

## AÑO 5 N° 7 PRIMAVERA 2018

### ARTÍCULOS

Federico Klemm. Última instantánea del escándalo.  
*Ariel Schettini*

*Este artículo reflexiona sobre las estrechas relaciones entre el arte del siglo XX y las disidencias sexuales a través de la figura de Federico Klemm (1942-2002), su colección de arte y la curaduría. El autor retoma los trabajos señeros de la teoría queer y los entrecruza con las miradas más disonantes de la modernidad como, por ejemplo, Walter Benjamin y Oscar Wilde.*

#### Episodios nacionales

Con motivo de un premio que recibiera Federico Klemm por parte del gobierno nacional argentino de aquel entonces,<sup>1</sup> una retahíla de notas publicadas que mostró, por primera vez, que la cortísima carrera del condecorado en la escena artística nacional, cuya imagen pública era motivo de la burla y el escarnio popular, de la ironía y el indiferente desprecio en círculos más conspicuos, había tenido un impacto profundo.

Efectivamente, Federico Klemm, de quien poco se sabía antes de que se convirtiera en un heredero público, era un personaje oscuro, corriente, cuya imagen no se proyectaba más allá de los mínimos espacios del arte contemporáneo y de la pequeña cultura gay subterránea del momento.

Pero a partir del año 1992, muy velozmente se transformó en un personaje de la cultura nacional. Su galería, en un lugar, por aquel entonces, clave de la circulación de artistas y público, la adquisición de obras notables en la cultura del momento y, luego, el establecimiento de un premio anual con un jurado de notables lo hicieron aceptable para la tilingüería coleccionista. Rápidamente pasó a comunicarse con el público como si hubiera sido un comunicador argentino toda su vida, con la producción de un programa de televisión en el que desparramaba glamour, conceptos y teorías del arte, en dosis igualmente excesivas, con el formato de diálogo cuyo tono no terminaba de ser serio ni completamente paródico y era tan confuso como demasiado deslumbrante la imagen proyectada: una loca que no tenía ni la necesidad ni las ganas de pedir perdón y cuya gestualidad despampanante no necesitaba ser "aceptada". Allí se volvió un personaje de la cultura de masas. Para sumar más a la contradicción de su presencia.



Marcos López, *Federico con cuadro de Berni*, 1997, fotografía color, 1  
18 x 118cm.

Recordemos que la escena nacional apenas se asomaba a observar con temor y no sin prejuicio a una cultura gay que se anunciaba espectacularmente. El surgimiento de la imagen de Klemm es coincidente con el surgimiento y la creciente publicidad, mediante marchas y los primeros trabajos más o menos académicos, del "orgullo gay". En Buenos Aires, las marchas del orgullo gay, que convocaban apenas a un grupo de no más de cincuenta militantes y académicos, comenzaron en el invierno de 1992.

Y debería recordarse que, desde su origen, esa forma de generar visibilidad sobre esa "minoría" cultural es sentimental, afectiva, interiorizada. Se trata de un grupo que usa para definir su trama de acción social las emociones: sienten "orgullo". Y el orgullo, como forma emocional, está ligado, como la contracara perfecta, a las dos formas de las acciones verbales, laborales, familiares y sociales con las que se confinó a la cultura gay (me sostengo en la estrechez del término "gay" de aquel entonces) durante el siglo XX: la vergüenza y el miedo. Es decir, el orgullo gay de los años noventa, aun con las críticas ulteriores que se le hiciera desde la academia (Halperin, 2012), se instala en un lugar muy poco trabajado durante el siglo XX: se trata de una comunidad que define su acción social en las emociones.<sup>2</sup> Donde le dieron la vergüenza y el miedo, que los condenan al desprecio, contagio, envilecimiento, etcétera, instalaron el orgullo. Ese orgullo del cual entonces las comunidades desde la normalidad y de la norma imputan como un nuevo exceso de locas: "Yo nunca estuve orgulloso de ser hétero", "Por qué se sienten orgullosos si nadie les dice que no son normales", etcétera. Ese orgullo de las marchas sería un nuevo exceso de lenguaje que define para adentro y para afuera a la comunidad emocional. Su exceso las condena para siempre y el hecho de que levanten demasiado el dedo meñique para tomar el té desacredita su lenguaje. Su palabra jamás podrá tener valor, su discurso carece de peso específico, su lenguaje está afectado por un matiz agudo que lo autoelimina en el mismo momento en que se expresa.<sup>3</sup> La familia, a su vez, se

