

Ficciones críticas y curaduría de frontera

✉ ISABEL MOLINAS / Universidad Nacional del Litoral / isabelmolinas8@gmail.com

Resumen

A partir de obras premiadas en la Cuarta Bienal Kosice (Buenos Aires, 2016) retomamos el legado de uno de los artistas fundadores del Grupo Madí y leemos un corpus de narrativa argentina contemporánea —Luis Sagasti (2011a) y Mario Ortiz (2017)— en el que la producción textual se construye en los bordes de la literatura, las artes visuales, el ensayo filosófico y la crónica periodística. Ficciones críticas que nos llevan a postular una *curaduría de frontera* que hace foco en la convivencia de lenguajes, el tránsito entre culturas y la soberanía compartida de territorios en el arte contemporáneo. Inspirada en Warburg, Benjamin y Didi-Huberman (2000), se centra en la insistencia de relatos que retornan transformados, en la convivencia de la metáfora como forma común que modeliza la experiencia —cualquiera sea el ámbito discursivo—, en los límites laxos de las fronteras entre géneros, medios y soportes, y en la decisión de recurrir a la reflexión teórica para acceder a lo particular. En síntesis, oficio de cartógrafos cuya misión principal ha sido esbozar mapas frente a lo desconocido. En nuestro caso, los cruces de caminos y las fronteras inestables del arte contemporáneo.

Palabras clave: narrativa argentina contemporánea • arte contemporáneo • curaduría de frontera • transmedialidad

Abstract

Starting from the prize-winning works in the Fourth Kosice Biennial Exhibition (Buenos Aires, 2016) and the legacy of one of the founders of the Madí Group, we read a corpus of contemporary Argentine fiction —Luis Sagasti (2011a) and Mario Ortiz (2017)— where textual production is constructed on the borders of literature, the visual arts, the philosophical essay and the journalistic report. These critical narratives allow us to carry out a border curatorial work which focuses on the co-occurrence of languages, the passage between cultures and the shared sovereignty over contemporary art territories. Inspired in Warburg, Benjamin and Didi-Huberman (2000), it centers on the insistence displayed by stories which come back transformed, on metaphor as a common form which models experience —no matter which discourse realm—, on the lax borders between genres, media and forms, and on the decision of resorting to theoretical reflection to access the particular. In short, a cartographic occupation with the mission of sketching maps of the

unknown. In our case, of the crossroads and the unstable borders in contemporary art.

Key words: contemporary argentine fiction • contemporary art • border curatorship • transmediality

El legado de Gyula Kosice

Fecha de recepción:

30/6/2017

Fecha de aceptación:

21/8/2017

Hubo una primera lluvia
me llevé las pisadas del hombre al espacio

pregunten por mi mediodía
por la red del mundo
por un apellido del amor
por el hueco de mis manos
(1940)

En la última entrevista que el artista visual Ferdinand Fallik, conocido con el nombre de Gyula Kosice (Eslovaquia 1924 – Buenos Aires 2016), concede a la revista *ArtNexus* insiste en la necesidad de «crear un nuevo objeto estético desprovisto de intermediarios y apoyos lingüísticos o suprarreferenciales» (2015:71), liberado no sólo de la mimesis sino también de la alusión, y al servicio del hombre «en el pleno desarrollo de su libertad social, creativa e imaginativa» (73).

Tanto en el *Manifiesto de Arte Madi* (1947)¹ como en la *Ciudad hidroespacial* (1972), entre otros escritos programáticos, Kosice explicita su punto de vista sobre la integración de las artes y sobre el trabajo colaborativo en pos de una utopía poética que encuentra en la ciencia y la técnica sus principales aliados:

La premisa es liberar al ser humano de toda atadura, de todas las ataduras. Esta transformación adelantada por la ciencia y la tecnología, nos hace pensar que no es una audacia infiltrarse en investigar lo absoluto, a través de lo posible, a partir de una deliberada interacción imaginativa y en cadena. Una imaginación transindividual y sin metas fijas de antemano. (1972:405)

Kosice diseña una ciudad que se desplaza en el cielo y que es capaz de intervenir en la acción de las fuerzas galácticas para mantenerse suspendida en el espacio de manera indefinida. Pero lo que en un primer momento pudo ser inscripto en la tradición de las utopías modernas o interpretarse como un magnífico relato de ciencia ficción, es para su autor el núcleo de una poética que hace de la transmedialidad su argumento central: «¿Para qué entonces la pintura, la escultura, el objeto, las artes plásticas, si todo ello ya está contenido en el volumen, el color, el movimiento, el recorrido interno y externo del hábitat?» (406).

Esta es una de las preguntas retóricas que circularon en el marco de la Cuarta Bienal Kosice² e impulsaron el horizonte electrónico de *Capital escarlata* —primer premio de esta última edición—, obra de Javier Alberti (2016), con la

colaboración de Magdalena Molinari, Mariano Giraud y Lolo Armendáriz. Su nombre nos recuerda la mítica serie de ciencia ficción *Capitán escarlata* (ATV, 1967–1968) y su maqueta da cuenta de una duración que emparenta aquellas luchas imaginarias entre terrícolas y marcianos con las aventuras de pasajeros que, desmaterializados y convertidos en fotones, recorren largas distancias de manera instantánea. Según sus autores:

Capital Escarlata es una ciudad del conurbano bonaerense que se desarrolló con cierta lentitud y que está situada a unos 1200 años en el futuro. Como el planeta no sufrió cataclismos nucleares, el ecosistema cambió «naturalmente» con el paso del tiempo. La fusión nuclear es un hecho y la energía disponible es virtualmente infinita. En Capital Escarlata hay un colisionador de hadrones ubicado en el antiguo cementerio, la Universidad Nacional de Lanús en la cual solo funciona la carrera de Neurociencias. Quedan algunas discotecas y algunas fábricas dedicadas al reciclaje de desechos electrónicos y algunos laboratorios clandestinos donde se programan neurodrogas digitales ilegales. Todos estos puntos están conectados por un sistema ferroviario basado en luz que la conecta además con el resto del planeta. La maqueta representa el proyecto de expansión de la Gran Vía mundial en esta parte del mundo. (Alberti)

El segundo premio de la cuarta bienal fue para *Génesis. Dinámicas de organismos artificiales*, de Ana Laura Cantera, Daniel Álvarez Olmedo y Leonardo Emanuel Maddio. La obra se centra en el agua como fuente de vida e imagina la gestación de organismos robóticos que se relacionan con el hombre.

Génesis (...) se desarrolla en aquellos territorios de futuro que Gyula Kosice ya mencionaba en 1986. Proponemos la obra como un sistema contrapuesto de equilibrio y tensión entre naturaleza y artificio mediante la generación de seres híbridos tecnológicos. Consideramos que en los tiempos contemporáneos la artificialidad de la naturaleza (...), es un hecho concebido y posible sólo mediante la ciencia, la técnica y/o las herramientas tecnológicas que, en diálogo con el arte, pueden constituirse, y deben, como narrativas sociales de cuestionamiento. (Cantera, Álvarez Olmedo y Maddio)

La tercera obra que nos interesa retomar, distinguida con una de las menciones, es *El buscador estelar de sueños* de Laura Palavecino. Su autora articula un castillo de acrílico con un cielo de estrellas que se ilumina a partir de un dispositivo robótico integrado. Como si fuera un astrolabio, este mecanismo activa la imagen de constelaciones a partir de la retroproyección de animaciones.

Se trata de una puesta en escena que busca conectarnos con el cielo como lo hacían los pueblos antiguos (...) Las constelaciones fueron utilizadas desde la antigüedad por diversos pueblos como guía durante los viajes, para deducir los ciclos de la naturaleza y como motor de narración de historias. En la actualidad hay otros métodos para guiarnos temporal y espacialmente, pero continúa la fascinación por las historias que las vinculan a visiones mitológicas y cosmológicas. (Palavecino)

Las tres obras elegidas nos colocan, en palabras de Didi-Huberman (2000), «ante el tiempo». Los desarrollos más recientes de las artes electrónicas, legitimados en el contexto de una bienal latinoamericana y un jurado de expertos, presentan singularidades que retoman antiguos relatos: el recuerdo fantasmagórico de un superhéroe de ciencia ficción, los mitos sobre el origen del mundo o la reminiscencia del Bambi enamorado de Walt Disney. Pero tal como lo advirtió inicialmente Benjamin, es menos una cuestión de influencias que un anacronismo:

No hace falta decir que el pasado ilumina el presente o que el presente ilumina el pasado. Una imagen, al contrario, es eso en lo que el Otrora encuentra el Ahora en un relámpago para formar una constelación. En otros términos, la imagen es la dialéctica en suspenso. Pues, mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la relación del Otrora con el Ahora presente es dialéctica. No es algo que se desarrolla, sino una imagen entrecortada. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticas. (478)

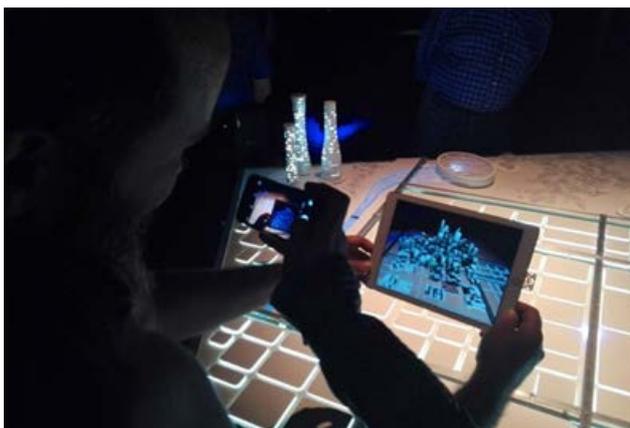


Fig. 1 *Capital Escarlata*, Javier Alberti, 2016, escultura lumínica mixta (tangible/virtual), con la colaboración de Magdalena Molinari, Mariano Giraud y Lolo Armendáriz. Ph: Javier Alberti (2017, 8 de abril)³



Fig. 2 *Génesis. Dinámicas de organismos artificiales*, Ana Laura Cantera, Daniel Álvarez Olmedo y Leonardo Emanuel Maddio, 2016, instalación robótica interactiva. Ph: Premio Bienal Kosice (2016, 11 de noviembre)⁴

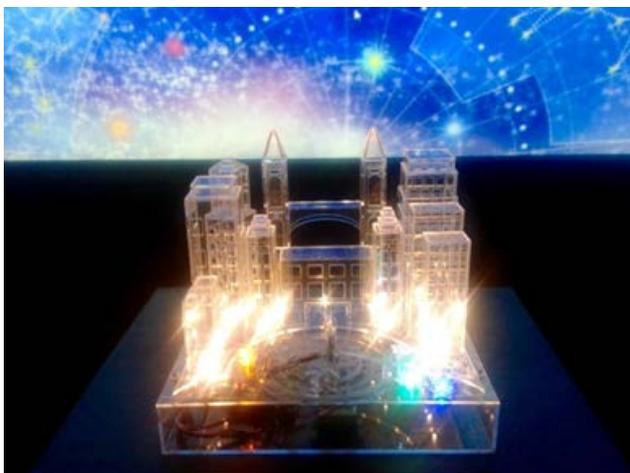


Fig. 3. y 4 *El buscador estelar de sueños*, Laura Palavecino, 2016, instalación lumínica, interactiva, robótica y proyección. Ph: Isabel Molinas



En relación con esta definición de imagen dialéctica en la que lo arcaico y lo contemporáneo conviven, esa imagen que nos mira y ante la cual nos inclinamos, Didi-Huberman señala dos rasgos que consideramos centrales, tanto a la hora de leer ficción como de definir una propuesta curatorial de nuevo tipo:⁵ la ambigüedad y la referencia crítica. El primero es inherente al símbolo; el segundo, a la capacidad autorreflexiva y de intervención teórica del arte. Como en las obras de Gyula Kosice, de quien María Gainza escribió: «por la sola potencia y rareza con la que perdura dentro de un movimiento que lo nuclea y a la vez lo aparta, se levanta como un asteroide en un campo de trigo» (207). *Asteroide*, forma estelar que habita el vacío que media entre planetas conocidos; hallazgo de la astronomía y metáfora de la creación en el terreno del arte.

Saberes sobre la imagen en el ámbito de la literatura

En ocasión de la publicación de *Bellas artes* de Luis Sagasti (2011a), el autor recurre a las artes visuales para explicar su trabajo: «Como en una obra de Jackson Pollock, donde se puede ver el mecanismo con el cual fue hecha la pintura: la manera en que está escrito el libro es la manera en que está concebido» (2011b). Numerosas son las evidencias que hallamos de esta práctica en sus páginas: un papel–tela extendido en el que reconocemos las huellas de muchos otros relatos, el goteo de historias que cobran relieve por la fuerza de la condensación y las marcas de un oficio que emparenta su escritura con la poesía japonesa. También como sucede en las obras del pintor americano, no es sencillo encontrar un único punto focal y tampoco hallamos una repetición de pauta que nos permita adelantar el desenlace de la trama. De allí que interpretemos este libro como un cuadro en el que el motivo guarda estrecha relación con el procedimiento, como una imagen dialéctica que expande su aura y nos alcanza:

Hay un ilegible haiku gigante inalterable arriba de nuestras cabezas cada noche. Un haiku que se desplaza con lentitud de miel, como si aguardara por alguien que pueda atraparlo.

Un relato que reposa sobre sí, labrado con nervaduras de hielo invisible, que termina encendiendo a quienes alcanzan a leerlo.

Un relato intraducible. Porque claro, no se trata de un relato. Ni de un poema.

Y además está escrito en todos los idiomas al mismo tiempo. Los del pasado y los del futuro. O sea que solo un bebé puede leerlo. Pero los demás bebés no miran las estrellas. A la noche duermen.

Si nos ponemos a pensar, con solo girar la cabeza al cielo la boca se abre sin ayuda, como si el cuerpo ya supiera. Algo así como una memoria ancestral. Y luego, quienes alcanzan a leer el haiku abren la boca más grande aún, y si de allí algo sale lo hace en forma de grito, de alarido, de aullido, hasta que los pulmones se vacían. (99–100)

El primer y el último capítulo de *Bellas artes* se titulan «Luciérnagas». En el arco que ambos dibujan, avanza una historia que articula diversos relatos a partir de los cuales se propone una explicación sobre el arte de narrar. En el inicio de

la novela leemos que «el mundo es un ovillo de lana» (11). Una vez más, texto y tejido son puestos en relación pero lejos de la habitual asociación etimológica —ambos derivan del latín *texere*—, aquí el vínculo se construye desde el espesor poético de «una gran bufanda sin Penélope que crece sin sentido en el silencio eterno de los espacios infinitos» (13), de unos «enormes animales que se esconden en algún lugar de este planeta-ovillo» (13) y de un puñado de «hombres insectos, hechos un ovillo, reunidos en torno a la luciérnaga, que con su relato enciende la noche» (14).

