









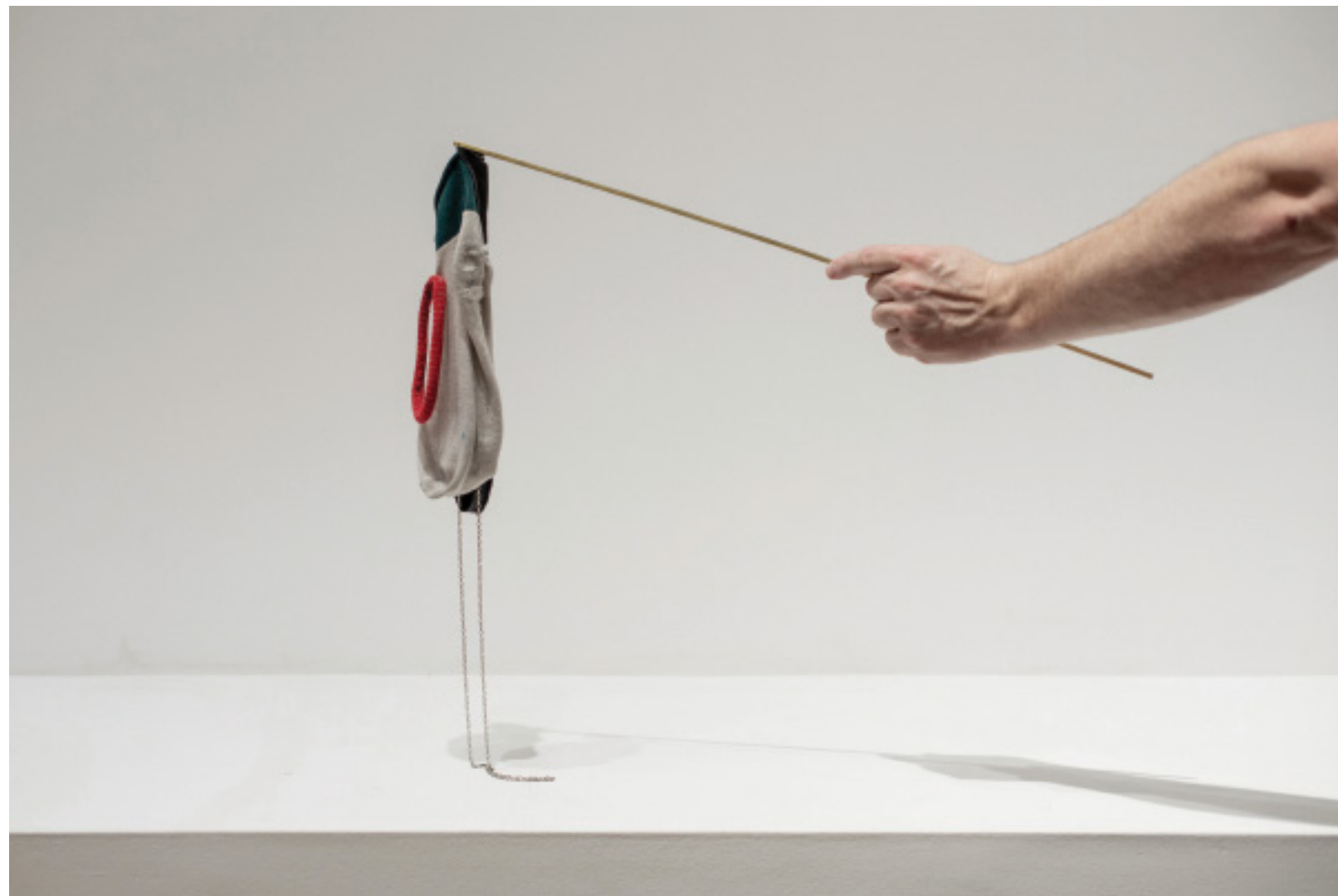
Carlos

Herrera

INGRÁVIDO
/WEIGHTLESS

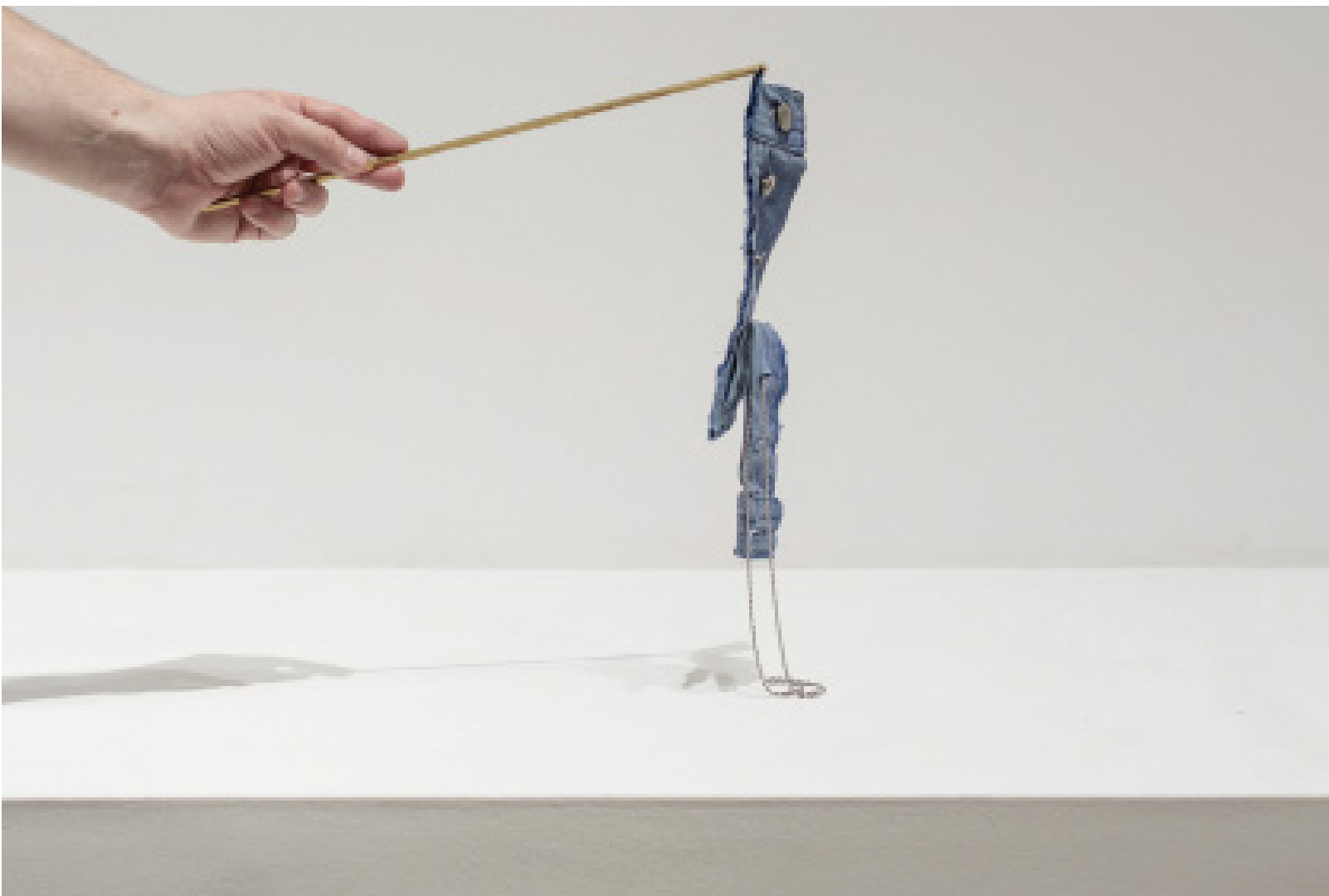




















TRABAJO NOCTURNO
/NIGHT WORK







COBRE MISERIA MIERDA
/COPPER POVERTY SHIT



















AVE MISERIA
/ AVE POVERTY









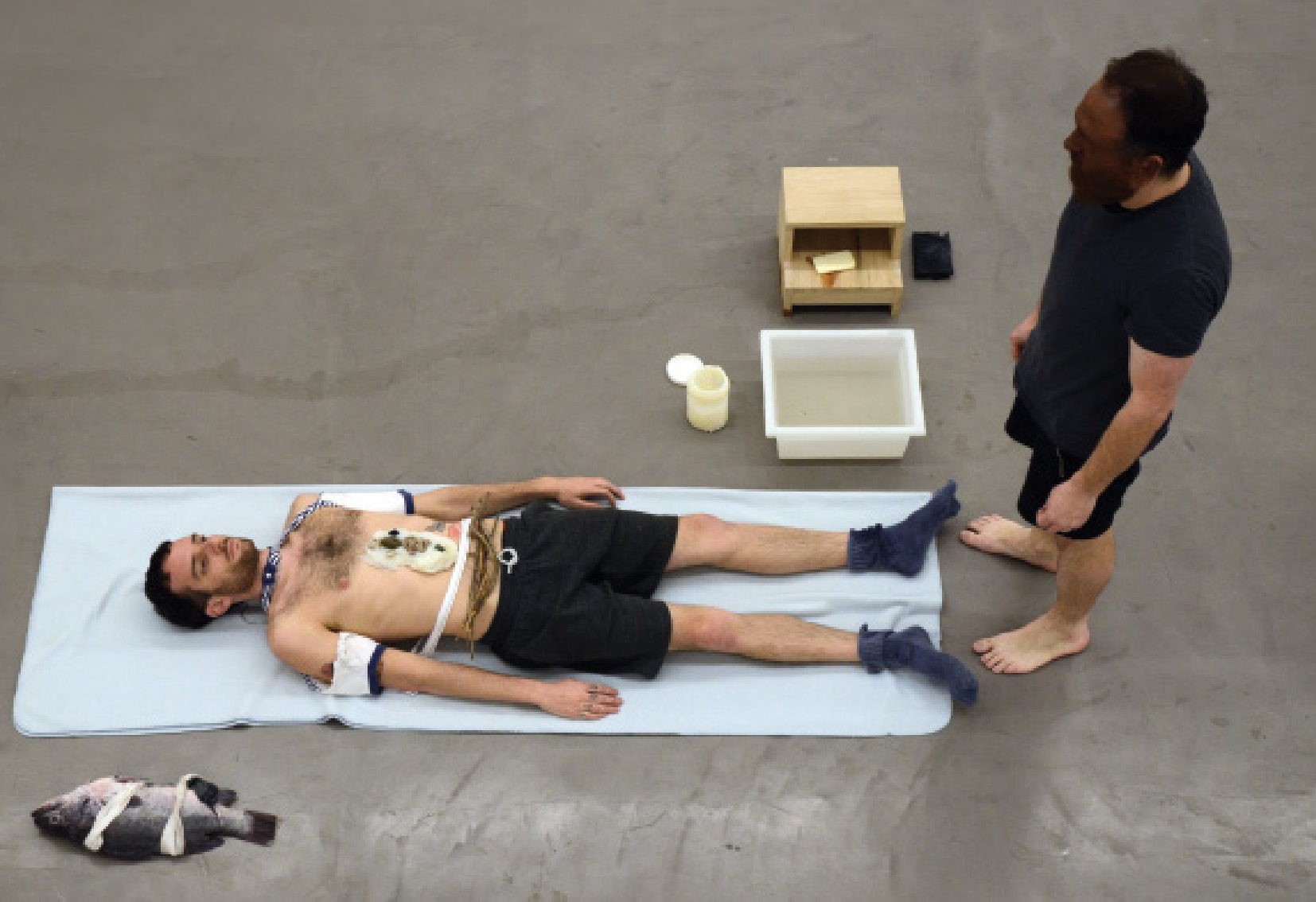














PAN AGUA JABÓN VOS
/BREAD WATER SOAP YOU























ABRO LA VENTANA
/I OPEN THE WINDOW













UNA VERDAD DESAFORTUNADA
/ AN UNFORTUNATE TRUTH













MI SILENCIO MISERIA
/MY SILENT MISERY



















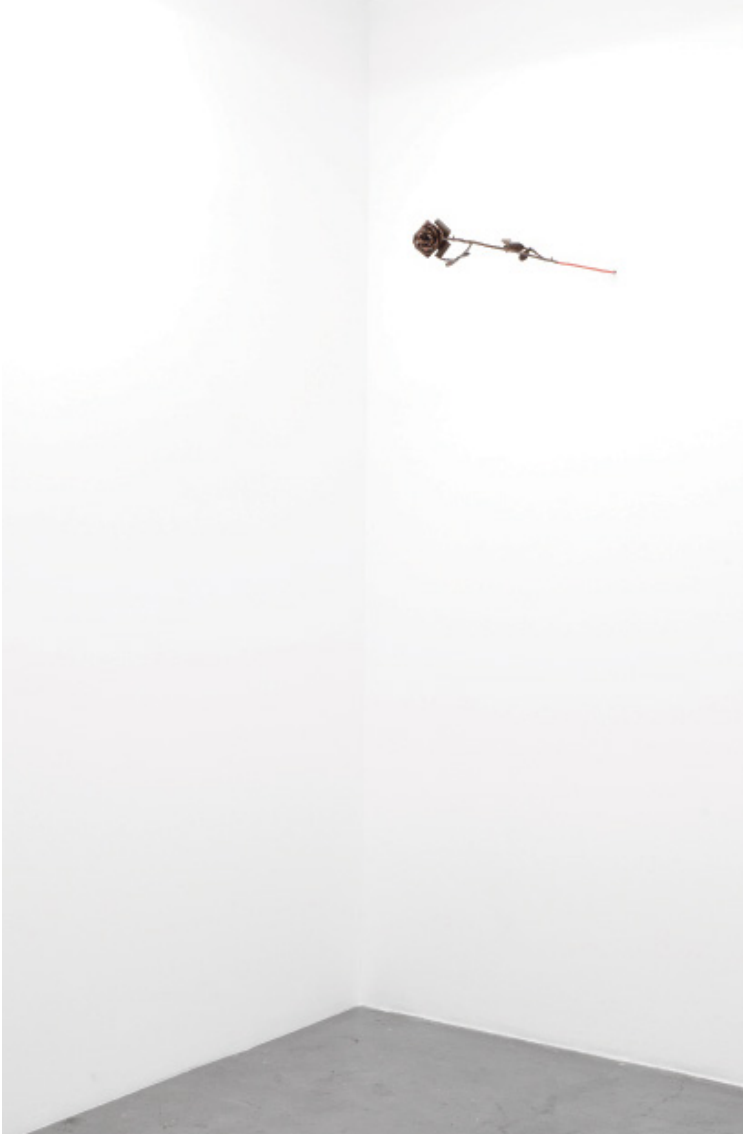
YACENTE
/PRONE



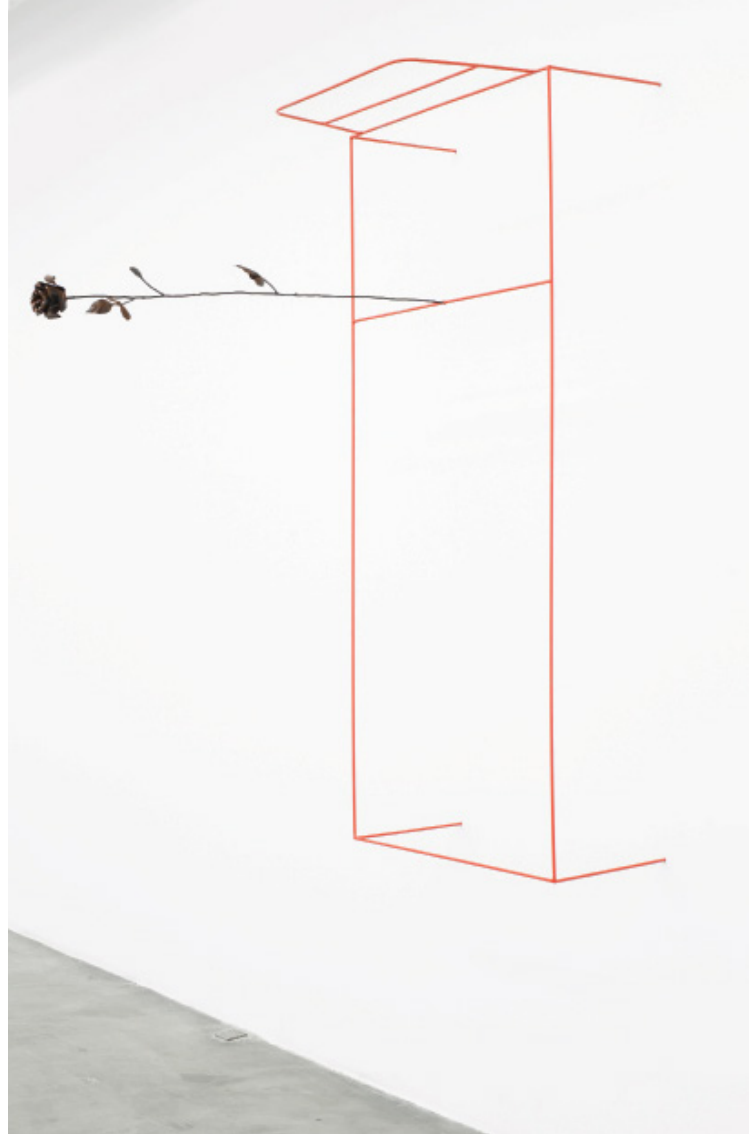




DESHUESADO
/BONELESS



















TONTO HUÉRFANO
/SILLY ORPHAN







Un éxtasis bestial

(Quién, cómo, cuándo,
dónde y por qué en la obra
de Carlos Herrera)

*Textos de Carlos Herrera e hipótesis de Ruben
Mira basados en una charla realizada junto
con Ailin Staicos.*

Vosotros sois el tiempo
San Agustín

Hay que poner un poco de orden en nuestras pasiones
Marqués de Sade

1.
Lo nuevo debe ser juzgado en su máximo grado de desarrollo porque, cuando aparece, aparece enmascarado. El concepto pertenece a Nietzsche, aunque ya no sé con cuánta precisión. Ni siquiera recuerdo en qué libro de Nietzsche lo leí. Ya es la huella mental de sus consecuencias lo que regresa a partir de la larga charla que junto con Ailin Staicos sostuvimos con Carlos Herrera. Aquellas voces que vuelven de una tarde de cocina, con unos textos que le pertenecen a Carlos, son el sustento de estas notas. La idea nietzscheana, en cambio, reclama una pertinencia operativa: ¿cómo podemos estimar cuál es el mayor grado de desarrollo de la obra de un artista, o de un período de su obra, su novedad, para establecer

desde allí un punto de valoración? ¿Cómo lo nuevo puede autorizar la conjetura del sentido y la finalidad de aquello que estuvo enmascarado durante lo que podríamos llamar “evolución artística”? Lo que me gusta: estimar la aparición de lo nuevo puede resultar una arbitrariedad a nivel del gusto, pero su reconocimiento es sintomáticamente simple y necesario desde lo emocional; lo nuevo es liberal, alegre, desafiante y, en su aparición, sacude lo ya dicho y reinscribe el pasado. En este sentido, lo que en Herrera podría considerarse una adecuación al arte contemporáneo que evoluciona del artista y la pintura hacia el performer y la performance puede ser reinscripto como la construcción de una condición previa para el despliegue de una consecuencia esbozada en un proyecto paradójico y cargado de sentido político. En la escena artística de la performance es necesario que el cuerpo del artista aparezca para explorar la posibilidad de lograr lo contrario: su *desaparición*.

Luego de haber investigado y visitado pensamientos sobre la muerte, el tiempo, la locura y lo sexual en mis obras es que pretendo construir una nueva indagación sobre el silencio manifiesto en la tradición y el ritual del ser: ¿Existe la posibilidad de desaparecer?

El cuerpo, los restos, lo sonoro, la luz, el agua, lo que no se dice o no se ve se convierten en ofrendas que intentan sostener vivo un silencio que lo hace imposible.

La obra habita en un espacio de búsqueda, de repeticiones, de desaciertos, donde se unen constelaciones y marcas reiteradas que crean un ejercicio polifónico que se completa en el otro. La acción física intenta hacer vital una metodología desafortunada de activaciones en la que la demora complejiza la concreción del ritual.

La meta es, entonces, la posibilidad de desaparecer en las manos de aquel que llega en la búsqueda de ese encuentro, de una conexión con ese momento pendular. La sensibilidad está en el otro, en su presente, aquí y ahora. Es un intento por desvanecerse de una centralidad siempre austera.

El mentalismo es un arte de ejecución antiguo en el cual el practicante utiliza la agudeza mental o sugestión para hacer una ilusión de lectura mental.

El cuerpo de obra de un autor es su propia mente manifiesta y en transformación.

2.

¿Existe la posibilidad de desaparecer? Esta obra sobre la que estoy escribiendo no existe aún, no ocurrió, pero ¿si ocurre? Escenificar una *desaparición*: ya no se trata del arte de manipular artísticamente materialidades, sino de operar materialmente un arte de magia. La obra de Herrera no evolucionaría convenientemente del artista canónico al artista contemporáneo hasta el artista performático, sino que mutaría necesariamente del artesano al titiritero y al mago. Hacer desaparecer a una persona es el truco de magia por antonomasia. Trasladar la potencialidad del truco a la escena artística implica novedad, pero ¿es lícito situar como novedad recreativa de una obra otra que aún no ocurrió? ¿Puede el arte dejar de operar desplazamientos para operar prodigios? *¿Existe la posibilidad de desaparecer?* La solidez hermética del enunciado es feliz como un hallazgo imprevisto de algo deseado que aún no sabíamos que deseábamos. Si la obra del artista, como sostiene Herrera en uno de los textos aquí incluidos, es su propia mente en estado explícito y transitivo, el *boceto* conjetural de una obra

