone acá en Argentina los trabajo como retratos, aplicando preceptos de retrato clásico. Entonces aparecen centrados en el papel, desprovistos de contexto de fondo, a menudo vistos en tres cuartos perfil. La arquitectura como retrato social de una época. Mis obras se han vuelto más simples, depuradas y creo que contundentes, fuí quitando elementos que me empezaron a parecer innecesarios.

¿Y la irrupción del collage en tu obra, donde también citás el vocabulario visual de los constructivistas y la Bauhaus?

Los collages continúan las mismas exploraciones sobre el modernismo, como lenguaje artístico enraizado en una visión del mundo totalizadora. Tanto con el collage como con el oro a la hoja lo que estoy buscando son tácticas personales que me permitan empujar la obra en otras direcciones, herramientas para abrir el trabajo, son recursos procesuales. De todas maneras se podría pensar que hace mucho vengo haciendo collage, pero en obra anterior se manifestaba como la yuxtaposición e intersección de significados, de elementos icónicos o textuales que atravesaban la obra desde diferentes lados y se combinaban, por ejemplo pinturas en las que convivían referencias literarias, escenas de películas, citas a obras contemporáneas y fragmentos de lenguaje atados a una cierta época o lugar, referencias que venían desde el exterior de la escena y cruzaban por la obra como traídos del futuro...Ahora es una instancia abstracta que irrumpe en la representación figurativa.

Me contabas acerca del dorado a la hoja...

Estudié la técnica antigua el verano pasado con una profesora que la conoce bien a fondo. Lo del oro es muy específico y arduo, o seguís la receta tradicional tal cual o el oro no se pega. Todo lo relativo a esta técnica invoca otra época, fórmulas casi de alquimia: se utiliza cola de conejo, bol de armenia, pinceles petit gris y pelo de perro, hiel de buey, albúmina, que es clara de huevo batida que se deja reposar 12 horas...Como me pasó con la acuarela, me interesa la reformulación de técnicas tradicionales y complejas atadas a iconografías pre-existentes. En este sentido apropiarme de estas técnicas es un gesto iconoclasta, una transgresión muy solapada, un poco como punk de salón, o como el humor inglés, que es como a mí me salen las transgresiones. También me interesa hacerlo desde esta posición de artista en Sudamérica. Acá no podemos explorar o desarrollar proyectos megafastuosos porque no hay dinero, entonces es un recurso concentrarse al máximo en lo que sí se puede, por ejemplo estas técnicas antiguas ultra artesanales y pequeñas, y ver adónde llevan, son técnicas que inicialmente te limitan pero después te dan acceso a una enorme libertad para producir.