

PASAJES

Decálogo del umbral

Un pasaje, antes que cosa, es gesto. Es la palabra para designar algo que está mutando a otro estado sin haber terminado de serlo. Siempre va con preposición. Hacia, entre, de. Funciona como sustantivo, opera como verbo.

El castellano guarda en esa palabra una densidad poco común. Un pasaje puede ser un pasillo, el umbral entre dos habitaciones. También un fragmento de texto o de música, la parte que vale por sí, recortada del todo. O un rito, en el sentido que Arnold van Gennep llamó *rites de passage*¹, para designar la curva por la que un cuerpo deja de ser lo que era, atravesando una zona de liminalidad donde los viejos atributos se sueltan y los nuevos aún no se fijan. También un costo, el precio que se da para cruzar. En la física, un tránsito cuántico, el paso de un estado a otro de una partícula que, mientras pasa, está en los dos. Una deriva urbana, el callejón sin salida que se convierte en atajo, la grieta por la que entra la luz.

Walter Benjamin, en su inacabado *Passagen-Werk*², construyó a partir de esta figura un método para pensar. En lugar del sistema, el fragmento. En lugar del desarrollo lineal, el montaje. Lo que buscaba era la imagen dialéctica, ese instante en que pasado y presente se rozan y se iluminan. El umbral (*Schwelle*) aparece en su pensamiento como categoría a la vez espacial, temporal y epistemológica. Hay también en América Latina una larga genealogía de pensar el entre-lugar como categoría crítica, la grieta entre lo que se hereda y lo que se decide ser, entre el territorio que se habita y el que se lleva adentro.

PASAJES nombra los modos en que estos artistas cruzan algo y al recorrer la sala el espectador lo cruza también.

El concepto de pasaje no se decidió de antemano. Tomó forma en el proceso, porque esta muestra es, ante todo, un proceso. La primera idea fue *pasaje para*, el pasaje que prepara algo. Los otros fueron apareciendo después, en los recorridos entre talleres y en lo que cada artista venía atravesando.

¹ Arnold van Gennep, antropólogo francés, formuló en *Les rites de passage* (1909) la estructura tripartita del rito: separación, margen y agregación. Victor Turner desarrolló más tarde la categoría intermedia bajo el nombre de *liminalidad*.

² Walter Benjamin trabajó en *Das Passagen-Werk* desde 1927 hasta su muerte en 1940. La obra fue publicada póstumamente en castellano como *El libro de los pasajes*, conservando su carácter fragmentario y citatorio.

R.A.R.O. es una residencia deslocalizada y eso es decisivo. El día a día se hace atravesando Buenos Aires de un taller al otro, dejándose afectar por lo que aparece en el camino. Y dentro de cada taller, el encuentro con otros artistas que están atravesando sus propios pasajes, y que durante estas semanas funcionaron como interlocutores y mirada que acompaña la obra. Cada pieza lleva la impronta de esos espacios compartidos. Una obra se mueve distinto cuando se hace al lado de otra.

Esta muestra es, también, un homenaje a esos talleres y a la red de prácticas que sostienen el oficio.

Decálogo del umbral

Se proponen diez tipos de pasaje como trama de lectura. Cada artista atraviesa dos o tres, y cada tipo es atravesado por más de uno. Esa superposición es lo que hace de la muestra una sola pieza.

I. Pasaje arquitectónico. La puerta, el pasillo, el telón que se abre. El umbral como instancia que no es ni adentro ni afuera y por eso decide la lectura de ambos.

II. Pasaje cuántico. Estar en dos lugares al mismo tiempo. La dimensión adyacente que solo se atraviesa con un gesto particular.

III. Pasaje como fragmento. La parte que termina valiendo más que el todo.

IV. Pasaje como rito. Un cuerpo cruza por esa secuencia y vuelve siendo otro. Lo importante no es la categoría académica sino la estructura. Hay un afuera anterior, una zona intermedia donde no se es ni una cosa ni la otra, y un afuera posterior. Estas obras habitan, casi siempre, la zona intermedia.

V. Pasaje como costo. Se paga por cruzar. El precio que casi nunca se nombra.

VI. Pasaje urbano. El callejón, la calle como obra. Recorrer un territorio sin destino, dejándose afectar.

VII. Pasaje del tiempo. Lo que se pierde. Lo que se imprime. Lo que sobrevive como huella.

VIII. Pasaje musical. El respiradero entre dos estrofas.

IX. Pasaje biográfico. La curva de una vida que se quiebra y se rehace. La maternidad, el exilio, el duelo, el divorcio, la migración. Pasajes que dejan el cuerpo en otro estado.

X. Pasaje epistemológico. El umbral entre lo que se cree y lo que se ve. La grieta del saber, ese momento en que una verdad establecida revela su construcción.

Cómo se inscribe cada artista

Rocío Cuenca atraviesa los pasajes VII, III y IV. Villa Crespo se está transformando a una velocidad que no da tiempo al duelo. Las fachadas ornamentadas ceden a medianeras nuevas. Los zócalos de mosaico desaparecen bajo capas de cemento liso. Una ciudad que se creía permanente se vuelve, de pronto, efímera. Ante eso, Rocío responde con el cuerpo. Sus manos imprimen sobre la arcilla la textura de lo que pronto será polvo, y sus acuarelas detienen gestos arquitectónicos que nadie fotografió. El archivo no es documental sino táctil. La huella, en sus piezas, se vuelve forma de duelo y a la vez de florecimiento. Cada pieza es un pasaje del tiempo, suspendido en el instante exacto antes de desaparecer.

Lautaro Sosa atraviesa los pasajes X, I y VIII. La tristeza no como estado de ánimo sino como condición estructural, inscrita en la arquitectura misma de lo cotidiano³. Desde esa idea, Lautaro construyó un personaje (vestido de cucaracha y haciendo canciones pop) que existe únicamente en redes sociales, armado con notas de prensa falsas, perfiles de Wikipedia, billboards, bots y felicitaciones institucionales. Es el aparato comunicacional contemporáneo condensado en un personaje. La Universidad le escribió para elogiar su Tiny Desk. Bizarrap le puso like. Todo eso está en la sala, como hemeroteca de una realidad fabricada.

Aquí el umbral funciona invertido. Lo que en la sala se muestra afuera es el mundo interno de la operación, la base del master plan de la postverdad. Lo que queda dentro del cuarto oscuro es la mediatización del todo, el aparato comunicacional magnificado como espejo. El interior se vuelve exterior. ¿La tristeza estructural es emoción descarnada o discurso enlatado? Las canciones de Miopía y Astigmatismo son los únicos respiraderos donde la grieta se abre y aparece, por un instante, algo que no fue construido para ser creído, sino para ser sentido.

Natalia López atraviesa los pasajes II, VI y III. Sobre la sala levita un gran dibujo. No cuelga de la pared. Ocupa el aire, se desprende de él, como si hubiera cruzado desde otra dimensión y todavía no hubiera decidido aterrizar del todo. Es el umbral hecho imagen. Una obra que existe en el entre-lugar, suspendida entre lo que se muestra y lo que se intuye, entre el adentro de la sala y el afuera de la ciudad donde los afiches y pasacalles de Natalia siguen desprendiéndose de las paredes. Lo urbano como fragmento, el fragmento como ventana a otra dimensión.

³ La noción de “tristeza estructural” articula el trabajo de Miopía y Astigmatismo y dialoga con el “realismo capitalista” de Mark Fisher, donde la afectividad contemporánea aparece atravesada por las condiciones materiales y simbólicas de la época.

Samanta Mitchell atraviesa los pasajes IV, V y IX. También aquí algo se sostiene en el aire, con otro peso, otra densidad. No es exactamente un objeto. Es, más bien, una presencia. Un vestido de novia envuelto sobre sí mismo, que habita el espacio como si creyera seguir perteneciendo a este plano, como si el rito que lo convocó nunca hubiera terminado del todo, como si estuviera esperando. Un embrujo para el desamor. Dentro del paquete, un ajuar de procedencias diversas. Restos del rito que nadie nombró. La obra trabaja también, literalmente, con el peso, con la física de un objeto cargado de emocionalidad ancestral que se vuelve más denso a medida que se envuelve. Al lado, una proyección en la que Samanta pone su propio cuerpo para hacer de ese territorio un paquete, el mismo que se sostiene en el aire de la sala. Y en la pared queda un gofrado, huella seca y prueba material de que aquel territorio existió. Son tres tiempos del mismo rito. El peso de lo heredado. El cuerpo que lo carga. La marca que deja.

Elena Kukushkina atraviesa los pasajes IX, I y II. En 2022, al mismo tiempo que comenzaba la guerra, descubrió que estaba embarazada. Salió de Rusia. Parió en país nuevo. Aprendió el español. Cada uno de esos hechos es un pasaje biográfico denso e irreversible. Lo que propone no es la contemplación de ese recorrido sino su contrapeso: un rincón seguro y no la frialdad de la sala blanca sino el refugio de la primera infancia, anterior al mundo de los adultos y sus guerras, sus negocios y sus egos.

Hay especies en el mar que sobreviven dentro de lo que para otras es veneno. El pez anémona habita entre los tentáculos que para cualquier otra especie serían letales, porque desarrolló inmunidad a su toxina, y encuentra allí un refugio que ningún depredador puede traspasar. La cápsula que Elena construye opera con esa lógica. Hace habitable un adentro que afuera sería imposible. De un rincón hace un mundo, y de ese mundo, un lugar desde donde recordar quiénes éramos antes de entender todo lo que se pierde al crecer, y por qué vale la pena protegerlo.

Luisa Fernanda González atraviesa los pasajes II, VI y III. Sale a la ciudad y recoge lo que otros dejaron, por ejemplo un caimán (la peineta de plástico que aprieta el pelo y también ahorca), doble sentido que la ciudad susurra a quien sabe escucharla. En su trabajo, el objeto encontrado no se exhibe sino que se transforma. Una mesa renga parece cometer una acción imposible. Sale de su utilidad para volverse una flor mineral tentacular de pétalos manchados. Algunas de sus piezas se visten con colores fosforescentes, como si el valor fuera una cuestión de disfraz. Es un cosmocotillón, un ornamento en plena metamorfosis donde cada pieza está al borde de volverse animal, fósil o juguete. Las que están contenidas en folios se despliegan como vía láctea de una fantasía adolescente y risueña. Una pieza ornamental aparece como artificio, y la pregunta queda flotando. ¿En qué momento un objeto deja de ser artesanía y se vuelve arte,

o viceversa? El umbral del valor es también el umbral de lo que la ciudad decide tirar y lo que decide venerar.

Diálogos entre pasajes

El decálogo no es una taxonomía rígida sino una trama donde los hilos se cruzan sin aviso. En tres obras a la vez aparece el fragmento. Dos artistas atraviesan la dimensión desde continentes distintos. El rito reaparece con cuerpos y materiales diferentes.

Los cruces no necesitan ser anunciados. Como en un telar, cada hilo cobra sentido en la fricción con el otro, en el punto exacto donde se toca, se anuda, cambia de dirección. La muestra es una geometría en proceso, una figura que el espectador completa al recorrerla, deteniéndose, descubriendo que lo que acaba de ver resuena en la obra de al lado.

Cada pasaje se prolonga en otro. Y cada artista, en al menos una compañera o compañero. Esta muestra se va componiendo en el recorrido.

Nota: las obras exhibidas en sala tiene señalados los pasajes o umbrales que atraviesa dentro de este decálogo. La inscripción específica de cada artista y el desarrollo particular de esas relaciones se encuentra en las fichas ubicadas junto a las obras. El recorrido propone, así, una lectura abierta donde cada pieza activa distintos cruces posibles dentro de la trama general de la muestra.

Christo Fasoli
Mayo 2026