reclama un lugar tan legal como lo que podría considerarse obra acabada en los términos habituales. Pero, en la escena productiva del arte contemporáneo ¿es capaz un artista de retomar la ambición antropológica del arte cometiendo la impertinencia de tentarlo como forma de conocimiento y práctica existencial? ¿Puede el arte ofrecer una alternativa diferente a la omnipresencia del suicidio y la muerte? Expectativa, goce de un alivio necesario. *¿Existe la posibilidad de desaparecer?* Herrera es consciente de la tensión entre las demandas convencionales de la racionalidad artística institucional y el estado proyectual en el cual sitúa su acción, como si lo primero fuese un mapa epidérmico cubierto de recorridos trazados y lo segundo, una territorialidad orgánica aún sin construir. Prefiere deslizarse por la piel y preservar el estado visceral, para que de este lleguen noticias a partir del tacto. En la conversación describe las etapas de su carrera con una conciencia del posicionamiento cuya claridad ubica en su paso por la beca Kuitca, en los años 2010 y 2011.

Pero en paralelo preserva sus intenciones de cualquier forma explicativa. Las claves, si las hay, las proporciona en textos poéticos, palabras reunidas con procedimientos de composición análogos a los que utiliza en la obra visual. Estos textos de registros diferentes establecen con la obra visual una trama de relaciones horizontales en lugar de una sucesión de *explicaciones* verticales. El artista visual puede intervenir también a través de la palabra, pero esa palabra será solo una línea signifiante más del estado relacional en el que ocurre la obra y no un paratexto conceptual que da cuenta de significados latentes. Esta concepción es antivanguardista en el sentido clásico, se opone al funcionamiento y a la retórica del manifiesto y sugiere, de manera sutil, un camino por el cual la voz autoral puede retornar escamoteando la verticalidad cuando sus consideraciones le son requeridas por la racionalidad artística, sin recurrir a parodias melan-

cólicas de trincheras o tomas de partido fuera de tono. Es lógico pensar que, en torno a su obra, ciertas formas de la intervención crítica deberían seguir esta propuesta. En lugar de examen y explicación, expansión y relación en una zona común capaz de volverse ancha, una zona inmaterial de confluencia en la que una obra ya ocurrida ocuparía el mismo estatus imaginal que una obra que aún no ocurrió. Herrera sigue la misma lógica para reactualizar el vínculo entre la realización de la experiencia escénica de una performance y su persistencia en distintas formas de registro, ya sea de fotografía o video, que adquieren después de la acción performática relaciones no ilustrativas que se conectarían de un modo relacional con la experiencia para componer otro campo conflictivo nuevo (hipótesis de trabajo que se encuentra reflejada en este libro gracias a la propuesta editorial de Ailin Staicos). El artista puede hablar sobre su obra, pero aquello que dice sobre su obra es parte de su obra y está en un nivel compositivo y significativo similar al de su instancia objetual. El arte puede explicarse, pero no tiene nada que explicar sobre la obra: cualquier explicación de lo artístico debe ser pensada en la obra y como parte de ella, formalmente. Y no se trata de incluir dentro del cuerpo de obra textos del artista de otra jerarquía como gesto crítico ni de generar una manifestación, sino de reafirmar en cada gesto enunciativo la autonomía formal del arte como modo de conocimiento. Es decir, hacer de aquello que es inevitable (el artista debe hablar sobre su obra porque así lo reclama la racionalidad artística, en distintos formatos cada vez más preformateados) una oportunidad para reafirmar un diferencial (el arte posee formas específicas de explorar la relación entre palabra e imagen y en cada circunstancia esta especificidad puede aprovecharse). Sin embargo, este diferencial no es una alternativa, un afuera opuesto, sino una forma de convivencia, una tensión entre el arte y su artificiosidad productiva. Para Herrera, como

para otros artistas de su generación marcados por la misma experiencia becaria, el arte institucionalizado parecería ser una razón posible de ser comprendida y manipulada. Una vigilia deductiva y operativa es una evidencia. Pero para Herrera eso no es ni puede ser todo porque la obra no ocurriría por completo ahí. Ocurriría en un estado relacional más amplio, en una zona de oportunidad diferencial. Distintos registros conviven en un trance onírico de insinuaciones y tensiones duales: su potencial de conocimiento radica en la instauración de una *clarividencia*.

De cara a la pared, ya no rezo.

—Hijo, vender flores es vender cadáveres.

