MOTHERBOARD: EL INFINITO DE NUESTROS TIEMPOS

M. ANA DIZ**

RESUMEN

Recorrido por el Dia:Beacon, último museo de arte de vanguardia, inaugurado hace poco en las afueras de la ciudad de Nueva York. La crónica personal elude deliberadamente el léxico clasificatorio –conceptualismo, minimalismo, etc.– que podría servir de eficaz tarjeta de identificación; se interna en cambio en una reflexión personal del impacto registrado por los ojos en este espacio inusitadamente inmenso, habitado por series, grillas y precisas cárceles de luz que invitan a pensar en una nueva metáfora para el infinito de nuestros tiempos.

ABSTRACT

Today's Route: Beacon, the latest museum of vanguard art, inaugurated a short time ago on the outskirts of New York City. The personal chronicle deliberately eludes a classificatory lexicon – conceptualism, minimalism, etc. – that would serve as an effective identity card; on the other hand, we are privy to a personal reflection of the impact that is registered on the eye in this unusually immense space, inhabited by series, shackles, and precise prisons of light that invite us to meditate on a new metaphor for the infinite of our times.

Recibido: 23.06.2003. Aprobado: 24.11.2003.

*Estudió letras en la Universidad de Buenos Aires. Desde 1967 reside en los Estados Unidos. Es profesora titular de literatura en la City University of New York. Sus publicaciones incluyen dos libros sobre textos españoles de los siglos XIII y XIV. En los últimos años, se dedica a reflexionar sobre cuestiones de estética en artes visuales, música y literatura.

Dedicada desde 1974 a difundir, preservar y apoyar el arte contemporáneo, y a servir como espacio de performance y discurso crítico interdisciplinario, la Fundación Dia Art ha añadido a su sede original, en el barrio de Chelsea de la ciudad de Nueva York, un nuevo museo: Dia: Beacon Riggio

REGGIO GALLERIES fue inaugurado en mayo del año pasado. Situado en la ribera del Hudson en Beacon, pueblito a menos de dos horas de Nueva York, el museo ocupa una antigua fábrica del año 29, donde se imprimían cajas de cartón. Robert Irwin, a quien la fundación invitó a diseñar el plan general, que comprende el edificio y los espacios exteriores, tuvo buen cuidado de no borrar la fisonomía típica de la construcción industrial moderna.

Dados los exorbitantes precios del metro cuadrado en Nueva York, es más que razonable la idea de situar un museo en las afueras, al alcance de los habitantes de la ciudad, que pueden llegar en auto o en tren. Pero no carece de extrañas consecuencias. Aislada del bullicio ciudadano, de calles, perros, oficinas, cafés, gatos imperturbables enmarcados en ventanas, teatros y sirenas de ambulancias, policías o bomberos, esta fábrica tan cuidadosamente preservada se ha separado del lugar y el tiempo del trabajo: al Dia:Beacon se va un día feriado, como cuando se quiere pasar un día de campo. Con todo, la sustitución de ciudad por campo no es tan neta como podría esperarse: no se ve el Hudson, el preámbulo del museo es una playa de estacionamiento y un atrio con cuatro o cinco mesas, apéndice de la cafetería; ya adentro, las ventanas altas ofrecen luz pero no permiten ver nada que no sea el arte de las salas.

El espacio total de exposición, de una amplitud inusitada –240.000 pies cuadrados con luz natural–, es ideal para buena parte de la producción artística de los últimos cincuenta años que, por su carácter y su escala, no se acomodan fácilmente en locales de ciudad. Integran la colección permanente del Dia:Beacon obras de algunos de los artistas más importantes del último medio siglo: Bernd y Hilla Becher, Joseph Beuys, Louise Bourgeois, John Chamberlain, Hanne Darboven, Walter De Maria, Dan Flavin, Michael Heizer, Robert Irwin, Donald Judd, On Kawara, Imi Knoebel, Sol Le Witt, Agnes Martin, Bruce Nauman, Blinky Palermo, Gerhard Richter, Robert Ryman, Fred Sandback, Richard Serra, Robert Smithson, Andy Warhol, Lawrence Weiner y Robert Whitman. Está claro que a los curadores del Dia:Beacon no les interesa exponer una muestra variada del amplio espectro del arte contemporáneo sino que quieren concentrarse más bien en un grupo de artistas animados por una visión afin o por lo menos compatible. Nacidos la mayoría de ellos en la década del 30, constituyen ya una vanguardia canonizada.

EL ARTE, A MIS PIES

De las alturas en las que solía vivir, el arte ha bajado a nuestros pies. En el piso ha instalado Walter De Maria sus bordes redondos y cuadrados de metal pulido. Lo mismo ocurre con uno de los cuadros de Robert Ryman, colocado a unos pocos centímetros del piso, perpendicular a la pared. Lienzo y figuras, como las instalaciones de Judd, Sandback y Smithson, me obligan a mirar de cerca y desde arriba. Acaso sea ésta la primera de una serie de evidencias de que en estas salas el arte intenta, una vez más, desafiar creencias y expectativas, y de hacerlo sin estridencia ni sutilezas.

EL ARTE ME ENVUELVE Y YO SOY SU CENTRO

La frontera entre obra y observador, objeto casi proverbial de jugueteos osados, pero a la larga tímidos, en el fondo siempre respetuosos, desaparece o se la somete a serias presiones y violencias. Ahora la obra literaliza aquello de que el arte nos envuelve. La escultura de Richard Serra, una espiral alta y masiva, de anchísimo metal –tan ancho que no suena cuando lo golpeo–, sofoca el espacio en sendero que debo recorrer, y me somete a leve claustrofobia. Mientras camino, pienso en los antiguos laberintos, no contruidos para proponer el tonto problema de encontrar una salida a quien entrara en ellos, sino para invitarlo a meditar. Este no es un laberinto; no tengo más opción que la de volver por donde vine o seguir avanzando. El sendero se angosta, tambalea, pero no se bifurca. Además, contra lo que invita a pensar la fuerza poderosa de esta alta y sinuosa plancha de metal oscuro, es breve. Apenas un par de vueltas, tres a lo sumo, alrededor del centro, donde la claustrofobia se resuelve en algo de alivio gracias a que el espacio se ha ensanchado en un círculo. He llegado al centro. Y el centro está vacío. Pero no. Yo estoy allí.

Richter hace algo parecido en una de sus instalaciones: dos descomunales planchas enfrentadas de plexiglass –pantallas en gris oscuro y brillante– me reflejan a derecha y a izquierda como en *off*. Me encuentro en seguida repitiendo los movimientos de la pareja que me precedió en esta galería. Cuando entré, los dos inspeccionaban el modo en que se habían instalado las planchas. Desdeñando las pantallas, yo termino también entre el plexiglass y la pared. No sé muy bien por qué lo hago; carezco de todo interés por los problemas técnicos que pudo haber planteado esta instalación. Me pregunto cómo es que, en estos tiempos tan adictos a la personalidad, cuando el arte nos devuelve con literalidad nuestra propia imagen, la evitamos. Ensayo varias respuestas, y ninguna me satisface del todo.

La escultura de Serra o la instalación de Richter son *mini happenings*, donde cada observador se vuelve “prop,” protagonista incidental, transeúnt-

te, que garantiza, al cerrarse el museo, que la espiral herrada o el brillante plexiglass queden vacíos, libres de toda sospechosa trascendencia.

ENCONTRAR LA INSCRIPCION DE UN IMPACTO

En algunos artistas, John Chamberlain por ejemplo, el momento de la creación responde literalmente a la invención descrita en los tratados de retórica: es el momento en que el ojo del artista *encuentra* el vestigio de un impacto en la chatarra. El metal queda arrugado como el papel que uno encierra en el puño y aprieta con más o menos fuerza antes de tirar al canasto. Chapas superpuestas y pintadas de colores inocentes. Papel y engrudo han sido suplantados por metal y soldadura en estos *collages* de Chamberlain. Pero se trata de un metal colonizado cuyas aristas ya no amenazan. La chatarra es la superficie en la que el accidente ha escrito su impacto en el metal. Como el bollo de papel, que puede ser diamante, el bollo de metal puede también volverse piedra prehistórica. Otra literalización de *dictum* reconocible: se crea sólo a partir de destruir. Se me ofrece el impacto, librado del ruido que sin embargo recuerda, de la violencia producida por el choque de durezas y de filos, con la sangre borrada en superficie pulida con cepillo mecánico de aire, o dejada tal cual, con restos de graffiti. Todo depende de la sintaxis, de cómo acomode el artista lo que encuentra. Si vertical y colocado en la pared, como un cuadro, lo que alguna vez fue taxi neoyorquino se vuelve pajarraco amarillo con pico de un celeste incongruente, como si se hubiera metido el cielo y el aire en la cabeza y con eso, impedido el vuelo, se hubiera condenado a la estampa.

Desechos industriales son el medio accesible para el que no tiene medios. El artista encuentra superficies. Si antes muros, ahora trenes. No son fáciles en nuestro mundo la quietud o el silencio. Y hasta es posible concebir la inscripción, que antes era resultado del movimiento de la mano, como arbitrario encuentro de una mano quieta y una superficie en movimiento.

EL CUADRO ASPIRA A LIENZO

Los rectángulos blancos de Ryman imitan el lienzo blanco. Contra siglos de tradición que enseñaron a suponer que el cuadro decía o representaba algo, este arte contemporáneo es lo que es, no trata de decir nada (¿como impulsado a desandar camino, a llegar a un grado cero?). Aquí la obra aspira al lienzo.

Cerca de Ryman encuentro los lienzos grises claros con ganas de rosados o de blancos, de Agnes Martin. Me gustan. Después del instante en que cap-

to la totalidad, mis ojos merodean por las finas rayas paralelas, diseñan ochos acostados, sospechan temblores en las grillas firmes. Las grillas delicadas se vuelven fondo y el fondo, superficie de dibujo virtual que trazo con mi mirada.

En uno de esos lienzos, sobre superficie rayada en puntillismo, encuentro juegos del gris, matices de lo abstracto o lo indecible. Nada más lejano del pobretón lenguaje de los sentimientos, que congela parcelas en cubeteras de colores sólidos, que vuelve el indecible fluir en pesados sustantivos: tristeza, gozo, angustia, azoramiento. Estos mareos me hacen sentir: más, algo, horizontal, un poco pero, antes, arriba, menos, menos, atrás, íntimas diagonales que juntan puntos distantes de mi vida. *Motherboard*.

CONCEBIR, LUEGO EJECUTAR

Ryman refresca su “Varese Wall,” un inmenso rectángulo que se extiende en eje horizontal, cada vez que la expone. La idea de pintar un rectángulo absolutamente blanco acerca esta pintura a la música: como la partitura en el concierto, el cuadro se actualiza en la exposición. Tal actividad revela que el acto creador está situado en el momento de concebir, y no es simultáneo con la ejecución, como ha ocurrido siempre con la pintura o la escultura, como ocurría también con los cantos épicos yugoslavos, donde actuación y composición eran aspectos simultáneos de una misma actividad, antes de que interviniera la escritura. Esa linealidad –primero concebir, luego ejecutar– nunca fue tan precisa en el arte tradicional. La concepción era alterada, superada para bien o para mal, por el momento de la ejecución. No aquí. Aquí se concibe. Luego se ejecuta. Y la ejecución puede repetirse incesantemente. ¿Como las partituras de Satie? No del todo. Porque, para bien o para mal, la partitura tendrá el sello del ejecutante, pero la pared blanca de Ryman sería, pintada por otro, exactamente igual. Si el acto de crear está reducido a la concepción, el destino de estas obras está signado: desaguarán sobre todo en ejercicios y placeres hermenéuticos.

El mismo principio de separar el momento de concebir del tiempo de la ejecución anima en la “Today Series” de On Kawara. En el amplio espacio de paredes blancas, se han colgado rectángulos negros en los que se leen una serie de fechas: “NOV.3,1989” u “OTT.17,2001”. Las variantes de estas escuetas notaciones son apenas perceptibles, pero tratando de hacer sentido de lo que veo, llego a advertir que el nombre abreviado de los meses aparece en diversas lenguas, todas asimiladas por la misma factura. También noto diversidad en el tamaño de los rectángulos, que –leo luego en la cartilla– varían de 8 a 10 pulgadas por 61 a 89 pulgadas en el eje horizontal. En poquísimos casos –recuerdo uno solo– encuentro dos fechas iguales, una enci-

ma de la otra: día prolífico para On Kawara. Porque en la cartilla el artista explica que cada fecha indica la fecha en que pintó la fecha, y que la abreviatura del mes responde a la lengua hablada en la ciudad donde la pintó.

Un cierto placer produce leer esa cartilla. ¿Y de la fecha en que no pintó nada, no quedan rastros? ¿Hacer es ser? ¿Narcisismo exacerbado? ¿Y las fechas en las que no pintó nada, que son las más en el tramo de unos 20 ó 30 años, serán el marco, serán la pared blanca en la que se sostienen las fechas señaladas? Pero éstas y otras preguntas en las que me ha metido la cartilla (más que los cuadros mismos) son juego conceptual, desarrollable, transmittible por medio de mi propio lenguaje no tocado por la gracia del arte.

En cierto momento tengo la sensación de que faltan un guión y otra fecha, y de ahí recabo que estas fechas son como las que encierran el tramo de una vida en la parca notación de las tumbas. Estas fechas, con sus letras y números de molde, carentes del temblor de mano alguna que pudiera sugerir la vibración de un día, son signos de que el día ha muerto y descansa ahora prolijamente en su nicho, listo para exhibir. Me detengo otra vez. Estas reflexiones, pura operación intelectual, fueron inspiradas por la factura de las fechas, que se resisten a todo sensualismo, a toda vibración.

¿Se resisten? Claro que no. Hay sensualidad en la letra de molde. Dan placer a los ojos los contornos, hasta la falta de espacios, el punto y la coma, tan puntualmente iguales, de cada una de las muchas fechas en que pintó sus fechas

On Kawara. Conozco bien esa sensualidad de los límites, del orden, del comercio de papel blanco y tinta negra (aquí invertidos) y de las definidas letras de molde.

Conozco esos placeres del letrado, que nada tienen que ver con pensar ni con sentir sino con la pura sensualidad de las formas. Placer de la nitidez, que nuestro tiempo ha descubierto con más fuerza que otros tiempos, acaso por el borroneo constante al que estamos sometidos.

LOS NICHOS DE LA HISTORIA

Dos o tres inmensas salas ocupa la *Kulturgeschichte* de Hanne Darboven.

La extraordinaria apariencia de orden de estas paredes empapeladas de marcos me hace pensar en esas cajas en las que uno guarda el detrito de su historia personal: fotos, textos, alguna hoja de algún bosque, algún perfil o un par de palabras dibujadas en servilletas de papel frágil, postales, fragmentos de partituras o periódicos. El atractivo de esas cajas de zapatos es el del arte: a diferencia del álbum de fotografías, tan irremediabilmente tedioso, encuentra uno allí fragmentos que se acomodan disparatadamente y ponen en contacto pedazos de vida que de otro modo jamás habrían convergido. En la *Kulturgeschichte*, los fragmentos se han reunido y alineado

para siempre, de a 6, de a 9, de a 12 ó 18 unidades por marco fino de madera clara. Muchas veces la disposición de las postales o las fotos o los textos va dictada por el espacio posible creado por el marco, que es como el canto firme de esta sinfonía que no logro oír. Así, la iglesia de una postal se coloca acostada, y la aguja de su torre, que ya no apunta al cielo, resulta un garabato. Rige esta composición la necesidad de acomodar un cierto número de unidades en un marco de tamaño estable. Los fragmentos enmarcados forman unidades mayores, parejas esta vez, una lindando con la otra, emparejando por completo las cuatro paredes, asfixiando el espacio. La variedad de unidades queda encerrada, y al mismo tiempo admitiría la posibilidad de continuarla indefinidamente, en el espacio de otras salas, otros museos, otros muros. Se ha serializado. Acaso la disposición de los fragmentos guarde alguna coherencia, pero no me importa. No puede importarme, porque me superan las paredes. La coherencia está dada por la manipulación del espacio, al que se subordina el tiempo de la historia. El espacio, que equivale a las “líneas” mayores que disciernen el historiador o el sociólogo, a las que subordinan los acontecimientos. Las “grandes líneas,” respondiendo a intereses ideológicos conscientes, o simplemente a la ficción necesaria que acompaña todo acto interpretativo, los ponen en fila.

Lo cierto es que a primera vista, estos rectángulos son nichos donde se ha apretujado con prolijidad y en serie lo que alguna vez fue río. Río inmóvil ahora, parcelado. De a ratos –concesión al espectador o *variatio* necesaria–, los marcos encierran fotos grandes de Marilyn o James Dean, una gran foto familiar,

Elizabeth Taylor, Katherine Hepburn. Cada foto grande, marginada por dieciocho rectángulos pequeños de fotos, de puertas por ejemplo. Textos en alemán. En algunos alguien ha escrito un número al final de cada línea. Y aunque son sospechosamente decenas: 40, 30, 20... me detengo a contar las letras de cada línea. No, los números no responden a las letras. Como notaciones de corrector de galeras, el texto es tumba, exige unos retoques antes de guardarlo.

También hay aquí paneles de lo que al principio me parecen garabatos.

Pero no. Son demasiado parejos. Estos “garabatos” son mimesis de escritura en la que los trazos de la pluma se han homogeneizado hasta hacerles perder su carácter de signos. Garabatos prolijos, escritura también serializada, potencialmente infinita, vaciada, en la que el grafema pierde su función de indicar un sonido particular. Como nosotros en el mundo contemporáneo, el significante se aplanan, se adecenta, se empareja, aspira a insignificante. Y lo logra. Entonces pienso en lo que pasa con la imagen en la transmisión a distancia. Necesita volverse un manojito de puntos para atravesar las distancias, y sólo en el lugar de la llegada el receptor recupera de los puntos una forma. Se trata, claro, de un aparato que recibe, procesa y desenvuelve el paquete de puntos de diferente densidad. Sabemos, en fin, que, en cierta

clase de comunicación, achatar el significante y perder el significado son condiciones necesarias para que el mensaje llegue intacto. Pero aquí se representa el proceso, no la llegada, tampoco la emisión. Estamos en el imperio de los medios.

Así, a distancia, estas salas de la *Kulturgeschichte* son otra imagen del *motherboard*. Una especie de aleph serializado.

MOTHERBOARD: METAFORA MADRE DE NUESTRO TIEMPO

Walter De Maria construye círculos y cuadrados de metal, y los fija en tándem sobre el piso de madera clara, en línea recta, a lo largo de un espacio inmenso, como de depósito sin estrenar, impecable en su perfecta vaciedad. De tan pulido, el metal refleja los mínimos titubeos de la luz, casi agua, casi aire apenas encarnado, que producen la placentera ilusión de algo que no responde al rígido esquema de las formas. O acaso el placer provenga de advertir que esos movimientos de la luz están encarcelados en los marcos de metal, viven su corta vida en los confines limitadísimos de esos bordes pulidos, no se continúan en la madera del piso, que se niega a reflejarlos. Lo cierto es que el atractivo de esta geometría depende de la composición del espacio que habita, del cual el artista no es responsable sino a medias. ¿Se trata de una instalación o una escultura? Las explicaciones de la cartilla dicen que cada figura de metal es una escultura en sí misma y yo lo dudo. Aunque, me recuerdo, estamos en una época en la que la total sumisión en que vivimos nos impulsa a compensar: y así nos consolamos en la fantasía de creernos cada uno dueño y señor del significado de las cosas, centro del universo; vivimos tiempos en que sólo es alcohólico quien declara que lo es, en que un objeto es arte si alguien así lo define; tiempos en los que la obediencia es literalmente ciega y por eso se viste de anarquía y se dedica al chato culto del yo.

Más que en esas fórmulas geométricas que marcan los tramos de mi caminata de un extremo al otro de la galería, el atractivo de esta composición reside en la sugerida expansión *ad infinitum* del espacio. La sala es acaso menos de una cuadra de longitud, pero la alargan las paredes pintadas de blanco que amplifican la luz derramada por las claraboyas (claraboyas que al principio no veo porque se ocultan en repliegues rígidos del techo, repliegues que, a diferencia de la trayectoria de un rayo, se repiten a intervalos perfectamente regulares y por eso terminan haciéndose invisibles). Es sabido que la luz amplía el espacio (“oscura” ha sido, por siglos, el epíteto natural de “cárcel”), y sin embargo...

La ilusión de vastas expansiones pertenece a quien vive confinado en una celda, a diferencia del campesino, que quiere su casa pequeña y sus ventanas diminutas, porque vive al aire libre. Alguna vez el universo fue lumi-

Blinky Palermo

John Chamberlain

Louise Bourgeois

Hanne Darboven

Joseph Beuys

Sol Le Witt

Richard Serra

Imi Knoebel

Dan Flavin

Louise Bourgeois

Walter De Maria

Louise Bourgeois

Michael Heizer

Robert Irwin

Donald Judd

Agnes Martin

Bruce Nauman

On Kawara

noso, sonoro e inmenso, pero dotado de límites precisos. Luego, se lo pensó cielo silencioso y oscuro, e inspiraba soledad y pavor. Nuestro tiempo hereda de los románticos el infinito, pero exige nuevas metáforas. El pavoroso espacio celeste pero negro de Pascal, que hemos domesticado en mapas que bautizan estrellas invisibles al ojo desnudo, ya no nos sirve. Con todo, acaso aquel pavor romántico sea todavía responsable de nuestra notable devoción por la luz. Vivimos en el imperio de las cárceles blancas y las ciudades vi-driadas.

Fiel a sus tiempos, el artista occidental, que fijó primero su mirada en figuras divinas y reales, pasó luego a la figura humana y de allí a su entorno material –el objeto, preferiblemente manufacturado– para escrutar, en la producción que llamamos contemporánea, el interior de objetos y de seres.

Trayectoria en picada, en cuyo fondo encuentra otra vez un infinito. Creo que esta vuelta, la nueva constelación de metáforas que viste ese infinito son variaciones del *motherboard*, el tablero madre de las computadoras.

Serializaciones que confinan al mismo tiempo que alumbran y se expanden indefinidamente.

LOS NUMEROS DEL RITMO

Unidades seriadas, seriales. *Repetitio cum variatio*. Aquí, ahora, en el magro jardín de Irwin, después de haber visto más serializaciones de las que hubiera querido –de cubos (Sol Le Witt), de imágenes (Andy Warhol), de espejos, de planchas de aluminio que repiten el mismo patrón en variedad placentera de colores (Blinky Palermo)–, oigo pájaros. Este canto es también *repetitio cum variatio*, corazón del ritmo.

Ritmos. El del tren, el de las dos hileras de árboles, el de las salvias mexicanas serializadas a ras del suelo; ritmo de las hileras de ventanas constituidas de paneles de siete rectángulos por cuatro; veintiocho rectángulos por panel, tres paneles por ventana, ochenta y cuatro rectángulos en total, en los que se distribuiría el horizonte (distribuiría, digo, porque desde adentro, como dije, el horizonte resulta inaccesible). Pero el ritmo se siente, no se cuenta. Y hay algo en las ventanas, en el modesto jardín, que me impulsa a contar.

Miro las escaleras que parodian las anchas escalas de la opulencia del Hollywood de otras décadas, por donde bajaba Lana Turner, que se abrían como en abrazo generoso antes de confluir simétricamente en un centro. Aquí, los dos brazos escuálidos de escaleras se repiten, pero con humildad deliberada, y no son de mármol sino de acero grillado, y esa grilla se multiplica en la sombra de la pared al sol, rayada de luz y de sombra. *Repetitio cum variatio*. Hay algo de cárcel aquí. Ahora me explico la sorpresa que sentí al descubrir que sí era posible abrir la puerta lateral y salir por un rato a

fumar un cigarrillo. Recojo en el jardín lo que acabo de mirar adentro: imágenes seriadas, que imitan la reproducción industrial, *opera macchinae*. Y acaso por eso, y por la disposición igualmente seriada de árboles, de plantas y de arbustos, las florcitas blancas en el otro extremo de este jardín rectangular parecen incongruentes, se escapan –no mucho– de la expectativa que todo lo que he visto me ha creado, no se levantan todas en unísono, algunas se asoman más al cielo, otras se quedan retaconas.

¿Pero no es la vida, si no el vivir, una *repetitio cum variatio*? Estos artistas me ofrecen los números del ritmo. Abstraen. Sin contemplaciones, me dan los hechos desnudos: *repetitio cum variatio*. Claro que la repetición que ejecutamos en nuestras vidas sólo puede verse a distancia, con la mirada retrospectiva del que ha vivido lo suficiente como para poder entretenerse en encontrar patrones, ritmos, *bleeps* y *bloops*. Claro que allí donde yo percibo repetición otro encuentra novedad. Claro que la repetición no equivale a igualdad.

La repetición es muchas veces el efecto de componer percepciones diferentes y asimilarlas, quitarles el espacio de vida y diferencia, homogeneizarlas como el aparato digestivo aplana sabores, colores y texturas en esa masa marrón que elimina y con la que abona la tierra (imposible no pensar en la banderita del multiculturalismo, esta monótona Babel de nuestros tiempos donde los ríos del mundo van a dar al inglés). Igual que se reúne y subsume la variada y sucia paleta del pintor en la luz que llamamos blanca. *Repetitio cum variatio*.

Producción seriada de lo que comemos, vestimos, oímos y tocamos. Hileras infinitas de sandalias, de polleras, de sillas, cámaras, lentes de sol, el color del pelo y de la angustia.

En el patio del Dia:Beacon tomamos un café frío en otro espacio que admite el verde apenas para afirmar el imperio de los bordes. El cemento del piso, en forma de panel de abejas, encarcela el pasto, que crece en hexágonos perfectos, que acaso crea que crece simplemente. Serializar el pasto. Pienso en los *serial killers*, que comienzan con la ciudad: son artistas seriales, con doble desafío. Repiten su *modus operandi* y calculan con cuidado de artesanos las variaciones de una obsesión que sin ellas, los delataría demasiado temprano.

Habitan la cárcel de su propia obsesión, mientras nosotros, como el pasto, creemos que vivimos libres de culpa, de cargo y de mandatos.

New York, junio de 2003