



*Why Work?*

ALEJANDRO CESARCO

INÉS KATZENSTEIN

FABIO KACERO

INÉS: Para romper el hielo y comenzar nuestra conversación, Ale: dejando de lado el concepto de supervivencia, *why work?*

ALEJANDRO: Me parece que la respuesta esta ya implícita en tu pregunta. Trabajamos (es decir, producimos arte) para, de alguna forma, iniciar o continuar una conversación. Esto entonces presupone, desde la concepción misma de la obra, la existencia de un público objetivo—ya sea éste real o imaginado, presente o futuro, constituido por una sola persona o por la propia historia del arte. Tal vez suene demasiado ingenuo, pero sinceramente creo que en el fondo producimos para que alguien nos quiera más. Pensar la obra como una estrategia de comunicación establece una serie de responsabilidades y expectativas entre receptor y emisor, y propone como consecuencia crear una diferencia en el otro, devolver a quien mira otro.

INÉS: Esta comunicación con los otros aparece como uno de los ejes que organizan tu obra. Para esta muestra en Buenos Aires, que con Fabio titulamos, como tu obra *Why Work?*, nos concentramos en tres tipos de relaciones: los regalos, las dedicatorias y las lecturas. En todas ellas aparece una actitud de fascinación, de encantamiento con los otros (con artistas, amigos, libros) y una consecuente idea del trabajo artístico como ligado al placer. Podrías comentar esto?

ALEJANDRO: Me gusta la lectura y recorte que hicieron de mi trabajo y me da mucha curiosidad ver cómo quedará montada la muestra. En cuanto a tu referencia a la fascinación, no sé si usaría justo esa palabra para describir mi relación con lo que podríamos llamar pre-textos—es decir, los textos a partir de los cuales opera la obra. La idea de fascinación parecería no admitir distancia crítica para con el objeto/sujeto frente al cual nos vemos fascinados. Me parece demasiado cercano a una instancia de idealización. Me interesaría tal vez reemplazar esa palabra por *infidelidad creativa*, un concepto que Borges manejaba en torno a la traducción: una forma de relación que tiene que ver con ideas de irreverencia, recontextualización, apropiación, etc. Es decir, infidelidad frente a un original que nunca es tal. Tal vez, lo que en última instancia me genera ruido en torno a la fascinación es que ésta parecería querer reduplicar relaciones u objetos y lo que propongo, en cambio, es pensar la diferencia que genera la repetición.

FABIO: Entro tarde; me quedé enganchado con la pregunta *why work?* No tanto para intentar contestarla, sino para no contestarla, para ponerla en observación. Como pregunta me atrae su lacónico filo, su manera de preguntar insidiosa e infantil, y quien dice infantil dice fundamental, y quien dice fundamental, creo que dice, en el fondo, incontestable. Pero si a ella, a la pregunta *why work?*, le caben todos estos atributos es, sobre todo, por su término

inicial: el “¿por qué?”. Él es en verdad el insidioso e infantil (*work*, en todo caso, es sólo molesto), pues el “¿por qué?” volverá a preguntarle a Alejandro: ¿y por qué queremos que alguien nos quiera más?; y de ensayar una respuesta a esta nueva pregunta, el “por qué” volverá a aplicarse, a repreguntar, y así sucesivamente. Esa es su implacable naturaleza, la de un ingenuo martillo a repetición; y es notable que dados tres o cuatro golpes de “por qué” seguidos, se atraviesa el espesor del saber y se llega rápidamente a la napa profunda; y esa napa profunda, recubierta, protegida de hojaldrado saber, es el no saber. Pero es difícil mantenerse ahí, porque, ¿cómo hablaría el no saber?, contestando con un *no sé* a toda pregunta, imagino, o directamente iría a parar al silencio (variante no despreciable). Lo que me da la impresión es que serán éstas, finalmente, las preguntas incontestables, las que más nos trabajan, las que más garpan, por así decir. Mencionaba al pasar que el *work* en *why work?* es un poco molesto, y...

INÉS: Disculpá que interrumpa. En relación con la molestia, pensaba que vos—un trabajador ligero pero incansable de las series y las variaciones, y a pesar de tu aire distraído, un concentrado explorador de la escritura, la lectura, la actuación y el diseño—, y Alejandro—un artista en gran parte dedicado a formatos culturales preexistentes: libros, películas, historia del arte—compartirían una manera particular del trabajo artístico, alejada tanto de la presión de

la invención como de la sacrificada suciedad de los talleres....