La polifonía es explícita a lo largo de todo el texto: de los mitos griegos a las ficciones de Borges y los relatos de Kafka; de Wittgenstein a Ungaretti, Habermas, Basho y Stanley Kubrick, entre otros referentes de la filosofía, la literatura y las artes en Oriente y Occidente. Pero también de las plegarias pronunciadas por un chamán que conoce el idioma de los animales y salva a Joseph Beuys cuando su avión es derribado en Crimea (18), a los sermones de Adelir de Carli, pastor de los camioneros que desaparece en el cielo de Santa Catarina, Brasil, en 2008. Como aprendimos con Foucault las heterotopías inquietan y es en la vecindad de estos relatos donde se potencia su singularidad.

En la serie que estamos relevando, en el tercer capítulo titulado «Corderos», Sagasti pone en diálogo acciones artísticas de Marina Abramovic y su compañero Ulay (1974) con «El grito» de Munch (1893):

En otra de sus performances, (M.A.) enfrenta su cara a la de Ulay y gritan desaforados durante cuarenta y cinco minutos hasta que la voz termina siendo un hilito ronco que desaparece como en un túnel (...) Un mantra que se esfuma, eso es «Shout». ¿O acaso será ponerle un sonido al grito mudo de Munch? Y no, tampoco es eso. Porque en «El grito» el personaje se toma los oídos, que es el lugar donde se aloja el miedo y el equilibrio. El cielo es rojo en El grito de Munch, rojo de viento el cielo de Santa Catarina y el sacerdote se eleva hasta la afonía, con las manos en los oídos, solo para constatar que Dios es sordo, que el cielo es negro y la voz, un hilito como el que ata los globos de helio. ¿Se habrá encontrado allá en lo alto con el abuelo de Marina Abramovic, que fue, parece mentira, el último santo de la Iglesia ortodoxa? (2011a:56-57)

Acto seguido, se incluyen referencias biográficas sobre Primo Levi, Saint-Exupéry y Amelia Earhart. Ahora bien, el relato sobre la caída del escritor italiano que sobrevive al Holocausto trasciende la discusión acerca de si fue o no un suicidio y propone una lectura del vértigo como síntoma, como manifestación de un horror que no desaparece: «Ese agujero que se precipita a los pies de Levi, el hueco de la escalera, ¿eso es Auschwitz? Esa noche que se abrió y jamás se cerró» (58). La muerte de Levi y las noticias sobre el final de Saint-Exupéry, de quien se dice que también buscaba suicidarse, cuando su avión fue derribado por Horst Rippert, durante una misión de reconocimiento antes del desembarco de Provenza: «¿Qué podría haberlo llevado a querer quitarse la vida luego de escribir un libro como *El Principito*? ¿Qué se ve desde tan alto? ¿Lo mismo que desde el

abismo como Primo Levi?» (59). El parentesco entre aviones y cielos introduce la figura de Amelia Earhart, pionera de la aviación norteamericana, quien muere cuando cae su avión en las costas de Hawái, en el mismo lugar donde muere Lindberg, famoso por sobrevolar el Atlántico (62).

Las historias se suceden en la espacialidad de un discurso que cuenta el horror hasta dejarnos sin aire. Cuando esto pasa, Sagasti recurre al humor —el pastor brasileño no sabía usar el GPS— o introduce una referencia metatextual que exige, como sucede con quien mira un cuadro, tomar distancia para poder ver:

De todos los tamaños y formas. Pintados al pastel, al óleo, con lápiz, apenas esbozados, a la carbonilla, con tinta china. Cientos de corderos. Rippert los dibujó durante años, desde que se dio cuenta de que había matado a Saint-Exupéry. Todas las noches dibujaba al menos un cordero y lo guardaba bajo llave. La mujer de Rippert sintió entonces lo mismo que Shelley Duvall en *El resplandor* cuando descubrió que su marido Jack Torrance (Jack Nickolson), lejos se encontraba de escribir la novela por la cual había aceptado encerrarse a cuidar ese hotel de Colorado en invierno. Miles de veces, cientos de páginas escritas con lo mismo encontró Shelley Duvall: *Allwork and no playmakes Jack a dullboy*. Un mantra. (60)

Junto al fragmentarismo, la reflexión metatextual es uno de los rasgos distintivos de la novela. Tal como ya hemos señalado, las metáforas del tejido, el dibujo, el poema y la forma de las constelaciones son los vectores de esta ficción crítica sobre artes visuales y literatura. En este sentido, el segundo capítulo titulado «Haikus» es uno de los segmentos más elocuentes: «Contar en un instante lo que es decurso. La piedra inmóvil que se agita con la luz: esa piedra es y no es piedra y así persistirá por más que los griegos se pusieran hace dos mil quinientos años a discutir en qué consisten las cosas, y aún hoy, todavía» (25). Como en la ciudad hidroespacial de Kosice y el buscador estelar de sueños de Laura Palavecino, la clave de lectura está en el cielo, en el hueco que dibujaron las manos del artista luego de la primera lluvia.

Sagasti pone en relación momentos de la biografía de Joseph Beuys con las aventuras de Bill Pilgrin, protagonista de *Matadero cinco* de Kurt Vonnegut. En ambos, la cicatriz en el cráneo es la huella de un accidente y también la evidencia de haber atravesado sucesos extraordinarios.

Es primero en el cráneo de Beuys y después en su cara donde su biografía deviene haiku. Una biografía que hasta donde puede cubre con sus sombreros de fieltro Stetson, porque lo importante es el arte que deriva de las grietas de su cabeza; o si llega a quitarse el sombrero, cubre su cara con miel y polvo de oro y los años se reducen a cero, porque así, con la cara cubierta, se ha convertido en el chamán que realiza su performance más famosa: la explicación del arte a una liebre muerta. No hace falta escucharlo para comprenderlo. (33)

Al igual que la literatura de Tralfamadore, país del que provenían los alienígenas que en la ficción de Vonnegut raptan a Pilgrin, el arte conceptual se caracteriza

por la dislexia y la continuidad perceptiva (32). Cuando en la Galería Alfred Schmela de Düsseldorf, Beuys (1965) recorre en silencio los cuadros exhibidos para promover una reflexión sobre el supuesto carácter incomprensible del arte contemporáneo, el artista es categórico: no pronuncia palabra porque no hay nada que entender, porque todo está abierto a la intuición y a la imaginación. El problema radica en el término *comprensión*. Espectador/lector abordan la obra de arte con sus propias herramientas y su capacidad de imaginación, partiendo de una firme convicción: todo ser humano es un artista porque es un provocador en potencia, porque puede evocar algo, entender el pensamiento y participar de la creación. El haiku nos muestra cómo en un escenario y un tiempo irrumpe la acción. Entre ambos, el objeto artístico/poema escindido nos convoca a imaginar una historia, como sucede con las estrellas que tejen la apariencia de las constelaciones con sus agujas de hielo. «Entre el relámpago y el trueno/ Un pájaro/ Busca refugio» escribió Basho (28).

En resumen, una novela que transparenta su método, «su haiku» (Barthes:59), un texto donde cada átomo anota una insistencia, *dripping* expandido en el que la resolución de un enigma —si es que lo hubiera— está en el espesor de las capas que se enciman. Superficie opaca que no ha perdido su aura —«que me toca, me afecta y me encanta», dice Barthes (61)—, y nos empuja a seguir leyendo.⁶

Notas sobre la literatura en el campo expandido de la visualidad

En febrero de 2017, Mario Ortiz publica *Cuadernos de Lengua y Literatura. Volumen x. El libro de las escalas múltiples*. En su Introducción realiza una síntesis sobre los temas de los cuadernos anteriores y explicita su punto de vista sobre la poesía:

En un volumen anterior pudimos demostrar que la poesía surge como proyección verbal de dos elementos que entran en una dependencia funcional: el ojo y una cafetera oxidada, una florcita y la constelación de Orión son algunos de los casos analizados oportunamente. Aplicado este principio al poema en sí mismo, obtuvimos una serie de textos que usualmente suelen denominarse como «inclasificables» porque a su vez entran en dependencia funcional distintas tipologías y procedimientos literarios (ensayo, poema en verso, narración, autobiografía, etc.). (7)

En el nuevo volumen aborda cuestiones vinculadas con el problema de la representación y profundiza en las relaciones entre imaginación, lenguajes y aspectos constitutivos de objetos y fenómenos que lo interpelan. Aquí también, como en el texto de Sagasti que ya comentamos, la vecindad de elementos que fuera de la página serían mutuamente excluyentes nos recuerda las reflexiones de Foucault en *Las palabras y las cosas*, planteo filosófico que el propio autor reconoce entre sus influencias (Ortiz 2015).⁷

El primer capítulo—poema nos sitúa en el interior de un cuarto de baño y es una de las escenas más potentes del libro: «Cuando alguien se baña, canta. (...)

Otras veces no canta, sino que cuelga la pequeña radio a pilas en la llave de paso del agua que sube al tanque y deja que otros canten» (11). El relato continúa con una evocación de imágenes de Hitchcock en *Psicosis* y una comparación del dibujo de las gotas sobre el espejo con la visión de las personas miopes cuando se quitan los anteojos.

Los azulejos de la ducha también actúan como espejos acústicos que reflejan la voz del hombre o la mujer desnudos que cantan, y estos se sienten felices porque su voz parece más potente. El cubículo se vuelve una especie de útero tibio y húmedo alrededor de un cuerpo mojado que se mueve sobre sí mismo en el deslizar de la esponja. Es una boca que se abre y desde su interior se prolonga el sonido que nace en otra boca. Cavidad dentro de otra cavidad, cuerpos de cuerpos que se tocan y acarician entre la espuma y la piel, entre el paladar y la lengua, y protegen un interior oculto de membranas vibrantes. Ahí está el origen del grito y el canto; el lenguaje viene literalmente de la lengua que se mueve y acaba de pronunciar un nombre. (12)

Superficie sinestésica, los espejos y los vidrios empañados amplifican la voz cuando se traza sobre ellos una línea transparente que expande la creación. Esta es una imagen que se repetirá en varios momentos del texto: «Entonces el espacio y el tiempo no se originan sólo en aquel punto hipotético del Big Bang, sino cuando una criatura canta rodeada de vapor (...) y luego traza con el dedo una línea transparente por donde se filtran y proyectan las imágenes de lo verde» (16–17).

Una extensión borrosa y una línea que cuenta. Tal como lo señaló Italo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* (23) la levedad es uno de los rasgos constitutivos del arte contemporáneo:

Concibamos el espacio como un texto que se expande por líneas de transparencia que los dedos trazan sobre una mancha de niebla para descubrir y ligar elementos heterogéneos de un mismo tramado, agua de lluvia atravesada por la voz, gotas vibrátiles sobre el cristal de la deixis, la vegetalidad del hielo—ahí, en ese lugar donde tirar de una línea y desenredar un nudo implica inventar una gramática posible. (17)

Junto a la *levedad*, Calvino incluyó a la *visibilidad* (87) como otra de las seis propuestas y argumentó sobre la mutua implicancia entre



Fig 5 S/T (detalle), Abel Monasterolo, dibujo sobre plástico cristal, 2009. Includido en la exposición Cubro-descubro, MAC UNL, Santa Fe, 2010. Ph: Paula Monasterolo

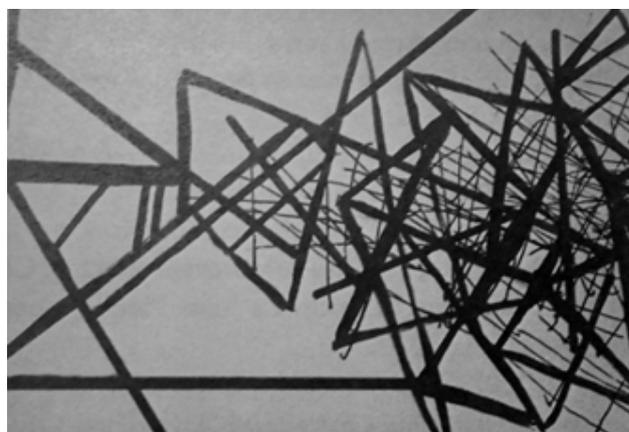


Fig 6 Boceto del friso Big Bang de la creación artística (Detalle), dibujo sobre papel, Abel Monasterolo 2011. Ph: Paula Monasterolo

imagen y palabra en los procesos imaginativos. Quizás este sea el motivo por el cual proponemos leer a Ortiz desde saberes que traemos del campo de los lenguajes visuales, por ejemplo, la impresión que nos provocan los frisos de Abel Monasterolo, ya sean los palimpsestos de *Cubro–Descubro* (2009) o el modelado de imágenes 3D para el relato analógico–virtual, con pasajes de realidad aumentada, que tituló «Big bang de la creación artística». Obra por venir, inminente o inacabada en lo que respecta a la experimentación y a la participación de grupos siempre nuevos de espectadores: «Una explosión inicial da a luz un punto luminoso, y otro más, y otro. Con el tiempo uno de esos puntos queda preñado y una multitud de puntos fertiliza una galaxia» (Monasterolo en Molinas).

Expansión de textos a los que pronto se le superpone otro texto, por ejemplo, un fragmento del envoltorio de un paquete de yerba mate *Taragüí* que, a su vez, es el pretexto para consultar la enciclopedia y el diccionario. En la escena cotidiana de preparar una infusión se introduce una reflexión meta-analítica sobre los rasgos diferenciales de algunos sistemas de representación: desde los mapas —como el de Corrientes— y los nombres —como el de los ríos Uruguay y Paraná— hasta la espesura poética de un espacio en el que hablaríamos de «palabras montadas sobre caballos líquidos, palabras–camalote emergiendo de un festoneado espumoso» (21).

Cierta desconfianza sobre los límites entre lenguajes y su capacidad para nombrar el territorio se mantiene a lo largo de todo un texto en el que la reunión de referencias diversas va construyendo una gramática y una cartografía en la que conviven las palabras y las cosas: ««El orden de las letras y los duraznos./ Las cosas junto a sus categorías./ El pasto y su predicado cubierto de finísimas púas de hielo./ La sintaxis de lo real» (25). Una sintaxis y, fundamentalmente, una deixis que definen la escala de los mapas y el modo diferencial con el que representan el territorio. Aquí también escribimos nuestra lectura a partir de una referencia visual: la instalación *Nido de las nubes* de Leandro Erlich (2017).



