



Celebración
Plasmática

10º Edición - 2022

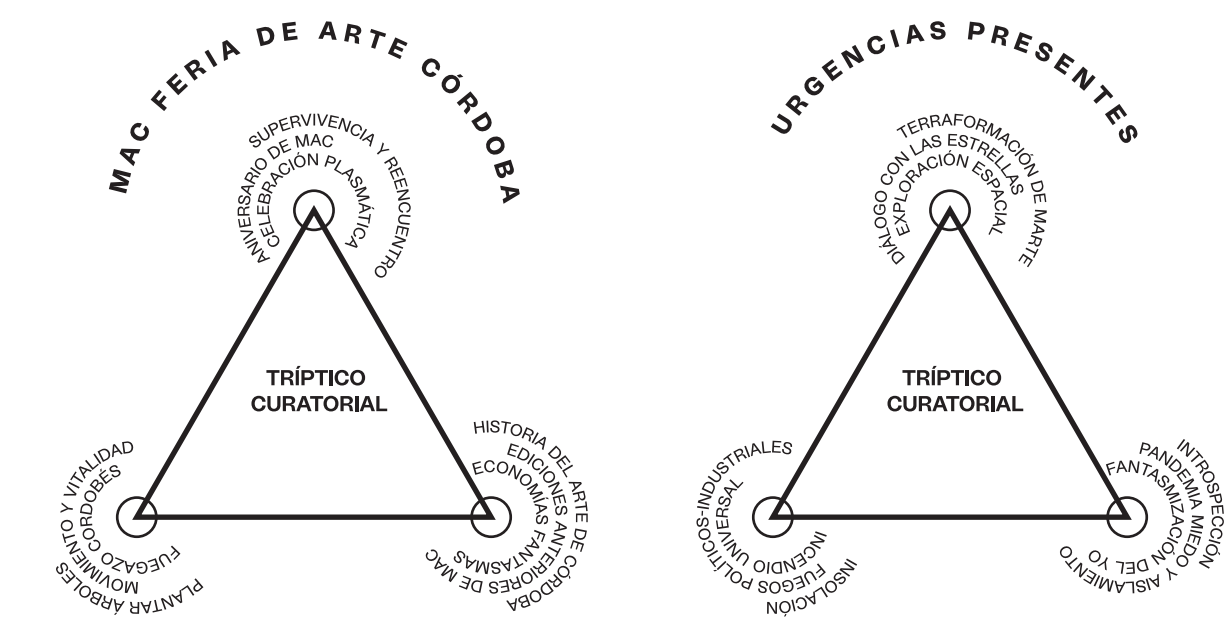


Celebración plasmática: fuegazos y fantasmas

Por Romy Castiñeira, Sofía Torres Kosiba y Manuel Molina

ACTO DE RIESGO

Con la curaduría, MAC arriesga un acto equilibrista, que hace pender el sentido entre el mercado y el arte contemporáneo. El malabar elegido se mueve entre la propia historia de la *Feria de Arte Córdoba* y las urgencias del mundo que estamos viviendo. A partir de esa contorsión se dibuja una suerte de triángulo conceptual-poético conformado por las ideas de lo plasmático Δ el fuego Δ los fantasmas. Estos temas surgieron en el proceso de estudio de MAC, su formato, su recorrido y sus necesidades actuales, análisis que se realizó con la sensibilidad abierta al contexto glocal de producción de la feria. Cada línea abre el triángulo curatorial a una deriva de sentidos amplios, porque apunta de manera divergente hacia la exploración cósmica, la dimensión subjetiva y el calentamiento global.



¿CÓMO ES UNA CELEBRACIÓN PLASMÁTICA?

Una celebración plasmática invoca al gesto de entregarse al *flow*, esa energía que brota del estar juntxs y en movimiento. La celebración plasmática es un llamado al encuentro desde las artes después de la parálisis pandémica. MAC-Feria de Arte Córdoba no solo funciona gracias a la reunión de distintos sectores y fuerzas institucionales, sino que en esta edición celebra sus primeros diez años, otro motivo para encontrarse entre obras de arte.

EXPERIENCIA PLASMÁTICA

Abandonarse a la corriente es como zambullirse en un material inestable, que nos envuelve en su incansable movimiento. En Córdoba, esa experiencia tiene lugar cada vez que nos tiramos a los ríos serranos. El cuerpo se sumerge, se alivia la gravedad, se disuelve la organización cotidiana del peso, se cae la distancia seca con el entorno. La experiencia de inmersión en la que los límites nítidos y estables comienzan a vibrar se vuelven el rasgo distintivo del plasma.

CUARTO ESTADO DE LA MATERIA

Hay un cuarto estado de la materia, distinto del líquido, sólido y gaseoso que todxs conocemos. Este estado se da en el plasma, una suerte de nube electrificada, que está presente de manera natural en el Sol, en los rayos, en la aurora boreal. Aunque no se sepa tanto de él, constituye irónicamente la mayor parte del universo. Es una mezcla de materia y energía que sostiene a todas las otras materialidades del cosmos.

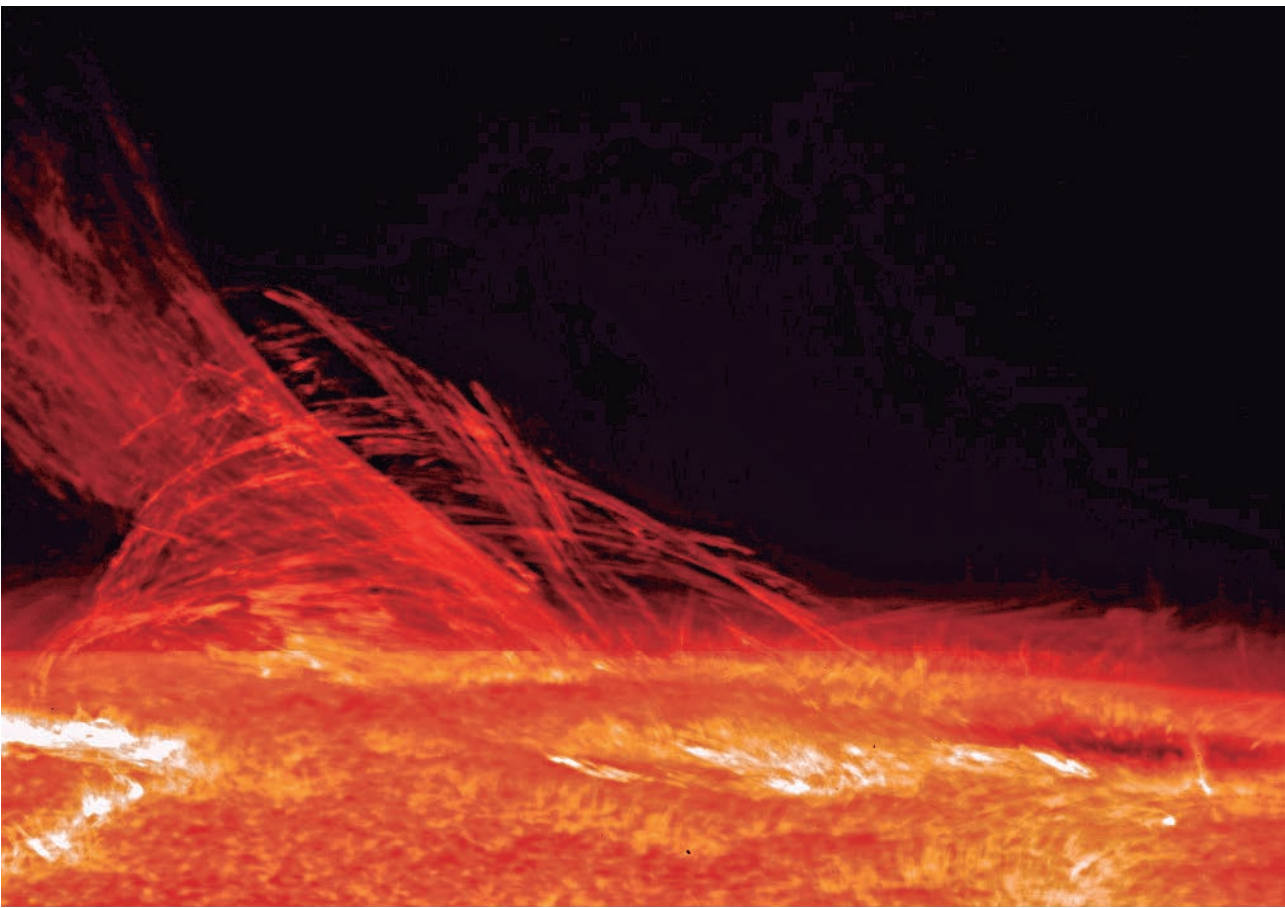
1 Mudrik, Armando. “Por primera vez una sonda espacial ha alcanzado el Sol”. Plaza-cielo-tierra, 2022.

HELIOFÍSICA

El Sol es la gran usina de plasma de nuestro entorno cósmico. Junto con la luz y el calor, la estrella reina sopla vientos plasmáticos que van impactando en todos los planetas del sistema solar. La Tierra detiene estos gases ionizados gracias a la atmósfera. Una parte del plasma se absorbe, produciendo la sobrecarga de energía atmosférica que se concentra en las tormentas eléctricas. La materialidad de los relámpagos, los rayos y las centellas es plasmática, esto quiere decir que esas serpientes de luz fulminante que se retuercen en el cielo están hechas de plasma. La parte del plasma solar que la atmósfera logra desviar se desplaza hacia los polos terrestres, produciendo la aurora boreal.

CARÁCTER FILAMENTARIO DEL PLASMA SOLAR

El 28 de abril de 2021, por primera vez en la historia, la sonda espacial Parker de la NASA ingresó en la superficie plasmática del Sol: “A diferencia de la Tierra, el Sol no tiene una superficie sólida. Pero sí tiene una región del espacio a su alrededor donde físicamente gobierna su plasma emergente —se denomina así al estado de la materia en la que existe una mezcla de iones positivos y electrones producidos a muy altas temperaturas—.”¹ Esa región plasmática del Sol se denomina corona y tiene una estructura filamentaria, es decir que se desprende hacia el espacio interplanetario como si fuesen hilos de gas incandescente y electrificado. Frente a la naturaleza rectilínea de la luz, el plasma curva, zigzaguea, deriva.



Fotografía de la corona plasmática del Sol, tomada en 2007 por el satélite Hinode-Solar-B.

EL PLASMA EN LA TIERRA

Sobre el plasma sabemos, pues, que allá a lo lejos está el Sol y que aquí cerca, en la bóveda celeste, sobrevuela fantasmalmente como aurora multicolor, como masivas descargas de Zeus ⚡ o irradiaciones de Inti ☀. Todavía no hay una investigación que haya podido explorar el carácter solar de las artes visuales, en ese viaje astral que va desde los lengüetazos plasmáticos del Sol hasta la estimulación del sentido de la vista. Entender las imágenes naturales, aquellas no hechas por seres humanos, implica una lectura de la imagen más difícil de ver de todas, que no es otra que el Sol, que no se puede mirar de frente.

2 Sanmartín Losada, Juan Ramón. Ingeniería y física de plasmas. S/d. 1998.

EL ORIGEN Y LO INDEFINIDO

“Planetas y estrellas como el Sol nacen en estos plasmas coloidales, en la envoltura fría de alguna estrella anterior. En palabras de Hannes Alfvén, en su discurso del Nobel de Física de 1971, ‘en el principio era el plasma’”.² Hoy sabemos que el plasma engendra estrellas y brota en ellas. Quizás por eso despierta en todo lo vivo la actitud de culto.

CREER EN EL SOL

Los girasoles, los elefantes y los incas comparten la creencia en el Sol como una divinidad, religiosidad que podríamos llamar helioteísmo. No es

solo por necesidad energética que una flor gira para mirar el Sol, sino que hay un acto de culto en la heliotropía vegetal, en el moverse siguiendo al astro rey. En los elefantes, el gesto de la prosternación, de hacer una reverencia, no se dirige hacia altares o mezquitas, sino hacia lo alto luminoso: “Podemos decir también que los elefantes tienen cierta participación religiosa, pues tras varias abluciones y purificaciones, se les ve pasar largo tiempo en meditación y contemplación a ciertas horas del día, por propia iniciativa, sin instrucción ni precepto, con la trompa alzada como brazos y los ojos fijos hacia el sol naciente.”³ Llama la atención que el culto al Sol haya sido practicado por una civilización como la incaica, que no convivió con elefantes. Sin embargo, hay registros de que los incas cultivaban girasoles, y quizás fueron estas plantas quienes los inspiraron a girar la creencia hacia la luz plasmática. Aunque era politeísta, el pueblo inca veneraba mayormente al dios Inti, el nombre quechua del Sol.⁴

POLISÉMICA: COSMOS Y SANGRE

La misma palabra *plasma* se usa para nombrar la sangre, la parte fluida en la cual flotan suspendidos los glóbulos y demás células sanguíneas. Comparte con el plasma solar la conexión con lo vital, el estado de fluidez y la función de dinamizar. En esta ambigüedad, el plasma desafía al sentido común a pensar la conexión entre lo cósmico y lo corporal. Lo plasmático pone a tambalear los muros, los límites, los binarismos, las fronteras, abre fisuras por donde brotan nuevas conexiones.

3 Montaigne. *Ensayos II*. Barcelona: Acanalado, 2007. p.628.

4 Cartagena, Nicole y Herbert. *Por el camino de los incas*. Javier Vergara editor, Buenos Aires, 1978.

DIVERSIDAD, LÓGICA NO BINARIA, LO QUEER, LOS LUGARES *ENTRE*

Al zafarse de la clasificación de la materia en sólido, líquido y gaseoso, el plasma abre el juego a los lugares *entre*. O mejor aún, lo plasmático nombra cualquier cosa en estado de transformación, señala que cada identidad es un proceso abierto. Cada subjetividad puede ser imaginada como un viento plasmático, destinado al andar y al transformarse. En una celebración plasmática, entonces, la organización social del contacto entre masculino/femenino se desgrana en la multiplicidad bizarra, hermosa y multicolor de lo queer. Una celebración plasmática es una figura cósmica para pensar las dinámicas del encuentro, el intercambio y la mezcla. Un *Mercado de Arte Contemporáneo* producido de manera multisectorial que convoca a celebrar su aniversario y pone a la venta la multiplicidad de las artes visuales, se mueve plasmáticamente.

CARÁCTER PLASMÁTICO Δ DEL FUEGO Y Δ DE LOS FANTASMAS

El plasma está profundamente entrelazado con el calor y la luz, porque quema sin ser fuego y brilla sin ser luz. ¿Hasta qué punto todo lo visible no es ya un rebote del plasma solar? Así, la celebración plasmática extiende sus hilos hacia los otros dos temas del triángulo curatorial. La naturaleza danzante del fuego hace que tampoco resulte sencillo clasificarlo como sólido, líquido o gaseoso. Alrededor de los fuegazos surgen las historias de fantasmas. Los fantasmas son esencialmente una aparición etérea, un espíritu que brilla. De allí que Charles Richet nombrara justamente como *ectoplasma* a la sustancia

vaporosa y brillante que sale de la boca de un *médium* en el contacto con un espíritu.

¿QUÉ QUEREMOS DECIR O HACER CON LOS FANTASMAS?

Cuando el plasma se hace visible como aurora boreal, flota en el cielo oscuro asemejándose a una suerte de sábana ondulante y multicolor. Se vuelve una imagen fantasmal. ¿Qué tienen que ver los fantasmas con *MAC*? *MAC* es una feria de artes visuales. Esto significa que en el centro del mercado se sitúa un tipo de mercancía singular que es la imagen. Son puestas a la venta todo tipo de imágenes: pintadas, dibujadas, fotografiadas, filmadas, diseñadas, accionadas. La conexión entre las imágenes y los fantasmas apunta a una trama de relaciones que provienen del materialismo, la economía, el psicoanálisis, la tecnología, la historia del arte y las leyendas urbanas.

Izq.: Fotograma de *El rostro de Bonino*. Registro fotográfico de acciones. 1999.

Der.: *Sin título*. Carlos Crespo. Acrílico sobre papel. 1998.



LOS FANTASMAS DE CRESPO Y BONINO

En su núcleo ferial, *MAC* invocó desde sus primeras ediciones los fantasmas de los artistas cordobeses Carlos Crespo y Jorge Bonino. Con sus nombres se bautizó a dos sectores de galerías de arte, *Zona Crespo* para galerías de larga trayectoria y formatos tradicionales, y *Zona Bonino* para galerías autogestionadas, emergentes y de formatos experimentales. ¿Cómo derribar ese muro divisorio según trayectorias y a la vez mantener abierto el portal Crespo-Bonino? ¿Qué pasaría si Crespo y Bonino se encontraran en un taller o en una fiesta?

Solo sus fantasmas son capaces de poner en diálogo sus obras y señalar que son más las convergencias que las oposiciones. Ambas obras se diferencian fuertemente en sus materiales y sus técnicas. Crespo con una obra clasificable dentro de las artes plásticas, sobre todo en los géneros de la pintura y el dibujo neoexpresionista. Y Bonino con acciones difusas, happenings lingüísticos y performances desopilantes. En este punto, donde



se enfrentan pintura/performance, ambos nombres encarnan la oposición arte moderno/arte contemporáneo. Sin embargo, en el modo de comportarse, las obras de Crespo y de Bonino se aproximan entre sí.

Crespo exploró la monstruosidad. La estrategia de producción fue la mostrificación de sí mismo. Muchas de sus escenas muestran al propio pintor cordobés en autorretratos deformes, mutilados, hibridados. La relación con el caballo se repite en diferentes obras, pero en todas con la forma de un centauro al revés, porque la cabeza es de caballo o burro y el cuerpo es humano. Estos frankenssteins interespecistas andan por la ciudad cordobesa, entre los edificios del barrio Nueva Córdoba. La cruza con el caballo es el fantasma de la explotación urbana de este animal. Uno de sus dibujos muestra a dos hombres traccionando la movilidad de un caballo en medio de una ciudad.⁵ Hay algo con la cabeza en Crespo: se estira, se deforma, se agranda como un globo a punto de reventar o le crece un hocico equino. Otras veces hay decapitación, la cabeza rueda, escupe sangre, está rota. En las imágenes de Crespo retorna una y otra vez la escenificación de la locura, en su carácter múltiple: por despersonalización, por animalización, por fragmentación del yo, por alienación, por angustia, por ansiedad. Crespo pierde su cabeza una y otra vez, en cada pintura. Es el mismo fantasma que insiste en reaparecer en la obra de Bonino.

Las performances de Jorge trabajaron con actos de habla al borde del absurdo. El recurso que generó mayor visibilidad fue el de la *glosolalia*, es decir, hablar en un idioma inventado o “en una experiencia de la palabra ajena a toda lógica de la significación”.⁶ Pero en cada una de sus obras se

ensaya una estrategia del sinsentido distinta. En acciones más tardías, Bonino utilizó más el collage idiomático o incluso el montaje de fragmentos de palabras del mismo idioma. Con estos recursos poéticos y performáticos se fragmenta la sustancia que liga a la subjetividad y a la corporalidad, que es el lenguaje. Con la fragmentación del habla, Bonino realiza en escena la fragmentación de sí mismo. No es casual que la última película sobre el performer villamariense, dirigida por Martín Sappia, se llame *Un cuerpo que estalló en mil pedazos*. El cuerpo del artista está poseído por el fantasma de la locura, para mostrar al cabeza hueca, al que habla incoherencias, al que salta como niñx, al que hace muecas con la lengua, gatea como un bebé. El comportamiento se distingue de la técnica y del modo de producción porque es el gesto transversal que conecta la obra con la vida del artista. En Bonino retorna la mostrificación de sí mismo, por fragmentación del yo y enloquecimiento. La imagen que retorna es la de perder la cabeza.

Tanto Bonino como Crespo se comportan bajo el fantasma de la locura. ¿Qué tiene el fantasma de la locura para decirle a una feria como MAC?

FUERA DEL TIEMPO

Con Crespo y Bonino se vuelve evidente que las obras de arte visuales están poseídas por fantasmas, imágenes que insisten en reaparecer. Los fantasmas son imágenes o partes de ellas que alteran la secuencia lineal de pasado-presente-futuro, son imágenes que insisten en reaparecer a lo largo de la historia del arte. El historiador Aby Warburg denominó *pathosformel* a esta extinción y retorno de ciertas formas expresivas y composiciones

visuales: “la supervivencia de los muertos”.⁷ Si el tiempo cronológico destruye todo lo que crea según el mito griego de Cronos, el dios que se comía a sus propios hijos, en su retorno los fantasmas flotan fuera del tiempo. Luis García escribe sobre la obra de la artista cordobesa Mariana Robles, en el catálogo de MAC 2017: “En la obra de Robles, el entrelazamiento de poesía e imagen se funda en que su asunto, su obstinación, es la cuestión de la infancia, no como recuerdo sino como insistencia en cada presente. La infancia, es decir, la experiencia del anacronismo del tiempo y de la transmisión de la experiencia: el tiempo de los fantasmas. Y ese es siempre un tiempo imaginal y poético (...) Porque fluida es la herencia de los fantasmas.”

FANTASMAS ESPANTOSOS

Para la historia del arte, los fantasmas son imágenes sobrevivientes. Son la imagen de un alma ya sin su cuerpo. Puro espíritu. Por eso levitan, flotan, se transparentan, atraviesan paredes. Para elevarse a la condición de fantasma, un cuerpo tiene primero que morir. Su reverso perfecto son los zombies. Estos son la imagen de un cuerpo sin su alma. Pura carne. Por eso se arrastran, caminan torpes, se chocan con las cosas. Para descender a la condición de *zombie* un alma primero tiene que morir.

La existencia de los fantasmas depende de que sean vistos por alguien con vida. La filósofa argentina Silvia Schwarzböck recupera en su libro Los espantos una frase de la película de Lucrecia Martel *La mujer sin cabeza*: “Son espantos. No los mires y se van”. El ambicioso ensayo de Schwarzböck recupera el sentido marxista del fantasma, es decir, el

cúmulo de los vencidos por la Historia que reclaman una transformación. A diferencia de los fantasmas, los espantos retornan angustiados o furiosos: “Los espantos podrían ser —si se los lee con Marx— los muertos que pesan *como una pesadilla* sobre la consciencia de los vivos. No obstante, existen en tiempo presente. (.) El trabajo doméstico es lo que reproduce como una maldición bíblica, el sistema de los espantos: los varones lo delegan en las mujeres y las mujeres, cuando pueden, en otras mujeres más pobres y con menos escolaridad que ellas.”⁸ Nos enseñaron a tener miedo o a negar que existen los fantasmas, pero no a relacionarnos con ellos. Siguiendo a Schwarzböck, podríamos arriesgar que un fantasma histórico, que por haber sido negado se convierte en un espanto, es el de las artistas mujeres, las trabajadoras invisibles del arte. ¿Qué tienen para decir los espantos de las mujeres que pesan sobre el mercado del arte?

MUJERES FANTASMAS: LAS ROSITAS

Hace diez años *Mercado de Arte EGGO* eligió colaborar de manera interinstitucional con la *Fundación Rosalía Soneira*. La pintora e ilustradora científica Rosalía Soneira desplegó su obra entre composiciones representativas y geometrías abstractas. También fue gestora de las “tertulias de los sábados”, reuniones poético-intelectuales en las que se debatía de arte y actualidad pero también se ensayaban piezas artísticas, involucrando a artistas, escritores, poetas, músicos y bailarines de Córdoba y de otras provincias. Su nombre quedó inscripto —aunque de modo interrumpido— en la historia de MAC. La edición de

5 Crespo, Carlos. *Dibujos 1995-2010*. Borde perdido: Córdoba, 2022.
6 Moyano, Manuel. Bonino. *La lengua de la inocencia*. Borde perdido: Córdoba 2017.

7 Didi-Huberman, George. La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Madrid: Abada, 2018. P.42.
8 Schwarzböck, Silvia. *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta ríos, 2016.

2021 de la *Feria de Arte Córdoba* volvió a invocar al fantasma de una artista de la historia de Córdoba, la pintora Rosa Farsac, para rebautizar el premio adquisición de la Municipalidad de Córdoba. Casi accidentalmente, MAC fue poseído por una fantasma rosada de las décadas de 1930 y 1940, es decir, más antigua que los de Crespo y Bonino: “Para esa misma época no puede dejar de mencionarse la participación de mujeres artistas junto a sus colegas varones. De una forma u otra, las mujeres modernas participan activamente como artistas, aportando nuevas actitudes en las temáticas de sus obras, o como profesoras o dibujantes al servicio de la ciencia. Tales son los casos de Rosa Ferreyra de Roca, Rosalía Soneira y Rosa Farsac (Caros Asaf).”⁹ Rosalía Soneira, Rosa Ferreyra de Roca y Rosa Farsac coincidieron en la pintura, pero también en el arte de tejer redes, de construir una escena y de conectar el arte de Córdoba con otras regiones. Hay una obra de Farsac de 1937 en la colección municipal, en el Museo Genaro Pérez, que se llama *Leyendo las cartas*, en la que vemos a cinco mujeres en una ronda alrededor de una mesa con naipes españoles. La obra está firmada como *Caros Asaf*, que era su *alter ego* artístico, al borde del anagrama, salvo porque faltan un par de letras. Aunque no hemos encontrado registros, según algunas reseñas biográficas hizo también “algunos gestos performáticos”. Es interesante que una artista mujer, ya de manera temprana en el siglo XX cordobés, estuviera incurriendo de manera simultánea entre la pintura y la performance, justo los dos lenguajes de Crespo y Bonino. Pero también en el juego de fragmentar su identidad, mediante la conformación de un *alter ego* que pasaba a veces por varón.



Leyendo las cartas.
Caros Asaf [Rosa Farsac]. ca. 1937.

FANTASMAS DEL MERCADO DE GÜEMES

Pensar lo fantasmal en MAC permite mirar esta relación entre mercados y fantasmas de manera general. Los fantasmas más populares que asustan a Córdoba traen imágenes del mercado de Güemes, ex Abrojal. Los espantos de la carreta, del chanco Benedito y de la Pelada de la Cañada, son las almas en pena de cosas, animales y mujeres que circulaban por los mercados céntricos. Es decir que los fantasmas del mercado claman por una sensibilidad vegana, poshumanista y feminista: “Varias apariciones completaban el Olimpo de la mitología abrojalera. *El chanco Benedito* que solía salir del agua a la altura de la calle San Luis, según decían las viejas para pedir un convite de grapa; la invisible *Carreta fantasma* que en las noches de luna llena se hacía escuchar traqueteando por las

cinco esquinas; y la famosísima *Pelada de la Cañada*. Esta aparición surgía por las madrugadas en las orillas abruptas de aquel arroyo, vestida con un manto negro y el rostro tapado con un oscuro chal y se ponía a caminar a la par de los trasnochadores que transitaban por el lugar. No pronunciaba palabra, limitándose a gemir y llorar sin consuelo, porque era víctima de una pena de amor; cuando se descubría, dejaba ver la blanca calva de su calavera, aterrorizando al más guapo de los abrojaleros, valiente con la daga, pero temeroso de las cosas de ultratumba.”¹⁰

FANTASMAGORÍA - FETICHISMO DE LA MERCANCÍA

MAC pide pensar la relación entre economía y arte. La propia economía ha sido muchas veces abordada en términos fantasmales: “La economía política siempre ha tenido una tendencia a la espectrología, es decir, a explicar el acontecer económico mediante manos invisibles y otros entes fantasiosos”.¹¹ Marx pensó los dos modos de producción extremos, el comunismo y el capitalismo, con la misma figura de lo fantasmal. El espectro comunista que sobrevuela a Europa en el *Manifiesto comunista* y el carácter fantasmagórico de la mercancía en *El Capital*. Del comunismo solo queda su espectro, no el proyecto antes de realizarse como en el *Manifiesto*, todavía potencia utópica, sino tras su muerte por el modelo capitalista. En *Los Espantos*, Schwarzböck apela al género del terror para comprender la contemporaneidad argentina, es decir, la época de postdictadura en la cual lo que queda es el triunfo de la vida de

derecha. El espanto es el alma en pena de la utopía. Por su parte, la fantasmagoría de la mercancía es descrita en *El Capital* como el modo de producción por excelencia del capitalismo, que consiste en borrar de la superficie del producto terminado las huellas de su proceso de producción.¹² Así, las mercancías aparecen como una imagen del más allá, como si no estuviesen hechas sobre la base de la explotación. El arte contemporáneo es la parte del sistema capitalista que invirtió esta fórmula, porque una y otra vez se esfuerza por exponer los procesos de producción, por desgarrar la apariencia de lo inmaculado. En una feria como MAC colisionan la fantasmagoría de la obra-mercancía y los intentos curatoriales de habilitar zonas de procesos abiertos, *work in progress*, laboratorios, conversatorios, acciones y estrategias que contaminan productivamente el fondo infinito blanco.

ECONOMÍAS FANTASMALES

Hay toda una forma del galerismo que irrumpe en los mercados de las artes visuales con la condición fantasmal, evanescente: proyectos mayormente de artistas que aparecen solo en las ferias de arte y luego se esfuman. Se trata de la estrategia de aparición pop-up liberada del cuerpo edilicio y del gasto en alquiler. Dado que las galerías de arte con locación física no pueden representar a todxs lxs artistas en actividad, los proyectos fantasmales son una de las estrategias productivas para sobrevivir en medio de unas condiciones económicas del arte inestables y frágiles. El recurso es propiamente fantasmal: “Otro modelo es el que no tiene un establecimiento fijo y se abre solo en

9 Rocca, María Cristina e Irazusta, Cecilia. Texto curatorial de la muestra “Fragmentos situados. Plástica moderna en Córdoba (1930-1970)” en el Museo Genaro Pérez. Córdoba, 2013.

10 Ferrero, Roberto, A. *La mala vida en Córdoba*. Córdoba: Alción, 1987. p.34
11 Vogl, Joseph. *El espectro del capital*. Buenos Aires: Crece casa editora, 2015. p.9.
12 Marx, Karl. *El Capital. Crítica de la economía política*. Tomo 1. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. pp.38 y ss.

determinados momentos del año y en diferentes localizaciones. Son las galerías pop-up. Es un concepto de negocio que hasta las galerías más importantes del mundo han llevado a cabo en lugares donde no tienen sede pero sí clientes. Las ventajas de este modelo frente al tradicional son de tipo económico. Mantener un espacio con su programación todo el año tiene unos costes muy altos y las ventas no se mantienen constantes durante los doce meses. Es una opción que da libertad, es más económica, pero también tiene desventajas frente a la galería tradicional. Desde buscar y encontrar un espacio que se adapte a una sala de exhibición con las necesidades que ello conlleva —equipamiento, luces, seguridad, etcétera— hasta el esfuerzo promocional extra que hay que hacer porque los coleccionistas, comisarios y demás agentes no conocen el espacio. Otro aspecto a tener en cuenta es la falta de legitimación de estos espacios por parte de los comités de las ferias; si se quiere participar en una feria es necesario adaptarse a las exigencias que impongan en cuanto al espacio, la programación y número de exposiciones, entre otros.”¹³

E-ESPECTROS - IMÁGENES ELECTRÓNICAS

Junto con los *pop-up* emergen actualmente numerosas plataformas de mercadeo artístico puramente digitales: marketplace, online galleries, sin contar el enorme giro *NFT* (sigla en inglés para *token no fungible*). Este proceso de virtualización del gale-rismo no sólo es inspirado por el propio net-art, sino que forma parte del fenómeno global de conversión hacia lo digital. La virtualización universal es la transformación de todo lo que hay en imagen digital.

Si los fantasmas son un tipo de imagen incorpórea, flujo de apariciones flotantes que vienen y se van, con la digitalización todas las imágenes son fantasmales: “e-espectros / Fantasmización. En buena medida, las electrónicas poseen la cualidad de las imágenes mentales, puro fantasma. Aparecen en lugares —de los que inmediatamente se esfuman—. Son espectros, puros espectros, ajenos a todo principio de realidad. (...) Ellas son del orden de lo que no vuelve, de lo que, digamos, no recorre el mundo para quedarse. Faltas de recursividad, de constancia, de sostenibilidad, su ser es leve y efímero, puramente transitorio. Como las imágenes mentales —las imágenes de nuestro pensamiento— las electrónicas solo están en el mundo *yéndose*, desapareciendo. (...) Como lo espectral, su ser es el de las apariciones —y, como ellas, se apresuran rápido a abandonar la escena—. Son, al mismo tiempo tiempo, (des) apariciones. (...) Toda su nueva y excepcional pregnancia para condicionar la vida del deseo provendrá justamente de esta recobrada naturaleza espectral, de su carácter de fantasmagorías. La alianza entre ellas y la mercancía —a la que ya Marx atribuyó la fuerza teológica de lo fantasmagórico— se cumplirá aquí también”.¹⁴

FANTASMIZACIÓN

“Los fantasmas no existen”, afirma el positivismo vuelto sentido común. Los fantasmas quieren aparecer y la mirada racional los quiere negar, porque no los puede ver. Convertirse en un fantasma es volverse invisible ante el Otro. De allí el término y el emoji en redes sociales y aplicaciones para ghostear 👻. En una feria de artes visuales como

MAC, el ojo está que explota: todo reclama ser visto, tanto las obras como las personas. Nos encontramos allí miles de personas cuyo sentido más afinado es el de la vista, rodeadas de imágenes y acertijos visuales. Si existiese un barómetro en las ferias de artes visuales que midiera a la altura de las miradas la demanda de ser visto, ese sensor estallaría por saturación. Uno de los fantasmas más atemorizantes en un mercado de artes visuales es precisamente el de no ser visto. ¡Buuuu!

CAPITAL IMAGINARIO

Se dice que MAC es un mercado de capitales simbólicos y culturales. Es decir que, junto con las obras de arte, lo que allí se intercambia es reconocimiento y sentidos. Pero el carácter fantasmal de la imagen, tanto por su historicidad como por su actualidad digital, introduce una variante que podríamos llamar capital imaginario. Se trata de un valor agregado que brota del fondo de la subjetividad, ahí donde se fantasea entre la creatividad visual y la paranoia de ser invisible.

Con las fantasías visuales del arte se trae a primer plano la dimensión psíquica de los fantasmas. Los fantasmas son también alucinaciones. Un tipo de alucinación donde se tiene la condición de ver al Otro sin ser visto. El psicoanálisis lacaniano desarrolló una teoría del fantasma en estos términos. Ahí el fantasma deja de ser una entidad del más allá y se vuelve una parte constitutiva de todas las psiquis. En tanto función imaginaria, el fantasma lacaniano conduce a una ensoñación diurna a disposición del sujeto, que hace de él no tanto un animal racional, sino un “animal fantasmaticante”.¹⁵ El fantasma del sujeto es una mezcla de imaginación y de lenguaje, porque se trata de una fantasía

sado-masoquista que se origina en la niñez alrededor de una sola imagen y de una sola frase. Lacan apoya toda su teoría del fantasma en la conferencia *Pegan a un niño* de Freud, texto donde la palabra fantasma permanece invisible, porque no aparece ni una sola vez. Un niño es golpeado, pero ¿quién le pega al niño? En la escena fantaseada, el tirón de orejas o el chirlo en la cola revisten una vestidura patriarcal porque se realiza en *el nombre del Padre*, incluso si es la madre la que golpea. Con el fantasma, la sociedad patriarcal entera ingresa en la subjetividad, bajo la forma de una fantasía de castigo. En la intersección entre la imagen y la frase “pegan a un niño” se engendra un juego gozoso de la mirada, porque se mira esa escena imaginaria de paliza sin ser visto. El fantasma es la fantasía infantil de espiar al poder, permaneciendo a salvo de su violencia detrás de los agujeritos de una sábana. ¿No resuena en el fantasma del psicoanálisis el gesto del arte?

LOS VIRUS DENTRO DEL ESPÍRITU

Los fantasmas son espíritus humanos que retornan de la muerte. Desde Hegel en adelante, el espíritu humano es comprendido bajo la figura de la consciencia aeróbica, soplido que asciende, se despliega, se extravía y se reencuentra. En 2019, una comunidad microscópica puso en peligro el espíritu de la humanidad. Ni vivos ni muertos, los coronavirus se multiplican entre los organismos vivos, ocupando su aparato respiratorio para multiplicarse. Literal, el coronavirus arrinconó con barbijos al *spiritus*, infectó las vías respiratorias, nos forzó a individualizar el aliento, suspender los besos, romper las rondas de mate.

13 Díaz Amunarriz, Carolina. *La gestión de las galerías de arte*. Madrid: AECID, 2017.

14 Brea, J. L. *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal, 2010. pp.67-68.

15 Alain-Miller, Jacques. *Del síntoma al fantasma*. Buenos Aires: Paidós, 2018.

EL FANTASMA DE LA NATURALEZA

Los virus son la imagen de la posnaturaleza; mezclas de lo vivo y lo muerto, de lo natural y lo artificial. En el sentido del puro paraíso no humano, la naturaleza ha muerto. ¿Qué formas tienen, pues, sus ruinas? De la naturaleza quedan monstruos híbridos, como las playas de microplásticos, reservas alambradas, viejos puentes tragados por las montañas, cielos llenos de naves y cuerpos cyborgs. Y si ha muerto, ¿cómo es el fantasma de la naturaleza? En el seminario sobre la función escópica, hay un sueño que Lacan retoma de Freud sobre el padre que no ve a su hijo arder: “El padre se queda dormido, y ve aparecer la imagen de su hijo, que le dice: *Padre ¿acaso no ves que ardo?* Y es que se está quemando en lo real, en el cuarto de al lado”.¹⁶ En la pesadilla de lo real se invierte este sueño, porque es la Madre-Tierra la que flota sobre nuestras conciencias gritando: *¿Hijxs, acaso no ven que ardo?* Y es que en el terreno de al lado la están quemando.

¿PARA QUÉ EL FUEGO?

Pirofanplasma: lugar fantasioso donde se arremolinan el plasma Δ los fantasmas y Δ el fuego. El uso en redes sociales del emoji fueguito 🔥 abre a una variedad de sentidos que no se limitan al elemento ígneo, sino que se podría traducir en las frases: “qué sexy”, “qué toda”, “estoy on-fire”, “una joda está en llamas”, “arden las sierras”, “quememos todo”. En la era del incendio universal necesitamos reconocernos en la llama, el fuegazo y el calorcito ahí donde nos traen vitalidad, meditación, deseo y vínculo.

16 Lacan, Jacques. *El seminario 11*. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós, 2008. p.42.

ORÍGENES PIRÓMANOS: GRIEGOS Y TOBAS

¿Y si en lugar del plasma, en el origen estuvo el fuego? El fuego también se encuentra en numerosos mitos de origen. Entre las filosofías griegas de la naturaleza, que apostaron cada una por distintos elementos naturales, Heráclito fue quien se inclinó por el fuego. Se lee entre sus fragmentos: “A todas las cosas las gobierna el rayo... sensato es el fuego [y causa de la disposición del universo]”. ¡Pero el rayo y el universo están hechos de plasma! Hoy sabemos que el Sol y los rayos son plasmáticos, pero en su carácter incandescente antiguamente se los comprendía como variantes del fuego.

Hay otro mito arcaico de origen asociado al fuego. Conviene transcribir enteros los párrafos de Eduardo Rosenzvaig sobre el mito toba *El mundo se quemó*, que es como decir que en el origen estuvo el fuego, o mejor dicho un incendio catastrófico, que creó todo por medio del proceso de cochura como el que se realiza con un ladrillo: “En la antropogonía, las casas son ahora de ‘fierro’, los árboles se pierden en un incendio colosal, y la tierra queda cocida como un ladrillo. Algo pavoroso ha pasado. ¿Dónde están los bosques? Las tres esferas del planeta se fundieron en un solo cielo, tres cielos. Algo espantoso. Una catástrofe eco-antropológica. ¿Acaso el núcleo de una advertencia? ¿Un tiempo que aún no fue? Cada siete días se reiniciaban los incendios. Sin bosques, la pobreza de la etnia toba fue horrible. La tierra quedó calcinada como un ladrillo. El relato *El mundo se quemó* es el más dramático de todos. Un saber humano que procede del tiempo. La memoria oral pasada a poesía, abstracción y presagio. Una narración —tal vez la iniciadora de una serie de narraciones— convertida en recipiente, genealogía de un saber popular y

filosofía. ‘Bajo esta tierra hay otra igual, pero sin árboles. No hay árboles, porque hubo fuego grande y la tierra está cocida como un ladrillo’ (...) Los pajonales incendiados tienen el color de un oso hormiguero. Las nubes son de polvo. ¿Acaso la ceguera de los hombres, el no querer ver ciertos fenómenos y acontecimientos a su alrededor, sea también la condena de ser hombre? Después que el mundo se quemó, los que miraron el ecocidio, las ruinas de la Tierra arrasada, se transformaron en animales. Pero un hombre no quiso mirar, no se atrevió a ver sus frutos (y ser conocido por ellos). Entonces siguió siendo hombre. Ya era tarde para cambiar y ‘quedó hombre nomás. Nomás’”.¹⁷

LA QUEMA PROGRAMADA FUERA DE CONTROL

Al estar Córdoba rodeada de tierra y lejana del mar, la catástrofe climática tiene aquí la forma de la sequía y del incendio. Los incendios cordobeses, como en muchísimas otras regiones, especialmente del sur global, no son solo producto accidental de la sequía o de un asado serrano mal apagado, sino metodología programada de desmonte. Córdoba se inserta en el incendio universal, es decir, en un fuego que nunca se extingue, sino que solo desplaza su foco: los bosques de Australia, la selva del Amazonas, los humedales del litoral, el monte cordobés.

INSOLACIÓN

Con el desmonte piromaníaco se extinguen las arboledas, los montes y los bosques nativos. En un territorio mediterráneo, que escasea de agua y cada vez más de sombrillas verdes, el riesgo

17 Rosenzvaig, Eduardo. Etnias y árboles. *Historia del universo ecológico gran chaco*. Buenos Aires: Nuestra América, 2011. pp.351-352.

18 Quiroga, Horacio. *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Buenos Aires: Losada, 1954. P.70.

latente es el de sucumbir ante el sol y la aridez. La transformación del paisaje de Córdoba tiende progresivamente a la desertificación. Horacio Quiroga escribió un cuento anticipatorio llamado *La insolación*, donde arroja una postal: “Salió por fin y se detuvo en la linde; pero era imposible permanecer quieto bajo ese sol y ese cansancio. Marchó de nuevo. Al calor quemante que crecía sin cesar desde tres días atrás agregábase ahora el sofocamiento del tiempo descompuesto. El cielo estaba blanco y no se sentía un soplo de viento. El aire faltaba, con la angustia cardíaca que no permitía concluir la respiración.”¹⁸

LÓGICA GLOBAL DEL FUEGO

Todos los fuegos el fuego es un cuento de Julio Cortázar, en el que se cuentan dos peleas paralelas: una lucha de gladiadores en las arenas de la antigua Roma imperial y una conversación por teléfono en un departamento de París. Entre lo antiguo y lo moderno, los fuegos pasan de asomarse como chispitas saltarinas de un lienzo o brasitas de un cigarrillo mal apagado a llamaradas colosales fuera de control. Se incendian luego tanto el departamento parisino como el circo romano. En ambas polémicas situadas en dos tiempos extremos de la historia europea, todas las personas mueren quemadas y ahumadas por el fuego. El protagonista oculto acaba siendo el fuego, que se mueve igual entre todos los fuegos de la Historia: aprovecha la guerra para aparecer, expandirse y extinguirse. Escrito por un sureño, hay algo geopolítico en la imagen del fuego que plantea Cortázar, porque ambos incendios se originan en el norte global y desde allí

se expanden. El cuento acaba con un diálogo entre los bomberos: “Va a ser duro, hay viento del norte. Vamos”.¹⁹

LA FERIA ES UN RITUAL DE PASO,
ESTAMOS EN UN MOMENTO LIMINAL

¿De qué manera las imágenes de los fuegos situados expresan el uso global del fuego?

El espacio público vuelve a estar en el eje de la gestión de la ciudad de Córdoba. La cultura tiene su rol en el programa político de restauración de “la calle” y los parques. Dos formatos de gestión cultural son los que llevan adelante este movimiento: el festival y el muralismo. El público modélico que se busca formar es la masa de espectadores entretenidos. Divertirse y recrearse a cielo abierto fueron las prácticas que más se extrañaron durante el confinamiento por la pandemia. Pero es una tarea para la cultura que la “vuelta a la normalidad” no sea mera restitución del pasado que condujo a la pandemia, sino abrir encuentros y celebraciones *revueltas y anormales*.

¿Cómo conectar la cultura, el espacio público y los fuegos que nos acechan? ¿Qué tiene que ver una feria de arte contemporáneo con el fuego? A los límites del espacio público habría que ensancharlos junto con la expansión de la ciudad de Córdoba hacia las sierras y el monte. Los incendios están vinculados al desmonte a gran escala por parte de ciertos sectores industriales. “Según un informe del Instituto Gulich (UNC-Conae) que publicó UNCiencia a partir de imágenes satelitales, entre 1999 y 2017, el fuego dañó más de 700 mil hectáreas en Córdoba —una superficie igual a 12

ciudades Capital—, siendo Sierras Chicas el sector más perjudicado de la geografía mediterránea, con un 38% de su extensión quemada.”²⁰

Muchas de las superficies quemadas generan un cambio en el uso de los suelos que beneficia al negocio inmobiliario, agrícola y megaminero local e internacional. Por eso es urgente que se cumpla lo que las asambleas de los Valles de Córdoba están pidiendo: un Plan Provincial de Manejo del Fuego. Debido a que es una plataforma pública que estimula el arte de la mirada, MAC puede ayudarnos a mirar nuestros fuegos.

¿CÓMO SALVAR EL FUEGO VITAL
DEL INCENDIO UNIVERSAL?

La clave está en el manejo y no en la erradicación panica del fuego. Manejo no es manipulación, sino contacto vital, comprensión sensible y buen uso del material ígneo. En 2021, en el Museo Emilio Caraffa, se presentó el proyecto artístico-medioambiental *Ranchada*, que se autodefine así: “Ranchada es una obra, una casa, una intención. Un regalo, un detalle que reparó en quien gusta del fuego, que piensa que debe ser resignificado y también como el avance le preocupa, acciona. Un gesto: encender un fósforo, usarlo para refugiarse, prender el porro, cocinar o calentar y guardarlo en la otra parte de la caja para volver a ser usado. Recibir de regalo una casa, mudarla, convertirla en obra, jugar insistentemente con ella y también con el fuego. Habitarla, invitar a que sea visitada, okupada, tomada por otros hasta prenderla fuego. De todo “decidir salvar el fuego” (...) Del mismo lado de las líneas del

fuego, del lado del monte.”²¹ El sentido del fuego es arrebatado al uso destructivo capitalista, y es puesto en una conexión ancestral-futurista con la casa, el alimento y la calidez. No es casual la familiaridad entre las palabras *hogar* y *hoguera*: refugio alrededor del fuego. En la escala se juega la diferencia entre el fósforo, la fogata, el fuegazo y la quema industrial.

Una imagen. *Surfiando en lava-cuna* se llamó la muestra en el Museo Caraffa. En el *flyer* hay un dibujo, donde un *skater* salta de un Titanic que se hunde en un tsunami rojo sangre. El skater tiene una capucha blanca con dos agujeritos en los ojos

y uno en la boca: ¡es un fantasma! En su muñeca lleva colgando un barbijo. No se trata de una horda de personas luchando por sobrevivir, sino de un fantasma aislado. Por detrás un volcán escupe lava. Imagen apocalíptica de la catástrofe natural, la tierra arde y se ahoga a la vez. Y como en el mito toba, el mundo se quemó y por lo tanto hay un recommienzo: “El incendio había empezado en el Norte, pero la gente se había salvado metiéndose en una cueva. Cuando pasó el fuego, la gente salió cambiada”.²² La clave del recommenzar es elegir hacia donde ir. La imaginación propia de las artes visuales da a ver algunos destinos posibles ●



19 Cortázar, Julio. Todos los fuegos el fuego. Barcelona: editorial Sol, 2001. p.116.
20 La Tinta (redacción). “Donde hubo fuego, negocios quedan”. Córdoba: La Tinta, 2020.

21 Texto de presentación del proyecto Ranchada. Sitio web: <https://ranchada.wixsite.com/ranchada>
22 Rosenzvaig, Eduardo. *Etnias y árboles. Historia del universo ecológico gran chaco*. Buenos Aires: Nuestra América, 2011. pp.351-352.