FABIO: No, está bien, lo que quería decir del *work*, siguiendo con el *why work?* como pregunta observada, era que me provoca cuestionarlo un poco a lo bruto: ¿nosotros trabajamos? Asocio el trabajo, en relación a una obra, en todo caso, por un lado al trabajo manual que la obra pueda requerir, y por otro lado, al hecho de empujar la obra hacia fuera, hacia el mundo. A lo sumo se podrían catalogar a estas dos instancias como trabajosas; y si uno tiene en cuenta que, además, la mayoría de los artistas, apenas la situación lo permite, delegan en asistentes gran parte de esas labores... Bueno, lo dicho—discutible—lleva la intención de problematizar el *work* en relación al arte, cosa que no pretendo desarrollar aquí; sería una discusión en sí misma, y no sé si no conduciría a un puro tironeo terminológico.

No digo que no hagamos nada... pero sí preferiría diluir el *work* del *why work?*, reformulando la pregunta, haciéndola pasar por el formato de la pregunta *number one* de la metafísica (¿porqué hay algo y no más bien nada?), y dejarla así, en su máxima extensión e indeterminación: ¿porqué hacer algo y no más bien nada? (Veo que me desembarazo de *work* sólo para meterme en más problemas... Tal parece que, según las preguntas, no puede haber nada y no puede haber no hacer nada). Me vienen ahora a la mente dos maneras en las que fueron expresados los extremos del hacer:

Nike vs. Bartleby (mencionado este último en la bibliografía de la obra *Why Work?* de Alejandro), es decir *Just do it* confrontado a *I would prefer not*. En mi caso particular, encuentro en las cosas que hago (para contestar algo, pero no a un *por qué* sino a un *cómo*), una extraña combinación (o conflicto) de ambos, a mejor dicho, la persistencia de un imperativo Nike pero muy contaminado por Bartleby; por un creciente Bartleby que me acecha.

En relación a lo que decías de la suciedad de los talleres... Recuerdo que dicen que Leonardo habría dicho, disputando con Miguel Ángel y la escultura, y en defensa de la pintura: “yo no me ensucio la manos”. Está claro que quien hereda cómodamente el apotegma de Leonardo es el artista conceptual, y el pintor pasa a estar junto a los escultores del lado de los que se ensucian. Cito esto, porque me parece que una vez establecida la asociación materialidad-suciedad, nosotros, en tanto *Mani pulite*, volcamos la mirada hacia la escritura. Pero no escribimos, la hacemos inminente, orbitamos la escritura. Y una primera y muy general cosa a decir sobre ese orbitar sería esto: que encontramos en ella, dada su naturaleza, el lugar donde se mantiene la promesa que el arte conceptual incumplió—que incumplió con creces, ¿no?—me refiero a la desmaterialización.

ALEJANDRO: A diferencia de lo que plantea Fabio, me parece que la pregunta no es si trabajamos o no, sino ¿cuándo es que no trabajamos? O dicho de otra forma,

¿es posible la suspensión de la modalidad trabajo? Claro que para poder contestar estas preguntas hay que calificar a qué nos referimos por trabajo. Me parece que tal vez estemos hablando de dos modalidades o dos tiempos a la vez: por un lado las relaciones laborales (fordistas, marxistas, etc.) a las que hace referencia la obra en cuestión (*Why Work?*) y la idea de un trabajo inmaterial y basado en el conocimiento que creo define la labor artística actual. Claro que esta distinción del cómo no aclara mucho más el porqué, ni para qué... Podríamos pensar también al trabajo en función del tiempo libre (¿libre de qué y de quién?), aunque posiblemente, esta distinción hace tiempo tampoco exista. Liam Gillick escribió un texto titulado *The Good of Work*, que de cierta forma intenta contestar estas preguntas. El texto se consigue en la web.

Pero, volviendo a la pregunta de Inés, creo que en última instancia la concepción del trabajo artístico, de lo que constituye trabajo, es radicalizada (como todo lo demás) a partir de Duchamp. El trabajo del artista después de Duchamp es básicamente una cuestión de señalar y decidir: esto sí, eso no. Lo que hace Duchamp, además, es liberar esa decisión de la idea de talento. La desmaterialización a la que hace alusión Fabio, me parece una consecuencia o extensión de esta idea del señalar, enmarcar, delimitar. El objeto aparentemente desaparece físicamente para llamar la atención sobre un determinado contexto.