Esa mañana fuimos con mi padre, mi hermano y tres cuchillos a cortar dalias a un campo que quedaba a dos kilómetros de mi casa. No había dudas de que la presencia de un drama acompañaría la caliente mañana y el futuro de mi vida y mi obra. Ciento veintitrés docenas de frágiles dalias cantaban con hueca gravedad al ser cortadas: cloc, cloch, crog. Una gota de agua ardida que en la piel quemaba, las manos marrones al cortarlas, la espalda frotada de cargarlas, un sabor amargo en la boca y en la noche dos cuadros que pinté.

3.

Herrera pertenece a una generación de artistas argentinos que trabajó con el desecho durante la década de 1990. El repertorio incluido en la generalización evidente es de una gran diversidad; sin embargo, el procedimiento por el cual una materialidad disponible devino en material artístico puede pensarse como transversal. Desecho es una materialidad ambigua que gastó en el uso su valor de uso, aquello para lo cual fue hecho. Está disponible entonces para ser rehecho,

para adquirir un nuevo valor de uso. Sin embargo, el rehecho no consiste en un reciclaje. Comparte con él su carácter de aprovechamiento pero implica un salto de valor, una resignificación utilitaria pero también una significación agregada que permite, a la vez, renovar su uso y elevarlo a un valor diferente con un desplazamiento mínimo. Lo rehecho sería, entonces, el procedimiento artístico por el cual un valor se transforma en otro en base a una cierta forma de convertibilidad: en cada desecho hay un potencial de hecho, en cada desecho hay un potencial de obra. Un desecho, una obra. Si la convertibilidad evoca el patrón oro, el desplazamiento se retrotrae al más célebre de los mingitorios, pero sin solidez, sin ideología y sin vanguardia. Transformación de un valor en otro mediante un pase mágico: así como un peso podía valer un dólar, un soquete viejo podía devenir en alhaja artística en un desplazamiento tan rápido como feliz. Distintas versiones de este hechizo marcan a la vez una inteligencia de recursos y un posicionamiento periférico que Herrera en la charla reseña como generacional. De alguna manera en los años noventa la llegada de los artistas argentinos al primer mundo fue mediante el gesto de hacer con desechos abundantes lo que en los países ricos se hacía con materiales escasos. Pero, a diferencia de lo que había ocurrido en épocas anteriores en las cuales el uso de basura era el despliegue de una bandera de lucha, esta nueva forma de resignificación era una marca país irreverente y festiva, cargada de deseo de pertenecer, tan irónica y mordaz como para reclamar su derecho a recibir algo del derrame prometido durante el *uno a uno* como picante para ganarse un lugar a los codazos en la incipiente racionalidad globalizada del arte contemporáneo. Gracias al pase mágico realizado por esta convertibilidad, lo escaso se volvía abundante, había fiesta, pero, a su vez, el desecho se reanimaba. Había entonces, en el objeto y en el campo, elevación: el movimiento no era el de un traslado horizontal, sino el de una transmutación en

altura. Esta dinámica analógica de lo convertible puede pensarse también como interfaz para la relación entre artista, obra y público. En la convertibilidad entre desecho y obra había una regla de equivalencia entre lo bajo y lo alto y una invitación igualitaria: el material, como los productos importados en las góndolas, estaba ahí, al alcance de la mano; el procedimiento, la interfaz de cambio, era comprensible para todos; la casa no se reservaba el derecho de admisión y permanencia. Pero, a su vez, este proceso de democratización liberal del material era acompañado por una espiritualización de la figura del artista y del arte como articulador del pasaje del desvalor al valor, del desecho inanimado a su resurrección. De alguna manera, el arte con desechos de los años noventa es un arte convertible y el artista resulta un mago menemista, es decir, un hechicero capaz de establecer un procedimiento, un mecanismo para transmutar valores, para transformar una cosa en otra, que es la misma cosa pero elevada. La continuidad de esta lógica hacia el presente abre las puertas a la figura del artista *entrepreneur*, del artista autoproducido; manipulación de procedimientos, mecanismos de inclusión en función de beneficios de pertenencia que alcanzan a la aparición del cuerpo del artista en la escena performática como tendencia. Pero ¿es esta transmutación, es esta magia y esta figura de mago, es esta línea de manipulación consciente de la racionalidad artística globalizada a la que Herrera interpela cuando extrema su propuesta? ¿Sirve esta herencia para pensar si *existe la posibilidad de desaparecer*? La formulación del proyecto, la posibilidad de esa obra inexistente y por eso interesante a los efectos de componer desde lo crítico una honestidad conspirativa sugieren no la posible desaparición del cuerpo de otro performer en escena, sino la desaparición del cuerpo del propio artista, es decir, la obra sería, al parecer, la escenificación de una autodesaparición. Entonces, ¿es el cuerpo capaz de jugar en la performance

del cual se habla? ¿O se trata más bien de un cuerpo jugado a su destino performático? Sí y no. Es una cosa y también la otra: es primero una cosa para ser la otra; es eso otro para ser otra vez lo anterior. Es imposible pensar esta cuestión sin observar el juego de dualidades en conflicto que la conjetura habilita. En Herrera, la inclusión del cuerpo del artista en la escena no se orienta hacia el juego formal, hacia la adopción de un procedimiento, sino que viene acompañada de un proceso introspectivo que alcanza aspectos biográficos significativos y los excede prefigurando una relación posible entre artista y público, entre obra y espectador. Durante la charla, el relato de su vida en el campo, en la provincia de Santa Fe, donde su familia se dedicaba al cultivo de flores, parecía marcado también por el camino regresivo hacia un encuentro de otro tipo de valoración objetual. De hecho, Herrera reformula objetualmente la idea del campo alejándola completamente de lo bucólico; su modelo no es la exaltación libre, abierta, del ganado y de las mieses, las posibles versiones recreativas de un *paisaje*, sino la composición de una escena de *pasaje*, cuyo modelo es la acumulación utilitaria, la forma inestable de ordenamiento de un galpón. Objetos marcados por el esfuerzo del cuerpo, trabajados en la mezcla de tiempos de la tierra y la química de los pesticidas, madera y plástico, correajes y dispositivos, máscaras y sogas, herramientas y venenos, viejas reliquias y envases descartables, ropa de trabajo y trapos sucios: todo está allí en un orden desordenado, en una disponibilidad más o menos subjetiva, en descanso respecto de la tarea realizada, en expectativa respecto de la tarea por venir. Son objetos en tránsito, indefinidos entre lo descartable y lo imprescindible, entre su afectividad mínima y su utilidad práctica; sugieren una forma de relación que se orienta tanto hacia el orden posible de la instalación objetual como hacia el ordenamiento de un archivo previo a una obra. Son objetos personalizados apenas, o completamente

despersonalizados, por su convivencia en una zona de claroscuro; son objetos galponeros, producto de un modo semiutilitario de acumulación. Materialidades cuyo valor solo puede determinar la tarea por venir. De hecho, Herrera comenta la progresiva transformación de su modo de acumular objetos para sus obras como un pasaje de un ordenamiento basado en preconceptos de obra a archivos afectivos, objetos ordenados de acuerdo a las personas a quienes habían pertenecido, para abordar luego un guardado en disponibilidad, en un espacio de trabajo que adrede describe de manera indefinida, al que llama “taller” o “galpón” de manera alternativa. Como en el galpón, en el archivo de Herrera los objetos parecen haber perdido su mística narrativa para ser guardados entre la suspensión y la expectativa, en pasaje hacia un hacer posible. Se trata, entonces, de un traslado, del hacer del trabajo (bien de uso para la producción) al hacer artístico (objeto disponible para la simbolización). El movimiento es horizontal: se va de una expectativa a otra sin establecer verticalidades, señalando que se trata, más que de mundos jerarquizados, de haceres paralelos posibles que se encuentran en el objeto. Por lo tanto, no es el objeto el que adquiere un valor obra al cambiar de encuadre, sino la obra la que construirá a partir del nuevo encuadre una relación de valor nueva entre los objetos. La austeridad a la que Herrera se refiere sería más que la decisión de un ascetismo estilístico, consecuencia de la necesidad de preservar este potencial relacional del objeto en un camino que invierte la lógica pulsional del artista autoproducido. En lugar de ir hacia adelante (impulsado por el flujo de las tendencias) y hacia afuera (hacia el cálculo del posicionamiento) convirtiendo desechos en obras, ir hacia atrás (en la historia personal y la memoria común) y hacia adentro (de la insignificancia inmanente de cualquier forma) para relacionar objetos y cuerpos, reconociéndolos y respetándolos como despojos.

Tengo la certeza de que aquel Cristo Yacente era el portal de mis deseos.

Ese cuerpo dormido, flagelado y ligero de ropa no estaba muerto, simplemente estaba descansando, a punto de despertar. Su escala era un poco más grande que la de un cuerpo promedio; sus pies parecían los de un gigante; sus manos, con venas latentes. Uno de sus dedos estaba gastado de ser tocado a diario por sus fieles, dejaba ver por debajo del color piel policromado su construcción en yeso.

Todos los viernes en el último recreo nos juntábamos un grupo de amigos en el sagrario de la iglesia a ejecutar una dinámica concreta y sin rodeos. La consigna era la de frotar el glande por sobre el dedo del Cristo Yacente para que luego fuera tocado por los fieles.

4.

¿Existe la posibilidad de desaparecer? Me interrogan dos sensaciones o, mejor dicho, dos deseos. De ocurrencia: presenciar la modalidad y la realización del prodigio. Pero también de alivio: la descarga de experimentar la salida de una condición existencial o, mejor dicho, de la existencia. ¿De dónde surge la necesidad de desaparecer, este deseo, esta posibilidad de goce de la desaparición? Como sucede con otras cuestiones, Herrera deja pistas que pueden reconstruirse en un campo de relación a partir de la obra aún inexistente. Las flores cultivadas en el campo de la familia, —cuenta Herrera durante la charla— eran trasladadas al pueblo para el armado de las coronas mortuorias de los velorios de la gente que residía en ese lugar. En los velorios del pueblo, a veces las hormigas rojas salían de adentro del cajón del muerto para armar un camino de retorno hacia la tierra. Esas visiones traídas desde la infancia, más que celebratorias de un estado proliferante del ciclo muerte-vida,

resultan de una claridad austera y definitiva: los grandes ciclos de la materialidad poseen una forma de la eternidad cósmica que es irreductible a cualquier intento significativo en la escala de la temporalidad humana. La producción del trabajo es insuficiente para dar sentido a la existencia. La constancia tenaz de los objetos y los cuerpos empeñados en el trabajo productivo, en su racionalidad funcional y previsible, está condenada de antemano frente a la organicidad espontánea de las transformaciones materiales y sus tácticas imprevistas. Ambos haceres, el del funcionamiento y el cósmico, se basan en la repetición, pero la repetición cósmica es eterna e inconsciente, únicamente vida, mientras que la repetición del funcionamiento está atrapada en la finitud, es conciencia de muerte. Sus temporalidades chocan: no hay a través del funcionamiento productivo un salto para alcanzar la trascendencia cósmica. Toda producción termina en la muerte. Cae entonces el sentido del funcionamiento, y con la caída de su sentido funcional los objetos y los cuerpos son despojados de su aparente riqueza. Herrera conoce los alcances artísticos de esta caída. Ave *miseria*, el título de una de sus performances, señaló la bienvenida de este pasaje del desecho al despojo como una forma de vaciamiento. Miseria no sería solo la caída en la pobreza, la imposibilidad de disponer de lo necesario para dar satisfacción a las necesidades del cuerpo, hambre, amparo, sexo, sino también descenso a la forma anímica que, como consecuencia de la repetición de un intento inútil, termina imponiéndose: el cansancio. Puede deducirse una relación entre miseria y cansancio: mientras que la miseria es un estado de escasez objetual en el que lo mínimo incluso se vuelve imprescindible, el cansancio es un modo de extrañamiento. Para el cuerpo cansado, el objeto abundante se vuelve molestia innecesaria, pero también el objeto austero se transforma en presencia literal. Lo que Herrera llama “miseria” (y a veces “austeridad”) parecería ser lo que queda de un desplazamiento objetual

hacia lo imprescindible y hacia lo literal lentamente tramado en un sentido contrario a su marca generacional. En lugar de ir restando atributos al procedimiento básico realizado con el desecho, su rehechura, su reanimación, en una especie de limpieza minimalista de la procedencia de origen, fue sustrayendo el procedimiento mismo, quitándoles a los objetos su posibilidad de trascender a otro valor. Ya no hay celebración de la abundancia ni lujo pobre, no hay convertibilidad. El gesto es duro, desalmado, y consiste en desposeer a los objetos de su esencia y hacer descender su potencial relacional a la categoría galpón. Los objetos se resisten, quedan restos de su ser en ellos, pero de tanto resistir padecen también el cansancio: hasta ese estado deben ser llevados. En ese estado el objeto se rinde a la evidencia, no tiene la posibilidad de saltar, no hay ascenso a otra categoría mediante el corrimiento del sentido. Como si la constante exposición al desgaste del intento hubiese ido vaciando su valor de uso (desecho) tanto como su valor artístico (rehecho), la posibilidad de elevación se cancela sugiriendo una única dirección posible, el descenso. No se puede rehacer, solo es posible instituir la categoría de despojos: predicar es inútil, los objetos son lo que son y por lo tanto pierden toda posibilidad de devenir, no hay más sentido que la literalidad misma de la materia y la carne; hambre, amparo, sexo significan solo lo que queda de hambre, amparo y sexo. Asumir la miseria sería constatar y admitir este estado de cosas, habitar un conocimiento que a nivel de la razón puede pensarse, devenir *evidencia*, pero que solo a través del arte puede transformarse en una forma de *clarividencia*. En ese sentido, *¿Existe la posibilidad de desaparecer?* reinscribiría no solo una clave para comprender qué tipo de objetualidad interesó a Herrera, sino también para establecer suelo en el que la caída y el vaciado pueden tocar fondo y saltar. El objeto y el cuerpo pueden recuperar una utilidad, pero esa utilidad ya no es la certeza del valor de

uso ni su valor restablecido en obra, sino que radica en sus posibilidades negativas de actuar dentro de un conjunto relacional incierto que se expresa por tentativa y repetición buscando la forma exacta de abrir un portal. ¿Hacia qué? Hacia una forma de conocimiento no asertiva ni productiva, hacia una forma de conjeturas. Ahora bien, si el funcionamiento productivo ligado al trabajo así como el funcionamiento artístico en tanto productividad son repetición condenada al fracaso en términos de acceso a un tipo diferencial de conocimiento, ¿qué tipo de repetición, qué tipo de funcionamiento, qué tipo de ordenamiento objetual permitirían transformar el fracaso en posibilidad? ¿En qué zona esta posibilidad podría transformar la evidencia en clarividencia, haciendo saltar el sentido de la literalidad inevitable hacia otra forma de registro? ¿En qué espacio y en qué orden aquello que no puede decirse pero puede verse se haría visible, no solo para el artista, sino también para el público? ¿Cómo se podría hacer para que lo que apareció, esa agobiante insignificancia, con alivio al fin desaparezca y abra en su espacio vacío otra forma de conocer? Ante el fracaso del objeto y el espacio, en el campo inmaterial del tiempo, el ritual mágico encuentra su oportunidad.