avergüenza –o deberíamos decir: asume con valentía el compromiso de avergonzarse– públicamente de ese miembro que expone su “anormalidad” y su “síntoma”. El sujeto está sometido a la violencia y al escarnio público, al que teme. Es decir, hablamos de una comunidad que no solo tiene un exceso de emociones, sino que es observada íntegramente en la expresión de esas emociones. La falta de fidelidad a la sobria comunidad emocional de los heteronormativos es parte de su mácula. La nueva norma de aceptación no sanciona sobre la tendencia del sujeto, sino sobre el decoro con el que esa tendencia se expone.

En ese contexto, el premio que el Estado le otorga a Klemm es una parte más de un escándalo. Su exceso expresivo, o lo que es visto como el exceso expresivo de su conducta social, no es más que la contracara de la sobriedad o la neutralidad detrás de la cual debió haber encubierto la vergüenza y el miedo que definen y vuelven respetable su “tendencia”. Los años de Klemm son los años de la tolerancia paciente del señor gay y de la señora lesbiana, del respeto y de la sobriedad. Y ese respeto era la moneda de intercambio pagar por la normalización de la práctica social.

Una semana después del premio, una nota firmada por Nardi (1998) en el suplemento Radar de *Página 12* se encarga de encuadrar el significado de la acción cultural de Klemm en esos años. Como es de suponer en la cultura argentina, lo primero que se le imputa es la familia a la que pertenece.<sup>4</sup> Es decir, a cualquier interlocutor primero se piden los documentos para verificar la legitimidad de sus actos. A partir de ahí, se lo compara con Liberace (de quien se aclara que había sido diagnosticado con el virus del sida), se explica que no es Andy Warhol; en fin, se lo denuncia por kitsch, porque ha representado strippers y taxi boys en sus obras y porque retrata señoras cachivaches del *jet set* argentino como contracara cultural y expresión genuina del gobierno neoconservador de aquel entonces (Nardi, 1998).

A las semanas, Eduardo Iglesias Brickles, en el mismo suplemento, respondiendo a la serie de epítetos con la que se lo calificó en aquella nota, dice que no es más que un “excéntrico en los arrabales”. Habría que agregar que es un rasgo evidente, no agrega nada ni a Klemm ni a ningún artista argentino, cuando todos sin excepción pueden calificarse con el doble gentilicio.

En la misma nota de “desagravio y polémica” aparecida en el mismo medio que lo había defenestrado unos días antes, Roberto Jacoby y Adriana Rosemberg optan por el desdén escandalizado. Jacoby distingue la diferencia entre kitsch y el “colmo”, mientras Rosemberg se pregunta si la actividad cultural de Klemm merece el reconocimiento estatal. Pero es Fabián Lebenglik, también desde las páginas del mismo diario, quien vocifera y se espanta frente al modo impiadoso en el que fue tratado el artista a partir de lo cual esboza un currículum que lo defiende, lo sostiene y lo consagra. Rescata su trabajo como mecenas, también como coleccionista y lo separa de la complicidad con las políticas culturales del momento.

### **Estrella de la televisión**

Más allá de su lugar como personaje mediático en una madurez tardía, Federico Klemm encarna para la historia de la imagen en argentina un espacio al mismo tiempo necesario y único: la loca millonaria, mediática y artística.

Su obra es inseparable de su afán coleccionista y de la crítica que generaba en todos los ámbitos de la cultura, desde la derecha, desde la izquierda, desde el público masivo que seguía su personaje televisivo hasta el público elitista que lo acompañaba en su obra, desde las señoras que eran sus interlocutoras en el arte hasta las locas que reunía en su casa, Federico Klemm les daba a todos para conversar. Y lo hacía desde la conciencia y la voluntad de ser un personaje “controvertido”. Pero al mismo tiempo tenía algo que insiste en perderse de nuestra cultura y que cuando aparece es como un bálsamo, una ventana de aire fresco: el humor, la ironía, la autocrítica.