Y esto, a su vez, me lleva a preguntarles, ¿cómo fue trabajar curatorialmente juntos en relación a mi trabajo? Es decir, que metodologías aplicaron, qué argumentos quisieron resaltar, cuál es la experiencia que proponen? Yo inicialmente los había invitado a “leer” mi obra, ¿existe diferencia entre curar y leer?

INÉS: Encaramos tu invitación con alegría y sin, en realidad, una modalidad típicamente profesional. Por un lado, para nosotros tu invitación significó poder continuar un diálogo curatorial que empezamos el año pasado, cuando Fabio me convocó a acompañarlo en el proceso de su muestra en la galería Ruth Benzacar. Por otro lado, adoptamos una dinámica atea: trabajar los domingos a la hora del té, contrarrestar la usual depresión de los domingos a la tarde con discusión y construcción de proyecto. Entonces, se trató de un trabajo entramado con la amistad y con las ganas de presentarte a Fabio, como quien presenta dos amigos. La tarea fue más de navegación que de lectura, ya que fuimos consultando tus obras una por una en Internet y viendo tus videos, y armando grupos de obras que nos gustaban mucho, sobre todo las obras románticas (que, nos parece, son tan extremas en su amorosidad y su melancolía a pesar de que estén siempre mediadas por la enunciación de otros o por la ficción), y a partir de esas obras y algunas pistas que las obras mismas nos ofrecían, fuimos definiendo la estructura de la

muestra: una pregunta madre y tres modelos de trabajo que se derivan o bifurcan de esa pregunta. *Why work?* y los tres verbos que organizan las obras, *regalar*, *dedicar* y *leer*. La pregunta, como sabés, surge del título de uno de tus índices—el índice de un *syllabus* inventado sobre el sentido del trabajo—y nos pareció una pregunta muy clarificadora a la hora de entender un aspecto crucial de tu obra, que es la relación con la producción, la reproducción, la cita, y la apropiación. Por otro lado, la pregunta nos interesó porque siendo un artista que trabaja aceptando y emulando los lenguajes canónicos de la comunicación (los libros, los discos, etc), a la vez pone de manifiesto tu rebeldía respecto a uno de los pilares del mundo tal cual es y una inclinación, hipotética pero fundamental, al juego y la disponibilidad. Nos gustó, demás está decir, el sonido y el *wit* de la pregunta. Tratándose de tu primer muestra individual en Buenos Aires, creo que es una buena manera de presentarte, porque se trata de verbos que no solo caracterizan tus prácticas, tus obras, sino que retratan una persona, una ética de artista.

FABIO: Quiero aclarar que mi reflexión sobre *why work?* se refería (tal vez debí dejarlo más en claro) a la pregunta en general planteada por Inés al comienzo de la charla, y no a la dilucidación del sentido de la pregunta *Why Work?* que figura en el encabezamiento de la bibliografía en la obra de Alejandro (y que, dada su condición de cen-

tro neurálgico conceptual, escogimos como título de la muestra). Es ahí, sí, en el contexto de esa bibliografía, claramente inclinada por el lado de lo *lazy*, de lo *idle*, donde encuentro que la cuestión se plantea más en los términos que Alejandro propone: de si es posible la suspensión de la modalidad trabajo. Entre otras cosas, yo había querido llamar la atención sobre la dificultad (de ahí la molestia) de poder retener el concepto de trabajo—nuestro concepto de trabajo más inmediato, si se quiere, energía, materia, esfuerzo, etc—vinculado a las actividades de cuneo duchampeano; situación que queda expuesta y compendiada, justamente, con bastante claridad en una expresión antes mencionada: trabajo inmaterial. Respecto de los conceptos de lectura y curación, se me ocurre decir, conservando la distinción material / inmaterial, que curar podría ser el momento material del inmaterial leer. O si, en cambio, se prefiere aludir a un pasaje de lo inespacial a lo espacial, este pasaje se explicita en el hecho de haber tenido (nosotros, en esta muestra) que acomodar infinitivos en salas. Nuestro patrón de lectura para A.C. han sido tres infinitivos (no sé cuán explícito quedará finalmente eso para el espectador): regalar, dedicar, leer; y ellos, a su vez, puestos a dialogar con *Why Work?* Ese ha sido el meollo de nuestra trama curatorial. Y ese diálogo creo que ilumina algo: que esos infinitivos dicen que *Why Work?* (ahora sí, se entiende, referido a la obra de Alejandro y a la muestra), no apuntaría tanto a las posibilidades de la