Ave miseria

Mi cuerpo es de vagabundo.

Tengo las manos cansadas y la almohada manchada.

La bragueta está vencida, desdentada.

Del cadáver al camino hay tan solo una cuarta.

Un cajón, agua y jabón.

Mira cómo huele, mira cómo sabe, mira qué duro es.

A San Agustín.

5.

No es la repetición el condicionante, sino el modo en el que la repetición se repite. Tampoco es la aspiración a la elevación y al sentido un camino equivocado, sino la manera en la que se lo instruye. El arte no está en cuestión, sino la forma en la que se instrumenta su posibilidad de actuar entre lo mundano y lo sagrado, entre su mecánica mercante y su potencial revelador. Esta tensión abierta, esta dualidad entre lo bajo y lo alto, instala una interfaz temporal entre la tradición y el presente. *¿Es posible desaparecer?* se vuelve en ese sentido una pregunta exploratoria en ambas direcciones. Herrera es consciente de que, en la actualidad, la racionalidad artística y la mágica coinciden en la cultura del espectáculo. Ambas están espectacularizadas, pueden y deben producirse, se basan en narratividades predeterminadas y en golpes de efecto. Conocer esos resortes es imprescindible: como saber que al abrir una lata de sardinas después de seis horas de performance –dice durante la charla–, el olor producirá un efecto de acontecimiento en el público, una reacción inmediata porque algo ha sucedido. Pero lo que le importa –dice, desliza– en el arte y en la magia es en qué forma pueden vaciarse de su sentido productivo para ser plausibles de un nuevo llenado tentativo, incierto y conjetural. Con ese objetivo, de las distintas versiones de la magia espectacularizada parece descartar la idea de pasaje que conduce a la academia de Harry Potter para afirmar las posibilidades de la escena teatral montada por David Copperfield en la tradición de Harry Houdini. Más que el asombro vivificador del hechizo, a Herrera le interesa la certeza engañosa del truco. Sus objetivos se centran no en revitalizar lo inanimado en base a prodigios (la mutación: en lugar de una cosa, otra), sino en encontrar en la propia escena una ruta de salida (el escapismo: la cosa se traslada a otro lugar). Su fórmula se mantiene siempre dentro de los principios de rigor ascético que el propio

artista se impone: el lado artístico de la magia es el truco, cuya eficacia se basa en la distracción y la velocidad; el lado mágico del arte es la revelación, que se basa en la atención y la demora. Ahora bien, si utilizamos la expectativa del truco más sublime autorizado por la magia, la expectativa de la *desaparición* del propio mago, pero sustraemos el truco, porque ya todos sabemos que el verdadero arte no puede ser arte de engaños, lo que surgiría es una permanencia del espectador en la atención, una expectativa con desenlace demorado. Así, establecería una regla simple: cuanto mayor expectativa espectacular, mayor es la duración posible para el ocurrir artístico; cuanto mayor es la apuesta del truco, más intenso puede ser lo que ocurre con su demora, con su diferimiento, a nivel de la atención. Si la magia transforma el instante en invisibilidad con la velocidad del truco ejecutado gracias a la distracción, el arte debería centrarse en transformar en visible la duración del instante gracias a la atención. *¿Es posible desaparecer?* Donde la magia contesta afirmativamente, Herrera instala una pregunta artística y ahí, en la tensión entre expectativa y duración creada por el proyecto de una obra tal vez imposible, quizá planea profundizar la idea de la performance que su obra anterior ya parecía estar insinuando. La performance, más que una manera de escenificar espacios visuales espectacularizados, es una manera de sustraer del espectáculo una posibilidad de indagar la forma del tiempo. En este sentido, la duración de las performances de Herrera, que pueden alcanzar hasta las doce horas, no son el resultado de un plan de producción ni de posicionamiento autoral, sino la consecuencia de una necesidad de construir un estado en el que lo visible, lo material, el espacio, los objetos, los cuerpos muten para volverse invisibles, inmateriales, sustancia de memoria y tiempo. La performance es una duración y una tentativa de pasaje. Durante la performance se trataría de administrar recursos espaciales para acceder a una dimensión temporal

gestionando un paradojal proceso en el que lo lleno se vuelve vacío y lo vacío, lleno. La razón artística, sus clisés, sus convenciones deben ser puestos a prueba en el exceso de tiempo hasta vaciarse de sentido; es necesario ir más allá de la convención, de lo que la paciencia participativa en el arte considera tolerable. De manera correlativa, la fe en la capacidad recreativa del arte debe resurgir desde atrás de la experiencia en curso para llenarse de presente; es preciso recuperar su temporalidad diferencial, su acontecer ancho, otra forma de experimentar el tiempo y conocer a través de él. Pero para que esto ocurra debe encontrarse una coordenada. Frente a la pregunta artística *¿Es posible desaparecer?*, el mago performer responde: *Yo creo que sí.* Hay un punto en donde la razón no es suficiente: para que el conocimiento artístico acontezca, hace falta invocar un necesario acto de fe. Para Herrera, la correcta administración entre razón y fe sigue una retórica neoplatónica, en línea con San Agustín, con quien parece coincidir en otros aspectos de su pensamiento, en tanto durante la charla sugiere que solo mediante el riguroso ordenamiento de las pasiones puede alcanzarse la libertad. El ideal del mago performático y de su relación con la escena y el público sería lo opuesto al concepto participativo de fiesta y recreación, liberación pulsional y creación colectiva. Para Herrera, la escena de una sociedad ideal imaginada por Johnny Rotten, una pieza llena de gente vestida de maneras distintas, gritando y blasfemando todos a la vez sobre distintos temas y en distintos idiomas, sería en términos artísticos una estancia infernal. Su Arcadia performática se rige más bien por la certeza de que es más fácil abstenerse que moderarse. Este principio restrictivo de origen estoico que San Agustín eleva a mandamiento religioso forma parte de su método negativo. Cuando prepara una performance –nos cuenta–, elabora solo listas de cosas que no se pueden hacer. Estas prohibiciones afectan no solo a los performers incluidos, sino también a su propia

presencia en la escena. Lo que no está permitido debe memorizarse y respetarse; lo que está permitido, en cambio, pertenece al campo posible de la improvisación y la indagación, pero es tan limitado y riguroso como orientado hacia un objetivo preciso que el propio artista va conduciendo de acuerdo a un régimen autoimpuesto de prohibiciones y finalidades. Algo similar ocurre con la disposición del público, planeada en términos de limitar y condicionar cualquier intento de participación. Esta sumisión a la prohibición no apunta tanto a un juego de poder, a veces tentado como expectativa, sino a completar una limpieza de lo previsible para favorecer un panorama recortado de acciones positivas, que son múltiples en tanto forman parte de las respuestas no previstas. En ese sentido, los objetos deben disponerse en relaciones tentativas, pero los cuerpos tienen prohibido manipularlos de manera previsible. Si se abre la lata de sardinas, está prohibido comer. En esa tensión prevista puede surgir lo imprevisto. No hay amabilidad ni posibilidad de intercambio de roles, como para San Agustín; la experiencia dura del estado desalmado debe ejercer su tiranía sobre la evidencia para que pueda devenir en claridad; el lugar del mago y de la magia debe ser preservado porque es en el rigor y no en el desborde donde puede surgir la visión clara. Conjeturando la escena, *¿Es posible desaparecer?* evoca el ritual ancestral en el que el oficiante de la ceremonia concentraba en sí las cualidades del científico, el artista y el mago, rodeado de la tribu, pero sin poder intercambiar con él su lugar: puede asemejarse en su planeo inicial pero no en su modo de resolución. El salto orgiástico está en las antípodas del clímax a conseguir, una elevación que implica un público, participativo sí, pero en otro sentido. Como si la experiencia de un taller abierto pudiese fusionarse con el hermetismo de un experimento alquimista, es la mezcla de método riguroso y objetivo trascendente, de transformación racional de lo posible en imposible lo que guía la acción. Se trata de una

magia existencial, de una especie de alquimia colectivizada que consiste en lograr con los elementos simples –vasos plásticos, retazos de tela, baldes, agua, madera– el oro trascendente de una experiencia, la búsqueda de un orden entre científico, religioso y artístico, que basa su lógica tentativa en lo desmesurado de su plan: conseguir el poder mágico de la piedra filosofal de manera científica en un caso y, en el otro, lograr el truco mágico de la *desaparición* con otros métodos y otros fines.

Huesos en la almohada

Sin remontar paraísos perdidos, sino instalado en el presente, mis obras parecieran aterrizar para ejecutar las sombras de mis pensamientos. Como si se tratara de un ajuste de cuentas de lo que aún está fresco, de lo que no tiene nostalgia. Una memoria del desamparo.

Mis obras confirman mi esfuerzo por construir desde la ausencia la arqueología emotiva de aquello que no tiene forma en mis pensamientos. Tal vez son cosas que no puedo entender desde el lenguaje, pero que sí puedo ver: las noches de calor, mis padres campesinos, el cultivo de flores, los invernaderos, la fragancia a crisantemos, las rosas con agujijones, los arreglos florales, las lechuzas, las arañas, los ratones, el bosque de eucalipto, los huesos de los animales, los huesos de los humanos, las coronas, el cementerio, mi cama, las sábanas calientes, la almohada aplastada, la ropa tirada en el piso, los patronos, las escaleras, las paredes de adobe, el olor de mis amigos y los juegos nocturnos.

Podría afirmar, entonces, que mi cuerpo de obras es lo más parecido a lo que queda grabado en mi almohada. Un lugar en el que mi mente se refugia cada noche al

intentar desaparecer y hace del descanso un éxtasis bestial, como si intentara dormir con los ojos abiertos.

¿Existe la posibilidad de desaparecer?

Yo estoy seguro de que sí.

6.