Fig 7 y 8 *El nido de las nubes*, Leandro Erlich, obras incluidas en la exposición *Certezas efímeras*, Espacio Fundación Telefónica, Madrid, 2017. Ph: Isabel Molinas

Sucesivas placas de vidrio dibujan la forma de siete nubes que parecen flotar en el aire. Al mirar más de cerca, podemos observar que sus formas fantasmales corresponden al dibujo de varios países, conjugando la cartografía con la incertidumbre. Los mapas representan el tablero de juego del orden mundial que, desde la infancia, nos han enseñado. Mediante la nube —figura que invoca el vacío, lo etéreo y lo mutable— Erlich reflexiona sobre la fragilidad de las fronteras, su permanencia y los movimientos sociopolíticos que vivimos actualmente. (Catálogo de mano, Fundación Telefónica 2017)

Con una intención próxima a la decisión de mostrar el canto, es decir, los lados de las cajas en las que se construyen los países—nubes de Erlich, Ortiz nos interroga: «¿A qué distancia se encuentra el mar para un geógrafo solitario que lo dibuja y pinta con lápiz celeste?» (31). Pero lejos de romper el encanto de los signos, el autor nos reserva la posibilidad de ampararnos en el lenguaje, aunque sea en los márgenes de una hoja de papel escrita con birome (34), en el trazo tembloroso de un anciano que dibuja el mar (35) o en la anacronía del globo terráqueo del abuelo, eternamente joven (37).

Numerosas son las referencias a los mapas a lo largo de la novela. Pero hay un momento en el que la ficción autobiográfica introduce la cuestión de las escalas múltiples desde una estrategia de autorrepresentación que, tal como explica Scarano (22–23), excede con creces la mera remisión a la persona empírica, pues esta solo se comprende en el cruce de ambas esferas, privada/pública, individual/social.

Cuando era muy chico, había inventado un país llamado Guyarland. Mi hermana todavía se acuerda y se ríe (...) Acaso, un niño de Guyarland imagina y describe una extraña ciudad llamada Bahía Blanca donde hay un hombre de barba y lentes que escribe un librito. Dar un rodeo a la imaginación para encontrar al fin lo real es navegar en un barquito de papel a través de un río que desemboca sobre sí mismo dibujado por un geógrafo solitario en un asteroide que se ilumina bajo la cola de un cometa. (48)

El fragmento que transcribimos introduce una serie de escalas y referencias que aluden a lo bahiense y lo universal, el conurbano y la galaxia, lo arcaico y lo contemporáneo, las categorías y sus objetos. Esta oscilación se mantiene a lo largo de todo un texto en el que, al promediar la novela, comienzan a incorporarse imágenes que también alternan lo referencial —fotografías de un monumento del Parque Independencia de Bahía Blanca— con lo poético —poema visual construido a partir de la notación del silicio (Si) en la tabla periódica de elementos.

De este tramo del texto y en directa relación con la capacidad autorreflexiva y de intervención teórica de la imagen dialéctica, a la cual ya hicimos referencia, nos interesa hacer foco en tres momentos: el comentario sobre un texto anterior del autor para el cual se investigó sobre *El origen del mundo* de Gustave Courbet y *Olympia* de Édouard Manet (77–80), la transcripción de un poema de Eva Murari sobre el arroyo Napostá de Bahía Blanca (85) y la «expansión argumental» (87) del poema «Vocales» de Arthur Rimbaud.⁸

La deriva del significante, como si cada palabra o escala en el viaje supusiese una encrucijada por donde uno puede tomar otro camino y eventualmente perderse. Una idea lleva a la otra y ésta a otra lo mismo que un principito que va pasando de asteroide en asteroide. La mínima parte de la materia no sería un punto sino cuerdas. Al vibrar de determinada forma, pueden dar origen a las distintas partículas: fotón, quark, neutrino, como alguien que canta en la ducha y pronuncia un nombre o el que oprime una tecla y el ambiente resuena en si bemol. (88)

Para Ortiz el espacio poético es «una proyección verbal-funcional que desborda la representación» (89), un trazo rizomático que conecta lenguajes y territorios, una superficie sinestésica:

Un mapa se despliega sobre el espacio de la tierra y el cosmos para marcar la órbita de los asteroides, valles, promontorios y cavidades de un cuerpo que se abre en cauces y estuarios; rutas, trayectorias por donde el dedo se desliza y señala el recorrido de la costa ante una superficie azul, uniforme y quieta.

Cartografiar el Ser.

Cartografiar el espacio que es parte del Ser.

Mapas conceptuales y geográficos en la escala de una tarea escolar borroneados en un cuaderno de lengua. (104)

En palabras de Gyula Kósice, «el hombre no ha de terminar en la tierra» (1944:36) y ya es hora de «descolgar los cuadros» (1952:258) y hacer de los espacios creados por el arte, con sentido de síntesis–dispersión, una extensión de la vida en comunidad (1972:405–406).

Transitar las fronteras

La lectura de los textos de Sagasti y Ortiz nos permite argumentar sobre su condición de ficciones críticas construidas en los bordes de la literatura, las artes visuales y el ensayo filosófico. Y su condición de imágenes dialécticas, simbólicas y metatextuales nos lleva a postular la pertinencia de una «curaduría de frontera» que hace foco en la convivencia de lenguajes, el tránsito entre culturas y la soberanía compartida de territorios en el arte contemporáneo.⁹ Deudora de la obra de Aby Warburg (1924–1929), nuestra propuesta retoma nociones enunciadas por el historiador alemán y postula el carácter poético y la cualidad prospectiva como algunas de sus marcas diferenciales.

Si bien Warburg hizo especial hincapié en la pervivencia del legado del mundo clásico en el Renacimiento, sus investigaciones aportan claves que trascienden dicho período y proponen un modo de indagación novedoso. Entre 1924 y 1929, el historiador alemán trabaja en su «atlas por imágenes», conocido con el nombre de *Atlas Mnemosyne*. Tal como lo describe Agamben (38) es «un conjunto de paneles sobre los cuales se encuentra distribuida una serie heterogénea de imágenes (reproducciones de obras de arte, manuscritos, fotografías, etc.) referidas muchas veces a un tema único que él definía como *Pathosformel* (fórmula emotiva)». Este

último término es clave para comprender su perspectiva de trabajo, junto a otra categoría, *Nachleben*, traducida como «vida ulterior, pos-vida o pervivencia». Sobre el primer término, Burucúa (12) explica:

Una *Pathosformel* es un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis, que refuerza la comprensión del sentido en lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social.

Y en relación con el vocablo *Nachleben*, que refiere a esa pervivencia de las imágenes que determina su interés por los archivos visuales, las reclasificaciones y las genealogías, el propio Warburg (2014:227) concluye:

(En su artículo sobre «Durero y la Antigüedad italiana») este proceso deja comprender más claramente no sólo el temprano Renacimiento como campo completo de la historia de la cultura europea, sino que descubre también fenómenos, no apreciados hasta el momento, que sirven para dar una explicación más general de los procesos de circulación en la mutación de las formas de expresión artísticas.

Enunciadas ambas categorías, ¿cómo leer los paneles de Warburg y qué transferir al enunciado de una práctica curatorial que pretende abordar nuevos repertorios en la contemporaneidad? Para responder a la pregunta sobre el método, Agamben recurre al ritmo de los poemas griegos y a la influyente obra de Goethe:

Como en la composición «por fórmulas» que Miman Parry reconoció en la composición de los poemas homéricos, y más en general, en toda composición oral, es imposible distinguir entre creación y performance, entre original y ejecución, así las *pathosformel* de Warburg son híbridos de arquetipo y fenómeno, de *primariedad* (primera vez) y repetición.

(...)

(Como señala Goethe en «El experimento como mediador entre sujeto y objeto») Warburg propone un modelo de «experiencia de especie superior», en el que cada fenómeno «se mantiene en relación con innumerables otros, del mismo modo que decimos de un punto luminoso libre y oscilante que emite sus rayos en todas las direcciones». (2008:40)

En términos metodológicos es interesante recordar que Warburg remodelaba las exposiciones de sus paneles de manera constante y «no veía cada imagen permanentemente fijada a un contexto, sino que en cada nueva constelación le confiaba un nuevo significado» (Warnke:vi). Aunque su *Atlas Mnemosyne* fuera concebido como «última serie» o «proyecto definitivo», podemos interpretarlo desde la metáfora borgeana del atlas como «un pretexto para entretejer en la urdimbre del tiempo nuestros sueños hechos del alma del mundo» (Borges:451).

De allí que, «contra toda pureza epistémica», como advierte Didi-Huberman (2010:15), el atlas hace lugar a lo múltiple, lo diverso, lo híbrido de todo montaje,

porque «su principio, su motor no es otro que la imaginación» y porque «nos otorga un conocimiento travesero, por su potencia intrínseca de montaje, consistente en descubrir —precisamente allí donde rechaza los vínculos que la observación directa es incapaz de discernir—: (...) la imaginación acepta lo múltiple y lo renueva sin cesar» (Wechsler:119).¹⁰

Ahora bien, como también se señala: «el atlas constituye una forma visual de saber, una forma sabia del ver» (14). Si pensamos en la distancia entre los contextos de producción, circulación y recepción de los escritos de Warburg, y atendemos a los movimientos que han realizado la literatura y las artes visuales fuera de su campo específico (Speranza 2006), es posible argumentar sobre la potencialidad de una cartografía que finalmente nos permite concretar el sueño kosiceano: «descolgar los cuadros» e imaginar «nuevos objetos estéticos proyectibles en el tiempo y en el espacio, que corroboren el absoluto de la utopía de la creación humana ante el concepto menor de invención» (2015:71).

¿Cuáles serían los rasgos distintivos de esta práctica y quiénes la ejercerían? Incluimos a continuación algunos argumentos:

1. Recurrimos a Kosice para retomar, en primer término, los propósitos del arte en la contemporaneidad: «producir un medioambiente liberador artístico colectivo para servir al hombre, con el fin de conquistar la libertad social, creativa y de la imaginación» (72). Meta que trasciende los espacios en los que se ha venido ejerciendo la curaduría tal como la conocemos; meta que proponemos pensar desde los postulados de una «renovación de la estética» en los términos en los que la enuncian Schaffer, Rancière, Nancy, entre otros. El eje está puesto en la productividad del espacio compartido y en las relaciones que puedan fomentarse, antes que en la selección de obras y en el discurso de la crítica.

Cuando el arte impregna una experiencia (Dewey:369), lo vivido adquiere una dimensión estética que la transforma y que alcanza a la filosofía, a la educación y a la política, entre otros ámbitos de la praxis social. Lo estético es, en palabras de Rancière (15) un modo particular de articular las formas de hacer con las de pensar y la manera singular de otorgar visibilidad a acciones y pensamientos que acontecen en un momento histórico determinado. Asimismo, el arte es —en palabras de Nancy (312)— un *existenciario* que puede interpretarse como la condición de posibilidad de la existencia cuando se activa el ser del ente, de nuestro ser actual. Nancy retoma uno de los interrogantes que Heidegger (40) plantea en «El origen de la obra de arte» y se pregunta: «¿O será inútil y confuso indagar por qué la obra de arte encima de lo cósmico es además algo otro? Esto otro que hay en ella constituye lo artístico. La obra de arte (...) dice algo otro de lo que es la mera cosa (...) Revela lo otro. Es alegoría». Esto demanda un trabajo que, centrado en la dimensión estética de diversas prácticas, lleve a pensar en nuevos espacios y tiempos para «curar», como por ejemplo, los referidos al periodismo y a la política (Blondet).

2. La ambigüedad de la alegoría y la deriva del significante hacen del trabajo con los textos el fundamento de una práctica en la que el desafío consiste en multiplicar los enigmas antes que en proponer explicaciones sobre los lugares en blanco que deja una obra. Nuevamente, el propósito sería servir de guía a ese viajero aturdido del cual nos habla Ortiz: «si nacimos al espacio desde la tibieza del vapor musical, y si luego ese espacio crece en múltiples dimensiones como un texto por líneas de transparencia (...) necesitamos un mínimo punto de fijeza que nos oriente» (89). Al respecto, el crítico y curador de arte Hans Ulrich Obrist¹¹ advierte: «tiene que haber algún vínculo o lazo, casi como en una partitura musical» porque de lo contrario «simplemente decimos que hubo cinco o siete buenas piezas en la muestra». Obrist remarca la importancia de aquellas exposiciones que inventan una nueva forma de exhibición y propone pensar en el trabajo del escritor George Perec para orientarnos: «escribió una novela sin la letra e. Creo que de ahí podemos tomar algo» (Thornton:236).

3. La conciencia estética renueva nuestra experiencia del mundo y la capacidad autorreflexiva y de intervención teórica de la imagen dialéctica intensifica la percepción y mejora la comprensión —por su función meta-analítica— cualquiera sea el ámbito de la praxis social donde ésta tenga lugar. En este punto, volvemos a recurrir a Ortiz: «Entre el ojo y el paladar, entre la retina y las papilas se juega una serie de fenómenos estéticos (*aisthesis*, percepción sensible) y categorías conceptuales cuyos límites son inestables y por momentos tienden al desborde» (61). El escritor bahiense ejemplifica con una clasificación elaborada por enólogos: para mitigar la ambigüedad y el capricho personal, algunos investigadores australianos elaboraron un vocabulario jerárquicamente estructurado de todas las sensaciones de boca perceptibles en vinos tintos. El objetivo era asistir a los degustadores en la interpretación y uso de terminología. Así, elaboraron una «rueda de sabores» (61). Sobre esta cuestión, Tim Griffin, poeta, crítico y editor general de la Revista *Artforum* señala que el arte es «un empeño intelectual, filosófico y espiritual».

4. La conciencia estética puede verse favorecida por la promoción de efectos sinestésicos, ya sea que estén presentes en los textos reunidos o se construyan deliberadamente para intensificar el carácter fenoménico de la percepción. Tal como señala Seel en *Estética del aparecer*, los contrastes, interferencias y gradaciones colaboran en la mayor visibilidad de objetos alcanzados por la simultaneidad y la momentaneidad del instante en el que acontecen. En ocasiones, esta simultaneidad que aumenta la intensidad de la percepción estética se construye a partir del fragmento, la condensación y la yuxtaposición. Como en el relato en el que Sagasti reúne a Wittgenstein, Ungaretti y Lawrence Ferlinghetti en un espacio-tiempo en el que las palabras «tienen el sentido de dar orden al sinsentido de la guerra» (2011a:50) verificar referencia. En medio de la Segunda Guerra Mundial, «en el frío extremo las palabras salen tartamudas y se abarrotan en la boca, donde son guillotinas por la castañuela de los dientes» (52). La fuerza de la imagen radica en aquello que

Deleuze y Guattari definen como una obra de arte, un compuesto de preceptos y afectos en el que «el escritor retuerce el lenguaje, lo hace vibrar, lo abraza, lo hiende, para arrancar el precepto de la percepciones, el afecto de las afecciones, la sensación de la opinión, con vistas, eso esperamos, a ese pueblo que todavía falta» (193).

5. Por el camino de la poesía, según Badiou, el arte contemporáneo puede ir más allá de una lógica de mercado y existir por fuera de las leyes del capitalismo: «El arte no-imperial debe ser tan riguroso como una demostración matemática, tan sorpresivo como una emboscada en la noche, y tan elevado como una estrella» (8). A partir de esta proposición retomamos la imagen del haiku de la que nos habla Sagasti en el final de *Bellas Artes*: «ilegible, gigante, inalterable arriba de nuestras cabezas», relato que «enciende a quienes alcanzan a leerlo» y «está escrito en todos los idiomas al mismo tiempo» (2011a:100). Ahora bien, qué herramientas tenemos para ir más allá de la metáfora y hacer de esta máxima poética una llave para continuar profundizando en los alcances de una curaduría de frontera. Al respecto, la traductora, escritora y curadora belga Sara Demeuse retoma el planteo de Badiou cuando afirma: lo importante es «tener trabajo y acumular experiencia juntos, en vez de tener una profesión» (114):

En lugar de reflexionar acerca de cómo el arte cobra vida disolviéndose —algo que gran parte de la práctica social (...) buscó en las últimas décadas—, él [Badiou] sitúa el arte lejos de sí. Es otro tipo de desaparición: es un rechazo total del valor, la visibilidad y la circulación capitalistas (...). Esa es la distancia de la poesía que, en cuanto forma del arte, no puede monetizarse, y es poco probable que en algún momento pase a ser un productopreciado. La poesía, como este arte contemporáneo que imagina Badiou, indica que (todavía) existe un afuera, interrumpe el campo visual como una flecha disparada desde un lugar indefinido.

(...) Si bien una crítica algo fácil de Badiou indicaría que no existe nada «afuera» del mercado (...), estoy convencida de que es esencial que los artistas se aferren a las imágenes de la estrella y la emboscada (mencionadas en la tesis) para seguir trabajando. Ellas insisten en la distinción entre arte, objeto primario de especulación y tendencia de diseño. (107–108)

6. De manera cada vez más frecuente, ese acumular experiencia juntos encuentra en las redes sociales —*Facebook*, *You Tube* e *Instagram*— un espacio propicio para compartir fotografías, videos y textos, incluso como estrategia para circular al margen de políticas y agendas culturales. Tal como lo describe Boris Groys: «vivimos en los tiempos de la producción masiva de arte, más que en los del consumo masivo» (225) y como también advierte, es importante reflexionar sobre la impronta foucaultiana de este tiempo en el que «la mirada que registra internet es una mirada algorítmica» sobre una extensión controlada que «ubica a cada usuario bajo vigilancia real o posible». No obstante lo cual, es también un inmenso archivo con múltiples interfaces que permiten descontextualizar y recontextualizar amplios repertorios de textos, fortaleciendo el «potencial utópico del archivo, es potencial inherente a cualquier archivo más allá de cómo esté estructurado» (227).

7. Por último, en un tiempo en el que «el futuro de la cultura será planetario, abierto a un nuevo contexto y a otro *modus vivendi*» (Kosice 2015:73), consideramos que el ensayo es la clave para la inteligibilidad de la metáfora, entendida como forma común que modeliza la experiencia, cualquiera sea el ámbito discursivo, en los límites laxos de las fronteras entre géneros, medios y soportes. Ahora bien, tiempo y espacio reclaman un oficio que por ahora sólo avizoramos y que, probablemente, esté más próximo al diseño de ciudades hidroespaciales que a la selección de obras y a la escritura de catálogos.

Epílogo

En el inicio de este artículo retomamos el legado de Giula Kosice para pensar el carácter ilusorio de las fronteras entre disciplinas artísticas y recurrimos a una serie de prácticas de arte electrónico que reinterpretan las «ciudades espaciales» diseñadas por el maestro checo. En diálogo con dichas obras propusimos una lectura de textos de Sagasti y de Ortiz en los que la transmedialidad es el núcleo del trabajo poético. La reunión de saberes de los campos de la literatura y las artes visuales nos permitió formular un ejercicio curatorial que recupera la visión multifocal para dar cuenta de la pervivencia de imágenes que trascienden las fronteras entre medios y géneros, a la vez que posibilita una mayor movilidad en los territorios expandidos del arte contemporáneo. En ambos escritores, la metáfora es el camino para introducir una reflexión teórica sobre el arte en general y sobre cada una de las artes en particular.

Cuando estábamos finalizando la escritura de este ensayo, en el marco de *ARCOMadrid 2017*, Graciela Speranza presentó *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. En el Prólogo se señala: «Imágenes y relatos que atraviesan fronteras, medios y lenguajes (“libres de derechos de aduana” diría Warburg) venían a componer una constelación de elementos muy distantes, capaz de desmontar la historia como se desmonta un reloj, para después remontarla y abrirla a sentidos nuevos».

La explicación retrospectiva a la que recurre la autora para justificar la reunión de elementos dispersos en una serie coherente y cohesiva, nos lleva a pensar que el futuro imaginado por Kosice existe en el aquí y ahora, aunque no podamos construirlo hasta que no inventemos nuevas herramientas, materiales y simbólicas.

Notas

¹ *MADI* es una vanguardia artística de proyección internacional que se presenta en Buenos Aires en 1946. Sus precursores fueron Gyula Kosice, Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss y Edgard Bayley (con la colaboración de Tomás Maldonado), quienes en 1944 crearon la revista y el grupo Arturo. La revista se convirtió en

Art-Concret-Invention pero algunos de sus miembros, los que rechazaron el retorno a la abstracción geométrica, fundaron *MADI* para promover el trabajo con la forma en todos los campos. Existen varias explicaciones sobre el origen del nombre *MADI* (MATERIALISMO Dialéctico pero también CarMelo ArDen QuIn) (Ferrer). En la entrevista-

ta a GK el artista explica: «El nombre *Madí* proviene de la deformación del lema republicano en la Guerra Civil española: Madrid, Madrid, no pasarán» (70).

² La Bienal es organizada por *Objeto a*, grupo de gestión independiente que en 2008 presenta la muestra «Arte y Tecnología. Poéticas del Agua» y en 2009 «Agua y Luz. Poéticas tecnológicas a fin de década», ambas con curaduría de Graciela Taquini. La referencia y evocación de Kosice en la segunda exposición, da pie al proyecto de la Bienal cuya primera edición tiene lugar en 2010. Su principal objetivo es impulsar, promover y premiar el desarrollo de proyectos artístico–tecnológicos, inspirados en la obra y trayectoria de Gyula Kosice, quien fue jurado de honor en las tres primeras ediciones.

³ Alberti, Diego Javier (2017, 8 de abril). Actualización de Sitio Web. Recuperado de <http://www.diegoalberti.net/capital-escarlata/>.

⁴ Premio Bienal Kosice (2016, 11 de noviembre). Actualización de Facebook. Recuperado de <https://www.facebook.com/366952780376/photos>.

⁵ De «nuevo tipo» con respecto a la impronta que ha tenido esta actividad en nuestro país desde la década del noventa, prácticas que reconocen la función del curador «como intermediario cultural en el campo artístico argentino» (Gumier Maier, Krochmalny) y llevan la impronta de su filiación académica, artística o institucional. Curaduría como espacio de indagación (Wechsler), como lectura experta que atraviesa fronteras, medios y lenguajes (Speranza) y como escenificación de actores, tiempos, espacios y mediaciones (Blondet).

⁶ En el inicio del seminario «La preparación de la novela» (Collège de France, 1978), Roland Barthes señala la dificultad que encuentra en pasar del cuaderno de notas a la novela y dedica varias sesiones al análisis del haiku, al cual define como una «forma ejemplar de la Notación del

presente = acto mínimo de enunciación» (59). También observa la «familiaridad paradójica» de una literatura escrita en una lengua extranjera que no conoce.

⁷ En una entrevista realizada para «El mar de al lado», con motivo de la presentación de *Cuadernos de Lengua y Literatura. Volumen VI* en la Feria Internacional el Libro de Buenos Aires, Ortiz comenta que a principios de los noventa asistió con Luis Sagasti a una serie de conferencias sobre modernidad y posmodernidad, en las que tomó contacto con el planteo de Foucault que luego retomará en sus textos.

⁸ Poema escrito entre 1871 y 1872 (Rimbaud:305).

⁹ Con respecto a los alcances del término curaduría, Sarah Thorton (215–216) incluye en su libro *Seis días en el mundo del arte* fragmentos de una entrevista a Robert Storr, artista y crítico de arte: «Los curadores hacen que prestes atención a cosas que de otro modo no mirarías. Más aun, te acercan las obras de manera que produzcan una sensación vívida (...) No se trata de exponer obras maestras ni de elegir las cuarenta mejores. Se trata de crear algún tipo de textura con la variedad del arte, un contexto en el cual las obras individuales puedan ganar significado». Storr ha sido director del MOMA entre 1990 y 2002, director de artes visuales de la Bienal de Venecia en 2007 y 2009 y decano de la Escuela de Arte de la Universidad de Yale desde 2006.

¹⁰ Citado por Diana Wechsler, «Todo arte es contemporáneo. Pensar con imágenes, la perspectiva curatorial».

¹¹ Hans Ulrich Obrist creó en 1992 el Museo «migratorio» Robert Walser, ha sido conservador del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris desde 2000, del Museum in Progress de Viena (1993–2000) y director de proyectos internacionales de la Serpentine Gallery de Londres.

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO (2008). *Signatura rerum. Sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- (2014). *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ALBERTI, JAVIER (2016). «Memoria descriptiva de los proyectos ganadores». Web.

- BADIOU, ALAIN (2003). «Quince tesis sobre arte contemporáneo». *Ramona* 41, 8–9.
- BENJAMIN, WALTER (1982). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- BARTHES, ROLAND (2004). *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978–1979 y 1979–1980*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- BLONDET, JOSÉ LUIS (2017, 14 de mayo). «La curaduría es mucho más que seleccionar». Entrevista con Ivonne Guzmán. *El comercio*. Web.
- BORGES, JORGE LUIS (1984). *Atlas. Obras Completas. Tomo III*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- BURUCÚA, JOSÉ EMILIO (2006). *Historia y Ambivalencia. Ensayos sobre Arte*. Buenos Aires: Biblos.
- CALVINO, ÍTALO (1988). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1998.
- CANTERA, ANA LAURA; DANIEL ÁLVAREZ OLMEDO Y LEONARDO EMANUEL MADDIO (2016). «Memoria descriptiva de los proyectos ganadores». Web.
- DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI (1991). *¿Qué es la filosofía?* Madrid: Pre-Textos, 2002.
- DEMEUSE, SARAH (2017). «Álbum: Selecciones 2015», en Inés Katzmenstein; Katzenstein? y Claudio Iglesias, compiladorxs. *¿Es el arte un misterio o un ministerio? El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo*. Buenos Aires: Siglo XXI, ¿páginas del capítulo?
- DEWEY, JOHN (1934/1980). *El Arte como experiencia*. Barcelona: Paidós, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2000). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- (2010). *Atlas, cómo llevar el mundo a cuestas*. Madrid: MNCARS.
- FERRER, MATHILDE (2010). *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945*. Buenos Aires: La marca editora.
- FOUCAULT, MICHEL (1966). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1999.
- GAINZA, MARÍA (2011). *Textos elegidos 2003–2010*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- GROYS, BORIS (2017). «La verdad del arte». Inés Katzmenstein y Claudio Iglesias, compiladorxs. *¿Es el arte un misterio o un ministerio? El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo*. Buenos Aires: Siglo XXI, ¿páginas del capítulo?
- GUMIER MAIER, JORGE (2005). *Curadores. Entrevistas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- HEIDEGGER, MARTIN (1952). «El origen de la obra de arte». *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- KOSICE, GYULA (1940). «El azar corregido». Web.
- (1944). «Afirmaciones». *Revista Arturo: edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014. ¿páginas del capítulo?
- (1972). «Arquitectura y urbanismo hidroespacial», en Rafael Cippolini. *Manifiestos argentinos: políticas de lo visual*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011, ¿páginas del capítulo?
- (2015). «Gyula Kosice. Habitar el espacio. Entrevista de Susana Sulic». *ArtNexus* 99(14), 68–73.
- KROCHMALNY, SYD (2008). «Genealogía del curador como intermediario cultural en el campo artístico argentino». *Revista Ramona*. Web.
- MOLINAS, ISABEL (2011). «Nuevos correlatos entre línea, espacio y tiempo: anotaciones sobre el arte indisciplinado de Abel Monasterolo». Chiarella, M. y Tosello, M., editores. *Cultura aumentada. XV Congreso de la Asociación Iberoamericana de Gráfica Digital*. Santa Fe, ¿editorial? 297–300.
- NANCY, JEAN-LUC (2012). *La partición de las artes*. Valencia: Pre-Textos/Universidad Politécnica de Valencia, 2013.

- ORTIZ, MARIO (2015). «*Cuadernos de Lengua y Literatura. Volumen VII*». Web.
- (2017). *Cuadernos de Lengua y Literatura. Volumen X. El libro de las escalas múltiples*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- PALAVECINO, LAURA (2016). «Memoria descriptiva de los proyectos ganadores». Web.
- RANCIÈRE, JACQUES (2000). *El reparto de lo sensible. Estética y Política*. Buenos Aires: Prometeo, 2014.
- RIMBAUD, ARTHUR (1995). *Poesías y otros textos*. Madrid: Hiperión.
- SAGASTI, LUIS (2011a). *Bellas artes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2011b, 11 de julio). «El escritor bahiense Luis Sagasti analiza su última novela». La Nueva. Web.
- SCARANO, LAURA (2014). *Vidas en verso: autoficciones poéticas*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- SEEL, MARTIN (2000). *Estética del aparecer*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE (2000). *Adiós a la estética*. Madrid: Machado Libros, 2005.
- SPERANZA, GRACIELA (2009). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires: Anagrama.
- (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Buenos Aires: Anagrama.
- THORNTON, SARAH (2009). *Seis días en el mundo del arte*. Buenos Aires: Edhasa.
- VONNEGUT, KUT (1969). *Matadero cinco*. Madrid: Anagrama, 1991.
- WARBURG, ABY (2003). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.
- (2014). *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires: Miluno.
- WARNKE, MARTIN (2003). «Advertencia editorial» a Warburg, Aby (1924–1929/2003). *Athas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.
- WECHSLER, DIANA (Ed.) (2015). *Pensar con imágenes*. Buenos Aires: EDUNTREF.