

# Espacios proyectivos: notas para leer a Greco

**PAULA LA ROCCA** Universidad Nacional de Córdoba, Argentina / [paularock24@gmail.com](mailto:paularock24@gmail.com)

## Resumen

Este artículo se propone indagar la poesía visual argentina contemporánea tomando como lugar de anclaje el soporte de papel. Reflexionamos sobre el soporte en tanto volumen donde las palabras organizan la superficie de la composición. Desde la propiedad táctil del papel revisamos las formas que en él se inscriben junto a cierta resistencia propia de la materia y su relación con un modo específico de producción histórica. Para pensar la plasticidad de este espacio imagístico nos proponemos revisar la obra de Alberto Greco. Particularmente la producción que rodea al *Gran Manifiesto–Rollo del arte Vivo-Dito*, la cual encontró, en el rollo de papel, la singularidad de un recorrido de la palabra a la vez plástico y colectivo. Las formas contemporáneas que apuestan por el trabajo sobre papel proponen leer nudos cargados de historia, sobrevivencias que funcionan en los pliegues del soporte. Si el espacio de la hoja se percibe como el lugar en donde las imágenes crecen, se repiten, se deforman; la poesía visual —su tránsito entre imagen y escritura, entre letra y línea, entre sutura y composición— propone agregar a la superficie un desvío temporal que pliega sobre la palabra la complejidad del tiempo histórico.

**Palabras clave:** Alberto Greco / *Vivo-Dito* / poesía visual / soportes estéticos

## Projective spaces: footnotes to read Greco

### Abstract

This article proposes to investigate the contemporary Argentine visual poetry taking as anchoring the paper support. We reflect on the support as a volume where the words organize the surface of the composition. From the tactile property of paper we review the forms that are inscribed in it along with a certain resistance characteristic of matter and its relation to a specific mode of historical production. To think about the plasticity of this imaginary space we propose to review the work of Alberto Greco. Particularly the production that surrounds the *Gran Manifiesto–Rollo del arte Vivo–Dito*, which found, in the paper roll, the singularity of a journey of the word both plastic and collective. Contemporary forms that are still committed to the paperwork propose to read knots loaded with history, survivals that work in the folds of the support. If the space of the sheet is perceived as the place where the images grow, they repeat themselves, they deform; visual poetry —its transit between image and writing, between letter and line, between suture and composition— proposes to add to the surface a temporary deviation that folds the complexity of historical time over the word.

**Key words:** Alberto Greco / *Vivo-Dito* / visual poetry / aesthetic supports

---

Recibido: 1/3/2020. Aceptado: 27/4/2020

**Para citar este artículo:** La Rocca, P. (2020). Espacios proyectivos: notas para leer a Greco. *El taco en la brea*, 11 (diciembre–mayo) 103–111. Santa Fe, Argentina: UNL. DOI: 10.14409/tb.v11i11.9158

Cliché, cliché, cliché

Gilles Deleuze

Es bastante habitual, cuando buscamos algo, que ciertas cualidades que rodean a esa idea o a ese objeto comiencen a multiplicar sus apariciones. Por lo general nos habituamos a pensar que esto se debe simplemente a que prestamos más atención a un cierto tipo particular de elementos o detalles. Cuando buscamos, por ejemplo, manifestaciones de la poesía visual argentina contemporánea parece que sus indicios desbordan en apariciones, que la poesía visual está en todos lados, en todos los artistas, en todas las épocas. Lo difícil de este oleaje, que lleva y trae cuadros y libros en el mar del internet, es definir qué es la poesía visual o lo que es lo mismo, establecer un corte desde el cual ubicarnos en su paisaje.

La poesía visual se filtra indiscriminadamente por la historia del arte. A la manera de un híbrido de motivo errante o indisciplinado, a veces se presenta más como visualidad que poesía, otras más proceso que obra y algunas, semejante a una aventura tipográfica, lejos de la palabra significativa. En la reflexión teórica, cuando asomamos a este campo intermedio entre poesía y materia visual, es muy común escuchar el desarrollo minucioso del *trending topic* del desdibujamiento de las fronteras artísticas. La insistencia parte de hacer de la permeabilidad el problema central, la medida singularísima, cuando por cierto no parece ninguna novedad para este siglo el cruce de materiales o la mutación de las técnicas. Si no hay poesía y no hay obra, si hay arte visual y en ese cuadro, palabras, el problema de la desdiferenciación de las artes solo ayuda a posponer una vez y otra la complejidad de fondo, la cual señala que la poesía visual es un lugar incómodo donde permanecer se hace difícil, pero que es, al mismo tiempo, un lugar apropiado para comprender cierta relación con la materia o tal vez algún vínculo entre arte y mundo.