La consigna es realizar magia por medios artísticos. El texto de Herrera aquí incluido sugiere el recurso metodológico principal: el mentalismo. Es decir, la creación de lecturas mentales mediante la sugestión o también la creación mental de nuevos estados de realidad. Es curioso que Herrera desplace también hacia lo que él llama “mente” el espacio de ocurrencia de la obra en la creación del artista y sitúe la zona de confluencia entre la obra y el público en una coordenada psíquica, a la que llama “encuentro” o “completud”. Es, dentro del panorama de las artes visuales, una apelación, una conciencia de aspiraciones de lo invisible. ¿La obra debe entonces desmaterializarse para crear una nueva dimensión? ¿Debe ocurrir no ya en la escena, sino a partir de la escena, en un espacio relacional mucho más diverso? A ese espacio, si existiese, si pudiéramos conjeturarlo, Herrera sugiere la posibilidad de llamarlo “espacio almohada”, una especie de lienzo sudado e íntimo que estaría a un mínimo de distancia de la experiencia mental del artista, de modo tal que sobre su tela pudiera sobreimprimirse la imagen registro de un corte temporal dado de un continuo con la mayor fidelidad y cercanía posible. Si ese “lienzo almohada” fuese la performance misma como instancia superior del relacionamiento y lo que queda de ella, las nuevas relaciones establecidas por su registro, podríamos pensar que Herrera está buscando el modo de eliminar la almohada, el último soporte tradicional que quedaría para

su obra, para concentrarse en la potencialidad pura del modo de lucidez onírica que propone. Su particularidad es diferente a la que valoramos habitualmente como sintomatología del tratamiento artístico de la relación entre vigilia y sueño. A Herrera no le interesa lo paisajista del inconsciente, ni la narrativa biográfica del monólogo interior hecha imágenes blandas, ni las transformaciones lúdicas de la lógica del sentido que pueden encontrarse del otro lado del espejo, ni tampoco la sugestión en términos de coincidencia psicotrópica, de estado alterado de la mente, viaje individual o colectivo de neuronas locas. Su preocupación es saltar de lo que llamamos una *evidencia* (visión clara por ya sabida) a una *clarividencia* (visión aclarada por la revelación). Este pasaje de modo de ver se concretaría mediante una forma paranormal de vigilia ensoñada o de ensoñación vigilante en la que puedan existir, a la vez, el delirio onírico y el control racional, tensando la contención metódica de la razón y el desenfreno de las pasiones, poniendo en cuestión las dualidades inmaterial-material, cuerpo-espíritu. Esa especie de trance no tiene nada que ver con la vigilia ensoñada ni con el sueño dirigido en tanto no hay una preponderancia. Durante la conversación, de las formas de ensoñación conocidas, Herrera destacó una que le resultaba ejemplar como método de composición: el estado mental que ocurre durante una masturbación, siempre y cuando –aclaró– no esté guiada por imágenes externas o consumo de pornografía. Detenerse en este ejemplo por un momento puede permitir conjeturar por qué el artista puede plantear la pregunta *¿Existe la posibilidad de desaparecer?* y el mago performático contestar *yo creo que sí*. En principio, el método negativo. Prohibido consumir pornografía. Al separar la masturbación de un condicionante externo que le da una referencia fetichizada o un lineamiento narrativo, se descarta una utilidad imaginaria que va en la línea de la productividad modelizada para afirmar un

recorte, una zona de libertad condicionada pero imprevisible. Es de destacar que en el cóctel psicosomático que ocurre durante la masturbación, cuerpo y mente pasan a un tercer estado que es una forma de relación orientada a producir un efecto, pero el efecto puede ser una excusa para priorizar lo que ocurre en su búsqueda. Allí concurren imágenes más o menos claras, sensaciones de distinta procedencia, muchas de ellas deseadas, otras no, en un proceso en el cual es posible dirigir algunas líneas de asociación y dejar pasar otras, muchas veces por pudor, otras por desinterés. Mientras la repetición gestual se orienta tentativamente, buscando una mayor excitación, se pueden mantener en disposición los estímulos interiores y exteriores, componiendo distintos planos deseantes de permeabilidad entre la conciencia y el entorno. La liberación de este flujo compositivo es de una contundencia tal que muchas veces nos obliga a cerrar los ojos para poder sustraer del flujo aquello que nos rodea, que va adquiriendo en la composición posibilidades fantasmagóricas, mientras que lo ensoñado se vuelve dominante y real a escala metabólica. Se trata de una desproporcionada ampliación de posibilidades en las que pueden alternarse palabras y gestos, intervenciones de imágenes disparatadas, recuerdos personales, desplazamientos incestuosos o sacrílegos, conviviendo con un direccionamiento metódico y consciente, un proceso de selección y prohibiciones, un orden creciente y repetitivo orientado hacia un clímax que es a la vez plenitud y derrota, exaltación y soledad, vida y muerte. Versión introspectiva multipunto del sexo, monoaural, opuesta a la orgía, su producto porno más expansivo, la excitación integral de todos los registros durante la masturbación proporciona un acercamiento al ideal de visión que Herrera propone: el éxtasis bestial consecuencia de un dormir con ojos abiertos. Este salto, paradoja de la mirada, marcaría también el ascenso de la evidencia a la clarividencia. Pero ¿cómo llegar? Es posible pensar que hasta hoy la

obra de Herrera consistió en traer noticias expositivas de estas visiones, recuerdos de aquello que no se puede nombrar pero se hace visible ahí, en un grado progresivo de construcción del despojo, la literalidad objetual y nuestros vanos intentos de luchar contra el fin. Lo es tanto como comprender que *¿Existe la posibilidad de desaparecer?* sugiere una necesidad de salida, un salto cualitativo en la politicidad de lo posible al colocar, en lugar del truco, un clímax: la *desaparición*. Ese clímax sería tal vez la consecuencia de la lenta y repetitiva probabilidad acelerándose hacia la consumación de la promesa, el pasaje por el cual se daría una doble alteración en un mismo instante: la obra de arte podría imprimirse de manera inmaterial sobre el estado mental de cada espectador, mientras que el mago performer podría desaparecer en la amplitud del campo relacional de invisibilidad. La disposición espacial saltaría hacia una disposición temporal amplia y orgánica como la de los grandes ciclos de transformación de la materia pero, a la vez, tan específicamente humana como diferente a las linealidades vida-muerte: los espectadores podrían al fin dejar de ver para ver y el mago podría aparecer en toda su magnitud para desaparecer. Nadie lo notaría, porque la obra ya no dependería del mago para existir ni estaría ocurriendo allí, en la escena, sino en otra parte.

Recuerdo el amargo olor de aquel rancho construido de cañas finas y adobe en el que se guardaban químicos y venenos para insectos. El marrón de las botellas, sus etiquetas, los zapatos, los pantalones y camisas ardidas por el sudor de quienes trabajaban en el campo. En el último estante de aquel vestidor se encontraban las revistas y un viejo pesebre de madera que las resguardaban para capturar el tiempo y una alterada sensación de reposo. Revistas pornográficas de los años ochenta.

7.

La muerte no puede ser la única solución ni el único fin. El pequeño poema dedicado a San Agustín deja una pista múltiple. San Agustín es un referente heroico, héroe de la caída del cuerpo, los objetos y lo mundano y del descenso como vaciado del sentido, tirano del sometimiento del cuerpo a la intemperie del fracaso y el cansancio, titán del trabajoso intento lógico del llenado y auriga del ascenso hacia un sentido trascendente que solo puede concretarse, finalmente, en un acto de fe: existe una dimensión atemporal que quienes por naturaleza somos el tiempo podemos conocer solo mediante un meticuloso proceso de resignificación de nuestra experiencia. Y es esta resignificación la que transforma en experiencia cualquier obra, tanto humana como divina. El díptico inseparable de sus dos grandes obras, *La ciudad de Dios* y *Confesiones*, fue escrito durante el siglo VI, cuando la relación entre el cristianismo y Occidente y el territorio africano era aún precaria, en pleno espacio de enfrentamiento sobre la idea de Dios con el mundo musulmán. Su obra es por lo tanto, y sin posibilidad de desmembramiento, tanto una máquina de guerra política orientada hacia el terreno de la construcción de subjetividades militantes de la trascendencia como un arma conceptual en el enfrentamiento por la imposición de un Dios. Me gusta imaginar que *¿Existe la posibilidad de desaparecer?*, el proyecto de obra de Carlos Herrera, asume a su manera el desafío heroico de revindicar un vínculo con el ser bajo la clave de un agustianismo ateo, mordaz e irreverente, instalado en un tiempo en el que el único sentido de totalidad parece ser la deificación de la comunicación global y la única trascendencia, la acumulación de *likes*. Un antagonismo que tenga la capacidad de convocar, lejos de la denuncia o la descripción del funcionamiento que nos agobia, no ya a un ser trascendente, sino a una trascendencia inmanente, propia de la experiencia humana, que solo puede experimentarse

desde la paradoja entre lo individual y lo común que marca a nuestra especie. Esta politicidad resulta también des-territorializadora. En un país en el que la palabra “desaparecido” significa horror y exterminio y está asociada al arte de contenidos ideológicos, *desaparecer*, gracias a la propuesta de Carlos Herrera y a la generosidad de su conversación, se me fue volviendo una forma posible, políticamente imprevista y novedosa. Eso me pasó y seguro que dice muy poco sobre la obra de Herrera. En todo caso dice algo sobre el recorte mental que puedo sobreimprimir en mi almohada, sobre lo que hay en mi deseo de ese deseo suyo. Y es lícito: más vale no ocultar el truco que todo ejercicio crítico supone, en tanto el crítico no puede desaparecer y toda obra es literal. Deseamos en la obra obras que no existen. Cada vez que hablamos sobre una obra ejercemos, de alguna manera, la trascendencia banal del lenguaje. Evidencia. Agobio. Intento inútil. *Desaparecer...* ¡Qué maravilla! Tal como lo imagino, no hay nada sacrificial ni siniestro en ese hecho. Es la apertura de una doble posibilidad de deserción. Una común: el salto hacia una dimensión temporal excitante y contundente, capaz de ofrecer un deseo de experiencia frente a la repetición del tiempo continuo, nuestra actualización de pantalla, ansiedad de redes, información, mediatización de la vida. Otra individual: un ausentarse de la escena del cansancio y el límite de lo material planteando una alternativa de alivio escamoteada con picardía de lazarillo a la muerte ciega. Maravillosa coincidencia de una doble cura en un solo instante, que tiene el potencial de mostrarnos a la vez un modo de apagar el funcionamiento y una forma diferencial de explorar nuestra intersección irremediable en el tiempo. La muerte no puede ser la única solución, ni el suicidio en cualquiera de sus formas, la muerte autoimpuesta o la entrega al funcionamiento, la única posibilidad de salto. Frente a la necesidad de alivio de nuestra condición, *desaparecer* puede parecer

una broma, y de alguna manera lo es. Pero eso no hace más que reafirmar su conjetura de alternativa humana, su gesto irreverente de invitación a conspirar un modo híbrido de habitar el tiempo con un plan excesivo y temerario. Carlos considera que es posible desaparecer; yo creo que sí. Si desaparece, si puede desaparecerse, ¿adónde iría? ¿Volvería? Y si volviera ¿cómo volvería, pensando qué, sintiendo qué, hecho qué otra cosa que antes no era? Desaparecer no implica necesariamente volver a aparecer como si nada. Presenciar una desaparición sin trucos tampoco. En ese intento de recuperación de la capacidad del arte de transformar un suceso en experiencia reveladora, en el descaro de extremar sus supuestos tentando el límite de lo imposible, encuentro una potencialidad política que, replanteando la antigua relación entre arte, ciencia y magia, reinscribe el pasado como nuevo, y aplaudo con ganas la obra aún inexistente. Somos el bicho que sabe que vive y por eso debe inventarse una vida. O, mejor dicho, recordando otra vez a Nietzsche, si no hay desierto, habrá que inventarlo, con tal de tener adonde desertar.

A bestial ecstasy

(Who, How, When, Where
and Why in the work of
Carlos Herrera)

*Texts by Carlos Herrera and a hypothesis by
Ruben Mira based on a conversation with the
artist and Ailin Staicos*

You are time.
Saint Augustine

One needs to bring a little order to their passions.
Marquis de Sade

1.
The new should only be judged when it is fully developed because it is veiled when it first appears. The concept is influenced by Nietzsche, but I don't know how closely. I can't even remember which of Nietzsche's books I read it in. It is the mental impression that returns following a long conversation Ailin Staicos and I held with Carlos Herrera. The voices that return from that afternoon in the kitchen provide the basis for these notes, alongside several texts written by Carlos also included here. But the Nietzschean idea has become especially relevant: how can one judge when an artist's work, or a period of their work, has developed to the extent that it is ripe for evaluation? When does the new submit itself for interpretation,

revealing what had been veiled during what we might call its’artistic evolution’? What I like: judging the appearance of the new might seem to depend on the arbitrariness of taste but recognizing this is both simple and necessary from an emotional point of view. The new is liberated, joyful, and challenging. Its appearance shakes up what has already been said and rewrites the past. What in Herrera might have been considered an accommodation with contemporary art by which the artist evolves from a painter into a performer, from painting to performance, can now be rewritten as the construction of a preliminary position before the emergence of a loosely sketched out, paradoxical project full of political meaning. In the artistic sphere of performance, it is necessary for an artist’s body to become visible so as to explore the potential for the opposite occurrence: its *disappearance*.

After exploring and interacting with thoughts about death, time, madness and sex in works I intend to start a new investigation into the silence that appears in the tradition and ritual of being: Is it possible to disappear?

The body, remains, sound, light, and water, what is not said or seen, become offerings that seek to sustain a silence that makes this impossible.

The work inhabits an explorative space of repetitions and wrong turns in which constellations and impressions reappear, creating a polyphonic exercise that is completed by the other.

The physical action seeks to bring to life a haphazard methodology of activations in which delay interferes with the completion of the ritual.

The goal, then, is to achieve disappearance at the hands

of the person who comes looking for that encounter, a connection with that decisive moment. The sensibility is within the other, in its present, the here and now. It is an attempt to fade away from a continuously austere centrality.

Mentalism is an ancient art in which the mentalist uses their mental acuity or suggestion to create an illusion in the reading mind.

The body of an author’s work is their mind manifest and transforming.