suspensión de la modalidad trabajo, sino más bien, a si es posible la suspensión de la modalidad negocio; haciendo aquí alusión a la contraposición que hacían los romanos de ocio y negocio (*otium / negotium*). Este ocio, renegado del *far niente* y sus variantes, sería, en realidad, como yo lo veo, una velada o pudorosa manera de decir arte, tomado en el punto en que éste, el arte, nos remite a alguna de sus perdurables potencias: la de ser utópico y resistente. En el regalar, dedicar, leer (y estos como *work*), se indica esa dirección hacia el reverso del negocio, es decir, a la oportunidad de abrir un mundo no aplanado por lógicas mercantiles, y en el que las producciones y las relaciones no estén sometidas compulsivamente al imperio del provecho, la conveniencia, o la ganancia.

INÉS: Pareciera que el modo de producción conceptual se corresponde perfectamente con la transformación del mundo de una economía del trabajo industrial a una economía post-material, informacional, caracterizada por procesos de diseño que presuponen situación de conocimiento intensivo, como dice el sociólogo Scott Lash. Sería, en el caso del arte, la sustitución del taller (grande, frío, caracterizado por la rudeza y el olor, por la manualidad y el cuerpo) por la oficina (o cualquier espacio, incluso la propia falda, donde apoyar el libro y la *laptop*—en ese sentido, hoy la oficina es ubicua). Pero por otro lado, me gustaría hacer hincapié en el asunto de los libros, tan

central en la obra de ambos. Fabio, con su inmersión en lo literario: sus citas a la caligrafía de Borges, su lenguaje inventado (*Nemebiax*), sus cuentos, sus libros agujereados, sus bibliografías complementarias. Alejandro, con su gusto por los protocolos del libro (las *footnotes*, los índices, las dedicatorias). Alejandro: por qué los libros y no—por lo general—las imágenes?

ALEJANDRO: La pregunta es enorme, y difícil de contestar sin caer en obviedades o en cuestiones de gustos, que en última instancia podrían ser razones suficientes para justificar mis elecciones. Pero empiezo a deshilvanar una punta y a ver a dónde llegamos... Me interesa, por un lado, hacer hincapié en el significado que tiene el relato, la historia, el narrar, en hacer posible un orden social. Dicho de otra forma, me parece que es a partir de lo que se cuenta, lo que se puede contar, que estructuramos nuestras interacciones; tanto para con el otro como para con uno mismo. El psicoanálisis, por ejemplo, es una historia, una forma de contar historias, que hace que algunas personas se sientan mejor. El poder político, para dar otro ejemplo, también es una forma de contar la realidad. El estado, así como en general las multinacionales, son máquinas de hacer creer. El libro, que continúa siendo la tecnología a partir de la cual se organiza la experiencia literaria, continúa siendo también utópico y resistente. La gente lee libros por la simple idea de que es posible otra vida, otra



realidad. Lo que me seduce es justamente ese espacio que genera la abstracción del lenguaje, ese lugar polivalente y abierto, ese potencial que define el funcionamiento propio de la literatura.

FABIO: Bueno, por el libro se me cruzan, también, demasiadas cosas. Empiezo, por la noción que lo concibe: un mundo que se sobrepone a otro, un mundo en pequeño, sin la materia del mundo, ficcional, infiltrado en lo real, y donde ambos mundos (real-irreal) no saldrían indemnes de esa interacción, y donde, como resultado, sus fronteras se volverían inciertas, lábiles... Un tema muy del Barroco, por cierto, desde el Quijote hasta el padre Pozzo. (Me siento muy afín a la visión barroca; o quizá toda nuestra época, de creciente virtualidad, lo sea). Otro matiz de esa cuestión se revelaría, pienso, en aquella frase de Mallarmé, “*el mundo existe para llegar a un libro*”, no tanto en su interpretación más usual, la de que el mundo existe como motivo, material o estímulo para el libro, sino más bien como denuncia de una fatalidad, de la fatalidad de que el destino de aquello que llamamos real sea ficcional, devenga representación. El libro, aquí, como el sitio privilegiado de ese proceso fatal; pero así como digo libro, podría decir también disco de oro, en referencia a ese disco que viaja por el espacio con la sonda Voyager. (Objeto destinado a llegar a un probable receptor a miles de años luz de distancia, quien pondría el disco en su P.C. para ver imágenes

