

La patria es el RFC

Entrevista a Gabriel Kuri

En 2005, el artista mexicano Gabriel Kuri fue invitado a participar en la gran exposición Work Time, Life Time, Material Time, que curó Jessica Morgan para el Festival de las Artes de Reikiavik. En esa ocasión, Kuri realizó una pieza de gran formato que tituló Suggested Taxation Écheme (“Propuesta para Reforma Fiscal”). Dos años después, y coincidiendo con su primera exposición en México después de cuatro años, el artista decidió retrabajar la misma pieza pero con miras a ubicarla en el contexto de principios de sexenio mexicano. Esta nueva versión se llama Reforma Fiscal 2007.

Hablemos del asunto de la variación, ¿cómo decides, formalmente, qué es lo que habrá de variar y por qué?

Todo depende del lugar. En el primer caso, se trataba de un museo, con unos muros blancos muy limpios y una luz particularmente intensa —como corresponde al verano en Islandia. Era, además, una exposición colectiva, y el espacio que me tocó —la mitad de una gran sala en que también se presentaba el trabajo de Allora y Calzadilla— me impuso una resolución espacial particular; ahí la pieza debía, o podía, comenzar en lo alto de la pared para después caer hacia el centro de la sala. Pero en México, y por tratarse de una bodega, me pareció que sería más interesante no acotar la pieza con un muro —un muro falso, finalmente— sino convertirla en una montaña en medio de un plano, y así enfatizar el hecho de que toda la exposición está sobre el suelo, sale del suelo, como un paisaje.

Me resulta particularmente enigmática la solución, llamémosle, plástica, que partiría

de la idea de una gráfica (a la que claramente refiere el título) para dar, paradójicamente, con un objeto tridimensional de tal magnitud. ¿De dónde viene esta pieza?

Es de hecho una pieza bastante rara. Normalmente trabajo a otra escala: la de lo que puedo abarcar, o cargar incluso. Sin embargo, este trabajo es, al menos en su primera versión, una respuesta a un entorno particular: Islandia, a donde hice una visita de sitio antes de la exposición, que me dejó muy impactado: por las condiciones climáticas, la geología y, desde luego, las condiciones materiales de la vida en ese lugar que, por su ubicación, son distintas a las de cualquier otro lugar del mundo (producen muy poco, importan mucho, todo es carísimo). Pero sobre todo me sorprendió el hecho de que no hay una relación —ancestral, histórica— entre identidad y arquitectura. Todas las casas, o más bien casitas, de Reikiavik parecen más las de un pueblito de pescadores, como Newfoundland, en el norte de Canadá, que las de una gran capital. Todo eso me llamó mucho la atención y es a lo que respondió la pieza. Quise, sin embargo, que la segunda versión estuviera mucho más relacionada con el momento actual de México; que coincidiera con el principio de sexenio: donde todo aparentemente se reinventa, aunque sólo sea para regresar a lo mismo de siempre. También quise presentar, por tratarse de mi regreso a México después de cuatro años, algo que fuera ineludible: no una serie de piezas medianas que le permitieran a cada quien irse por su propio camino, sino una sola cosa, monolítica, frontal. Es una pieza que guarda, además, evidente relación con México y su topografía

montañosa; hablo también de la topografía económica, igualmente llena de altibajos. Me parece que las dos únicas cosas que no cambian de lo que uno puede llamar un país son la geografía y la autoridad fiscal; ahora que las fronteras culturales y políticas son mucho más permeables, lo que te liga a un país es la figura a la que rindes cuentas. Y, bueno, las montañas tampoco se van, y son, a la vez, metáfora universal de lo jerárquico. Ésta es, sin embargo, una pieza que nunca habría hecho en un país como Bélgica, donde no hay montañas.

La variación es, sin embargo, más profunda en el interior de las piezas: ¿cómo organizaste cada una? ¿Por qué, por ejemplo, la pieza de Islandia está, digamos, más vacía que la de la bodega?

Más que vacía, el orden de los objetos tenía allá que ver con el hecho de que las nubes en Islandia pasan mucho más rápido que en cualquier otro lugar. Creo que eso se reflejó en aquella pieza, que (desde la perspectiva frontal) funcionaba como una montaña llena de copitos de nube. Aquí, en cambio, la pieza tiene mucho más color, por ejemplo. Uno de los retos principales de la segunda versión fue no repetir el gesto escultórico. No sólo cambió la distribución de los objetos, los objetos son otros, el sentido es distinto. Creo que esta pieza es mucho más escultórica, tiene más hacia la abstracción, hacia el material, y menos hacia la ilustración; finalmente una gráfica es una ilustración: una expresión gráfica de una estadística.

Es muy abstracta, sí, pero a la vez los objetos ahí colocados parecen ilustrar ciertas

ideas: la fuerza de trabajo, la mano de obra, los bienes de consumo, etc. ¿Ésa era tu intención?

Desde luego, ahí está representada, entre otras cosas, la mano de obra, pero de un modo que quizá no todo el mundo perciba: hay una pera envuelta en papel, después otra sin envolver, colocada junto a un vaso desechable, y, más abajo, el envoltorio suelto. Esto es, tienes el producto empacado, el producto sin empacar y el empaque. Aunque, insisto, todo puesto de una manera muy casual. La mano de obra es muy importante en cualquier escala de valor, es la base; pero hay otra cosa que también me interesa: la distribución, la distancia que hay entre la producción y el consumo de los productos. La idea de que es posible acceder a los materiales en su estado más puro pertenece a otra década, a otro momento de la escultura. No hay tal cosa, ni la piedra, el agua o el algodón nos llegan en su forma más pura; la distribución media siempre entre ellos y nosotros: y es un valor que *informa* el material, como si tuviera una marca, como si fuera, al final, un material procesado. Incluida una pera —ahora casi todas las frutas vienen etiquetadas.

¿No te preocupa que el sentido, no sólo de ésta, sino de tu obra en general sea tan oscuro que haya quien, como dices, no lo perciba? Pienso también en una pieza como La recurrencia de lo sublime: un profundo entramado semántico, sin duda, pero difícil de asir, ¿no te parece?

Parte de mi trabajo es buscar la elocuencia en el dato oculto, el que apenas se deja ver, o en el espacio entre los datos (lo que no decimos, lo que queda entre líneas). En la pieza que mencionas lo que ves es un pedazo de información, un periódico, pero que envuelve algo, que está arrugado y que, por lo tanto, es difícil de leer. Me gusta moverme entre el material, la imagen y la semántica. En mi tra-

bajo ocurre con frecuencia que uno de estos elementos anula al otro, o lo vuelve inestable, y a partir de ahí se crea un problema.

Tu obra puede ser muy hermética, tener un significado que no cede fácilmente, ¿no temes que ese momento de entendimiento no se produzca?

No me interesa el hermetismo, ni el silencio; no estoy jugando a las escondidillas, a que me persigan mientras

Me parece que tu obra se mueve en un registro muy similar: el de lo breve, que puede o no ser irónico. Digamos que, más que apuntar hacia un todo, fragmentas.

Se trata de condensar. Como espectador me gusta sentir que un todo puede estar contenido en un pedazo. Hay artistas que son capaces de, por ejemplo, dar la sensación de un estadio lleno de gente con una sola palabra. O también se puede ver una película y quedarse sólo con una línea, pero



Reforma fiscal 2007, de Gabriel Kuri.

yo nomás les doy una probadita. Pero sí me interesa, como decía antes, el espacio que se forma entre líneas; siento que hay mucho que entender en lo que *no* decimos. Me interesa, sobre todo, la elocuencia. Hay una pieza de Jimmie Durham que me encanta, y que con frecuencia uso como ejemplo: es una pistola hecha —muy a su modo— tal vez con ramas o cintas, de la que sale, como en las caricaturas, una banderita en la que se lee, en lugar del típico “¡Bang!”, “I forgot what I was going to say” [“Se me olvidó lo que iba a decir”]. Ésta es una gran pieza, de las más elocuentes del mundo.

una línea en la que hay un eco que lo dice todo. Me gusta coleccionar especificidad; aunque espero que no se me perciba como un acumulador obsesivo o indistinto, porque, al contrario, lo que me gusta es señalar lo específico, no lo acumulado. Eso tiene que ver con los fragmentos, con la posibilidad de aislar una palabra, un gesto. Y a veces lo presento como un objeto muy sutil, apenas una sensación material, digamos; pero también puedo llegar a una pieza tan grande como “Reforma fiscal 2007”, que a la vez tiene una serie de momentos, muy específicos, en el interior. —

— MARÍA MINERA

¿Qué guía los ojos de Graciela Iturbide?

Quizá debiera preguntar, a la manera de André Breton en el principio de *Nadja*: ¿quién guía los ojos de Graciela Iturbide?, para mejor expresar la inquietante extrañeza que a veces nos despiertan los artistas. Frente a este hondo misterio, tengo poco que articular. En cambio, puedo contar cómo guíé los pasos de Graciela Iturbide la primera vez que viajamos y trabajamos juntas, y por qué hicimos la entrevista contenida en *Eyes to fly with* (University of Texas Press, 2006). Una amiga, encargada de la Comisaría cultural de la Exposición Universal de Hannover del año 2000, había ideado formar pares de escritores y fotógrafos para atestiguar los seis meses de vida del Pabellón de México dentro de la megalomanía globalizada. Quiero creer que algo más que el azar me juntó con Graciela Iturbide, a quien no conocía personalmente, aunque en unas fotografías suyas había vislumbrado algo de su alma cautiva en la imagen. Desde el primer día que caminamos por las calles mortecinas de Hannover, me di cuenta de la paradoja que encarna Graciela Iturbide: es incapaz de retener en la retina el nombre de una calle o, al menos, la sucesión de fachadas que delinean el perfil de las calles, al tiempo que ve lo que nadie ve a través de la bruma que nos envuelve en la llamada realidad. Podíamos pasar dos o más veces por el mismo lugar, pero Graciela siempre pisaba por vez primera la piedra de la ciudad. Suele ir así, en un estado de distracción casi legendario que, sin embargo, parece ser una condición para de pronto reparar en la imagen que se plasmará en la fotografía. Su estado es una manera de somnambulismo que funciona como un imán que atrae un objeto aislado, un rostro que se recorta sobre el aire, un ángulo de la realidad, una esquina, las escenas insólitas cuyo milagro sólo dura un instante.

Deambulamos casi un mes entero por la Expo Universal de Hannover, entre entusiasmas y apabulladas por la avalancha de tecnología, y prontas a sentirnos saturadas por la cantidad de imágenes vacuas que se negociaban en ese espacio. No recuerdo que habláramos mucho de

nuestro respectivo testimonio a través de las palabras y de las fotografías. No nos pusimos de acuerdo sobre los temas que iríamos a privilegiar. Sólo hasta que vi el libro impreso, supe qué escenas o personajes habían retenido el interés de Graciela Iturbide. Me sorprendió que coincidiéramos en muchas cosas sin que mis palabras fueran una ilustración de sus imágenes y sus imágenes, la prueba de la realidad redactada. Fuera del trabajo que no era realmente trabajo, hablamos mucho, sobre todo en las noches, cuando Hannover

se aquieta en exceso. Íbamos a sentarnos a las terrazas de café que la primavera alemana despliega como un imprevisible tarot. Allí le pregunté muchas cosas que ignoraba sobre la fotografía y su arte en particular. Sólo tiempo después decidí Graciela Iturbide retomar estas conversaciones para el libro. Si los lectores siguen con interés el hilo de nuestro diálogo es porque este hilo estaba trenzado por mi ignorancia y mi curiosidad hacia el itinerario artístico y, hasta diría, espiritual de la fotógrafa mexicana. La confianza que otorga el trato amistoso, me permitió preguntarle quizá lo que otros no se atreverían a plantear por temor a traicionar su propia ignorancia o a excederse en la curiosidad. Ninguno de estos dos escollos hizo peligrar el proyecto y en su ausencia veo el origen de las virtudes de este libro. Tan debe tenerlas que un día le oí decir a uno de

sus hijos que, leyendo la entrevista, se había enterado de cosas que desconocía acerca de su madre.

En *Eyes to fly with* por primera vez se publica una fotografía de Graciela Iturbide que sólo existía en sus contactos y a través de sus palabras. Es una imagen mítica en la vida y la obra de Graciela Iturbide, que había quedado inédita por el temor que le despertaba. Cuenta ella que a raíz de la muerte de su hija a una temprana edad, comenzó a fotografiar los ataúdes de niños que, en México, se llaman “angelitos”. Antes que una terapia, la obsesión se antoja un juego con la muerte, que el dolor desafiaba hasta que la fotógrafa se topó con este “hombre-calavera” o “Mr. Death” como ahora nos gusta nombrarlo. Graciela Iturbide sintió que de



Graciela Iturbide.



Hombre-calavera, de Graciela Iturbide.

tanto perseguir la muerte, quizá la había alcanzado en esta imagen que sacó y se negó a imprimir y dar a conocer. Se trata de un hombre que yace atravesado en la entrada de un cementerio, vestido y como si hubiese caído después de una noche de borrachera, cuyo rostro ha sido comido por los pájaros, dejando al descubierto la calavera que cifra el horror de la corrupción.

¿Quién había arrojado este cuerpo a mitad del camino? ¿Por qué nadie antes lo había visto y le había dado sepultura? ¿Por qué tuvo que toparse Graciela con esta visión para ver lo que estaba sucediendo en lo más íntimo de su persona? Con el rodeo de todas estas preguntas, vuelvo a la pregunta inicial: ¿qué o quién guía los ojos de Graciela Iturbide?, y

no tengo más respuestas que hace rato.

Por supuesto, cuando Graciela me contó el episodio, le pedí que me enseñara el “hombre-calavera” y cuando fijaba el contacto, tuve la sensación de estar viendo a la muerte, tal y como le había sucedido a Graciela años atrás. No sé si la publicación actual de la fotografía significa un exorcismo definitivo para ella. Tal vez lo sea y para nosotros, pase a ser un recordatorio de lo que a menudo quisiéramos olvidar. “Vendrá la muerte y tendrá tus ojos”, decía Pavese. En el fondo, el arte de la fotografía quizá consista en iluminarnos con visiones ajenas y en mejorar nuestros propios ojos a través del asombro de otros ojos. —

— FABIENNE BRADU

La sumisión como metáfora

En *La enfermedad como metáfora*, de 1977, Susan Sontag identificaba la tuberculosis y el cáncer como las dos enfermedades más mitificadas de la modernidad (el sida, la tercera, analizada en un ensayo posterior). Así como en el siglo XIX la tuberculosis se asociaba a personas que habían sucumbido a placeres y excesos —creencia que desapareció tan pronto se descubrió su cura—, en el XX, el cáncer se relacionó con un vicio del temperamento, opuesto al de la tuberculosis: la represión de las emociones, la acumulación de rencores, el impulso de controlar. La enfermedad es metáfora de castigo: la consecuencia de romper el equilibrio entre psique y corporeidad. “A los pacientes de cáncer —dice Sontag en su texto— se les miente no sólo porque la enfermedad es (o se cree que es) una sentencia de muerte, sino porque es percibida como obscena; en la acepción original de la palabra: de mal augurio, abominable, repugnante a los sentidos.” Los médicos recurren al eufemismo o al secreto, disminuyendo así la posibilidad de buscar tratamientos efectivos. Cuando Sontag publicó *La enfermedad como metáfora* ya había superado un cáncer de mama en estado avanzado. Le esperaba librar una batalla contra un sarcoma uterino y perder otra contra la leucemia que la mataría a la edad de 71 años. Enemiga declarada de la interpretación, Sontag se vio atrapada en la ironía de encarnar el estigma del “temperamento cancerígeno”. “¡No quiero calidad de vida!”, fue la respuesta indignada a la oferta que le hizo un médico de aminorar los síntomas, a cambio de resignarse a la muerte. Entre el primer y el último cáncer pasaron casi cuarenta años.

A la luz de una estampa como ésta (mezcla de antropología cultural y biografía, que derivan en manifiesto estético), una película como *Tiempo de vivir*, del francés François Ozon, se siente anacrónica y blanda, y echa por tierra la reputación y credenciales de su director.

Conocido por oscilar entre la parodia brutal (*Sitcom*), el homenaje kitsch (*Ocho mujeres*), y el estudio de personajes femeninos complejos y perturbadores (*Mirando al mar*, *Bajo la arena*), Ozon había probado ser un director renuente a abusar de recursos que garantizan una respuesta emocional. Por ejemplo, a las metáforas fáciles, como esas que equiparan carácter y enfermedad.

Sin gota de ironía, el protagonista de *Tiempo de vivir* recorre todas las fases que se esperan de un personaje “en su condición”. Un homosexual de 31 años, Romain es un fotógrafo de moda superficial por definición, arrogante e insensible, y es diagnosticado con un cáncer mortal. El médico sugiere quimioterapia; Romain la descarta sin pensar. Un amigo de sus padres —dice— murió aun después de someterse al tratamiento que le provocó dolores, la pérdida del pelo, falta del apetito, etc. “Pero usted es joven y debería luchar”, le responde el médico, para luego recordarle que igual no le serviría demasiado. “Olvídelo”, dice el paciente. “No lo juzgo”, le contesta el doctor.



Escena de *Tiempo de vivir*.

Romain decide guardarse el secreto de su enfermedad y poco a poco se irá despidiendo de aquellos en su entorno. La despedida es secreta: finge peleas y rupturas que eviten sufrimientos mayores y despierten en los otros sentimientos de piedad. Romain hace las paces con la vida y con su persona, y muere —la moraleja es obvia— con la dignidad de quien se resigna a su propia desaparición.

Pienso en la cantidad de puntos que pueden esgrimirse a favor de esta conclusión: la decisión sobre la muerte propia, el nacimiento del espíritu a la par de la descomposición del cuerpo, el rechazo a la convención de un final esperanzador. Pienso, también, que estos mismos argumentos la vuelven una fábula entre nihilista y cursi, tan moralista y aleccionadora como aquella que habría elegido la vida sobre la muerte. Y pienso, con nostalgia, en películas como *Las noches salvajes* (Cyrill Collard, 1994), sobre un joven con sida que decide infectar a todos a su alrededor, y cuyo actor protagonista, director, y autor de la novela homónima, murió cuatro días antes de que su película ganara un premio a la mejor película francesa del año. No es que la visión destructiva de Collard me parezca, por extrema, superior a la de Ozon. Mucho menos más valiente, o mejor material de ficción. Creo, sólo, que es menos resignada a una expectativa moral. En su decisión de “morir a su manera”, el protagonista de *Tiempo de vivir* responde más a mitologías culturales que al impulso de vida o de muerte —impredecible, arrollador— que determina los actos de alguien en su situación: nihilistas e irracionales en el caso de Collard, o humanistas y lúcidos, como el reclamo de Sontag ante la posibilidad de morir. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

El violín

de Francisco Vargas

Después de haber sido exhibida en Cannes 2006, haber recibido ahí un premio a Mejor Actuación Masculina, algunos otros en San Sebastián, tres Arieles en la pasada entrega y haber gozado de una exhibición comercial exitosa en Francia, *El violín*, de Francisco Vargas, se estrena en México con una leyenda de conquistas por el mundo, y con el desdén de los distribuidores de su país. La temática de la película y el estilo de ejecución explican, en parte, el fenómeno: la historia de campesinos rebeldes—padre e hijo—que durante los setenta encuentran la forma de burlar al régimen es, por tradición, un cheque que se cobra íntegro en el extranjero. La sofisticada fotografía en blanco y negro es, por tradición, sinónimo de riesgo para todo distribuidor con agenda comercial. Más allá de que el tema pueda ser manipulador, o el trabajo visual demasiado estilizado para su bien, *El violín* es irreprochable en su *tempo* narrativo. Vargas logra momentos de verdadera tensión, basados en la relación entre un militar oscuro, un anciano más listo que viejo, y la música como código cifrado de negociación. —

— FS

Alerta solar

de Danny Boyle

Tres son los clásicos del cine de ciencia ficción que vienen de inmediato a la mente al ver esta nueva aventura de Boyle: *2001, una odisea espacial*, *Solaris* y *Alien*. Hay muchas más referencias, pero lo cierto es que el segundo filme del director británico con guión original de Alex Garland —el primero fue *Exterminio*— apela a un nivel metafísico que se extraña en otros ejemplos del género. Aunque no consigue eludir algunos clichés, *Alerta solar* plantea la antigua pugna entre luz y sombra por medio del viaje con tintes *gore* que ocho astronautas emprenden a bordo de una nave —*Ícaro II*, obvia alusión mitológica—



Don Ángel Tavira en *El violín*.

ca— con el fin de reactivar al astro rey. La fotografía de Alwin Kuchler, deslumbrante en todo sentido, encabeza un desfile de hallazgos visuales y sonoros que llega a rozar el arte abstracto. —

— MMF

Flandes

de Bruno Dumont

Ganadora del Gran Premio del Jurado en Cannes 2006, la cuarta cinta del director francés sorprenderá e irritará al incauto con su ritmo prolijo y su historia nimia en apariencia. Quien haya visto *La humanidad*, que hace siete años obtuvo el mismo galardón en el mismo festival, entenderá no obstante que Dumont pertenece a una estirpe europea que sigue la máxima de Robert Bresson —“Más que películas bellas, películas necesarias”— para elaborar un cine despojado de adornos fútiles y centrado en el estudio sociopsicológico. Meditación sobre los efectos de la guerra que evita toda moraleja, *Flandes* fascina y repele a la vez por la frialdad y la crudeza con que aborda temas como la alienación juvenil, el impulso sexual y la incomunicación, reflejada en la escasez de diálogos. Un filme anticompaciente. —

— MMF

Y tú, ¿cuánto cuestas?

de Olallo Rubio

El documental *Y tú, ¿cuánto cuestas?* indaga sobre las percepciones mutuas que forjan los medios de comunicación entre los habitantes de México

y Estados Unidos. Esto es, a la vez, lo más general y lo más específico que puede decirse de la ópera prima de Olallo Rubio, locutor y después director de la extinta estación de radio 98.5. Hablada en inglés y español, *Y tú, ¿cuánto cuestas?* plantea tantas preguntas, recurre a tantos epígrafes, y echa mano de tantos recursos visuales que no sortea la trampa de su propia denuncia: el bombardeo mediático disminuye la capacidad de concentrarse y discernir. Si la ironía es voluntaria (seguramente lo es: Rubio basó su carrera mediática en la difusión de la cultura popular gringa), ésta pierde fuerza ante el exceso de material. También, ante la falta de contrapuntos. Si bien Nueva York es la metrópolis cultural de EEUU (y por ello, la ciudad que el director eligió para recoger impresiones), no es ahí en donde se expresan las opiniones más viscerales sobre los mexicanos. Se echan de menos entrevistas con habitantes del Estados Unidos profundo, racista, republicano y rural. —

— FS

Fast Food Nation

de Richard Linklater

Versátil como pocos representantes del cine *indie* estadounidense, Linklater acude al *bestseller* de Eric Schlosser para lanzar una denuncia demoledora, no apta para estómagos débiles, que hace palidecer a *Super Size Me* (2004), el documental que puso a temblar a la industria de la comida rápida. Con un reparto amplio y eficaz, *Fast Food Nation* hunde el dedo en varias llagas de esa industria multimillonaria a raíz de que Don Henderson (Greg Kinnear), un ejecutivo de *marketing*, investiga el hallazgo de materia fecal en los alimentos vendidos por la cadena de restaurantes para la que trabaja. La frase de un proveedor interpretado por Bruce Willis (“Siempre ha habido algo de mierda en la carne”) resume el cinismo y la inmundicia que expone esta cinta incómoda, cuyo desenlace puede quitar el apetito. —

— MMF