DIARIO DE UNA ESCULTURA Y OTROS RELATOS

Julia Levstein

Curador / editor:
Lucas Di Pascuale

CRUDO
arte contemporáneo

Perdida

Lucas Di Pascuale

La materia prima de un trabajo editorial puede ser pensada de manera similar a un material escultórico, pictórico, performático o instalativo. Al hacer una publicación podemos habitarla como el espacio de una experiencia que nos sucede ahí mismo, entre sus páginas. Con Julia imaginamos ensayar *Diario de una escultura y otros relatos* de manera parecida a un fanzine. En nuestra maquetación van a descubrir elementos que se repiten a lo largo de las páginas pares e impares. Van a encontrar pliegos que montados a caballo conforman dobles páginas. Hay algunos acentos tímbricos y cierto énfasis en nuestro pliego central. Hay silencios. Va haber momentos de lecturas y de presentación. La portada es vidriada y da a la calle, su anverso es parecido a ella misma. En sus manos tienen la contratapa, les proponemos que la hagan circular.

El sentido es el de la circulación

> *Este fragmento de la unidad serial permite que Ud. tenga un grabado que forma parte de la experiencia que fue siendo percibida por espectadores-Actores de distintos lugares: Buenos Aires, Santa Fe, Avellaneda y La Plata – La obra continúa creciendo.*
>
> *Ahora se expone en Rosario –El resto del año en nuevos lugares. Si le interesa saber qué otros espectadores-Actores se relacionan con Ud. a partir de futuras muestras, solicite información a: J. C. ROMERO – M. OCANTOS 235 – AVELLANEDA.*[1]

Repartir este grabado-volante es para Juan Carlos Romero el fragmento de una producción artística. La totalidad está compuesta por cada uno de esos impresos y sus lectores-Actores. Romero enfatiza la expec-

---

1 ROMERO, Juan Carlos. *Unidad serial*, 1971. Volante: impresión offset, 28 x 22. En: DAVIS, Fernando *Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*, Fundación OSDE, Buenos Aires, 2009.

tación como un acto, la acción como un movimiento expansivo, la reproducción como posibilidad de una red múltiple y el espacio público como lugar de diálogo, encuentro y choque.

Hay algo particular sobre el momento de la lectura del volante, ese momento que siempre es posterior al de la recepción. Inmediatamente posterior o lejano en el tiempo. Puedo encontrarme con ese papel impreso en mi casa y no recordar de dónde es. Lo que nos interesa es que esa lectura ocurre en una relación íntima entre pieza y espectador-Actor. Y como tal, forma parte de una constelación de relaciones íntimas. Mientras leo, alguien más está leyendo en otro sitio, exactamente lo mismo que yo leo.

Esa contingencia que hoy es la obra de arte –*perdido el sostén de un fundamento esencial, la obra de arte se vuelve contingente: pasa a depender de las circunstancias que la condicionan, las posiciones que asume y las miradas que la acechan (que, por un instante, la atrapan).* Escobar (2021: 48)– se convierte así en una multiplicidad de singulares contingencias, lecturas situadas en espacios diversos, o en el gran espacio que es la ciudad. La contingencia ocurre entonces en un espacio-tiempo propiciado por fuera de las jerarquías y distinciones que propone el campo.

La práctica artística editorial expande, desde su multiplicidad, el territorio de esa contingencia; ese encuentro entre pieza artística y espectador puede suceder tanto en la sala de exposiciones como en la cama, la calle, el colectivo, el baño, el sillón, en solitario, en pareja, en grupo, de mañana, a la siesta, por la noche.

La circulación de la pieza artística editorial sale del control de quien la produce, de quien la pone a circular y de quien la comercia; algo común para la práctica editorial en general, pero que en el campo de las artes visuales toma particular relevancia. Aquí el encuentro entre pieza y público, distante de los contextos de visibilidad donde usualmente ocurre, potencia lo contingente de esa contingencia.

Julia Levstein realizó una escultura que no tiene nombre, pero que tiene un diario. Una escultura por donde circula agua, y que en su *Diario de una escultura* relata situaciones de su vida –la de la escultura que ya no

es igual a como era antes. En el diario encontramos un fragmento pequeñísimo de material escultórico, referencias a otras prácticas, poemas y desvíos de esa escultura *más* parecida a un paisaje. Más parecida a un germen. *Más parecida a una gota que cae.*

Esta relación entre la escultura y su diario está habitando el lugar de la contingencia desde un adentro y desde un afuera. La pieza, como dupla, se sitúa en el espacio expositivo al tiempo que lo hace en ese otro espacio-tiempo que queda en manos del espectador, mixtura así la gobernabilidad contextual de esa contingencia.

