





C O M O  
E L G A T O  
M I R A N  
D O     A L  
C A N A  
R I O  
I N A L  
C A N Z A  
B L E .

---

Ensayo sobre la expectativa  
en el futuro inmediato

Damián Linossi

**Como el gato mirando al  
canario inalcanzable.  
Ensayo sobre la expectativa en  
el futuro inmediato**

Buenos Aires, 2017.  
48 p.; 21,5 x 16 cm.

Corrección de Lía Marrone.

© Damián Linossi, 2017.

**[www.damianlinossi.com](http://www.damianlinossi.com)  
[odapuma@hotmail.com](mailto:odapuma@hotmail.com)**

Dirección y diseño: Damián Linossi  
Revisión y corrección: Lía Marrone

Damián Linossi

# COMO EL GATO MIRANDO AL CANARIO INALCANZABLE

---

Ensayo sobre la expectativa en el futuro inmediato



# Índice

<u>9</u>	1. Púlsar
<u>15</u>	2. El oso bipolar
<u>21</u>	3. El anillo del olvido
<u>25</u>	4. Me gusta
<u>29</u>	5. Zeeza, Zezo, Ozzi, Omazu, Nozama, Amenaz, Arazaz
<u>35</u>	6. ¡perfecto, precioso!
<u>39</u>	7. Sisyphus, Sissy Fuss, Silly Puss
<u>43</u>	8. Bibliografía
<u>45</u>	9. Obras (lista)
<u>47</u>	10. Agradecimientos



# Púlsar



El presente trabajo está atravesado por un tema principal: la expectativa. Para poder hablar de la expectativa según la entiendo, es necesario hablar de lo que suscita un proyecto artístico en el contexto en el que se da; aquí, el contexto es tratado como una especie de enemigo del artista. Gran parte de las ideas de este escrito nacen de los pensamientos que surgieron en los cursos *Gramáticas del presente*, de Graciela Speranza, y *¿Qué es el arte contemporáneo?*, de Florencia Battiti; y en otras clases que tomé en la Universidad Torcuato Di Tella en 2016. Ahora bien, desde *Volverse público*, de Boris Groys, parece legítimo pensar los proyectos artísticos como anti-acontecimientos que regulan la conducta de un artista. Groys se pregunta por qué los proyectos dan como resultado el aislamiento, es decir, conllevan una estrategia de elusión social recurrente para el artista. El desarrollo de cierto trabajo para una persona aislada funciona a modo de justificación para su grupo contextual, que espera un resultado positivo

y la vuelta de esa persona a los círculos sociales normativos. Así, la expectativa de la sociedad en cuanto al éxito despierta cierto anhelo de *ensō* en las personas; porque un artista capturado por el hacer de su proyecto, retornaría con más experiencia y fuerzas para enfrentar un nuevo y ambicioso desafío. El *ensō* simboliza un momento en que la mente es libre para dejar que el espíritu se ponga a crear y si se dibuja cerrado, se logra una perfección inherente a la existencia.

Quisiera explicar la razón por la cual tiendo a generalizar el comportamiento del contexto del arte contemporáneo cuando se trata de lo proyectivo. En el ambiente de la cultura contemporánea casi toda la vida de los artistas supone un compromiso extenso con uno o varios proyectos. Mientras esa conducta habitual sea sostenida, se produce como consecuencia una reacción en el entorno de un artista. Es decir que el acto de producir arte se ubica en un lugar circunscripto por la expectativa y la especulación. Cualquiera sea, una obra definida o un proyecto de vida, el accionar del contexto respondería con la misma especulación.

Aquí surge una pregunta más amplia y se refiere a la definición de esos comportamientos que se desprenden del accionar (o el potencial de desarrollar) de un artista. El campo de acción del trabajo de un artista contemporáneo no se centra en el resultado de un proyecto, sino en la suposición centrada en el futuro de lo que pueda suceder con ese trabajo en curso; me gusta llamarlo como una actitud expectante. Algo así como el manojito de preguntas que generaría un científico loco trabajando en una nueva máquina misteriosa en una multitud que lo espía por la ventana de su laboratorio.

Esta cuestión se da más intensamente cuando se está circunscripto dentro de actitudes contextuales que refuerzan lo efímero en el arte contemporáneo y la no permanencia del objeto artístico como producto comercial porque con ello cualquier proyecto se vuelve indispensable. Las reglas proyectuales en general sugieren que aquellos que no cumplieran con sus proyectos debieran sentirse fracasados y por si acaso también una decepción para la sociedad. Entonces esa actitud expectante se convierte en algo protagónico en la subjetividad de un artista y en el cuerpo de opinión de un público.

Propongo a modo de ejemplo el trabajo que articula Pierre Huyghe en *A Journey that wasn't*, un film sobre una expedición al Círculo antártico que intercala tomas de un concierto llevado

a cabo en una pista de hielo en el Central Park de Nueva York. Es un viaje dedicado a encontrar un animal único, un trabajo que pone en duda que haya existido tal empresa. Según expresó el mismo Huyghe (en Baker, 2004) en este sentido: “Ocupo ambos lados de una línea divisoria: construyo una ficción y luego hago un documental de esta ficción. El punto es: debemos inventar la realidad antes de la filmación de la misma” (p. 106).

Aquí el artista francés hace del proyecto, o de la fantasía de la realización, un resultado final. Y trabaja con la especulación del espectador, al poner en duda si lo que se está viendo es un hecho documental o una narrativa ficcional. Entonces ubica en el centro del foco el problema de la decepción en todos nosotros. ¿Nos decepcionaremos al saber que se trata todo de una ficción construida? Creo que la incerteza es clave en este tipo de trabajo.

Una obra de estas características supone cierto éxito en el panorama artístico del siglo XXI. Pienso que puede ser debido a su variabilidad, a su relación con las preocupaciones contemporáneas (el derretimiento de los polos, la extinción de una especie, etc.) y a su efectividad para sorprender y educar al espectador, quien participa activamente en cualquiera de estos proyectos. El interés depositado por el público en el posible futuro del proyecto de Huyghe es algo que seguramente se dio con naturalidad.

Ahora bien, al sorprendernos reiteradamente con las propuestas artísticas que enfocan problemas de la contemporaneidad con estrategias similares, quizás podemos tender a construir una conducta. Un comportamiento indefectiblemente ligado al concepto de caducidad, que busca acelerar el proceso creativo y satisface la demanda de novedad a pasos cada vez más estrechos, genera una conducta Púlsar en los artistas.

No puedo cuestionar la efectividad de estas estrategias en cuanto a materia de arte; son frescas y vertiginosamente espectaculares, como lo es el viaje a la Antártida de Pierre Huyghe. Cada períodos breves de tiempo existen mesetas muy poco duraderas y luego una nueva generación de artistas trae consigo una batería de novedades cautivantes. Es comodidad lo que tenemos ante esos intervalos cortos de radiación intensa, supongo.

Creo que el éxito de la sorpresa como una de las estrategias de un artista se debe a la capacidad del público del arte contemporáneo de fagocitar contenidos; puede absorber cuanto intento se propone por desestructurar el arte contemporáneo. Pensando

en el modo de operar del capitalismo, puedo decir que efectivamente, capitaliza esos intentos. Así también el evento inesperado opera como agente especulativo de las personas que actúan a su alrededor. El coleccionista, por ejemplo, apoya proyectos y el galerista propone planos; bocetos y memorias conceptuales en su carpeta para una feria de arte, probablemente sólo una vez que ya transitaron la curva de aprendizaje de las piezas que los artistas proponen.