En la última curaduría de su colección en la Fundación Klemm, llevada a cabo por Federico Baeza y Guadalupe Chirotrarrab, se rescatan sus intervenciones televisivas como parte de la obra, que si bien es verdad que no iban más allá de mostrar idealismo trascendental para las masas y las versiones más adocenadas del posestructuralismo francés, lo hacían desde un lugar de alegría, desde una experiencia performativa notable y con una voluntad didáctica, amena y divertida, que relocaliza a algunos pensadores en un lugar en el que casi no se hubieran atrevido a hacerlo los medios franceses. Klemm los ponía en su lugar: la divulgación. Algunos académicos latinoamericanos, que los importan, los elevan al nivel de discusión universitaria.

Podríamos recordar, también, que Klemm proponía su programa en el período en el que la televisión hacía monumentos consagrados a personas cuyo máximo atributo, en el humor, era, en un período democrático, ironizar sobre el valor en pesos de las mujeres, la estupidez de los gays, la ridiculidad de las personas cultas y la risa que causaba cualquier gesto de exceso en boca de alguien que no fuera un hombre heterosexual. Todavía hoy en la televisión argentina hay muy pocos espacios en los que una mujer es convocada para hablar de algo que puede haber aprendido. Durante el siglo XX, estaba directamente prohibido como si se tratara de una ley escrita: jamás apareció en la televisión argentina una mujer que hubiera sabido algo o que pudiera decir algo del orden de su conocimiento, salvo para ser invitada, obviamente, como una excepción. Solo un varón tenía derecho a preguntar, indagar, explicar, conducir o producir. Si lo hacía una mujer es porque un ser ignorante también tenía derecho a mejorar. No porque hubiera promovido la iniciativa de transformar nada.

El lenguaje con el que Klemm se dirigía al arte en su programa, aun cuando circulaba por la filosofía, la estética y la teoría del arte, hacía un uso completamente antiacadémico de esos nombres y de esos conceptos, asociaciones libres a partir de palabras que son conceptos divergentes; unión de tradiciones del pensamiento antitéticas sobre la teoría del arte; uso de los mismos autores para nombrar fenómenos contradictorios; en fin, Klemm hacía con la teoría del arte lo que hacía con cualquier cosa: examinaba la teoría, evaluaba su disponibilidad y la usaba o la llevaba a la práctica sin prejuicios. Probablemente con eso lograra, por un lado, expandir el campo de su presencia en los lugares que le interesaba ocupar; pero también, y mucho más importante, mostrar que no hay un solo lenguaje para hablar del arte, no hay un espacio ideal para hablar del arte y no hay jerarquías en los modos, los estilos y la selección conceptual entre los que hablan del arte. Su espacio era la diversidad no declamada, sino llevada a la práctica.

Si hay algo importante en la colección de Klemm, que los curadores que montaron pudieron observar perfectamente, es que la colección de propiedad de Klemm no está pensada, como está colgada, en general, la vanguardia en los museos del mundo, bajo la mirada contradictoria de un objeto sublime que se niega a sí mismo. [Esto es como Delacroix, pero es un tacho de basura; esto es como Tiziano pero es un papel impreso en offset; etcétera]. Muy por el contrario, el coleccionismo de Klemm es el de quien mira desde la perspectiva del artista y piensa la obra como artefacto no finalizado, como artefacto potencialmente infinito, es decir, lo muestra desde la perspectiva del artista mirando a otro artista. El arte reunido por un artista siempre es un puro material, es cosa útil para el cut up, para el sueño de una obra futura, es decir: el collage. Técnica fundamental para la comprensión de las políticas del arte del siglo XX, que remeda y repiensa el mosaico medieval y por lo tanto hace de la obra de arte un tratado reflexivo sobre el valor de los materiales que se ponen en contacto y cuyo sentido se transforma por efecto de la yuxtaposición (Benjamin, 1992).

Como todas las escenas “Klemm”, su modo de hablar del arte, así como era terrorífico para algunos, para la mayoría era una ventana abierta hacia el sinsentido, la desmesura, hacia la democratización de la palabra. Quizás la revolución no sea televisada, pero a partir de Klemm, el síndrome de Stendhal, sí.

## El mejor alumno

Decir que la obra de Klemm, como artista y como coleccionista, es *queer* es casi no decir nada porque es mucho más. Su sola presencia provocaba el efecto apabullante de un *freak* (antes a ese personaje social se lo llamaba un dandy) que se había conocido a sí mismo, como si se tratara de un monstruo que se reconoce en su humanidad solitaria, como un rey Midas de la extrañeza. Casi una definición de Oscar Wilde [2002] de lo que debería ser la comunión entre arte y artista. ¿Qué decir de un hombre que se autorretrata con el cadáver de su madre, en un paisaje edénico de flores y pajaritos?



Federico Klemm, *Transmigraciones III*, 2000, técnica mixta, 182 x 115cm.

Una primera mirada sobre ese personaje hedónico y aspaentoso en sus apariciones públicas nos hubiera conducido fácilmente a suponer prejuiciosamente que su colección de arte nacional e internacional es una suma de caprichos y dislates amontonados por el criterio del antojo. Sin embargo, nada está más lejos de la colección Klemm que la avidez personal. Como muy pocos coleccionistas argentinos, Klemm se dedicó a hacer bien los deberes. Si en el programa de televisión es una maestra al borde de la locura, en su lugar de coleccionista se trata de todo lo contrario: es un comprador que no deja ni una pieza librada al azar, a la inversión gratuita, a las aventuras de la fortuna. Es el buen alumno que se pone en el lugar del entendido no para descubrir la técnica, sino para seguir los pasos de lo ya dictaminado como arte.

Su colección, tanto en el área internacional como en la argentina, es una reunión de todos los manuales y tratados de arte del siglo XX. Solo hay lugar para lo consagrado y para lo ya pensado como límite del arte del siglo. En las obras reunidas parece lo contrario del personaje y, al mismo tiempo, una especulación sobre el personaje: solo el arte de esa nueva academia del arte que fueese siglo cuando se deshizo del academicismo.

De manera que solo queda lugar para la reflexión académica que pone en contacto el arte vernáculo con el centro del arte y se mide con la periferia. No hay una pieza en la colección de Klemm que esté expuesta para el descubrimiento; todo es confirmación del lugar que tiene el arte moderno. Aún más: si hay un tema que reúne las obras, más allá del orden histórico que las pone en diálogo, es el tema por antonomasia del siglo XX: la sexualidad como parte de un debate y un problema que, lejos de tener el aparato de conceptualización y las academias que tiene en el presente, encontraba en el arte el único canal de problematización, debate, expresión o escándalo. Klemm puso en su colección una reflexión crítica sobre el arte del siglo XX como preocupación sobre los modos de socialización de las inquietudes queer, que no tiene ningún espacio de comparación en Argentina ni en América Latina. Como si fuera poco y para subrayar los problemas planteados, junto a las obras de arte que recorren la expresión de la disidencia sexual, dentro de la colección aparecen catalogadas piezas de vestuario que pertenecieron a los íconos "oficiales" de la cultura *queer* del momento: María Callas y Rudolph Nureyev.

El mismo artista que se presenta con la liviandad caprichosa de la *bon vivant* en la esfera de las relaciones sociales, en su carácter de comprador de arte es un férreo seguidor de las doctrinas más estrictas del arte del siglo. Desde allí el ve las vanguardias europeas, el pop americano, las transvanguardias, dadá, el surrealismo, los años ochenta, en fin, casi no hay momento de la enciclopedia el arte del siglo XX que no aparezca representado en la colección.

Lo mismo puede decirse del arte argentino: vanguardias, transvanguardias, nueva figuración, pop, arte de fin de siglo, surrealismo, etcétera. Pettoruti, Xul Solar, Berni, Fontana, Greco, Deira, Forner, Puzovio, Macció, López, Kuitca, Dorr, etcétera. Es decir, una cátedra de Arte Argentino II en La Universidad Nacional de Arte.

La Colección Klemm, entonces, trabaja sobre el mito máximo de la cultura periférica argentina. Se pregunta por la posibilidad de que la producción nacional "dialogue" de igual a igual con la de los centros de producción artística global. Nótese la ausencia total del arte que no sea desde el punto que es el centro hasta el margen que es lo nacional. En el medio no hay nada. Es, entonces sí, una colección patriótica: la del hijo de inmigrante que se mide (a veces de manera resentida, a veces de manera orgullosa, a veces peleadora) con el espacio abandonado por sus padres o que abandonó a sus mayores. Pero aun esa reflexión clásica sobre el derecho nacional al cosmopolitismo tiene sus matices.

La colección que Federico Klemm armó y dejó para que todos los argentinos vean, antes de Costantini y antes de Fortabat, está plagada de contradicciones nacionales muy productivas.

Compárense las colecciones del momento: si la colección, contemporánea a la de Klemm, de Fortabat está llevada por el impulso y la diversión del momento, en un clima de arte que no tiene ni ton ni son y que muestra el placer del despilfarro en arte, tiene también un lado muy latinoamericano. Fortabat es Carlos Argentino Daneri en *el Aleph* de Borges. Un encadenamiento, que la retórica nombra como la enumeración caótica, de cosas, formas, narraciones, historias y luces. Véase a Borges descender al subsuelo donde Daneri guarda el Aleph:

Entonces lo vi [...] el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna deslespejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada

página [...] y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. Sentí infinita veneración, infinita lástima.

-Tarumba habrás quedado de tanto curiosear donde no te llaman -dijo una voz aborrecida y jovial-. Aunque te devanes los sesos, no me pagarás en un siglo esta revelación. ¡Qué observatorio formidable, che Borges!

Los zapatos de Carlos Argentino ocupaban el escalón más alto. En la brusca penumbra, acerté a levantarme y a balbucear:

-Formidable. Sí, formidable.

La indiferencia de mi voz me extrañó. Ansioso, Carlos Argentino insistía:

-¿Lo viste todo bien, en colores? (Borges, 1964).

Pero nótese asimismo la diferencia radical entre la colección Fortabat y la de Klemm. En los dos casos se trata de dos herencias desatadas por el poder del dinero y la ridiculez hilarante del precio de las cosas en el capitalismo, probablemente el único destino del arte en el mundo. Pero en la colección Fortabat, todo el tiempo se lee el antojo, la decisión irresuelta, la locura de los sentidos. El modo en el que la colección está montada, incluso, hace honor a su adquirente, una serie incontrolable de obras espectaculares que no tiene ni concierto, ni orden, ni academia, ni historia, ni criterio que las ordene. Se trata del arte en el estado más liberal que se pueda imaginar. La colección Fortabat está llevada por los criterios de lo bello, lo enloquecedor, lo inesperado, etcétera. Si alguien quiere ver el Aleph de Borges, no debería ir al sótano de una casa en el barrio de Constitución; con asomarse al sótano en una galería en Puerto Madero es suficiente y Fortabat a la salida nos preguntaría del mismo modo que nos interroga Daneri: "Carlos Argentino insistía: ¿Lo viste todo bien, en colores?"

La colección Fortabat es ese monumento latinoamericano al exceso, de voluntad y de falta de criterio, lo que no le quita mérito, sino que expresa al mercado y las políticas culturales del país al mismo tiempo, la de Klemm es exactamente lo opuesto.

Se trata de una clase que recorre la teoría y práctica del arte del siglo XX. El modo en el que Klemm compró obras tiene un único criterio: el manual y la lección de arte. Klemm quería invitarnos a gozar de los placeres ya descubiertos. En general, la colección es una historia del siglo, de su siglo, visto desde la perspectiva más académica imaginable. Y no se trata de hacernos pensar cómo se vería esto en una vidriera del Soho o de Chelsea: él trajo a Buenos Aires la vidriera de Chelsea y del Soho para hacer a los argentinos parte de ese otro "banquete telemático", el de la civilización, al que los latinoamericanos siempre se sienten desinvitados.<sup>5</sup> Como si se tratara de un Rockefeller loco que trae "cultura medieval" a los neoyorquinos, Klemm le trajo vanguardia a los porteños. Su propósito era igual de civilizatorio que el de Sarmiento trayendo las maestras.

### La curaduría de Baeza y Chiotarrab

Una *Venus azul* de Ives Klein ocupa acá el lugar de cariátide que sostiene la columna. Al final de la galería hay un laberinto de Edgardo Giménez y la entrada, dedicada al premio anual, tiene las obras de Lucio Dorr y de Lux Lindner.

En el centro de la sala principal, los cuerpos desnudos de dos personajes de De Andrea; arriba de ellos cuelga el traje gris de fieltro de Joseph Beuys. Si ambas obras estuvieran unidas por el uso no serían sino unas personas respetablemente vestidas. Como se trata de dos obras separadas en el tiempo y el espacio, los curadores las montaron yuxtapuestas para que generen ese efecto perturbador que tiene la obra de Klemm y funcionen como una representación y una meditación de toda su obra. De hecho, las obras están rodeadas de pantallas en las que hay un *loop* de *El banquete telemático*. Como si las obras solo pudieran explicarse desde esa perspectiva que las envuelve y las limita; son su "contexto" o parte necesaria.

No es una galería. O, mejor dicho, ya no es una galería; es un museo. Esa es la idea que presentan los curadores: esto fue el arte del siglo XX y aún más, esto fue el arte. Incluso las obras de este siglo persisten, sobre todo de los artistas nacionales, solo están ahí como rémoras de lo que fue esa época. Un siglo que tuvo al arte como único lugar en el que se podía poner en práctica la crítica, eso que se llamó, no sin pretensiones, "autonomía del arte", y en el que era posible que los *freaks* y los que teníamos el cuerpo descubierto (de los que Klemm fue uno de los últimos abanderados) nos amontonemos como si se tratara de un refugio.

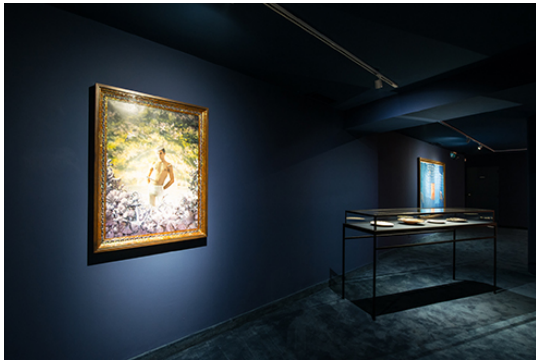
Federico Baeza y Guadalupe Chiotarrab pusieron en escena esa parte de la colección Klemm. La época que ahora ya sabemos que terminó, en la que todavía tenían valor conceptos que hoy nos parecen inertes, como el de "perversión". Hasta fines del siglo XX todavía resonaban la voz de Lacan y la de Freud dando vueltas alrededor de la relación entre perversión, ley y Otro. O también el de "transgresión" como valor en el arte. El fin de las perversiones en la sexualidad y de las transgresiones en el arte, los conceptos que terminaron con el arte del siglo XX y con lo que se llamaba "autonomía del arte". Los curadores de la colección Klemm nos muestran eso: un mundo que acaba de terminar y que ahora es un museo. Y, como tal, nos explican su melancolía. Una época en la que el arte podía pensarse como "simulacro", una categoría tan de Klemm, es decir, como el encapsulamiento y laboratorio de la vida.

Romper con las leyes de la gravedad en Magritte era también una transgresión. Las imágenes de Nan Goldin todavía mostraban algo de la teoría y clínica del psicoanálisis y de la circulación por *ghettos* de los "perversos". Las obras de Minujín empiezan en el escándalo sexual, antes de ser el escándalo de las vacaciones. Por supuesto, Jeff Koons, Warhol y Tracey Emin. La disidencia sexual, cuando el arte era el único lugar en el que podía expresarse y la transgresión del arte, cuando el arte tenía como rasgo estructural y como parte de la necesidad de sus materiales quebrantare infringir el sentido común. El arte cuando el arte era violencia, pregunta, estruendo, no pacificación. Esos son los lugares que recorre la curaduría de Baeza y Chiotarrab de la colección Klemm. Toda la galería está destinada a que la miremos como si estuviéramos en un cuento de Cortázar, en "Las babas del diablo" (1959), como si fuera un grito que expresamos ahora, pero que se escucha hace veinte años, cuando Klemm recibió un escandaloso premio nacional y, luego, como aquel arte, se murió.



Federico Klemm, *Transmigraciones III*, 2000, técnica mixta, 182 x 115cm.





Fotografías de Jorge Miño, cortesía de la Fundación Klemm, Buenos Aires.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benjamin, Walter (1992). *Los orígenes del Trauerspiel*. Madrid: Taurus.

Didi-Huberman, Georges (2016). *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?* Buenos Aires: Capital Intelectual.

Halperin, David (2012). *How to be gay*. Cambridge: Harvard University Press.

Koestembaum, Wayne (1993). *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. Nueva York: Poseidon.

Plamper, Jan (2012). *The history of emotions, an Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Rosenwein, Barbara (2002). "Worrying about emotions in history". *American History Review*, vol. 4, n°107, 821-845.

## DOCUMENTOS

Borges, Jorge Luis (1974). *El Aleph en Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.  
Iglesias Brickles, Eduardo (23 de agosto de 1998). "Incubos y efebos". Suplemento Radar, *Página 12*, 23.  
Jacoby, Roberto (23 de agosto de 1998). "El demiurgo ridículo". Suplemento Radar, *Página 12*.  
Lebenglik, Fabián (23 de agosto de 1998). "Klemm en la hoguera". Suplemento Radar, *Página 12*.  
Nardi (9 de agosto de 1998). "El hombre de la burbuja de plástico". Suplemento Radar, *Página 12*.  
Reyes, Alfonso (1978). *Notas sobre la inteligencia Americana*. México: UNAM.  
Rosemberg, Adriana (23 de agosto de 1998). "Los próceres contemporáneos". Suplemento Radar, *Página 12*.  
Wilde, Oscar (2002). *El alma del hombre bajo el socialismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.

1.  
Véase S/A, "Premiaron a Klemm", *La Nación*, 28 de julio de 1998.
2.  
Recomiendo los trabajos señeros de Rosenwein (2002) y Plamper (2012). En una tradición divergente se encuentra Didi-Huberman (2016). En este texto, Didi-Huberman expone esa especie de equilibrio de las imágenes de emoción a partir de la escena de la escalera de *El acorazado de Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein: "Como si el pueblo en lágrimas se convirtiera, bajo nuestro ojos, en un pueblo en armas" (2016:48).
3.  
Problema sobre el que trabaja una de las primeras tesis que inauguran los estudios *queer* en la academia norteamericana, Koestembaum (1993).
4.  
Nardi señala: "... llegó a la Argentina con pasaporte paraguayo en 1948, huyendo de la ocupación soviética del territorio checoslovaco. Su padre era alemán (había combatido en el ejército del Führer) y su madre era checa. La familia Klemm llega de una Europa que había aprendido a temerles a los milagros" (1998).
5.  
Dice Alfonso Reyes: "Nuestro drama tiene un escenario, un coro y un personaje. Por escenario no quiero ahora entender un espacio, sino más bien un tiempo, un tiempo en el sentido casi musical de la palabra: un compás, un ritmo. *Llegada tarde al banquete de la civilización europea*, América vive saltando etapas, apresurando el paso y corriendo de una forma en otra, sin haber dado tiempo a que madure del todo la forma precedente. A veces, el salto es osado y la nueva forma tiene el aire de un alimento retirado del fuego antes de alcanzar su plena cocción..." (1978, destacado mío).

Link a la nota: [http://untref.edu.ar/rec/num7\\_art\\_1.php](http://untref.edu.ar/rec/num7_art_1.php)