2.
Is it possible to disappear? The artwork about which I’m writing does not yet exist, it hasn’t happened but what if it does? To stage a *disappearance*: this is no longer about working with artistic materials, but working with the art of magic. Herrera’s oeuvre wouldn’t be an easily grasped evolution from canonical artist to contemporary artist to performance artist; he would change from craftsman to puppeteer and magician. Making someone disappear is the quintessential magic trick. Transferring the potential of a trick to the artistic scene is a novelty but is it legitimate to present said novelty as a re-founding of an oeuvre when it hasn’t yet happened? Can art discard action in favour of revelation? *Is it possible to disappear?* The hermetic solidity of the statement is as pleasing as an unexpected discovery of something we didn’t know we wanted. If an artist’s work, as Herrera suggests in one of the texts that appear here, is their mind presented explicitly in a transformative state, the conceptual *outline* of an artwork assumes just as important a status as what would ordinarily be considered a finished piece. But on the productive scene of contemporary art, can an artist return to the anthropological ambitions of art by brazenly presenting it as an existential

form of knowledge and practice? Can art offer an alternative to the omnipresence of suicide and death? Expectation, the pleasure that comes before the necessary relief. *Is it possible to disappear?* Herrera is aware of the tension between the conventional demands of institutional artistic rationality and the transient state of the ongoing project where he situates his action, as though the former were an epidermal chart of paths walked and the latter organic territory yet to be constructed. He would rather concentrate on the skin and preserve its visceral condition, communicating by touch alone. During the conversation he describes stages of his career with an awareness of the positions he has taken whose clarity can be traced back to his experience with the Kuitca Grant in 2010 and 2011. But this also protects his intentions from any attempt at explanation. The clues, if any, are provided in poetic texts, words strung together using a method analogous to that seen in his visual work. These texts in different registers establish, alongside the visual work, a network of horizontal *relationships* instead of a succession of vertical *explanations*. The visual artist can also interact through words but those words are just another level of meaning in the overall relationship with the artwork rather than a conceptual uber text that reveals latent interpretations. This approach is a refutation of the classic avant garde, opposed to the function and rhetoric of the manifesto, a subtle suggestion of the path by which the authorial voice can return, disregarding verticality when their thoughts are required by the artistic rationale, avoiding melancholic parodies of the trenches and bombastic stances. It is natural when considering his work to expect certain forms of critical intervention to follow this concept. Instead of examination and explanation, there is expansion and relationship within a potentially broad common area, an immaterial zone in which an artwork that has already happened occupies the same imaginative status as an artwork that hasn’t yet occurred.

Herrera continues this logic to reconceive the link between the performance of an experience and its continued existence in different recording mediums, photographs or videos which then take on, after the performance, non-illustrative relationships that connect with the experience to create a new field of conflict (a working hypothesis that is reflected in this book thanks to the editorial work of Ailin Staicos). The artist can talk about their work, but what they say is also a part of that work; on a similar compositional and interpretive level as the physical object itself. Art can be explained but there is nothing to explain about an artwork: all explanations of art must be based in the artwork and formally understood as a part of it. This doesn’t mean including a body of texts of a different nature within the work as a critical gesture or creating a statement but reaffirming with every communiqué the formal autonomy of art as a mode of knowledge. It implies making the inevitable (the artist must talk about their work because this is what artistic rationale requires in different, increasingly pre-established forms) an opportunity to reaffirm a distinction (art possesses specific ways of exploring the relationship between words and images and in each case this specificity can be made use of). However, that point of difference is not an alternative, an outside contradiction but a form of co-habitation, a tension between art and its productive artifice. To Herrera, as with other artists of his generation who were involved in the grant programme, institutionalized art appears as a means of being understood and manipulated. A deductive, operative existence is *evidence*. But for Herrera this cannot be everything because the artwork wouldn’t fully happen there. It would occur within a wider relational state; a zone of distinctive opportunity. Different registers coexist in a dreamlike state of dual tensions and insinuations: the potential for understanding is founded in the introduction of *clairvoyance*.

***Facing the wall, I no longer pray.
'Son, to sell flowers is to sell corpses.'***

That morning my father, brother and I went out with three knives to cut dahlias in a field just over a mile away from home. There was no doubt that drama accompanied us on that hot morning, as did my future life and work. One hundred and twenty-three fragile dahlias sang out with hollow gravity as they were cut: slash, snip, slice.

A drop of seething water burned the skin, hands brown with cutting, back chafed with the burden, a bitter taste in the mouth and at night the two paintings I made.

3.

Herrera is part of a generation of Argentine artists who worked with waste in the 90s. The repertory covered by this generalization is extremely diverse. However, the procedure by which an available material is turned into an artistic material can be thought of as transversal. Waste products are ambiguous materials whose use value, the reason they were made, has been spent. They are thus available to be remade, to acquire a new use value. However, remaking is not recycling. Both share the fact that they are reusing the material but there is a leap in value, a utilitarian re-interpretation but also an added meaning that allows their usefulness to be renewed and elevated to a different value through a minimal act. The remade is, then, an artistic procedure by which one value is transformed into another based on a certain form of convertibility: there is an inherent potential in every waste product. A waste product, an artwork. If convertibility conjures the golden pattern, the shift looks back to that most celebrated of urinals but without its solidity, ideology or avant garde spirit. The transformation of one value into another through a magical act: just as a

peso can be declared to be worth a dollar, an old sock can be artistic treasure in one rapid, joyful click of the fingers. Different versions of this spell also imply an awareness of resources and a peripheral position that during our conversation Herrera describes as generational. To some degree in the nineties Argentine artists reached the first world by doing with abundant waste materials what artists from rich countries did with scarce ones. But in contrast to previous eras when the use of rubbish was brandished as a political standard, this new form of re-conception was an expression of an irreverent and festive outlook full of a wish to belong, ironically corrosive enough to establish a claim to the riches promised by the prevailing economic policies in Argentina at the time (specifically the fixed value of the peso to match the dollar, known as convertibility) and striking enough to muscle their way into the incipient global art system. Just like the magic trick of convertibility, the scarce was made abundant, parties abounded but waste was also being revived. There was, then, an elevation of the object and the field: the movement wasn't horizontal, it was a change of altitude. A dynamic analogous to convertibility can also be thought of as an interface for the relationship between the artist, their work and the audience. The conversion of waste into artwork involved an equivalence between the low and the high, it was an egalitarian invitation: the material, like imported products on supermarket shelves, was there, within reach. The mechanism of exchange was comprehensible to all, there was no guest list, the house was open to everyone. But this liberal process of democratization of the material was accompanied by a spiritualization of the figure of the artist and art as a means of expressing the passage from worthless to valuable, the resurrection of inanimate waste. To a degree, the waste-based art of the nineties was a convertible art and the artist a Menemist (the architect of the convertibility policy was President Carlos Menem) magician, a conjuror capable of turning one thing into another, an alchemist who had invented a procedure

by which values can be transmuted, one thing turned into another, or rather the same thing only on a higher plane. The continuation of this logic into the present opens the door to the figure of the entrepreneur artist, the self-made artist; the methods and mechanisms of inclusion were manipulated, resulting in the increasing tendency for the body of the artist to appear in a performative space. But is this transmutation, the magic and the figure of the magician, the conscious manipulation of the globalized artistic system, what Herrera is exploring as he continues with his concept? Is this history useful when considering whether *it is possible to disappear*? The formulation of the project, the possibility of a currently non-existent work, which is what makes it of interest to a critically honest examination, suggest not the potential disappearance of the body of another performer from the stage but the disappearance of the artist's own body. The artwork, it seems, would be a staging of a self-disappearance. So, is the body capable of playing the role suggested? Or rather is it more like a body committed to its performative role? Yes and no. It is both one thing and the other: first of all, it is one thing to be the other; it is that other so as to become the former once more. It is impossible to discuss the issue without examining the game of conflicting dualities the concept introduces. With Herrera, the inclusion of the artist's body on stage is not focused on a formal game, the adoption of a methodology, it is accompanied by an introspective process with significant biological aspects and transcends them by establishing a potential relationship between the artist and their audience, between the artwork and the spectator. During the conversation, the account of life in the countryside, in the province of Santa Fe where his family grew flowers, seemed also to involve anticipation of an encounter with another kind of objective valuation. In fact, Herrera objectively reinterprets the idea of the countryside, removing any hint of bucolic fondness; his model is not the free, open exaltation of livestock and grain, the potential to recreate the landscape, but

the composition of a scene of passage whose model is utilitarian accumulation, the unstable organizational structure of a barn. Objects defined by physical effort, by a mixture of the tempo of the land and the chemistry of pesticides, wood and plastic, straps and machinery, masks and ropes, tools and poisons, old relics and disposable packaging, work clothes and dirty rags: everything is there in an untidy order with a more or less subjective availability, resting after having been used or waiting expectantly for the next task. These are objects in transit whose status lies somewhere between the disposable and the essential, unattractive but practical. The relationships suggested are those of a potential object-based installation or a personal inventory prior to an artwork. They are objects that are barely personal or entirely impersonal, existing in a shadowy environment. They are warehouse objects, the result of a semi-utilitarian form of accumulation. Materials whose value is determined solely by the task in which they will be employed. In fact, he describes the progressive transformation in the way he accumulates objects for his artworks as the shift from an organization based in preconceived artworks to an emotional archive, objects organized according to the people they belonged to, to be addressed following storage in a workspace that he describes vaguely as a 'workshop' or 'warehouse'. As in a warehouse, in Herrera's archive objects appear to have lost their mystical narrative and are now stored in a state of suspension or expectation, on the passage into a potential act. This is, then, a stage of transfer from the act of working (as a good used in production) to the artistic act (an object available as a symbol). The movement is horizontal: it passes from one expectation to another with no verticality, indicating that rather than being a hierarchical world this is one in which objects enjoy parallel possibilities. It is thus not the object that takes on the value of an artwork when it changes context but the artwork that will use the new context to construct a different value relationship between objects.

The austerity with which Herrera refers to himself is, rather than a form of stylistic asceticism, more related to the need to preserve the communicative potential of the object on a path that inverts the driving logic of the self-made artist. Instead of moving forward (driven by the current of trends) and outward (as part of a calculated positioning), converting waste into artworks, he goes backwards (in one's personal history and the common memory) and inwards (towards the immanent insignificance of all forms) to create connections between objects and bodies, recognizing and respecting them as waste.

I am certain that that Prone Christ was the portal of my desires.

That sleeping, flayed body dressed in rags wasn't dead, it was simply resting, about to wake up. Its scale was a little larger than that of an average body; its feet were those of a giant; its hands were criss-crossed with veins. One of its fingers was worn down where believers touched it every day, you could see the plaster form underneath the polychrome skin.

Every Friday, during the final recess, a group of us would gather at the church sanctuary to perform a direct, no-nonsense ritual. The goal was to rub our penis on the Prone Christ's finger where it would later be touched by the faithful.

4.

Is it possible to disappear? I am challenged by two sensations, or rather desires. A tangible one: to witness the method and performance of the feat, but also for relief: the release of experiencing an exit from an existential condition or, rather, from existence. From whence comes the need to disappear,

the desire, the opportunity to enjoy a disappearance? As is true in other areas, Herrera leaves clues that can be pieced together to create a patchwork of meaning using the still non-existent artwork as a guide. The flowers grown in the family's fields – which Herrera tells us about during our conversation – were taken into town to make wreaths for the wakes of local people. During these wakes in town, sometimes red ants would emerge from the coffin to march back to the land. These childhood visions, rather than celebrating the abundance of the cycle of life and death, have an austere, definitive clarity: the grand cycles of materiality boast a form of cosmic eternity that cannot be meaningfully encompassed within the scale of human temporality. The production of work is insufficient to bring meaning to existence. The tenacious constancy of objects and the bodies involved in productive work, their functional, predictable rationality, are damned by the spontaneous, organic nature of material transformations and their unpredictable tactics. Both the functional and cosmic exercises are based on repetition but cosmic repetition is eternal and unconscious, life and nothing else, while the repetition of function is trapped by its finite condition, it is awareness of death. Their tenses clash: productive functionality cannot make the leap to cosmic transcendence. All production ends in death. Then the meaning of function falls away and with the collapse of their functional meaning these objects and bodies are stripped of their apparent richness. Herrera is familiar with the artistic scope of this fall. *Ave Poverty* the title of one of his performances was an introduction to the passage from waste to remains as a means of emptying out. Poverty didn't just indicate a fall into indigence, the inability to access what one needs to satisfy their bodily wants: hunger, shelter and sex, but also a downfall of the soul when, as a consequence of repeating a useless attempt, exhaustion sets in. A relationship between poverty and exhaustion arises: while poverty is a state in which one lacks

material possessions and the minimal becomes essential, exhaustion is a form of alienation. To the tired body, abundant objects become an unnecessary nuisance but the austere object also becomes a literal presence. What Herrera calls 'poverty' (and sometimes 'austerity') would appear to be what is left over from a gradually conceived objective shift into the essential and the literal, moving in the opposite direction to that of his generation. Instead of removing attributes from the basic methods of working with waste, remaking and reanimating as part of a minimalist cleansing of one's origins, he removed the procedure itself, relieving the objects of their potential to rise up to another value. There is no longer a celebration of abundance or the luxuries of the poor, there is no convertibility. It is a tough, savage gesture and consists of removing the essence of objects and reducing them to the category of something stored in a warehouse. The objects resist, they still harbour vestiges of what they once were but they have withstood so much they also suffer from exhaustion. They must be driven into this state. In such a state an object gives up in the face of the evidence, they have no chance of making the leap, they cannot ascend to any other category through a shift in meaning. As though the wear and tear caused by constant exposure to the attempt had ground down their use value (waste) and their artistic value, the opportunity for elevation is erased suggesting that now the only way is down. They cannot be remade, they can only inhabit the category of waste: protest is useless, artworks are what they are and thus lose all potential for the future: there is no other meaning than the literal one of matter and flesh; hunger, shelter and sex mean only what is left of hunger, shelter and sex. Admitting poverty would be to recognize and admit to this state of things, to inhabit a knowledge that at the level of reason can be considered, can become *evidence*, but that only through art can be transformed into a kind of *clairvoyance*. In that case, *Is it possible to*

disappear? offers a clue not just to an understanding of the type of objective nature in which Herrera is interested but also establishes the ground on which the fall and the cleansing can take place and leap back up from. Object and body can recover their utility but that utility is no longer the certainty of a use value or the reconceived value of an artwork, it lies in the negative potential to act within a context of uncertain relationships that is expressed in repeated attempts to find the precise way to open a portal. To what? To a form of knowledge that is not assertive or productive, to a form of conjecture. Now, if the productive knowledge linked to work, and the artistic function of production are repetitions doomed to fail in their goal of accessing a distinctive type of knowledge, what kind of repetition, what kind of function, what kind of objective order might transform that failure into potential? In what area might that possibility transform evidence into clairvoyance, launching literal meaning into another register? In what space and what order would what cannot be said but can be seen become visible, not just to the artist but to the audience as well? How can one make what has appeared, that suffocating insignificance, *disappear* with relief and expand within the space that is left as another form of knowledge? Given the failure of space and object, the magical ritual finds its opportunity in the dimension of time.