Quizá debiéramos preguntarnos, cuando asaltados por la permeabilidad de fronteras, qué sucede en esa expansión cuando es para la literatura, es decir, qué sucede con la particular necesidad de volver a la palabra, al sustantivo, al nombre o a la letra. Si cada vez que volvemos por la letra, esto es, a poner la letra espaciada en el soporte de papel, si esta búsqueda es más bien por un melisma del nombre, por una saturación del significado que solo en el espaciamiento tipográfico puede verse. Quisiéramos, entonces, pensar el establecimiento de la materia y su distribución en el espacio de la página de modo afirmativo: tomar en cuenta la dimensión histórica de la elección de los materiales, distinguir las resistencias propias de cada elemento, sus posibilidades de aparición y los cruces que habilitan ciertas insistencias.

En el folio, en el pliego, en el cuadro, la letra. Una y otra vez el simple juego de hacer la forma, de dibujar contornos y en cada trazo y en cada corte sostener la composición del sentido.

### **El indiscernible entre la forma y el material**

El arte contemporáneo ostenta la facultad de libre uso de los disponibles estéticos. La variabilidad de técnicas y de elementos existentes para la composición hace pensar que todo cuanto ha sucedido en la historia del arte es posible para el productor actual. Sin embargo siempre es preciso reconocer ciertas dominancias, materiales más visibles por su novedad, por la tradición con la que trabajan o por el potencial de uso asignado respecto de su posición en el mercado. Diríamos que la elección de los materiales es una apuesta política a la vez que una afinidad afectiva, es decir, una preferencia táctil tensada en la contingencia.

Para reconocer un mapa de dominancias sería útil visitar ciertos trayectos del arte contemporáneo. Reconocer de la pintura el problema del color, recorrer los giros significativos de la transición entre lo bidimensional y lo tridimensional (allí donde la pintura se acerca a la escultura y al cine), rastrear diferencias compositivas según lugares y épocas, buscar matices, tonos. Pensar la materialidad de las artes en sus modulaciones: desde la performance, volver al problema del soporte, desde la fotografía al del referente, desde la escritura insistir en la particularidad del *gramma* o repensar el ya anunciado fin del libro. Pero en esa búsqueda volver una vez y otra a la intersección que traza la poesía visual para percibir las inflexiones de la letra, y así, desde esos pliegues intentar, por ejemplo, leer un trayecto visual como el de Alberto Greco.

★

Plagado de historias inconducentes, amigo de lo falso y de lo insignificante, Greco ingresa a la vanguardia internacional como un excéntrico, con un dejo de simulacro y otro poco de banalidad y crudeza. Algo de su figura recuerda a aquello que decía Deleuze en 1981 a propósito del cliché pictórico en el curso que dictaba en la Universidad de Vincennes: «el enemigo de todas las formas de expresión es la gratuidad, nunca lo falso» (103), afirmación que si bien cabe particularmente al terreno de la pintura, tal vez sea de las pocas impresiones de ese curso, sobre *el concepto de diagrama*, que sirve para reflexionar también lejos de la pintura. En esa expansión del límite propio, que no es sino la puesta a prueba de algunas resistencias, quisiéramos construir al Greco que citamos aquí, artista cien veces tildado de impostor que se define en relación con la letra. Pues él trabaja contra la gratuidad de la expresión, con una idea de lenguaje y un modo de exponer la materia.

Hacia los años 60 Alberto Greco era ya conocido por sus pinturas informalistas y por su personalidad ecléctica. Habitado a viajar, reconoce temprano y muy hábilmente un valor agregado en esos movimientos. Junto con el beneficio que podía procurarse por la posibilidad de conectar artistas y marchantes, por organizar muestras a la distancia o por el renombre que le proporcionaba poseer contactos con diferentes centros artísticos epigonales, Greco percibe la importancia del pasaje entre ciudades en el que se encuentra. Los lugares a los que arriba, los suburbios en los que vive intervienen tempranamente la superficie de su trabajo. Es conocida la anécdota que relata Jorge López Anaya (151) de su preferencia de sacar los trabajos aún frescos al balcón «para que la noche, el viento y el hollín» se impregnaran en el soporte. En esa clave es que me gustaría pensar este giro del procedimiento, al costado de la excentricidad, en la instauración de una relación vital entre el espacio —la ciudad, el territorio— y la realización de la obra.