La preocupación de los artistas por su contexto es algo que se da con frecuencia en el arte contemporáneo, porque la idea de Artista conlleva cierta estructura heredada de héroe moral e intelectual, el campeón que sacrifican su vida para una causa última que lo redime; y allí, todos los prejuicios acarreados por su sacrificio se sanan y todo se resuelve. La expectativa es fundamental y cualquier acción despierta un interés resolutivo de algún compromiso político por parte del artista.

Estas características son suficientes para circunscribir ciertas condiciones de trabajo. Creo que una de esas condiciones sería la apreciación valorativa de un trabajo artístico en un plano moral. Preguntas como “¿Vale la pena el tiempo y el esfuerzo dedicados para brindar un mensaje?”, o quizás la desestimación inmediata de un círculo social hacia los trabajos que resultaren insuficientes en términos conceptuales, podrían bien deberse a un efecto letánico de oposición a la formalidad de las vanguardias; pero eso sería otro tipo de análisis.

A menudo, una actitud especulativa del contexto para con un artista responde a ciertos intereses. Primero, probablemente a la incertidumbre; un artista en la contemporaneidad es una suerte de pochoclo en plena cocción, en pleno movimiento brusco, huyendo a cualquier constancia formal que pueda identificar de primera mano. Esto trae como consecuencia una coherencia moral que se supone debería respetarse en una sociedad, un deber ser que mantener para poder saltar con libertad entre obstáculos. Me refiero al valor intelectual sostenido frente a la variabilidad material.

Otro interés es el del mercado del arte. Puede tolerarse cualquier torsión, acción o cosa si tiene un pretexto, una causa y un objetivo final con cierta coherencia. Un artista consecuente con su propio trabajo brinda seguridad mercantil y escuda a un coleccionista o una institución que adquiere una obra aún si la pieza transgrede el gusto consensuado por el público especializado.

Es natural pensar que el proceder artístico responde a cierta estructura infranqueable. La comodidad y el miedo al fracaso nos hacen aferrarnos a aquella estructura, variada en cada artista, imagino. En general, sin embargo, esa estructura responde a un patrón; a ciertos logros legados por la generación anterior, difíciles de cuestionar. Creo que cada generación de artistas está principalmente gobernada por el miedo al fracaso y es esto lo que obliga a trabajar intensamente y a intentar cubrir las expectativas de éxito a toda costa. Sin miedo, el arte entraría en una constante difícil de soportar para la mayoría.

Por eso considero que la posición de un artista (incluyéndome) frente a un contexto posee, según creo, un par de insuficiencias. La principal es la manera de producir a través del miedo, impulsado por la necesidad de progresión y de éxito como persona o como ser intelectual. La segunda es que la meseta, el aburrimiento y el fracaso no son cualidades bien recibidas en la vida ni en el arte contemporáneo. Para hablar de esas insuficiencias es necesario también tener en cuenta la perspectiva del paso del tiempo y la noción de futuro en las estrategias de producción artísticas contemporáneas.



# El oso bipolar

“No puedo abandonar esto” es lo que uno puede decir cuando encuentra una forma en su modo de producir, una sola operación poética que se vuelve a veces identitaria. ¿Se puede prometer lealtad a un modo de operar? Cuando como artistas elegimos nuestras estrategias para abordar una idea o un proyecto, estamos parados en una nube de prejuicios y expectativas. Si la forma de una operación poética es innovadora para el público se convierte en una cualidad definitoria de ese artista. Y al identificarse con ella y verse representado ante terceros con esa operación, el artista se vuelve esclavo de la misma.

Los sobrevivientes de una narrativa social unificada son el grupo de artistas que se autodetermina con un proceso circunscrito a una sola acción definida “¿Qué quieres que te cuente? Ése es el que corta madera con alambres”. Ahora, junto a la premisa indiscutible de que la originalidad está incorporada a esa

sola acción, no menos importante para el artista, aparece otro tópico definitorio: la profundidad del conocimiento es relativa al tiempo. Y es justamente esta cualidad procesual de lo productivo la que pongo en cuestión, la actividad creativa como una línea perfectible y progresiva. Supongo que Pierre Huyghe, en *A Journey that wasn't* y luego de tantos años como artista profesional, es un experto creador de enigmas que despiertan la imaginación.

Según lo consensuado, nunca se lograría suficiente maestría o eficacia con un lenguaje, idea o dispositivo si no se lo aborda a través de experiencias orientadas hacia una voluntad de superación y perfección. ¿Existe entonces la posibilidad de lograr estrategias poéticas en una pieza sin haber recorrido un camino heroico de perfeccionamiento previamente? El espectador de arte tanto moderno como contemporáneo percibe cierto desvalor en las elecciones que hace un artista en su pieza cuando éstas son experiencias primarias.

“La imagen pobre es una copia en movimientos. Tiene mala calidad y resolución subestándar. Se deteriora al acelerarla. Es el fantasma de una imagen” (Steyerl, 2014, p. 33). Hito Steyerl se refiere así a las imágenes valoradas según su resolución, de genealogía dudosa. Estas imágenes secundarias tienen un impacto frecuente en el flujo de información que arrastra la cadena de acontecimientos de un día normal.

Steyerl culpa a las políticas neoliberales de hace varias décadas, cuando la producción mediática comenzó poco a poco a dejar en penumbras a las producciones no comerciales; logrando una suerte de estandarización en donde, por ejemplo, el cine experimental quedó marginalizado. También considera que las imágenes pobres son pobres porque no tienen un valor útil en ninguna tipología de imagen; son ilegales o de baja calidad y escapan de la norma. “Su falta de resolución atestigua su reapropiación y desplazamiento” (Steyerl, 2014, p. 40). Obviamente, me gustaría acoplar una definición como ésta a cualquier tipo de producción que tampoco alcanza los criterios normativos y descansa en cierta forma como un trabajo marginal. Sería el caso del dibujo de un niño de cuatro años que solamente es atesorado por su madre, sus hermanos o sus tíos pero con muy poca probabilidad por un público instruido en arte contemporáneo.

Además de la resolución de una imagen, Steyerl menciona otro aspecto que considero determinante en este caso: el valor

definido por la velocidad, la intensidad y la difusión. “Las imágenes pobres son pobres porque están muy comprimidas y viajan rápidamente. (...) Expresan una condición de desmaterialización, que comparten no sólo con el legado del arte conceptual sino sobre todo con los modos contemporáneos de producción semiótica”(Steyerl, 2014, p. 43).

Creo que la vertiginosidad de la imagen pobre de Steyerl podría identificarse sin problemas como una característica de todo un proyecto artístico que pueda significar un fracaso. ¿Cómo una pieza de arte o un proyecto artístico puede ser considerado serio si tuvo un período de producción fugaz y su resultado es de baja calidad? El alcance también es algo curioso; estoy seguro de que los fracasos despojan rotundamente del podio a los éxitos en cualquier sujeto. Me imagino un posible futuro cuando el fracaso sea celebrado:

—¿Cómo te fue?  
 —Fallé miserablemente y perdí absolutamente todo por lo que trabajé hace años.  
 —¿De verdad? ¡Felicidades! ¡Qué buena noticia!  
 —Niño... lo intenté ¡y fracasé! La lección es: NUNCA TE

Tampoco una conversación podría terminar exitosamente en este contexto. *Detournalia*, la exhibición que presentó Fabio Kacero en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 2014, muestra la capacidad exitosa que tiene por fracasar deliberadamente. Creo que Kacero plantea que cualquier poesía que tiende a ser especulativa puede derivar en el fracaso y cuando él incorpora una estrategia poética, podemos sentir algo cercano a la estafa. La confusión entre humor y seriedad fue algo que me acercó a la obra de Kacero. María Gainza me recomendó *A/Para* luego de conversar sobre mi trabajo *Ulular para uno solo* —una instalación de diez libros con sólo su dedicatoria impresa, sobre una mesa— y mencionar que Kacero había realizado un trabajo similar cuatro años antes. No me quedó más alternativa que verla un tiempo después e inevitablemente comparar su trabajo con el mío.

Por otra parte, Lucrecia Martel en *Zama*, explica que lo que le interesó —de la novela en la cual la película está basada— es la identidad como una trampa. “Si uno fuese más flexible respecto a quién es uno —y en general eso en las mujeres sucede más que con los hombres— el fracaso sería algo menos estrepitoso”

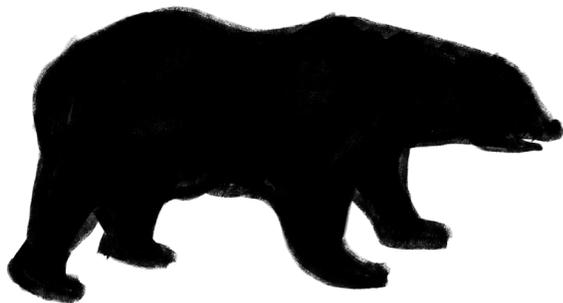
(Martel en Agencia DPA, 2017, n.d.). Agrega que el fracaso es algo que sucede cuando uno tiene una expectativa muy concreta de lo que quiere y una idea muy particular de quién es. Entonces la identidad es algo rígido y eso ocasiona que se quiebre con facilidad. Finalmente, sobre el protagonista sostiene: “Para mí es un personaje que tiene una visión rígida de sí misma” (Martel en Agencia DPA, 2017, n.d.).

---

# **EL OSO BIPOLAR**

desórdenes mentales  
en los grandes mamíferos  
del Ártico

**ERIK GUNDOR**



Colección Mammaladie

---

Un pañuelo es nuestra única opción. Lo conquistado es algo tan profundamente solidificado que costaría un enorme esfuerzo quebrarlo. Sin embargo, habitualmente eso no ocurre; el miedo a perder las cosas logradas está siempre presente porque

hacerlo conlleva la desintegración del reconocimiento como individuo. Uno, como personaje artista, puede abrazarse profundamente a su única operación poética y perfeccionarla hasta el hartazgo por miedo a no perder eso que lo hace único y especial frente al resto. A veces me parece que ocultamos una necesidad de emancipación muy naturalizada y toda persona tiende a abandonar cualquier cosa que pueda significar la destrucción. O bien, como el Oso Fénix Bipolar de *Salisbury* de Fabio Kacero, tenemos una convivencia de sentimientos imposibles de conciliar y conquistamos y abandonamos cíclicamente todos los proyectos durante la vida.



# El anillo del olvido

Creo que una persona a menudo tiene miedo y, como artista, se suma la complejidad de que su nombre y su rostro se hacen públicos. El miedo es constante; todos los artistas buscan una dirección, entonces el contexto –conformado por instituciones, curadores, galeristas, coleccionistas y otros artistas– se aprovecha de ese temor y ejecuta el papel de jerarca y con eso la explotación que pueda llegar a implicar.

Podría suceder que un mensaje con cierto afán de trascendencia sea el objetivo final de un artista: algo importante para decir y la justificación de un esfuerzo prolongado. Porque el consenso de una sociedad afirma que un trabajo tiene valor simbólico e incluso monetario. Casi todo trabajo sin un fin superior es desestimado como engranaje operacional de la cultura; y mientras, el ocio y el juego son respetados sólo en términos de entretenimiento, “una forma de pasar el tiempo”, “de no aburrir-

se”. Por lo tanto, el tiempo cuando no se usa productivamente se convierte en un tiempo vacío que hay que ocupar.

Mark Fisher, en su texto *Good for Nothing*, nos dice que alguien que se mueve fuera de la esfera social (una persona sin la capacidad de trabajar o que resultase inútil para ello) se supone que debe ocupar el lugar de un ser en peligro. Y si no ocupa su tiempo en términos de utilidad y no tiene nada para “sostener en posición vertical”, se ve amenazado por la pérdida total de la identidad (Fisher, 2017, n.d.). El tiempo vacío no está permitido en la sociedad contemporánea, ya que se estarían dilapidando momentos de vida valiosos, en los que incluso el regocijo con la naturaleza o el viaje se vuelven tareas por cumplir.

Somos los únicos responsables de nuestra miseria. Fisher (2017) afirma que una depresión colectiva se manifiesta en la sociedad. Una depresión resultante de la táctica de responsabilización impartida por una clase con cierto poder (clase dominante para Fisher), que se manifiesta en las personas de tal manera que todos pensamos que las cosas van a empeorar y que tenemos suerte de tener un trabajo o un proyecto a pesar de todo. Poco a poco las personas “dominadas” (entre las cuales, sin duda, incluyen a los artistas) fueron haciéndose a la idea de que no somos el tipo de persona que pueda actuar o que pueda intentar algún tipo de participación que determine un cambio en el tiempo.

Pareciera ser que el artista del siglo XXI tiene una intensa preocupación por la construcción de la historia. No interesan los acontecimientos “reales” sino los que son contados o documentados (aunque esto pareciera de cierta forma paradójico). A través de los micro-relatos individuales la sociedad contemporánea es una en donde el guión y la narrativa toman dimensiones abrumadoras. Fisher, por ejemplo, en *Good for Nothing*, nos coloca dentro de una narración autobiográfica que evidencia su depresión ante la falta de éxito.

**Éxito:** Verlo girar velozmente con una mínima vibración, aún colgando desde un solo punto. Siendo negro y en una estación con un clima cálido como bien podría ser el verano. Más que en la brisa, el éxito radica en el casi inaudible sonido que desprende; un poco de ruido blanco para dormir.

A veces un acontecimiento está subordinado a un nombre propio. Se ocupa el tiempo reiteradamente en construir personajes históricos, hasta llegar a una metarealidad. Como si se tra-

tara de una cadena distópica de *cyborgs* desechados. Los casos exitosos de un proyecto en el sentido normativo son listados y conservados, mientras que para los fracasos entra en juego el anillo del olvido. Entonces, así, ante las dudas de una persona; el escenario que lo rodea, como si fuese una mente colectiva, tiene preparada información con anticipación, todas las posibles respuestas instantáneamente para validar o invalidar cualquier tipo de acto.



El modo de la aparición de un nuevo sujeto como personaje en la escena del arte es el cincuenta por ciento de su carrera artística. Me refiero al efecto del potencial y su posible inscrip-

ción en la historia del arte si sus cualidades son suficientemente seductoras. Algunas son la virtud de la juventud, el prometer ser un gran personaje y las semillas que sus aportes artísticos puedan depositar para generaciones posteriores. Por eso la formación de un artista se extiende hasta su muerte; el potencial éxito nos sitúa en una situación de “búsqueda, o más bien como una expectación terrible, como el gato mirando al canario inalcanzable” (Cortázar, ed. 2015, p. 310). Cualquier humano sin vestigios de potencial puede ser desestimado y reubicado en tareas forzosas que no tienen nada que ver con el futuro pero sí con el presente.

Hace un tiempo Leticia Obeid me habló sobre algunos de mis trabajos; ahora me doy cuenta de que quizás ella estaba hablando más bien de los suyos porque le mostré escasa información sobre mis obras para apreciar, eso es algo que tiendo a hacer a menudo. Esto último puede deberse a que me resultan útiles las contemplaciones parciales sobre mis piezas; de esa manera se activan los prejuicios y el imaginario de las personas. Así, al no tener un terreno firme sobre el cual desplegar su análisis, escogió hablar sobre su modo de pensar y sus estrategias para construir piezas de arte; esto para mí fue tremendamente enriquecedor.

Las dos piezas sobre las que debatimos fueron *Ulular para uno solo*, la instalación de libros, y *Tu nieve parece cenizas*, una serie de estructuras, esculturas y objetos de bloqueo que impiden el paso de un visitante a un espacio de exhibición. Ella me comentó que le parecía curioso el cómo elijo hablar de situaciones marginales con elementos monolíticos (L. Obeid, comunicación personal, 2015).

Un elemento central pone en evidencia la situación tangencial de lo que lo rodea y opera a modo de de foco distractor. Entonces pensé que cuando el anillo del olvido se expandiera y los elementos marginales inmediatos cobraran presencia se incorporarían a la zona de control de un espectador. Supongo que una persona encuentra cierto placer en expandir su zona de control y poder manipular las tangentes; y el control se convierte en algo parecido al éxito.

# Me gusta

PLEASE  
DON'T  
LEAVE ME

es lo que cualquier artista a los veintisiete años le diría desesperado a un mecenas si éste estuviera a punto de abandonarlo. Y esto sería por la capacidad de producción puesta como un valor intrínseco en una obra de arte. Cada artista produce en la medida en que tenga capacidad de producción y su carrera implica, entre tantos otros aspectos, realizar movimientos para aumentar esta capacidad.

Creo que tal expresión no solamente sería por especulación financiera, sino que además seguramente estaría plagada de emociones dispares y yuxtapuestas, como Bas Jan Ader lo hizo en 1969 en su instalación. Uno diría “Por favor, no me dejes” a cualquier oportunidad que asegure un futuro amable. Pero a su vez el dolor sería desgarrador al saber que aquella oportunidad finalmente se habría ido y nunca podríamos confluír con ella nuevamente. Esa angustia es el miedo de un artista a perder el

control. Justamente este trabajo de Bas Jan Ader es paradójico por su naturaleza productiva. Su cuerpo de obra lo es (también la mayoría de las obras del arte conceptual), en el sentido de que el financiamiento era posible aún con el artista trabajando en soledad.

La instalación *Please Don't Leave Me* fue ejecutada en París en 1969. Ader la concibió como un trabajo fotográfico y no como una instalación; no se preocupó por las características instalativas del trabajo. Las particularidades del lugar en donde pintó la pared con aquella frase; como el techo y el suelo, quizás no fueron consideradas parte de una escenificación. Sin embargo construyen el imaginario del espectador y ese entorno, que es resultado de una producción alejada de cualquier espacio preparado para una exhibición –como podría ser una galería con control de iluminación profesional–, es lo que hace fluir la intervención poética y nos provoca ese desgarramiento distante tan peculiar.

**Perder el control:** Hace unos años cuando estaba en el Valle de Parvati, al norte de la India, caminaba por los acantilados de las montañas del bajo Himalaya y encontraba cierta contención en lo ashberiano porque me gustaba la deriva por esos caminos. Como todo era muy verde, apenas se podían distinguir los carteles al costado del risco que homenajeban –y al mismo tiempo advertían– sobre la muerte de decenas de caminantes que dieron un mal paso en esa curva.

Para un artista actual, el premio mayor sería la búsqueda asintótica de la oportunidad, como si se tratase de un juego. En *SimCity*, el jugador toma el papel de un ser omnisciente (en nuestro caso, un artista) y su objetivo principal es hacer crecer una ciudad y prosperar, gestionando cualquier aspecto susceptible de control. En los videojuegos del subgénero de construcción de ciudades se equilibra una recompensa con una capacidad productiva, es decir que el premio por producir es una mayor oportunidad de producir. En otras palabras, “El tiempo es el único recurso del cual pueden disponer gratuitamente los que viven en el escalón más bajo de la sociedad” (Sennett, 1998, p.3).

A propósito de la oportunidad, entre 2015 y 2017 trabajé en piezas con varios acercamientos productivos diferentes. En una de las primeras, *Ulular para uno solo*, tuve que pensar en el momento oportuno para ejecutar la apropiación como estrategia;

no sólo al apropiarme de una dedicatoria en sí, sino también al respetar con certeza la cantidad de páginas, el tamaño y el tipo de papel de un libro. Aunque en este caso la apropiación no es tal, sino que hago una réplica exacta de los originales pero no deja de ser un objeto completamente nuevo. Atrás en el tiempo, en 2015 y para otra de las piezas, *Un concepto de envejecimiento de una estrella blanca*, utilicé el archivo como recurso. La obra es un film en loop de trece minutos en donde construí una narrativa y para ilustrarla mezclé material documental junto con escenas absolutamente ficcionales. El trabajo resultó un pastiche de elementos variados sin sentido aparente pero generaba cierto clima emocional en las personas y eso me pareció muy grato. Incluso Nicolas Bourriaud vio el film durante veinticinco minutos una de la veces que lo mostré; yo esperaba que me dijera una frase que cambiaría toda mi manera de crear, era la oportunidad perfecta para que descubriera algo sin precedentes en mi trabajo y éste pasara a formar parte de la historia del arte bajo su legitimación. Sin embargo él solamente me miró, dijo: “me gusta” y nunca más nos volvimos a ver.



# Zeeza, Zezo, Ozzi, Omazu, Nozama, Amenaz, Arazaz

¿Cómo pararse frente a imaginar el futuro? El concepto moderno de futuro estaba basado en la mecanización de la vida, en que el progreso tecnológico traería un futuro mejor. Esto podía verse claramente en las expresiones futuristas. Pero en el ocaso del siglo XX las cosas eran diferentes y en algún momento los Sex Pistols gritaron: "NO FUCKING FUTURE!"

En *Rastros de Carmín: Una historia secreta del siglo XX*, Marcus Greil habla sobre el origen de la sensación de aburrimiento de la cual el *punk* nunca pudo escapar. ¿Cuál es la política del aburrimiento? Greil (1993) nos explica la genealogía del aburrimiento a través de la Internacional Situacionista:

Pero tal como los situacionistas comprendían el mundo moderno, el aburrimiento era menos una cuestión de trabajo que de ocio. Cuando en la década de los cincuenta

se dieron a conocer, el trabajo ya no era en la vida algo dominante; la «automatización» y la «cibernética» eran palabras nuevas y maravillosas.(...) En la sociedad moderna, el ocio (¿Qué quiero hacer hoy?) era reemplazado por el entretenimiento (¿Qué hay para ver hoy?). El hecho potencial de todas las posibles libertades era reemplazado por una ficción de falsa libertad: tengo suficiente tiempo y dinero para ver cualquier cosa que haya que ver, para ver cualquier cosa que hagan los demás. Puesto que esa libertad era falsa, resultaba insatisfactoria, aburrida. (pp. 62-3)

Ahora bien, creo que el arte contemporáneo pendula a menudo sobre el tono del aburrimiento permanente. Es interesante ver cómo en los '60 este concepto de aburrimiento tiene tanta pregnancia. Greil nos muestra cómo los *punks* se autodefinían *zombies*, aquellas contra-personas que formaban parte de una masa resignada (la generación posterior a los situacionistas) y que sólo podían hablar a través de la expresión colectiva. “*Punks* eran quienes se veían a sí mismos como personas cuya muerte no demasiado afortunada no aparecía en las noticias por razones de política demográfica; tal como el *punk* definía el no-futuro, la sociedad iba a necesitar muchas contrapersonas, *zombies* (...)” (Greil, 1993, p. 84).

“Nada ha cambiado, y nada cambiará”, afirmaban los *punks* al pregonar con pesimismo acerca de que su presente no era historia y que no pretendían socavar alguna tradición ni tampoco proponer algo nuevo para la sociedad. Para ellos, solamente producían acontecimientos efímeros que no tenían futuro. Me pregunto si nuestra generación fagocitó aquel concepto de contra-persona y lo asume como un estadio positivo en la sociedad. La marcada tendencia individualista de los perfiles sociales virtuales es en parte un movimiento colectivo que se contrapone al *zombie* esclavo de la sociedad y la tecnología del *punk*. El individuo virtual es celebratorio de sus conexiones sociales y su simbiosis con la tecnología.

También es curioso pensar que más de cincuenta años antes podía leerse “El ocio es la verdadera cuestión revolucionaria” en el boletín de la Internacional Situacionista. Hacer nada era una postura política frente a la generación anterior, una herramienta a la mano en contra de una sociedad basada parcialmente en la productividad. Aún hoy nos cuestionamos si no hacer nada es una actitud en contra del capitalismo, o bien una estrategia

constitutiva del mismo. Esto sería porque la depresión y el desencaje que produce el no hacer nada en una persona contribuye fuertemente a que desee fervientemente ser productivo para ganar su lugar en la sociedad (recordemos *Good for Nothing*, de Mark Fisher).

El ocio pronto sería el eje de la civilización, el reino de una felicidad potencial tan plena que pondría a prueba el poder de todos los mecanismos de alienación para dominarla. Se libraría una guerra por el sentido de la vida. Si el ocio era conquistado, la civilización se convertiría en una prisión disfrazada de cúpula del placer. Pero si no lo era, serviría como base de una práctica de libertad tan explosiva que ningún orden social conocido podría satisfacerla jamás. (...) Debord dijo: “Éste es todo nuestro programa (...) que es esencialmente transitorio. Nuestras situaciones serán efímeras, sin futuro: pasadizos.” (Greil, 1993, p. 197)

Muchas estrategias de los artistas contemporáneos están sostenidas en intentar exacerbar el tiempo presente, ya sea empujando la lentitud o la inabarcabilidad de las piezas o bien recuperando la sensibilidad del cuerpo, para llevar al espectador a una situación mántrica de aburrimiento en donde se expandan sus capacidades sensoriales físicas.

Por ejemplo, el tedio del recorrido previo como pieza de arte se puede ver en *El presente está encantador*, de Diego Bianchi; en donde tenemos que atravesar muchos metros de un camino sinuoso que necesita esfuerzo físico por parte de quienes lo visitan para transitarlo. También en *The longest distance between two points*, de Jorge Macchi, en que una cinta plástica como la que encontraríamos en la fila de un banco condiciona el circuito que la audiencia puede recorrer. Tanto Macchi como Bianchi enfocan el presente no solamente con la estrategia de ofrecer al espectador pasar un tiempo prolongado con su trabajo (en una tarea que normalmente no requeriría tanto tiempo), sino que además en los nombres de la pieza también lo hacen: mientras que en Bianchi el presente está encantador, en la última página del catálogo de la muestra de Macchi se puede leer “del futuro hablaré más adelante” (Macchi en Katzenstein, 2016, p. 256).

Por mi parte, utilicé el recurso del tedio en *La Adopción de la Vigilia*. Esta obra de 2016, si bien no es lo suficientemente dura para provocar tedio, es ciertamente aburrida ya que se trata

de una pieza fílmica en la cual una sola toma dura diez minutos. La toma muestra a una mujer que realiza *Cosplay* y se disfraza como una persona de origen coreano. La mujer, una suerte de Penélope, está expectante y absorta escuchando una melodía bastante particular, con un tono solemne y de cierta tristeza. La melodía en cuestión es *Where are you, my general?* y es reproducida por parlantes comunitarios en Pyongyang todas las mañanas del año para despertar a las personas, recordándoles el eterno y omnipresente amor de su líder y general.

En este trabajo, no empleo la estrategia del aburrimiento para exacerbar el presente sino más bien con la intención de generar cierta expectativa por el futuro (aunque quizás eso resulte inevitable). Quiero mostrar que la mujer está pendiente de algún acontecimiento por suceder. Luego de cierto tiempo, la melodía se vuelve mántrica y empezamos a sentir lo mismo que la protagonista del film al hipnotizarse con el sonido de las múltiples voces que entonan la melodía.

El más importante de todos los sonidos, creían, es el fonema, que es la más pequeña unidad de sonido articulable. Con el tiempo se desarrolló la práctica de cantar en una sola respiración, combinando las vocales con ciertas consonantes, en especial las que producen un zumbido o canturreo: Zeeza, Zezo, Ozzi, Omazu, Nozama, Amenaz, Arazaz... en la medida de lo posible, esas sílabas arcaicas se utilizaban sin alteraciones, incluso cuando su significado, si es que tenían alguno, fue olvidado.  
(Greil, 1993, p. 242)

Para esta altura, pensaba que Johnny Rotten estaba muerto; su envejecimiento me muestra que sí hubo un futuro a fin de cuentas. ¿Debo considerar entonces todo su *statement* como una falacia? Me pregunto también por qué la percepción del tiempo de un artista debe ser opuesta al ritmo diurno o nocturno de una sociedad. Estoy refiriéndome a la estrategia del tedio en el tiempo de inmersión en una pieza de arte utilizada como un modo de replantearse el ritmo de la vida. Me pregunto finalmente: ¿Qué tal si el presente perpetuo no existiese?

Continuando con las estrategias que uno decide utilizar en nuestro tiempo, considero que un artista del siglo XXI intenta explorar las contradicciones contemporáneas y quizás no necesita buscar “verdades” atravesando el mundo; En contraposición, la generación anterior de artistas necesita cierta cuota

de verdad para una obra y utilizan las políticas de invisibilidad como estrategia para su trabajo. Señalo con esto último la estrategia de reenfoque, en donde se le da visibilidad a algo conocido por todos pero poco valorado.

Veo, por ejemplo, el uso de esa estrategia en *Dobles*, de Leticia Obeid; en esa pieza de arte (que a la vez es un film documental) ella compila una serie de entrevistas a actores de doblaje mexicanos, voces emblemáticas de la televisión y el cine que se vio en Latinoamérica desde la década del '60 en adelante. A Leticia le interesa subrayar la tensión entre imagen y palabra; apunta también a la tensión política entre esos trabajadores. Trabaja lo marginal y lo contextual, las traslaciones culturales. ¿Podemos descubrir una ideología en el doblaje? Les da visibilidad a esos rostros que normalmente se ocultan pero que todos conocemos; sus voces y el sonido apelan a memorias emotivas muy fuertes.

# NO FUTURE

Maximum Penalty £5

sex Pistols

Aún así pienso que las estrategias de manejo del tiempo en el arte contemporáneo nos proveen ciertos hallazgos. Lograr el abordaje a una pieza de arte con la estrategia del tedio, el aburrimiento, la inabarcabilidad o la invisibilidad/visibilidad es terriblemente efectivo: descubrimos secretos de profesiones y aspectos políticos dislocados de los comportamientos y también algo de memoria emotiva. Si un artista no enfocara de esta manera, pasaría como natural para el resto. Por eso las obras de Leticia Obeid, Diego Bianchi y Jorge Macchi son tan complejas como seductoras. Eligen concentrarse en las realidades paralelas del presente y quizás negar o posponer el futuro; y nosotros crecimos con eso.

Los abordajes estéticos que implementamos como artistas están profundamente naturalizados y nos resistimos a abandonarlos. Ser joven significa usar aquellas estrategias de empoderamiento del presente –también ser contemporáneo. Yo creo, por el contrario, que serlo necesariamente implica una negación: “No quiero hablar de tu tiempo, quiero hablar del mío”. ¿Por qué entonces utilizar las mismas estrategias de la generación anterior?

**Futuro:** Una clavija perdió a su compañera en la ficha de un enchufe y se resigna al catastrófico destino de la soledad y la inutilidad. El circuito no puede existir sin la pareja de clavijas y a pesar de que la mayor parte está completa, el artefacto al que dan vida permanece muerto. Creo que existen líneas de fabricación en las cuales, por distintas razones, esto sucede todo el tiempo. Sin embargo, para ese circuito en particular un futuro iluminado no es una opción.

Si el aburrimiento y el tedio aún son contraculturales, es teniendo en cuenta que las definiciones que implican los ritmos de vida nos las imparten personas a las cuales la tecnología aún abrumba. Esas personas necesitan rescatar un poco de *Old School* para sentir que sus valores no son rotundamente obsoletos. Todos aquellos que construyeron banderas en el pasado las defienden como permanentes, aún cuando en aquel momento las categorizaban como efímeras. Quizás no necesitamos un *STOP* en el repetitivo y desastroso bombardeo de información cotidiana y ¿Quizás la tecnología, la hiperconectividad y la aceleración vertiginosa del tiempo son nuestros simbioses en lugar de nuestros parásitos?

# ¡perfecto, precioso!

Voy a hablar de mi trabajo como David Lynch (2009) habla del suyo:

## ~~TWIN PEAKS~~ ULULAR PARA UNO SOLO

Las ideas surgen del modo más extraño en cuanto prestas atención. Y a veces en el ~~plató de rodaje~~ **un relato** ocurren cosas que te incitan a soñar.

Cuando estábamos ~~rodando el piloto de *Twin Peaks*~~ **buscando citas de libros en Río de Janeiro** teníamos un ayudante de decoración llamado ~~Frank Silva~~ **Apropiación**. No estaba previsto que ~~Frank~~ **las dedicatorias** apareciera en ~~*Twin Peaks*~~ **Río de Janeiro**, ni por asomo. Pero estábamos ~~filmando~~ **leyendo** en casa de ~~Laura Palmer~~ **María Gainza** y ~~Frank~~ **Apropiación** estaba trasladando muebles de un lado a otro de la habitación. Yo

estaba en el pasillo, debajo de un ventilador. Y una mujer dijo: «Frank **Damián**, no coloques el vestido debajo de la puerta. Te quedarás encerrado en la habitación».

Y me vino a la mente la imagen de Frank **una dedicatoria** en la habitación. Corrí a la habitación y le pregunté a Frank **Fahrenheit 451** si era actor **tenía una**. «Pues da la casualidad de que sí», me dijo. Porque en **L.A. la primera página** todo el mundo es actor **tiene una dedicatoria**. Y puede que también en el resto del planeta. De modo que le dije: «Frank **Dedicatoria**, saldrás en esta **escena pieza de arte**».

Grabamos un plano panorámico del dormitorio **libro**, dos veces sin Frank **la dedicatoria** y una vez con Frank **ella** quieto a los pies de la cama **una mesa gris**. Pero yo no sabía para qué ni qué significaba.

Esa tarde bajamos a la primera planta a **filmar escribir** a la madre **dedicatoria** de Laura Palmer **Ray Bradbury** en el sofá **libro**. Estaba tumbada triste y atormentada. De repente veía algo en su mente, se levantaba de un brinco y se ponía a chillar. Sean **María**, el operador de cámara **la escritora**, tuvo que girar para seguir su cara al levantarse. A mí me pareció que había hecho un trabajo perfecto. De modo que grité: «Corten: ¡perfecto, preciosos!». Y Sean **ella** me replicó:

- No, no, no. No está bien.
- ¿Qué pasa?
- Había alguien reflejado en el espejo.
- ¿Quién?
- Frank **la dedicatoria** se reflejaba en el espejo.

Pasan muchas cosas así que te incitan a soñar. Y una cosa lleva a la otra y, si lo permites, se abre algo totalmente nuevo.

Hasta aquí me estuve refiriendo casi exclusivamente a la selección de artistas que de alguna manera fueron una canasta de recursos para mi forma de trabajar. Este tipo de obras que mencioné son fundamentales porque en su momento, desde hace siete años hasta ahora y junto con el conocimiento que fui adquiriendo en otras disciplinas, funcionaron en mí como estados de frecuencia sensible y derivaron en puntos de interés que desarrollé en mi trabajo.

FIRE  
 WALK WITH ME

Gran parte del interés que allí se dio fue con las cosas deterioradas, arruinadas, abandonadas y descompuestas; por lo que creo que estas influencias están directamente conectadas con la “irreversibilidad de los procesos de decadencia”, como dijo Inés Katzenstein en *I RR E V ERSIBLE* (en Bianchi, 2011, p.162). Pero en mi trabajo se desarrolla en el sentido de las relaciones humanas más que en el detrimento de la materialidad.

Además de las fotografías, instalaciones y piezas filmicas en esa línea, produje también obras más gestuales; proyectos con una importante narrativa ligada a mi persona, como *Avoir une tuile* (2016), una estructura de tejas coloniales que toma ocho metros de una sala de exhibición y la transforma en las ruinas ocasionales de lo que fuera el antiguo techo de mi casa materna. Esta instalación producía un confuso y frustrado impulso táctil; las personas sentían la necesidad de caminar sobre la estructura y eso desordenó toda la normalidad que yo había planeado para esa ocasión. Al fin de cuentas ya había destruido mi casa, ¿Por qué debería molestarme que otros, pisoteando, desprendan el polvo de los restos?

En relación con los puntos de interés que mencioné, están directamente conectados con el sentido de lo efímero y de la obsesión por el presente del arte contemporáneo. Sin embargo, apliqué estos conceptos de manera tangencial en mi trabajo: siempre se trataba de obras que ponían la atención en algunas de las marcas que produce la realidad en la subjetividad. Como por ejemplo en *Él decidió. Obviamente, ella no lo sabe*; de 2012, donde trabajé con el hábito del interrogatorio. En esta pieza el presente es subjetivo y se subordina a recursos sensoriales que sirven a modo de bastón para sostener lo deforme y lo absurdo por sobre lo constructivo y edificante. Algo como que el interrogado no responda ninguna pregunta es perfectamente plausible en la realidad pero atenta directamente con el pacto que significa

un interrogatorio. Más que efímero, el tiempo en este trabajo es reiterativo (como el ritmo de las preguntas) y podría sostenerse indefinidamente esa situación de diálogo forzado entre dos personas -un esfuerzo permanente e inacabable.

# Sisyphus, Sissy Fuss, Silly Puss

Quiero decir que, al menos en el procedimiento de mis trabajos artísticos, lo que llamo una actitud expectante (la especulación de lo que pueda suceder con un trabajo artístico) es tanto más poderosa que el resultado del trabajo en sí. El interés por producir una escena de confluencia con las posibilidades de una obra hace que el resultado primario sea solamente una plataforma de experimentación, un escenario con las luces prendidas esperando a los actores.

El concepto de caducidad en mis obras está sujeto al desplazamiento de lo cognoscible en términos del aumento de la profundidad del *expertise* de una disciplina. Es una suerte de imitación de lo que sería, por ejemplo, desarrollarse en la fotografía profesional. Este “salpicón” de procedimientos está directamente relacionado con la velocidad del tiempo y la apertura del camino hacia lo nuevo. Puedo tomarlo, de cierta manera, como una

actitud que evidencia el interés por las acciones del presente. Aquí es importante aclarar que, aunque nunca está libre de paradojas, el experimentar constantemente con diferentes disciplinas conlleva cierta actualización del concepto de tradición; aunque trastocado porque la reactualización de un procedimiento no implica respetar su cronología y sus tiempos de desarrollo. En este caso la simultaneidad cobra una entidad muy importante. Como por ejemplo, si uno trabajase un revelado fotográfico a la manera de Louis Daguerre y a su vez produjera un film de animación digital.

Existe la posibilidad de lograr estrategias poéticas en una pieza sin haber recorrido un camino de perfeccionamiento previamente porque la poesía no está circunscripta a la acción de la experiencia. Un procedimiento inexperto puede ser validado por cualquier público de arte, incluso si tuvo un período de desarrollo fugaz y su resultado es de baja calidad porque “el artista no sólo trabaja dentro del espacio público de su tiempo sino también en el espacio heterogéneo de los archivos del arte, donde sus obras ocuparán un lugar entre las obras del pasado y del futuro” (Groys, 2016, p. 212).

Entonces para cualquier pieza de arte contemporáneo es muy difícil permanecer en un estadio en el que no sufra una caducidad permanente por parte del público. Un proyecto nunca sería considerado una pieza final sino, como mencioné antes, una plataforma posibilitadora. ¿Los artistas estamos preparados para abandonar el afán conclusivo?

Un proyecto se extiende indeterminadamente porque la producción ya no está destinada a la elaboración de un producto o a la obtención de un resultado. El contexto de lo que antes era una obra de arte como objeto hoy es un magma contextual de eventos circunscriptos a determinado segmento del tiempo, que no necesariamente se desprenden de una pieza material. Por todo esto la documentación y el archivo cobran un protagonismo intenso en la vida (toda la vida) de un proyecto artístico.

Groys (2014), en *Volverse Público*, nos explica que el archivo ya no nos permite diferenciar entre memoria y proyecto; entre pasado y futuro. Señala también que al tomar un archivo del pasado, el mismo puede ser traído a la vida en cualquier momento y reproducido en un contexto re-significante; entonces el pasado y el futuro se vuelven intercambiables.

En nuestra época nos hemos acostumbrado a la idea de que no podemos cambiar el futuro. Este estado letánico proviene del desencanto por el presente de la generación anterior y de la voluntad de resignación con la cual nos educaron. Es posible pensar que todas esas ideas heredadas no provienen de un orden natural inevitable sino más bien de estrategias creadas exclusivamente para bloquear cualquier voluntad de transformación. Ahora el fracaso es una alternativa y no una certeza; y cualquier trabajo artístico que tiende a ser especulativo puede fracasar.

El fracaso está permitido porque la obra de un artista no desaparece una vez que cumplió su función (si cumplir una función fuera una condición), sino que permanece para vincularse con el futuro. Groys (2014) afirma que la presencia del arte como anticipación del futuro garantiza la posibilidad de influir y darle forma a ese futuro. Entonces un fracaso está circunscripto siempre a una condición contextual; algo puede ser un fracaso en un momento y bajo condiciones determinadas pero un éxito en cualquier otra oportunidad o bien se puede dar simultáneamente. Nociones como fracaso o éxito, para mí, no pertenecen a conceptos valorativos sino más bien a condiciones contextuales y evanescentes.

Al principio, planteé que las estrategias de los artistas contemporáneos están sostenidas en intentar exacerbar el tiempo presente; si bien considero que esa afirmación tiene mucho de cierto, también estoy permeable a pensar que esas estrategias estéticas (inabarcabilidad, tedio y aburrimiento y políticas de invisibilidad) pueden también anticipar el futuro. En definitiva el carácter de no permanencia de la mayoría de las obras de arte contemporáneo ocasionan que el flujo del tiempo transite en espacios temporales hacia acontecimientos futuros. Groys (2016), en *Arte en Flujo*, afirma: “El arte contemporáneo escapa del presente no resistiéndose a la corriente del tiempo, sino colaborando con ella. Si todas las cosas del presente son transitorias y fluidas, es posible, e incluso necesario, anticipar su eventual desaparición” (p. 12).

Esta premisa de anticipación me hace pensar que mi postura no es opuesta a aquel pensamiento arenoso de “no hay futuro” o “no hay nada por hacer”; es más bien una continuidad de esa sensación y cada acontecimiento estético emula anticipadamente la desaparición de las cosas como las conocemos. Nos dice esperanzadoramente Groys (2016): “El arte no predice el futuro, sino que demuestra, en cambio, el carácter transitorio del pre-

sente y, así, abre el camino a lo nuevo” (p. 15).

¿Qué tal si el presente perpetuo no existiese? El presente (contemporáneo) cobra importancia porque está edificado en torno a la vacilación y la incerteza. De no existir un devenir constante, significaría que existe una voluntad de movimiento declarada (hacia lo siguiente en el tiempo). La noción de avance me recuerda a una video-instalación de Dash Snow que ví en el Museo Nazionale Delle Arti del XXI Secolo (MAXXI) de Roma, justo un año después de su muerte. La pieza en cuestión era *Sisyphus*, *Sissy Fuss*, *Silly Puss*, en la cual su familia encarnaba de una manera muy siniestra y tierna el personaje de Sísifo y expresaba lo pesada que era la labor del amor al grabar a su pareja llevando de la mano a la hija de ambos e intentando subir una colina una y otra vez. Como Sísifo, la indefinición de un objetivo hace que el futuro inmediato y no el presente se vuelva infernalmente cíclico.

Esto implica que la palabra expectativa debe ser analizada, no en términos etimológicos, sino en su temporalidad. La expectativa tiene lugar en el presente sólo con la posibilidad del futuro; conlleva una decisión de abandono de las situaciones más queridas del presente y deposita la atención en el futuro. Al mismo tiempo, el presente opera casi exclusivamente como preparándose para lo que viene. Pareciera importar más el futuro que el pasado; esa anticipación genera un flujo de frecuencia veloz y una atención dislocada de la sociedad hacia cosas o ideas que aún no existen pero que son plausibles de existir. Groys (2014) lo expresa en estos términos: “El presente ha dejado de ser un punto de transición entre el pasado y el futuro, volviéndose, en cambio, el sitio de la escritura permanente tanto del pasado como del futuro, de una constante proliferación de narrativas históricas que escapan de cualquier apropiación o control individual” (p.89).

Es inevitable. Rasgamos la fantasía de aquellos que en los ‘80 se imaginaron distopías y mundos en ruinas. Ahora toda esa ciencia ficción se convirtió en realidad y las claves de comprensión para interpretar el presente del mundo vienen desde el futuro inmediato. Damos saltos temporales intentando adelantarnos y especulamos con gracia sobre la manera de vivir en el futuro más lejano posible antes de que se incorpore al presente.

# Bibliografía

- Agencia DPA.** (2017). *Lucrecia Martel en Venecia: "No hay que filmar tanto, no tengo tanto para decir"*. Venecia, Italia: La Nación. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/2058298-lucrecia-martel-en-venecia-no-hay-que-filmar-tanto-no-tengo-tanto-para-decir>
- Baker, G.** (2004). *An Interview with Pierre Huyghe*. Nueva York, Estados Unidos: October Magazine, Ltd. y Massachusetts Institute of Technology. Traducción propia. Recuperado de: [http://atc.berkeley.edu/201/readings/huyghe\\_October\\_Fallo4\\_interview.pdf](http://atc.berkeley.edu/201/readings/huyghe_October_Fallo4_interview.pdf)
- Barikin A.** (2011). *Parallel Presents: The Art of Pierre Huyghe*. Massachusetts, Estados Unidos: Massachusetts Institute of Technology Cambridge.
- Bianchi, D.** (2011). *E N L A R G E: Diego Bianchi. Works 2003.2010*. Buenos Aires, Argentina: KBB.
- Cortázar, J.** (2015). *Rayuela*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Alfaguara.
- Fisher, M.** (2017). *Bueno para nada*. Buenos Aires, Argentina: n.d. Trad. de Nicolás Cuello.
- Greil, M.** (1993). *Rastros de Carmín: Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Groys, B.** (2016). *Arte en Flujo: Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Groys, B.** (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Kacero F.** (2013). *Salisbury*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Mansalva.
- Katzenstein, I. et al.** (2016). *Jorge Macchi. Perspectiva*. Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- Lynch, D.** (2009). *Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad*. Buenos Aires, Argentina: Mondadori.
- Noorthoorn, V.** (2014). *Fabio Kacero/ Detournalia*. Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- Sennett, R.** (1998). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Steyerl, H.** (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Wolfs, R.** (2006). *Bas Jan Ader: Please Don't Leave Me*. Róterdam, Países Bajos: Boijmans Van Beuninge.



# Obras (lista)

[17,24,26,35] *Ulular para uno solo*, (2016).

**Instalación de libros sobre mesa.**  
60 x 300 x 50 cm.

Una decena de libros en blanco con sólo la dedicatoria impresa apoyados en una mesa. Elijo una dedicatoria de un libro. Hago una réplica de ese libro, pero sin sus tapas y con hojas en blanco. El único texto que permanece en todo el libro en blanco es la dedicatoria. No hay otro contenido impreso. Repito esta operación varias veces. Luego coloco las réplicas sobre mesas blancas para que la gente pueda hojearlas. En cada mesa hay diez libros que cubren toda su superficie. Lo que me interesa sucede en el momento cuando enfrentamos la primera página y nos damos cuenta de que está destinada a otra persona que con frecuencia desconocemos. Aquello no nos pertenece. El espacio público se convierte en un espacio privado al leer las líneas de esa dedicatoria. Somos testigos de una relación que no terminamos de entender y que nos

coloca entre el figoneo y la incompreensión. “Es un libro fantasma”, me dijo un imprentero una vez, refiriéndose a un prototipo con las páginas en blanco. Creo que en mi trabajo desencarnar la dedicatoria del cuerpo del libro corresponde a algo del orden de lo fantasmal. Un lobo aúlla a la luna en un bosque. Es un sonido hipnótico pero indescifrable. Aunque deseáramos entender el mensaje, nos sería imposible. Es un diálogo secreto entre ellos dos.

[24] *Tu nieve parece cenizas*. (2016).

**Puerta con barrotes de acero.**  
100 x 220 x 70 cm.

Serie de estructuras, esculturas y objetos de bloqueo que impiden el paso de un visitante a la galería.

[27] *Un concepto de envejecimiento de una estrella blanca* (2015).

**Video- Instalación.**  
13 min.

El espacio de la sala es subdividido con una pantalla en línea oblicua

apoyada en el suelo.

[31] *La Adopción de la Vigilia* (2016).

**Video- instalación.**  
**Pantalla colgando del techo.**  
8 min.

El espacio de la sala es subdividido con una pantalla en línea oblicua. Una mujer escucha absorta la imponente presencia de una melodía particular: *Where are you, my general?*, que es reproducida por parlantes comunitarios en Pyongyang todas las mañanas del año para despertar a las personas, recordándoles el eterno y omnipresente amor de su líder y general. Incluso hoy, el acto de visualizar este tipo de proyectos presupone cierta habilidad del sujeto para hacer persistir su imaginario instituido por sobre cierta noción: la libertad contemporánea y occidental. Sin duda, una sentencia que exprese que hoy todos son libres es, al menos, un discurso ambiguo. Por descarte, creo que este trabajo antecede al imaginario. Busco cierta extrañeza

de la ficción en lo real. En *La adopción de la vigilia*, la canción *Where are you, my general?*, el sonido proviene de un documento registrado en Pyongyang. Algo fluye con característica de valor interno: las acciones adoptadas, el miedo a que vuelvan y la culpa propia. ¿Cómo incorporar la opresión de un sujeto ausente como valor? ¿Cómo mostrar la libertad como idea obsoleta contra el deber ser y la justicia?

[37] *Avoir une tuile* (2016).

**Instalación. Estructura de techo sobre el suelo. 12 x 5 m.**

Un pasaje de 12 metros construido con 800 tejas coloniales dispuestas en el suelo, que el visitante puede atravesar. Tiradas en el suelo, entre rajaduras y añejamientos, 800 tejas que quité de mi hogar completan un escenario. Dejé desprotegido, -el lugar que habité desde mi infancia- susceptible a la absorción de agua y a las modulaciones del clima sólo para crear una situación de potencial ficción, una ilusoria protección de la lluvia, la escarcha y el sol que vuelve a mi tejado sibilino. *Avoir une tuile* es una expresión que

en francés significa “tener un problema”. Como si una gota de lluvia prolongara la inminencia de su destino de impacto contra la tierra gracias al amable cambio de curso que le impone el tejado. Ganaría un minuto para evadir su problema y poder mirar algo más del mundo.

[37] *Él decidió. Obviamente, ella no lo sabe* (2012).

**Video.**

**3 min.**

El test de *Voigth-Kampff* es una entrevista psicológica que se realiza a personas, esperando que sus reacciones emocionales identifiquen su humanidad. Éste es un video en el cual una mujer (a la cual no podemos ver) interroga agresivamente a otra mujer alexitímica, sin obtener respuesta.

# Agradecimientos a

Lía, que sin su amor, energía y enfoque no hubiese sido posible nada de esto.

Carina Cagnolo, Romina Castiñeira, Graciela Speranza, Inés Katzenstein, Nicolas Bourriaud y La Ira de Dios, Florencia Battiti, Santiago García Navarro, María Gainza, Leticia Obeid, Diego Bianchi, Jorge Macchi, Fabio Kacero, Gonzalo Peralta, Catalina Urtubey, Romina Casile, Lucas Despósito, Francisco Menardi, Mario Scorzelli, Cecilia Crocstel, Mariana del Val, Rubén Menas, Fernando Fraenza, Gabriel Gutnisky, Patricia Ávila, Susana Rocha, Mónica Mercado, Oscar Gubiani, Pablo Baena, Lucas Di Pascuale, Juan Der Hairabedian, Cristina Rocca, Cecilia Irazustra, Marcelo Nusenovich, Clementina Zablosky, al Tribunal Examinador del Trabajo Final, Victoria Demaría, Valentina Cornaglia, Alfonsina Peano, Florencia Walter, Diego Galindez, Sofía Sartori, Natalia Pretto, Valentina Cuello, Denise Bouvier, Cecilia Nazareno, Dolores Otero, Luis Fernández Alle, SpreAD\_Zweideutig, Matías Ávila, Florencia Pon y David Suárez.

Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba,  
Departamento de Artes de la Universidad Torcuato Di Tella.

Selene, Lucrecia, Joel, Germán, Miriam, Nancy y Ernesto, que fueron siempre incondicionales y de suma importancia en este trayecto.

todos los que de alguna manera ayudaron y colaboraron en aquello que comprende lo que aquí se resume.