***Ave poverty
My body is that of a tramp.
My hands are tired and the pillow soiled.
My fly is dented and tarnished.
Only a room separates the corpse from the path.
A box, water and soap.
Look how he smells, look how he tastes, look how stiff he is.
To Saint Augustine.***

5. Repetition is not the defining factor but the means by which the repetition is repeated. Neither is the aspiration for elevation and meaning the wrong path but the way in which one learns. Art isn't the question but the way in which the ability to act between the profane and the sacred is mediated, between its mercantile workings and revelatory potential. It is open tension, a duality between the low and the high, introducing a temporal interface between tradition and the present. *Is it possible to disappear?* then becomes a question that enquires in both directions. Herrera is aware that, right now, artistic rationale and magic come together in entertainment culture. Both are shows that can and must be produced based on predetermined narratives and surprise twists. Knowledge of these techniques is essential: it's like knowing that opening a can of tuna after six hours of performance, he says during the conversation, that the smell will make an impression on the audience, eliciting an immediate reaction; something has happened. But what matters, he says, lets slip, in art and magic is how they can be emptied of their productive meaning to become plausible vessels for a new tentative, uncertain, conjectural filling. With that objective in mind, he appears to reject the idea of Hogwarts inspired sets in favour of David Copperfield style stages and the tradition of Harry Houdini. Rather than the life-affirming enchantment of the spell, Herrera is more interested in the deceptive certainties of the trick. His objectives are focused not on miraculously reviving the inanimate (mutation: one thing instead of another), but finding an escape hatch in the stage (moving something from one place to another). His formula sticks to the artist's ascetic principles: the artistic part of magic is the trick whose success depends on distraction and speed; the magical side of art is revelation, which is based in attentiveness and delay. Now, if we employ the expectation of the most sublime magical trick, the expectation of the disappearance of the magician,

but remove the trick because we all know that true art cannot be an art of deceit, what is left is the viewer stuck in a state of attentiveness and expectation of a climax that is indefinitely deferred. And so a simple rule is established: the greater the expectation of entertainment, the greater the potential delay in the artistic event. The greater the focus on the trick, the more intense that focus becomes as it grows more delayed and deferred. If magic creates the moment of invisibility at the speed of a trick executed rapidly while the viewer is distracted, art must focus on making visible that moment of duration through focus. *Is it possible to disappear?* Where magic answers in the affirmative, Herrera presents an artistic question and there, in the tension between expectation and duration created by the project of a possibly impossible artwork, he may be planning to expand on the concept of performance that his previous work appeared to be hinting at. Performance, rather than being a means of staging visual spaces for entertainment, is a means of extracting from a show the potential to explore the shape of time. In that regard, the duration of Herrera's performances, which can be as long as twelve hours, aren't the result of a plan of production or authorial positioning but a consequence of the need to construct a state in which the visible, the material, space, objects, and bodies, become invisible, immaterial, consisting only of memory and time. The performance is the duration and an attempt at a passage. During the performance spatial resources are administered in an effort to access a temporal dimension, managing the paradoxical process in which the full becomes empty and the empty full. Artistic reason, clichés and conventions must be tested by an excess of time until they are emptied of meaning; it is necessary to move beyond convention, beyond the tolerable limits of participative patience. Similarly, faith in the re-creative capacity of art must re-emerge from behind the experience underway to fill itself in the present; it is necessary to recover its temporal distinctiveness,

its wider meaning, a new way of experiencing and learning from time. But for that to happen a coordinate must be found. Faced with the artistic question *Is it possible to disappear?* the performer magician answers: *I believe so*. There comes a point when reason isn't enough: for artistic knowledge to emerge, a leap of faith is necessary. Herrera believes that proper management of reason and faith runs along neo-platonic lines, in the tradition of Saint Augustine with whom he seems to agree in other ways given that during the conversation he suggests that only through rigorous control of the passions can one achieve freedom. The ideal of the performative magician and their relationship to the stage and the audience is the opposite of the participative concept of parties and leisure, instinctive liberation and collective creation. For Herrera, the picture of a society conceived by Johnny Rotten, a piece full of people dressed in different ways, shouting and blaspheming all at once about different things in different languages would be an artistic hell. His performative Arcadia is governed more by the certainty that abstinence is easier than moderation. This restrictive principle, of stoic origins, which Saint Augustine elevates to the level of a religious commandment, is part of his negative method. When he prepares his performance, he tells us, he prepares only lists of things that cannot be done. These prohibitions do not just apply to the performers but also their presence on stage. What is not permitted must be memorized and respected; what is, in contrast, belongs to a potential field of improvisation and exploration but it is so limited and rigorous that it is aimed at a precise objective set by the artist in accordance with their self-imposed regime of prohibitions and goals. Something similar is true of the layout of the audience, which is planned in terms of limiting and channelling any attempt at participation. This submission to prohibitions, which occasionally takes the form of expectation, is not so much a power game as a means of completing the cleansing of the visible to create pared

down scene of positive actions, which are multiple in that they represent unforeseen answers. In that regard, the objects must be set out in such a way as to form tentative relationships but bodies are forbidden from interacting with them in predictable ways. If the can of tuna is opened, the tuna inside must not be eaten. From within this planned tension, the unexpected may arise. There is no friendliness or opportunity to switch roles. As in Saint Augustine, the harsh experience of the soulless state must exercise its tyranny over the evidence to make it clear: the position of the magician and magic must be preserved because it is from out of rigor, not excess, that clarity of vision can emerge. Speculating about the scene, *Is it possible to disappear?* evokes the ancestral ritual in which the master of ceremonies assumes the status of scientist, artist and magician, surrounded by the tribe but without being able to change places with it: it might be similar in its initial conception but not in the manner of its resolution. The orgiastic leap occurs in the run up to the climax, an elevation that involves an audience that is still participative but in a different way. As though the experience of an open workshop were merged with the hermetic nature of an alchemical experiment, it is the mixture of rigorous method and transcendent objective, the rational transformation of the possible into the impossible, that guides the action. This is an existential magic, a kind of collective alchemy that consists of using simple elements – plastic cups, fragments of cloth, buckets, water and wood – to create the transcendental gold of an experience, a search for order in the scientific, religious and artistic that bases its tentative logic on the excessive aspect of the plan: to wield the magical power of the philosopher's stone in a scientific way on the one hand and on the other achieve the magic trick of disappearance with other methods and goals.

Bones in the pillow

Without returning to lost paradises, installed in the present, my artworks seem to cast the shadows of my thought. Like a reckoning with something still fresh in the mind, not nostalgia. A memory of being bereft.

My artworks support my efforts to build out of the absence of emotional archaeology what is shapeless in my thoughts. Perhaps they are things I cannot understand in terms of language but that I can see: hot nights, my rural parents, growing flowers, greenhouses, the fragrance of chrysanthemums, thorny roses, flower arrangements, owls, spiders, mice, copses of eucalyptus trees, animal bones, human bones, wreaths, the cemetery, my bed, warm sheets, the crushed pillow, clothes on the floor, stairs, adobe walls, the smell of my friends and games at night.

I could say, then, that my body of work is as close as you can get to what was embedded in my pillow. A place where my mind takes refuge every night as it seeks to disappear and makes rest into a bestial ecstasy, as though I were trying to sleep with my eyes open.

Is it possible to disappear?

I am sure that it is.

6.

The goal is to work magic through artistic means. The texts by Herrera included here suggest his main methodology: mentalism. That is to say, the creation of mental readings through suggestion or also the mental creation of new states

of reality. It is interesting that Herrera also shifts into what he calls the ‘mind’ the space where the artist’s creative work occurs and places the zone in which the work and the audience interact in mental territory, which he calls an ‘encounter’ or ‘completeness’. Within the panorama of visual arts, it is an appeal, an awareness of the aspirations of the invisible. So, should the work dematerialize to create a new dimension? Should it occur not on the stage but from out of the stage, in a space where relationships are far more varied? We can speculate about that space, if it exists. Herrera suggests calling it the ‘pillow space’ a kind of sweaty, intimate canvas just a little way away from the mental experience of the artist so that the image of a temporal section of time can be imprinted upon it with as much fidelity and intimacy as possible. If that ‘pillow space’ were the performance itself; a superior form of communication and what is left of it as well as the new relationships established by its record, we can assume that Herrera is looking for ways in which to eliminate the pillow, the last traditional medium left in his work, so as to concentrate on the pure power of the oneiric lucidity he proposes. It is distinct from what we generally value in artistic approaches to the relationship between sleep and the waking world. Herrera isn’t interested in the landscape of the subconscious or the narrative biography of the interior monologue made into soft images, or playful twists on the logic of meaning that might be found on the other side of the looking glass, or the suggestiveness of psychedelic coincidence, altered states of mind, or the individual or collective journeys of crazed neurons. He is concerned with the leap from what we have called *evidence* (a clear vision of what is known) to *clairvoyance* (a vision enlightened by revelation). This shift in the mode of seeing will be embodied by a paranormal form of waking dream or dreaming wakefulness in which dreamed delirium and rational control can exist simultaneously, undermining both the

methodical containment of reason and the passions unleashed, questioning the duality of materiality and immateriality, the body and the spirit. It is a kind of trance that has nothing to do with daydreaming or directed dreaming because it is not imposed. During our conversation, talking about different forms of known dreaming, Herrera emphasized what he found to be an exemplary method of composition: the mental state that occurs during masturbation so long as, he clarified, it isn’t guided by external images or consumption of pornography. Examination of this example might allow us further insight into why the artist would ask himself *Is it possible to disappear?* and the magician to answer, *I believe so*. In principle it is a negative method. It is prohibited to consume pornography. By separating masturbation from an external factor that provides a fetishized stimuli or linear narrative, he has discarded an imaginative tool in order to create a guided form of productivity, a profile, an area of modelled but unpredictable freedom. It is notable that in the psychosomatic cocktail that occurs during masturbation, body and mind move into a third state that is a form of interaction whose purpose is to produce an effect. However, the effect might be an excuse to define what happens while it is being sought. Within it more or less clear images appear, sensations of different origins, many of them desired, others not, a process in which it is possible to direct different lines of association and let others pass by, often out of embarrassment, or simple disinterest. While the gestural repetition is tentatively organized in the search for greater excitement, the interior and exterior stimuli can be kept in proportion, creating different planes that seek permeability between consciousness and the environment. The liberation of this compositional flow is of a power that often forces us to close our eyes in order to separate it from our environment, which fades during the composition while what is dreamed becomes more dominant and real on a metabolic scale. It is a disproportionate amplification of

possibilities in which words, gestures, the appearance of crazy images, personal memories, incestuous or sacrilegious impulses appear side by side under methodical, conscious direction, a process of selection and prohibition, an expanding and repetitive order aimed at a climax that is both fullness and defeat, exaltation and solitude, life and death. An introspective, multifaceted version of sex, single mouthed, the opposite of the orgy, the largest pornographic experience, the full excitement of every register during masturbation offers an idea of Herrera’s ideal vision: a bestial ecstasy spurred by dreaming with one’s eyes open. This leap, a paradox of the gaze, would also define the ascent from evidence to clairvoyance. But how to get there? It is possible that thus far Herrera’s artwork has consisted in bringing us explanatory news of these visions, memories of something that cannot be named but that is visible here, in a progressive construction of clarity, objective literality and our vain attempts to combat the end. This leads us to understand that *Is it possible to disappear?* suggests a need to escape, a qualitative leap in the politics of the possible by replacing a trick with a climax: the disappearance. This climax is perhaps a consequence of slow and repetitive probability accelerating toward the consummation of a promise, the passage during which a dual alteration of a single moment will occur: a work of art can imprint itself immaterially onto the mental state of each viewer while the performer magician disappears into the expanse of the relational field of invisibility. The spatial layout would jump into a broad, organic temporal layout like that of the grand cycles of transformation of matter but it is also specifically human, albeit separate from the linear paths of life and death: viewers will finally be able to stop seeing so as to see and the magician shall manifest himself in all his glory by disappearing. No one would notice because the artwork would no longer depend on the magician to exist and it wouldn’t be happening on stage but rather elsewhere.