La escultura que tiene un diario está compuesta por dos conos receptores de agua, los conos también proponen un adentro y un afuera. El primero es de metal y está situado en el exterior de la sala, su misión es recibir agua de lluvia. Un conducto de plástico transparente –por donde el agua circula– lo conecta con el segundo cono que es de papel reciclado multicolor. Este segundo cono es también receptor de ese misma agua, aunque a partir de aquí la circulación continua en forma de humedad.

El sentido es el del Montaje

> *El montaje como procedimiento supone en efecto el desmontaje, la disociación previa de lo que construye, de lo que en suma no hace más que* remontar*, en el doble sentido de anamnesis y de la recomposición estructural.* Didi-Huberman (2011: 174)

La pieza editorial, decíamos, propone un espectador-Actor desde su circulación. También lo hace desde su montaje, en la posibilidad que tenemos de manipular, de desmontar, de ir de atrás para adelante, de un fragmento hacia otro fragmento. El montaje no sucede aquí en el espacio arquitectónico, sino que es hacia el interior de la pieza. La publicación propicia convivencias diversas, diálogos de múltiples fragmentos, relaciones de continuidad, de choque y de vacío.

Al disponerse para ser leída desde sus diversas páginas, la pieza editorial contiene esa potencia del montaje desde una situación protagónica: el diálogo entre la página par y la impar. Esas dos que se encuentran unidas y separadas justamente por el montaje –montadas a caballos decimos al armar una revista o el cuadernillo de un libro– proponen una relación iniciática que luego se expande en la totalidad de la publicación, potenciando la co-presencia de distintos aspectos, distintas significaciones, distintos orígenes, distintas prácticas.

En varios trabajos de Julia ocurre un desmontaje desde la fragmentación del papel, esos papeles que tienen un antes, fueron otra cosa, borrador, facturero, apunte, y que han sido rasgados, desunidos. Y que ahora conforman una nueva presencia, una nueva densidad y una nueva funcionalidad. Tal es el caso del cono en la escultura sin nombre. Y de los vasos, también de de papel reciclado multicolor, donde Julia planea verter agua, para que ese agua se escurra mientras la voz de una invitada o invitado se hace oír, se hace relato, ocupa el espacio, constituye la exposición.

Mis cicatrices no permanecen en la sombra se trata también de papeles rasgados, aunque aquí los papeles fueron desmontados y vueltos a montar en un intento imposible por recuperar –con ayuda de cinta de pegar– su formalidad previa. La forma igualmente se concreta y en la presencia de las rasgaduras relata su historia de vida.

Julia también desmontó llaves de diversas casas que habitó, para volverlas a montar modificando el trayecto entre agarre y doble paleta. Enredó esas rectas que nos permiten ingresar desde lo público a lo privado. Otros encuentros entre el espacio privado y el espacio público –también entre dibujo y fotografía ya que conocemos la acción a través de su registro fotográfico– ocurren cuando Julia dibuja a gran escala el plano de una casa en el afuera de esa casa.

Hay encuentros también entre lo permeable y lo impermeable. El papel rugoso, el metal y el conducto de plástico, la poesía impresa en la publicación y la poesía escrita con nylon transparente sobre nylon transparente. Se expande, circula, humedece, fluye, gotea. Entre lo permeable y lo impermeable habla nuestro cuerpo, habla el agua.

El sentido es el de la Palabra

que recorra el agua
nuestro cuerpo
hasta llegar a la otra orilla
...
esa espuma que no sirve
para nada
que no calma la sed
yo la quiero
Levstein (2020: 21)

La palabra implica un acercamiento distinto al de la imagen. Son las sílabas ejerciendo su amabilidad. Acercamiento de un cuerpo que descuida su alrededor. Las palabras nos producen un detenernos en el tiempo. Julia trabaja con el tiempo, le interesa el transcurrir y le seduce particularmente ese detenimiento en las palabras. Ocurre también ahí en el escrito, incluso dentro del espacio expositivo, una intimidad con la pieza. Intimidad que propicia otra intimidad, la de un texto que trae lo cotidiano, la narración de una atmósfera que toca nuestra cercanía.

No conocemos todavía esas voces invitadas a tomar la palabra mientras el agua se escurre. ¿Leerán poesías?, ¿contarán también historias de su cotidiano?, ¿compartirán algunas de sus lecturas recientes?, ¿leerán una carta?, ¿vendrán voces de un pasado remoto? Lo que sí sabemos es que la voz de Julia tendrá compañía.

No estará sola la voz que cuenta la vida de la escultura. Tampoco se sentirá solo el poema en conserva. Esos dos cilindros, el primero: una lata de tomate desfondada; el segundo: un papel enrollado que contiene un poema y un dibujo, y que dentro de la lata está ubicado de manera perpendicular a ella. La pieza es un video donde observamos –como si se tratara de un conejo que sale de la galera de una maga– un poema que haciendo caso a la mano de Julia, brota desde el hueco negro del desfondamiento.

Tampoco estarán solas las poesías transparentes, esas de intimidad radicalizada, escritas con letras de nylon recortadas sobre un soporte del mismo material. Palabras que quieren ser susurro, visibles y no tanto, y que encarnan la utopía de correrse del boom de la escritura en las artes visuales.

La palabra trae relato, esa narración que también puede ser convocada en la soledad de la imagen. Relato de vida, relato de historias que acontecieron –o no– en otro tiempo y lugar. Historias que están a la vista en detalle o que simplemente dejan traslucir su presencia. Historias que afloran en la distancia del espectador. La presencia del relato es estimulada por soportes y formatos que juegan con el aparecer del tiempo, ese jugar que propone Julia. El relato siempre sucede solidario al ritmo.

El sentido es el del Ritmo

> *El ritmo es la organización-lenguaje del continuo del que estamos hechos. Con toda la alteridad que funda nuestra identidad.*
> Meschonnic (1999)

En *Misterio Ritmo,* Arturo Carrera propone una variedad de definiciones de la cuales optamos por traer la de Maiakovski: *El ritmo es la fuerza básica y la energía básica de la poesía. No puede ser explicado, sólo puede ser descripto, como los efectos del magnetismo o la electricidad.* Carrera (2017: 23). No podemos definirlo, solamente describir cómo se manifiestan esas relaciones entre partes y todo. Algo similar sucede con la vida. *Parecería que en nuestra cultura, la vida fuese lo que no puede ser definido, pero, precisamente por esto, lo que debe ser incesantemente articulado y dividido*. Agambem (2016: 31). La escultura sin nombre de Julia Levstein tiene su propio diario, su propia vida, sus propios ritmos.

Está también el ritmo de Julia que camina en solitario y acompañada. Solo alcanzamos a ver las piernas y los pies. Se mueven desde el límite superior o inferior de la pantalla, entran y salen del campo visual. Caminan sobre el tiempo del trayecto y el tiempo de las superficies de ese trayecto. El cuadriculado de las veredas, las grietas de las veredas, los montículos que algunas raíces lograron en las veredas.

Puede que hacer artístico y ritmo comiencen juntos y que tengan una vida en común. Que ese ritmo acontezca fuertemente en el dar a conocer, en el hacer pública la pieza. Quizás la práctica artística se dispone ante otras presencias solo a través de su ritmo. Puede que el ritmo suceda como un encuentro entre presencias. ¿Será que una pieza tiene tantos ritmos como presencias?

Volviendo a la descripción, me sucede con el trabajo de Julia un ritmo ida y vuelta, un ritmo de poros que respiran, un ritmo caminata, un ritmo vulnerable, un ritmo sol de otoño, un ritmo mancha de humedad, un ritmo en voz alta pero no tan alta, un ritmo derivado, un ritmo murmullo, un ritmo hormiga, un ritmo perdido.

El sentido es el de Perderse

> El mundo es azul en sus extremos y en sus profundidades. Este azul es la luz que se ha perdido. La luz del extremo azul del espectro no recorre toda la distancia entre el sol y nosotros. Se disipa entre las moléculas del agua, se disipa en el aire.
> Solnit (2020: 29)

Hay un perdernos en nuestra práctica artística, un perdernos propio de quien investiga, un perdernos pariente de la incerteza. Nos perdemos gracias a la posibilidad de seguir huellas que se bifurcan y se bifurcan y se bifurcan. También estamos perdidos en el azul oscuro, casi negro de nuestra pulsión, ese no saber por qué ni para qué, aquello que a veces sentimos como una simple necesidad. Perdernos, buscarnos. Reconocernos, aunque sea por un milésima de segundo, en nuestro hacer.

Hay una pérdida también en el dar a conocer, en el soltar, en el poner en común, es la pérdida del dominio sobre nuestro trabajo cuando este se torna de carácter público. Nos deja de pertenecer, distingue autoría de propiedad. Los autores somos convertidos, quizás hay algo de magia aquí, en público. Arribamos a nuevos descubrimientos en la distancia de nuestro hacer.

Para hacer público nuestro trabajo debemos recurrir al montaje como posibilidad de agrupamiento y potencia de nuestros fragmentos. Aunque también podríamos ir dejando esos retazos –como miguitas de pan– por diversos sitios. Dejar, con la esperanza o sin ella, de que los fragmentos se vinculen como si albergaran sus propias zonas imantadas.

Sea como fuere, esas relaciones entre fragmentos y de fragmentos con el todo, ocasionarán un ritmo que será particular para cada quien, incluso particular y nuevo y sorprendente para nosotros autores-espectadores-Actores.

A veces también sucede que ese ritmo entra en contacto con nuestro cuerpo, con nuestra piel, y de una manera radical con la línea que divide nuestro cuerpo en dos. Sabemos que hay algo en ese ritmo que nos modifica. Tomados por el ritmo somos otros.

A veces también sucede que junto con el ritmo nos viene la palabra o la huella de la palabra. Algo que desde la humedad de la lengua nos retumba dentro y nos describe siendo otros. Y puede ser que ese retumbar se convierta en relato, sea compartido con aquellas personas que queremos. Puede que incluso escribamos sobre ese ritmo y lo hagamos circular.

estoy perdida
me dijo, me dije
quiero ensayar
ver que pasa si
quiero también la espuma
y ver esos pasos
cuadriculados y
camaradas
desde
lo alto
de mí

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio. Lo abierto. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2016.

CARRERA, Arturo. Misterio Ritmo. Espacio Hudson, Lago Pueblo, 2017.

DAVIS, Fernando, Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra, Fundación OSDE, Buenos Aires, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Geroges, Ante el tiempo. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2011.

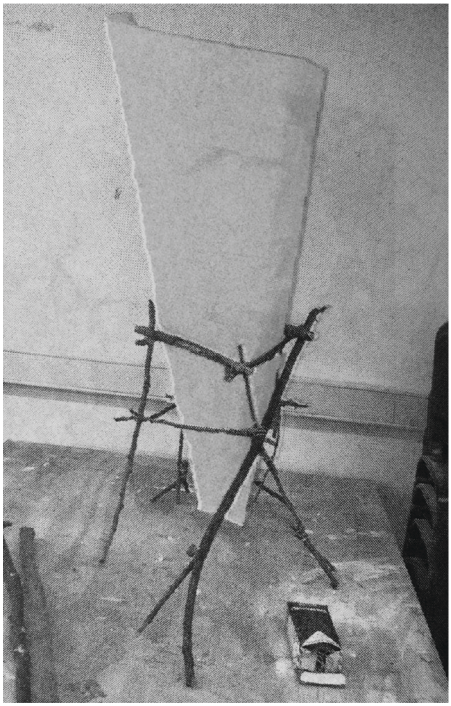
ESCOBAR, Ticio. Aura latente, Tinta Limón, Buenos Aires, 2021.

GARRAMUÑO, Florencia. Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2015.

LEVSTEIN, Julia. Diario para una escultura, América Elda Nancy, Rosario, 2020.

MESCHONNIC, Henri. Manifiesto por un partido del ritmo, Traducción: Raquel Heffes en https://trazofreudiano.com/2015/09/17/manifiesto-por-un-partido-del-ritmo/

SOLNIT, Rebeca. Una guía sobre el arte de perderse, Fiordo, Buenos Aires, 2020.



Inauguración: 1 de octubre de 2021
Cierre: 22 de enero de 2022

Presentación publicación: miércoles 27 de octubre, 19hs.
Agradecemos a Ernestina Fabbri por participar de la presentación.