de la anatomía humana o para escuchar unas salutations de paz en decenas de idiomas terrestres o *el Melancholy Blues* de Louis Armstrong). Es decir, ¿a qué se vería reducido todo este jaleo terrestre?, ¿qué queda finalmente de lo real, de lo viviente, o incluso de una vida? Responder: ficción (relato), representación, o, responder (dándole una inflexión —¿*aggiornada* tal vez?— al concepto, y ya que Inés lo menciona): información. Recuerdo que, en parte, en eso pensaba cuando hacía algunas de las calcomanías para los tempranos acolchados (allá por principios de los 90’s); por ejemplo en aquellas que eran sólo un nombre y una fecha de nacimiento y muerte, yo traducía: *quantum* mínimo de información que resta de una vida. Otro motivo de las calcomanías eran breves listados de libros que denominaba “bibliografías complementarias” (obvia contigüidad con Alejandro), las cuales, adheridas al acolchado, le indicaban al espectador, con cierta ironía, lo que debía leer para llegar a comprender el objeto que tenía frente a sí. Ese motivo ya tematizaba también la información, pero en otro sentido: la de la información como intermediación entre nosotros y la cosa, como aquello que nos imposibilita el acceso directo al objeto, a lo real; o que lo demora indefinidamente. La información —diría en aquel entonces— como ofuscación del ver. Y esa vía de negativizar la información (en su cualidad de velo, de conocimiento caído), ya rozaría la nostalgia de los versos de Elliot: *¿Dónde está la sabiduría que perdimos en el co-*

*nocimiento? / ¿Dónde está el conocimiento que perdimos en la información?*

INÉS: Traes a colación un ejemplo complicado, ¿no? Veo a tus bibliografías complementarias como un punto de inflexión en tu obra: desde una matriz de tipo conceptual hacia un paradigma esteticista como el que infiltró al arte argentino durante gran parte de la década del noventa. Pero como siempre, estos puntos de inflexión, por su misma densidad y tensión entre modelos contrapuestos, son útiles para pensar. La simulación de dar una lista de lecturas al espectador que servirían hipotéticamente para poder comprender una obra eminentemente visual fue interpretada por vos, en su momento, como una ironía acerca de ciertos protocolos de lectura propios del arte neoconceptual, en contraposición a la potencia pura de la imagen. Eran un *statement* crítico, una parodia que se regodeaba en su propio hermetismo, pero también un augurio, una imagen anticipatoria. Lo curioso es que manifestaban una especie de paranoia no solamente frente a un modelo de espectador que efectivamente hoy domina la escena sino frente a lo que sería, años después, tu propio devenir artístico--uno podría decir que fuiste, con el tiempo, abandonando el interés por la producción de imágenes encriptadas y dedicándote, cada vez más a experimentar en la manipulación literario-conceptual de textos e imágenes. También, claro, me pregunto, si no

ocurre que el espectador de arte contemporáneo es cada vez más invitado por el artista a actuar como un investigador que sigue las claves de pie de páginas y bibliografías complementarias. ¿No ocurre que cada vez más las obras se presentan como entes semiabiertos, requiriendo de todo tipo de información importante para completarse, vínculos con textos, con situaciones, con contextos externos a ellos? Como que ese desvío que postulaban las bibliografías, desplazando la atención desde la superficie de tus esculturas a la virtualidad de libros absurdos y fantasmáticos, de la imagen a la información, señalaban algo del funcionamiento de tantas obras de hoy.

Hablamos, hasta ahora, de dos temas que los vinculan como artistas, que los hermanan: una determinada manera de encarar y pensar el trabajo, y un gusto, casi una obsesión, por los libros que muchas veces parece desplazar al gusto por la imagen. La tendencia al absurdo, en el caso de Fabio y al romanticismo, en el caso de Alejandro, los ubicaría sin embargo en dos esquinas lejanas de la larga mesa del arte conceptual...

*CONTINUARÁ...*



*Why Work?*

Alejandro Cesarco leído por Inés Katzenstein  
y Fabio Kacero

25 de junio - 5 de agosto, 2011

Ignacio Liprandi  
Avenida de Mayo 1480, 3ro izquierda  
Buenos Aires CP 1106, Argentina  
T: +5411 43821 0679  
info@ignacioliprandi.com  
www.ignacioliprandi.com

Foto de tapa: *Cae la tarde em Itapuã*

Diseño 5§  
www.cincosauces.com