I remember the bitter smell of the shack made of thin canes and adobe where they kept the chemicals and insecticides. The brown of the bottles, the labels, the shoes, the trousers and the shirts embedded with the sweat of those who worked the land. On the top shelf of the wardrobe were magazines and an old wooden trough kept to capture a moment and an altered state of repose. Pornographic magazines from the eighties.

7.

Death can't be the only solution or the only end. The short poem dedicated to Saint Augustine leaves multiple clues. Saint Augustine is a hero, a hero of the fall of the body, objects, the profane and descent as an emptying of meaning, a tyrant submitting their body to the wilderness of failure and exhaustion, a titan of the difficult logic of fulfilment and a driver of the ascent to transcendental meaning that can only be consummated through an act of faith: there is an atemporal dimension that those who by nature are only time can only know through meticulous reinterpretation of our experience. The diptych of his two great works: *The City of God and Confessions*, was written in the 6th century when the relationship between Christianity and the west and the territory of Africa was still precarious, in open conflict with the Islamic world over different conceptions of God. His work is thus and indivisibly both an instrument of political warfare waged in the terrain of militant subjectivities of transcendence and a conceptual weapon in the clash to impose one's idea of God. I like to think that *Is it possible to disappear?*, Carlos Herrera's artwork project, takes on in its own way the heroic challenge of reinforcing a bond with the body in the tone of an atheist Augustinianism, irreverent and acerbic at a time when the only meaning of totality appears to be the deification of global communication and

the only transcendence the accumulation of likes. It is a form of antagonism toward the power to attract one to the cause, far from being a protest or exhaustingly lengthy description of a mechanism, it is an immanent transcendence, that of human existence that can only be experienced within the paradox between the individual and the shared that defines our species. This approach is also one of self-exile. In a country in which the word 'disappeared' means horror and death, associated with the art of ideological content, to *disappear*, thanks to Carlos Herrera's concept and the generosity of his conversation has become a possibility once more, a politically unexpected and novel one. That was true for me but it probably says very little about Herrera's work. In any case, it says something about the mental profile that I can superimpose on my pillow about what is shared by my desire and his. And it is valid: better not to hide the trick that all criticism involves given that a critic cannot *disappear* and all artwork is literal. We yearn for artworks that do not exist within the artwork. Every time we write about an artwork we exercise, to some degree, the banal transcendence of language. Evidence. Exhaustion. Useless striving. To *disappear*... How wonderful! As I conceive of it there is nothing sinister or sacrificial in the act. It is the opening up of the dual possibility of desertion. One aspect is shared: the leap into an exciting and powerful temporal dimension where a desire for experience is possible, one that counters the repetition of continuous time, our screen updates, the anxiety of social networks, information and life lived through different mediums. The other is individual: absenting oneself from the scene of exhaustion and the limitations of the material world through the presentation of an alternative that provides relief stolen with the mischievousness of a guide dog from under blind death's nose. It is a wonderful coming together of a dual cure in a single instant with the potential to show us at once a means of switching off and a distinctive way to explore our inevitable intersection with time.

Death cannot be the only solution and nor can suicide in its different forms, self-imposed death or surrender to functionality be the only way to make the leap. Given the need for relief from our condition, to *disappear* might sound like a joke and to a degree it is. But that is simply a way of reaffirming the concept of an alternative humanity, the irreverent gesture is an invitation to conspire toward a hybrid way of occupying time with a daringly excessive plan. Carlos believes that it is possible to disappear; and I do too. If he disappears, if he can disappear, where would he go? Would he come back? And if he did come back, how would he do so? Thinking what? Feeling what? As what thing that he wasn't before? To disappear does not necessarily mean reappearing as though nothing had happened. To witness a disappearance with no tricks doesn't either. In this attempt to restore the ability of art to transform an event into a revelatory experience, in the brazenness of taking concepts to an extreme, testing the limits of the possible, I see a political power that, returning to the ancient relationship between art, science and magic, remakes the past anew and I enthusiastically applaud a still inexistent artwork. We are the creature that knows it is alive and thus must invent a life for itself. Or, better put, returning once again to Nietzsche, if there were no desert, one would have to invent it so as to have a place to desert to.

obras artworks



LÍNEA DE MANDO

Acción libre de imposición de manos en la que movimientos singulares y de ritmo brusco se sacuden sobre el vacío.

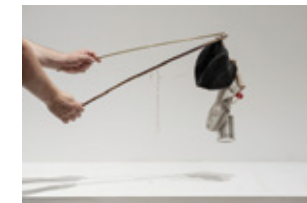
Esta experiencia fue registrada en el taller del artista.

Duración: 30 minutos
Crédito fotográfico: Lorena Fernández
2015

CONTROL LINE

Free action in which the hands are waved in brusque, unusual movements in empty space. The experience was recorded at the artist's workshop.

Duration: 30 minutes
Photographic credit: Lorena Fernández
2015



INGRÁVIDO

Edición de objetos contruidos con restos de indumentaria personal y objetos en desuso de consumo diario ensamblados con hilo y alambre. Algunos son activados con las manos por medio de simples dispositivos, como varillas de bronce y madera. Otros cuelgan de hilos de algodón y gravitan en el espacio.

Esta extensa edición de objetos supera las sesenta unidades y fue construida durante diez años consecutivos.

Crédito fotográfico: Joaquín Wall
2004-2014

WEIGHTLESS

A set of objects built from scraps of personal clothing and discarded everyday objects bound together with wire and twine. Some are operated by hand through simple mechanisms such as bronze and wooden rods. Others hang from cotton thread and dangle in space. The large set, which includes more than sixty objects, was constructed over a ten-year period.

Photographic credit: Joaquín Wall
2004-2014



TRABAJO NOCTURNO

Obra inspirada en el poema titulado “Trabajo nocturno” creado por Juan Manuel Inchauspe (1940/1991).

En una sucesiva y lenta acción, el artista deja deslizar una bolsa de nailon por el aire, da vida a un calamar transformándolo en una marioneta y contempla el cuerpo desnudo y en descanso del poeta Mariano Blatt.

Registro de acción realizada en Galería Ruth Benzacar Arte Contemporaneo. Buenos Aires. Argentina.

Performer invitado: Mariano Blatt, poeta
Duración: 2 horas
Crédito fotográfico: Luis Terán 2013

NIGHT WORK

Artwork inspired by the poem ‘Trabajo nocturno’ (Night Work) written by Juan Manuel Inchauspe (1940/1991).

In successive slow motion, the artist moves a plastic bag through the air, forming a squid and bringing it to life like a puppet while observing

the prone naked body of the poet Mariano Blatt.

Documentation of the performance at the Galería Ruth Benzacar Arte Contemporaneo. Buenos Aires. Argentina.

Guest performer: Mariano Blatt, poet
Duration: 2 hours
Photographic credit: Luis Terán 2013



COBRE MISERIA MIERDA

Las esculturas que componen esta instalación están construidas con puertas de madera transformadas en camas. Por encima de ellas grandes platos de porcelana con borde de color cobre y agua jabonosa, frazadas usadas, cajones de madera de tamaño humano y fálicos postes torneados de color nogal componen un bosque de deseo, muerte y contemplación. Eucaliptus en baldes blancos, cortinados color cobre, huesos de animales en cajones, nidos de pájaros, restos de indumentaria y comida dan la sensación de haber sido esculturas habitadas. Indumentaria creada a partir de restos de objetos y ropa usada son vestidas por un performer cada hora. Para ingresar a la instalación hay

que atravesar un gran pasillo que muestra un registro fotográfico en blanco y negro en el que seis imágenes de gran formato dan cuenta de una acción que nunca logró verse o contemplarse por un público. Este registro de la fotografía Flavia Da Rin muestra a dos hombres realizando actividades simples como lavarse, orinar, comer, defecar y dormir.

Registro de instalación realizada en Ruth Benzacar Arte Contemporáneo. Buenos Aires. Argentina.

Performer invitado: Ramón Ríos y Pablo Policastro
Crédito fotográfico: Ignacio Iaspara
2015-2016

COPPER POVERTY SHIT

The sculptures that make up this installation are beds made from wooden doors. On top of them are large porcelain plates with a copper rim, soapy water, used blankets, human sized wooden drawers and phallic, mahogany-coloured, contoured posts that create a forest of desire, death and contemplation. Eucalyptus in white buckets, copper curtains, animal bones in boxes, bird’s nests, the remains of clothes and food give the sensation that they were once inhabited sculptures. Clothing made from the remains of objects and rags is put on by a performer every hour.

To enter the installation one had to walk down a long hallway with a display of six large format black and white images of a performance that was never seen or observed by

an audience. These photographs by Flavia Da Rin show two men performing simple activities such as washing, urinating, eating, defecating and sleeping.

Documentation of the installation at the Galería Ruth Benzacar Arte Contemporáneo. Buenos Aires. Argentina.

Guest performers: Ramón Ríos and Pablo Policastro
Photographic credit: Ignacio Iaspara
2015-2016



AVE MISERIA

En esta acción el artista transita de modo autómatas una conducta recurrente y constante de aproximación y distancia a su compañero quien pareciera nunca despertar de un sueño. Se lava, se alimenta, cambia su color de rostro, realiza pequeños trucos de ocultamiento, ofrendas, traslada el cuerpo, lo controla, lo interviene, lo lava, lo deja reposar. La pieza sonora que acompaña esta acción es una repetición del sonido de un violín que en do menor nunca deja caer la nota. Para lograrlo, se pasa de un violinista a otro con el fin de sostener dicho acorde.

Registro de acción realizada en Galería Ruth Benzacar Arte Contemporáneo. Buenos Aires. Argentina.

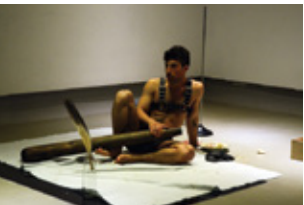
Performer invitado: Mariano Blatt, poeta
Duración: 4 horas
Créditos fotográficos: Gabriela Schevach
2015

AVE POVERTY

In this performance the artist repeatedly and automatically approaches and moves away from a companion who never seems to wake up. He washes him, feeds him, changes the colour of his face, performs little disappearing tricks, makes offerings, moves his body, checks his vital signs, tends to him, washes him and lets him rest. The sound piece that accompanies this performance is a violin playing a c minor chord on loop. To achieve this, one violinist is relieved by another to be keep the chord going.

Recording of the performance carried out at the Galería Ruth Benzacar Arte Contemporáneo. Buenos Aires. Argentina.

Guest performer: Mariano Blatt, poet
Duration: 4 hours
Photographic credit: Gabriela Schevach
2015



PAN AGUA JABÓN VOS

En esta acción el artista investiga de modo grupal las relaciones inconexas de cuatro performers que desarrollan ejercicios de abluciones, alimentación y descanso.

Cada uno en su posta experimenta con su cuerpo el deseo que le despierta la relación con el agua, el jabón, los alimentos y los objetos que les fueron designados sin relacionarse entre sí.

Registro de acción realizada en Pasaje 17 Arte Contemporáneo. Buenos Aires. Argentina.

Performers invitados: Ramón Ríos, Guido Poloni y Federico Cantini
Duración: 4 horas
Crédito fotográfico: Gabriela Schevach
2016

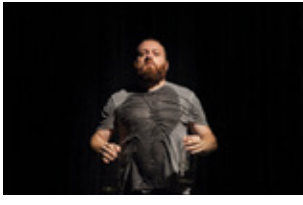
BREAD WATER SOAP YOU

In this performance the artist undertakes a group exploration in which four performers separately perform acts of abluion, feeding and rest. Each has a bodily experience of the desire awakened by their relationship with the water, soap, food and objects that were

assigned to them without relating with one another.

Documentation of the performance at Pasaje 17 Arte Contemporáneo. Buenos Aires. Argentina.

Guest performers: Ramón Ríos, Guido Poloni and Federico Cantini
Duration: 4 hours
Photographic credit: Gabriela Schevach
2016



ABRO LA VENTANA

En esta acción el artista interpreta de modo libre la radicalidad de un llanto prolongado, una deliberada exageración del recurso y una disociación emotiva que complejiza el encuentro con el otro. La pieza sonora que acompaña esta acción es una repetición de una canción que fue ralentizada de la cantante Lhasa de Sela titulada “Abro la ventana”.

Registro de acción realizada en el Teatro Sarmiento. Buenos Aires. Argentina.

Performer invitado: Ramón Ríos
Duración: 130 minutos
Crédito fotográfico: Gabriela Schevach
2016

I OPEN THE WINDOW
In this performance the artist undertakes a free interpretation of the radical nature of prolonged sobbing, deliberately exaggerating the act to create an emotional dissonance that undermines bonds with the other. The accompanying sound piece is a slowed down song on repeat by the singer Lhasa de Sela entitled 'I open the window'. Documentation of the performance at the Teatro Sarmiento. