

Guido Ignatti***Sistemas de recuperación ante la catástrofe***

Consignas de responsabilidad

Jugadores:

- Los jugadores se distribuyen azarosamente por la sala de exhibición. Se circula libremente entre las obras. Si bien no hay límite de jugadores, en apariencia no todos son iguales.
- Hay un único jugador-artista, inmanente a la obra.
- Hay un jugador-galerista, seleccionado previamente.
- Hay numerosos jugadores-espectadores que podrán cumplir diversos roles. Están los mirones, los colegas, los compradores, los coleccionistas, los criticones, los aduladores, los filósofos y los extraterrestres.
- No es un juego de mesa, tampoco se compite. No hay dados, pelota o fichas para mover. No las busque. Hay pasos, una serie de consignas y las respuestas que ud. pueda darles. La experiencia es intransferible.

Primer paso

Decida qué rol le corresponde. ¿no encuentra el suyo? Propóngalo. Será escuchado. Si decidió que es un coleccionista o un comprador, el cuarto paso es para Ud. pero vamos! no sea perezoso -ya sabemos que sólo quiere adquirir la pieza-, le proponemos de todas formas que realice los pasos a continuación.

Segundo paso

Decida qué significa para Ud. que una obra de arte pueda estar viva, que no esté acabada. No se pregunte si esto es o no es una arte, le recuerdo que estamos en el 2015 (si no, googlee Beuys_7000_robles o Benedit_Fitotrón). Mejor, pregúntese por todo aquello que le dispara estar percibiendo una “escultura viva” en el espacio de una galería. ¿pensó en el futuro de esta obra y cómo está ligado a la atención que reciba en el presente? ¿se preguntó que va a pasar con las piezas en el día a día de la galería o cuando la exposición termine?

Tercer paso

Ud. puede aprender a multiplicar esta pieza. Que se convierta en una obra múltiple depende de Ud. ¿se dio cuenta que este artista, jardinero amateur, convirtió su conocimiento rudimentario en esquejado de plantas en una obra? ¿Qué significa para Ud. que el artista no haya necesitado ser un profesional para poner en circulación una sabiduría práctica y vital como esta?

Cuarto paso

Ud. es un coleccionista o está por adquirir la pieza, ¿se dio cuenta que va tener que cuidar de ella?. Ya notó que esta obra no se colecciona como cualquier otra, que adquirirla significa enfrentar por lo menos tres posibilidades a futuro: (a) dejar que la planta muera y la pieza se convierta en la exhibición de un micro-hábitat estéril por desidia, (b) cuidar de este ser vivo y permitir que crezca, se expanda e incluso, quién sabe, lo sobrevivan a ud. y al artista. Se convierte en un legado familiar y termina echando raíces en el terrenito de sus nietos, o (c) además de cuidar de ella, aprovechar los instructivos de multiplicación de la planta para hacer de esta muchas otras obras, numerosos esquejes, vale decir, hacer de ella una escultura múltiple. ¿regalaría ud. un Ignatti en estas condiciones? ¿ya sabe qué acción va a tomar?

Quinto paso

Deténgase un segundo. Inhale y exhale, llené su cuerpo de aire nuevo. Ahora, pregúntese ¿dónde sucede la obra, en la orden que nos interpela o en el tema que se representa? ¿cuánto depende su estatuto artístico de que haya un tercero que la compre y la reproduzca? Imagínese que estas piezas no se venden, ¿qué va a pasar con ella, se convertirá retrospectivamente en una puesta en escena?

Es el 2015, todavía no termina y para el mundillo del arte ya significó por unanimidad algo: performance hasta en la sopa. Para algunos, será hartazgo; para otros, una expansión del término. La performance está en todos lados y no estoy siendo irónica. Ud. dirá, “pero si está en todos lados, no está en ninguno”. Claro, lo entiendo, sería en detrimento de su especificidad. Ensayemos una definición que nos resulte interesante y operativa. ¿me acompaña?

Sistemas de recuperación ante la catástrofe no sólo es una escultura viva, sino que es una idea-obra que Guido Ignatti viene rumiando desde hace tres años. En el principio, fue una pieza pensada para participar del concurso de exhibición en el patio que el Banco ITAÚ tenía en la esquina de la Avenida 9 de julio y Viamonte. El tema de la obra (la catástrofe y su recuperación) todavía era lo más relevante. La instalación, en esa instancia, hubiera sido decididamente más teatral con tierra cubriendo el patio, macetas más grandes y elocuentes, todo expuesto y al mismo tiempo, digitado y controlado. La ficción subyacente y el juego entre lo presentado y lo representado habrían tenido el lugar central en la cartelera. Al año siguiente, esta misma idea debió mutar (y lo así lo hizo porque estaba viva). Ignatti fue invitado a integrarse a una propuesta curatorial con otros artistas, como parte del concurso de Jóvenes Curadores de la feria arteBA. Un certamen que funcionó menos como instancia de exhibición que como oportunidad para seguir puliendo la obra. La curadora buscaba señalar algunos casos en los que los trabajos de los artistas proponían un intercambio de bienes, servicios y conocimientos, sin que mediara el dinero. Así es como aparecieron los pedestales, como solución al contexto ferial, y los instructivos, en respuesta al valor expansivo y no-autoral del conocimiento. Todavía existía esa tensión de la puesta en escena a la que se sumaba una consigna clara, que aproximaba la pieza a lo performático: “¿cómo sigue creciendo la obra y qué rol le toca al espectador en este juego”?

Hoy esta idea-obra toma una forma no-definitiva pero sí concreta, se instala de manera performática en una galería en donde es necesario responder a criterios comerciales. Enlaza así con una preocupación que Ignatti trae consigo desde que empezó a producir sus propios trabajos artísticos: la pregunta por la validez de generar objetos-obras para un sistema del arte donde lo comercial lo atraviesa necesariamente todo y más temprano que tarde, termina imponiendo su forma-mercancía a las obras más abiertas, incluso las que originalmente fueron de sitio específico o basadas en el tiempo. Estas plantas, dañadas y apuntaladas, sometidas y asistidas, son su mejor respuesta provisoria al problema porque no sólo son el producto de un jardinero amateur y llevan consigo el germen de su reproducción sino que dada su constante promoción al futuro (las opciones de morir, vivir o reproducirse) demoran la respuesta y transfieren no ya la experiencia sino la responsabilidad que implica preguntarse dónde sucede el hecho artístico y qué rol cumplimos cada uno de los que participamos de él. Lo que ahora importa es la necesidad de hacerse cargo, la responsabilidad vital extendida a un comprador implícita en la pregunta de si es posible o no quitarle liviandad al hecho de comprar una pieza de arte. ¿Por qué sería esto necesario? Más allá de la representación del tema, este es el *statement* de la obra: proponer una orden de responsabilidad.

¿Ya puede empezar a ver porque pensamos en performance cuando hablamos de estos sistemas de recuperación? Una vez superada la instancia literaria de la obra (en sus formatos previos) nos encontramos con la serie de consignas desnudas: “recuperate de la catástrofe”, “crecé derecha”, pero también “hacete cargo de la reproducción de esta pieza”, “sos responsable de la vida de esta planta”, “el autor de la obra también sos vos”. El acto performático tiene que ver, entonces, con la proposición y consecución de una instrucción, y cómo ésta nos interpela al nivel del cuerpo y de la vida. Alguna vez la pregunta de Ignatti apuntó a la sala de exhibiciones ¿qué hace que “un lugar” sea una sala? La respuesta la encontramos en su trabajo *El Capricho*, en la que volvió objeto un lugar vacío con la sencilla instrucción de iluminarlo. Lamentablemente, este no es el espacio para seguir señalando a otras obras de Ignatti y sus múltiples genealogías, las hojas A4 nunca alcanzan. Sí estamos de acuerdo en que lo radical de una performance está en lo vivo, tanto por la falta de control que esto significa como por lo inacabado del asunto. Si algo no está terminado, virtualmente todo puede pasar. La semiosis de interpelaciones es siempre una cadena abierta. Y esto deja a un mismo tiempo tranquilo y ansioso al artista detrás de esta obra.

Mariana Rodríguez Iglesias.
Coghlan, invierno, 2015