Quizás incluso podamos conectar bajo la misma clave ciertos episodios aparentemente remotos. De sus trabajos gráficos, de aquellos que involucraron carteles de tipos móviles pegados en diferentes ciudades recordemos la serie fotografiada por Makarius (1961), la de la famosa sentencia «ALBERTO GRECO ¡QUÉ GRANDE SOS!». Las fotografías indican el emplazamiento de los carteles que Greco mandara a imprimir apenas llegado a la ciudad de Buenos Aires en el 61. Allí puede verse el trabajo de pegado pero también al mismo artista, como director de obra, como paseante, e incluso, quizá, como espía del funcionamiento de su propia intervención. El registro da cuenta de un momento importante para el arte local, en el que se establece el enlace definitivo entre las prácticas estéticas y los medios masivos de comunicación. En ese cruce es posible estudiar la relación entre la idea de anonimato, inaugurada por el crecimiento de los grandes centros urbanos en vínculo con un desplazamiento del lugar del artista. Del genio creador al productor de arte hay

un cambio sustantivo que afecta la comprensión de los lugares asignados en el entramado social y una posterior reconfiguración desde la percepción de lo subjetivo.

En ese sentido, la afinidad poco mencionada entre Greco y Oscar Masotta sugiere una pregunta ineludible por el lugar del artista argentino a finales del siglo XX. En una publicación del MAMBA de 2017 Ana Longoni recupera uno de los pocos fragmentos donde Masotta hace visible, a propósito de los famosos señalamientos, el grado de coincidencia de la percepción estética de ambos. El fragmento es pequeño. Dice Masotta:

«Firmar gente» como decía Greco ¿Qué otra cosa podía querer decir sino que no hay individuo por fuera del contexto al que pertenece y que si se modifica en algo ese contexto (aislando en un círculo, por ejemplo, al individuo) lo que queda modificado o perturbado es la idea misma de individualidad? (100)

De allí resalta una idea de individualidad que puede entrar fácilmente en polémica con las tendencias de la abstracción pictórica de mediados del siglo XX —el *action painting* de Pollock, integrado al expresionismo abstracto norteamericano, y el concretismo—. Si la tendencia expresionista neoyorkina reivindicaba una fuerza de separación entre el artista y lo circundante, o si la disposición del arte concreto avanzaba en la composición mediada por prótesis (reglas, compases), el trabajo informalista de Greco marcará una diferencia en las tendencias de la abstracción. Pues cuando se ponen en consideración sus trabajos gráficos, simultáneos a la exploración plástica, aparece en Greco la individualidad puesta constantemente en juego y a la vez el territorio permeando los límites de las diferentes expresiones en el campo de lo visual. El pulso de Greco, su línea informalista pasa sin mediaciones hacia el soporte cargando en el trazo la disposición del cuerpo. Un pulso, por supuesto, singular, que se adecua a la exploración de tal nueva técnica o soporte. Porque el trabajo de Greco está siempre situado: en su cuerpo, en el mundo que lo rodea, en el mercado que lo observa. Greco dibuja una línea errante que sostiene la imaginería de su exploración radical. El trazo informalista sirve de apoyo y se desplaza sin suspenderse. *De la línea a la letra*, el trabajo con la palabra y con el significante gráfico persiste. La letra actúa en la ciudad, la ciudad actúa en la superficie del cuadro.

Pero claro que cuando hablamos de Greco la distinción del «cuadro» se hace de verdad insuficiente. Papel, tela o madera, cada soporte evidencia una resistencia singular. El contrapunto entre la materia del soporte y los elementos que se agregan produce una contaminación mutua de la que surgen las variaciones del recorrido de la mirada. En el caso de Alberto Greco los materiales elegidos, tanto para el agregado cuanto para las superficies podrían catalogarse como materiales «menores». Se oponen, bajo esta denominación, a aquellos que sirvieron para imaginar un destino perdurable a los objetos artísticos. Este último es el caso del mármol, del granito, pero también de las fórmulas aplicadas a óleos y tintes en el afán de que la adherencia al soporte sea superior y permita evitar el craquelado o una pérdida precipitada en la intensidad de los tonos. Greco parece preferir materiales de uso cotidiano. Materiales «nacidos para morir» según las palabras de Rosalind Krauss (71); quizá más blandos, más accesibles y, generalmente, más livianos y transportables. Las posibilidades de combinación de estos materiales evocan, paradigmáticamente, distintos diseños y se alinean bajo diversas tradiciones. De la elección inicial de los materiales surgen figuras y temas. En la composición, el trazo busca, con su movimiento, dar lugar a lo inaudito, a lo desplazado. Deja ver aquello que se encuentra en segundo plano, moldea las formas de

lo decisivamente nuevo, busca exponer la marca de lo actual de dicha intervención. Pero el cliché, nos advierte de nuevo Deleuze, *cae verticalmente* y produce la saturación de la superficie. Como espectro o como forma inacabada, amenaza al hecho pictórico. Entonces se debate la formulación definitiva del objeto artístico. La manifestación del trazo intenta la remoción del cliché. Sólo a veces lo logra.

Desde aquí posiblemente podamos pensar la función de los soportes. Principalmente, porque se logra comprender hasta qué punto la visión está cargada de formas predecibles, imágenes cuya multiplicación respalda aquella gratuidad *enemiga de la expresión* que citábamos antes. Pero también porque nos convida a pensar las manifestaciones simples. No ya los grandes cuadros del renacimiento o los grandes nombres de la tradición occidental, sino el soporte como lugar de confrontación con lo que ha sido dicho, la materialización que se hace efectiva y que se opone a lo *trillado*.

Del trabajo de Greco tomaré particularmente el caso del *Gran Manifiesto–Rollo Arte vivo-dito* que recorrió las calles del pueblo de Piedralaves en 1963. Se trata de un conjunto formado por dos fragmentos o piezas en forma de rollos de papel intervenidos con técnica mixta. Acuarelas, lapicera, collage, dibujos, texto, fechas y garabatos, un random de elementos dispuestos a lo largo de los rollos sin aparente continuidad narrativa. Quisiera proponer este paisaje en eco de una obra siempre aferrada al trabajo tipográfico, a la marca de la letra inconducente, al terreno del texto interrumpido. Una manera de trazar la línea vital entre el soporte, el afecto y el territorio.

\*

Cuando estuvo terminado, junto con niños curiosos y adultos más curiosos, el *Gran Manifiesto–Rollo...* dio, literalmente, la vuelta al pueblo. De la acción se conservan, además de las dos piezas de papel, las fotografías tomadas por Monserrat Santamaría. Es un trabajo de diferentes planos: el rollo, la acción por la ciudad, las fotos. Una acción compleja en un punto alto de la carrera de Greco quien para entonces ha desarrollado fuerte sensibilidad hacia las diferencias materiales. Por ello consideramos que la hoja que oficia de soporte es un elemento significativo. Esta hoja enrollada es —en términos de Derrida (9)— la *forma de una materia*, forma que revive un nudo antiguo, anterior al libro mismo. Tal vez por ese motivo recupere una memoria primigenia, la vía de entrada o pase a un origen común. Es, además, la forma en la que se exhibe el guiño literario, pues de la clara decisión de evadir la forma libro, la palabra se traspone a otro formato. Haciendo uso del simple papel de escribir se vuelve ajena la pretensión totalizante del libro. Tal vez, en su lugar, en este caso haya, más bien, un *liber* que en el desplazamiento de la vocal recupera la adherencia como corteza, sustancia de un soporte, materia viva donde se escribe.

Cuando Derrida tituló *Papel–máquina* al famoso libro de 2003, preguntaba por lo que tiene lugar, precisamente, entre el papel y la máquina (10). Podríamos hacer el mismo ejercicio al preguntar qué guarda el rollo de papel entre el papel y el rollo. Quizá sea posible guardar allí la convivencia de la figura y la palabra escrita, o más aún, la pervivencia de un origen del soporte que guarda la memoria de las primeras letras punzadas en la corteza de ese *liber* o *biblon*. Si la tela no es la madera y la piedra no es el papel, y si esas diferencias operan con fuerza en la producción sensible de los artefactos estéticos, la escena de escritura que habilita el papel enrollado interroga sobre la composición y la sobrevivencia de la materia significativa.

El volumen o rollo evoca una dificultad. Un problema luego superado por la forma del códice, la más cercana al libro que conocemos actualmente, y luego más aún resuelta por el scroll del

mouse o el buscador en los programas de edición o de escritura. Aquella dificultad que suponía volver a revisar algún pasaje anteriormente leído una vez que se había avanzado algún trecho en la lectura. Porque, en el rollo, tanto como se desenrollaba el lado derecho para continuar, debía enrollarse el extremo izquierdo para conservar un punto de extensión manipulable. El *Manifiesto-Rollo...* de Greco retoma ese problema. Intensifica la relación de la materia con el entorno en el que es bienvenido. Precisa de la colaboración para extenderse por completo pero solo permite una lectura fragmentaria a quien lo sostiene. En la tarea de extender el pliego, cada quien sostiene una porción de lectura, y debe quedarse con esa pequeña parte, leerla porque la tiene frente de sí, y aguardar el desenvolvimiento completo del rollo a la espera de poder ver la extensión real de ese papel. En la cualidad del papel se reúne una distancia insalvable porque el espacio circundante participa del rollo, inscribiendo algo de ese instante en la materia de la hoja, aunque bien no sean las marcas de unos dedos, un pequeño doblez o una pequeña grieta, tal vez una rotura o un tajo producto de alguna distracción.

El encuentro en Piedralaves hace obra con la técnica de los señalamientos, tan apreciada por el artista, técnica asimismo controversial porque trabaja con el espacio y con lo ya dado. Ambos métodos de composición, tanto el señalamiento cuanto la continuidad de escritura-acción del *Manifiesto-Rollo*, se emparentan en la lógica del *object trouvé*. Pues la obra de Greco conservó siempre la seña dadaísta del fragor del inicio del siglo. Pero le permitió un giro a esos encuentros, en tanto dejaba emplazado, sin mover de lugar, lo que hallaba. Prescindiendo del esfuerzo destinado a arrastrar el objeto hacia el espacio del museo, es el objeto mismo —persona o elemento— que por su capacidad material y la fuerza de determinación artística asumen la interrupción del entorno. Dirigir la sinergia de los cuerpos hacia otras ubicaciones, usar la calle y el rollo de papel como soportes, fueron recursos singulares de los que se valió Alberto Greco para tramar otro punto de visión para el paseante, otro modo de circulación de los afectos. Algo tan simple como dar de nuevo los objetos para que el ojo haga foco o buscar en el pequeño pueblo la mirada que se detiene y espera.

### **Composición y caligrafía**

Incluso en la performance o en la actividad teatral la escritura fue elemento central del trabajo de Alberto Greco. Sus trabajos y exposiciones estuvieron acompañadas por carteles, y su firma de artista es también buen exponente de su pasión por la letra. Su caligrafía, especialmente expresiva, aseguraba que el ímpetu comunicativo hiciera espacio al trabajo estético, a la fuerza imagística del elemento lingüístico. La letra de Greco estuvo siempre anclada en su trazo informalista. Migraba desde allí hacia los diferentes usos de la escritura.

Si nos detenemos en la observación de su trabajo tipográfico puede notarse la semejanza con el trabajo de la publicidad, un interés destacado por el espacio de la hoja, por su diagramación y dimensiones. La letra se sobreimprime en el soporte, lucha con el reducido espacio de la hoja o teatraliza esa falta de espacio. Es una letra que se amontona en el rincón o que se estira para exponerse como elemento visible y central, siempre buscando, como signo plástico, modular la materia para producir un decir enfático. En el juego del signo lingüístico la relación con los elementos circundantes no acaba. Se trabaja con el error, con el exceso, con el accidente. Pero es el soporte el que, finalmente, posibilita la saturación de significados, la superposición de elementos y la persistencia de lo inconcluso.

El producto (obra, hecho artístico) queda plenamente abierto a las contradicciones. De allí la vigencia de su trabajo: ellas garantizan la sujeción al ojo singular del artista pero a la vez dejan espacio a lo que continuamente se transforma en la obra. Ese valor, respaldado en los objetos, los que todavía se exponen en el museo o en las galerías de arte, están también en diálogo con otros registros que funcionan a modo de paratextos. El fotográfico, por caso, permite entrever y descubrir ciertos problemas realizativos. Estos se corresponden con los que citábamos al inicio de este artículo: la fotografía presenta de otro modo el trabajo de Greco, muestra un punto de vista simultáneo que no coincide estrictamente con su mirada. Aquellos trabajos que se registran fotográficamente son, por tanto, trabajos colaborativos. En ellos el problema del referente se explicita al indagar en las características de los modos de enunciación. Se revisa, por ejemplo, el lugar testimonial de la fotografía, especialmente en los proyectos estéticos que contemplan el lugar de lo fotográfico como elemento fundamental de la producción. Recordemos, a modo de complemento, la serie de performances que Edgardo Vigo incorporaba a su trabajo de documentación. Entre otras, aquella titulada *Enterramiento y desenterramiento de un trozo de madera de cedro (1971-1972)*, acción que se enmarca en el ámbito de los señalamientos. Con una duración de un año completo, esta acción fue asistida por escribano público, un fotógrafo profesional y cuatro testigos, entre los que figuraba Graciela Gutiérrez Marx. El problema del referente es central y dialoga con los mecanismos probatorios de las sociedades modernas en el ámbito del derecho.

Este tipo de deslizamientos del arte contemporáneo argentino, profundamente conectados con los elementos de la performance y la exposición, comienzan a incluirse cada vez con mayor frecuencia en la producción de los artistas. Cada quien establece una relación específica con este modo colaborativo que en Greco cuenta con una fuerza expresiva propia. De acuerdo a la composición, su obra permite insistir sobre la particularidad de la letra y la de la palabra. Incluso los señalamientos estuvieron habitualmente acompañados por la cartelería a mano alzada, firmada bajo su nombre. El trabajo con la letra es constante en los diferentes contextos. Muchas veces sólo trabajando con una letra aislada Greco puede decir algo sobre el lenguaje. Otras, en una frase que sigue el derrotero de una historia, hay una atención particular a algún signo que domina la escena y mediante la alternancia tipográfica, el subrayado o acento en la caligrafía se manifiesta una disposición expresiva. Así se comprueba que la escritura en Greco es una formación compleja y que la frase no es el destino necesario de la expresión poética.

Exponer ese trabajo con la palabra y con la materia lingüística en clave de las artes visuales es una apuesta por modos de enunciación menos descriptivos que empíricos o experimentales y transita continuamente la fragilidad de ese borde. Produce un cuestionamiento a la intención comunicativa aunque con la precaución de no suspenderla por completo. Por eso el trabajo con la obra de Greco precisa de un esfuerzo de comprensión lectora. Su escritura porta una fuerza expresiva y sutil que hace del hecho artístico una obra en construcción. Su estructura está a la vista, mostrando el código de su escritura. Remarca la importancia que le atribuye en la producción a la palabra y a la letra.

Abigarrado y vacío a la vez, monumental y minucioso, desprolijo y atento, el trabajo de Greco es puesto a prueba en sus polaridades. Pero no solo cuando hablamos de los trabajos montados sobre bastidor. También en la cartelería, en los señalamientos, y por supuesto, en el *Manifiesto-Rollo..* Cada una de estas manifestaciones, con sus alcances propios y la mixtura de cada técnica, desvía la atención hacia un lugar muy propio de la experimentación. En la visión particularísima de

Greco esta experimentación toma la forma de la exhibición total. Una pasión que requiere de la comprensión del lugar del artista una vez avanzado el siglo XX. Sirviéndose de los procedimientos en circulación Greco toma posesión de las circunstancias más cercanas y las reconfigura. En su persona conjuga una serie de movimientos de desterritorialización espacial y afectiva que resurgen en su producción. Citábamos anteriormente su trabajo entre-ciudades, el entusiasmo por las posibilidades que los desplazamientos territoriales imprimían a su obra. Es casualmente ese ojo conectado con la realidad del mercado el que sus críticos acérrimos no dejaron de recriminarle tildando esa operación como pura impostura, como falta de gracia o estilo artístico.

Pero tal vez ahora podamos valorar, en cercanía con otros productores del arte y de la cultura argentinos de los años sesenta, que en la obra de Greco la teatralidad, la farsa o la simulación son operaciones que se integran de manera funcional al conjunto de su trabajo. En la puesta en práctica del procedimiento el valor del simulacro toma forma. Como cuando Greco se colocaba como personaje ficticio en *Albertus Grecus XXIII* (1962), o cuando la letra interpuesta en la cartelería publicitaria señalaba la transposición semántica, en el caso, por ejemplo, de *Claro que me ha conquistado* (1964). Pero también al bordear sutilmente la consigna vanguardista de la unificación del arte y la vida, haciendo del peregrinaje en el pueblo de Piedralaves el motivo principal del desenvolvimiento del *Manifiesto–Rollo...* Greco envuelve a la ciudad y pone en tensión, con ese movimiento, la concepción del arte más contemporáneo, trabajando la subjetividad como clave de la manifestación efímera. Clave que el *Manifiesto–Rollo...* expuesto en el Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía problematiza al verificar la ausencia del resto de los elementos que dieron consistencia a la obra. El rollo actual, que puede verse pero sin tocarse, conecta directamente con la experiencia teatral y la relación vital entre el individuo, el arte y el entorno. El encuentro en Piedralaves es decisivamente un encuentro, la manifestación de un posible en ese contexto particular. Una experiencia de «contaminación artística», para decirlo en los términos de Daniela Lucena.

En este encuentro, el papel vuelto rollo parece ser el medio que permite hablar con el lenguaje de lo cotidiano. El soporte que guarda un decir pasado por el cuerpo. Un trabajo colectivo de ribetes telúricos transpuestos espontáneamente a la hoja de papel. El rollo conecta con un fondo cultural y si es verdad que, tal como dijera Krauss, «el papel es el talón de Aquiles del sistema artístico» tal vez lo sea menos por su estatuto de material menor, por su obligado deterioro, que por lo común de su uso, lo incalculable de su deriva y su capacidad de conexión. La escritura de Greco tiene cierta preferencia por el deterioro del material. Esto es constatable, como decíamos arriba, por la clase de materiales que pone en juego. En tal proceso el tiempo se graba en la materia y la afección subjetiva se hace espacio en el papel. Una escritura que oscila, muy delicadamente, entre lo efímero y el deseo de futuro.

## Referencias bibliográficas

- Benjamin, W.** (1999). El autor como productor. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 115–134.
- Cadava, E.** (2015). *La imagen en ruinas*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Davis, F.** (2014). Tráficos y torsiones queer/cuir en el arte: cuerpos, contraescrituras. *Errata. Revista de artes visuales*, (12), 20–44. <http://revistaerrata.gov.co/contenido/traficos-y-torsiones-queercuir-en-el-arte-cuerpos-contraescrituras>

- Del Río, V.** (2006). El concepto de neovanguardia en el origen de las teorías del arte posmoderno. En Hernández Sánchez, D. et al. *Octavas falsas. Materiales de arte y estética 2*. Salamanca: Luso, 111–142.
- Deleuze, G.** (2016). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Derrida, J.** (2003). *Papel Máquina. La cinta de la máquina de escribir y otras respuestas*. Madrid: Trotta.
- García, L.** (2019). The Fakers. Masotta extraterritorial. *Revista Haroldo*. [http://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=351&fbclid=IwAR3JAOe1mvtFF5UDnI1dYkUrT17oMSFCk\\_HWDHROqYWtkT9kQAaVPGzUCGI](http://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=351&fbclid=IwAR3JAOe1mvtFF5UDnI1dYkUrT17oMSFCk_HWDHROqYWtkT9kQAaVPGzUCGI)
- Katzenstein, I.** (2014). Verborragia e imaginación discursiva en la escena pública; Alberto Greco, Jorge Bonino y Federico Manuel Peralta Ramos. *Caiana*, (4). [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=150&vol=4](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=150&vol=4)
- Krauss, R.** (1999). *Los papeles de Picasso*. Barcelona: Gedisa.
- Longoni, A.** (2017). Greco y Masotta en un juego de espejos. En Pacheco, M.E. y García, M.A. (Comp). *Alberto Greco ¡Qué grande sos!*. Buenos Aires: MAMBA, 99–105.
- López Anaya, J.** (1989). *El arte en un tiempo sin dioses*. Buenos Aires: Almagesto.
- Lucena, D.** (2015). *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*. Buenos Aires: Biblos.
- Lyotard, J-F.** (1996). Paradoja sobre el grafista. *Moralidades posmodernas*. Madrid: Tecnos, 31–39.
- Masotta, O.** (1970). Prólogo. En Steimberg, O. *Cuerpo sin armazón*. Buenos Aires: Dos Editores, 7–13.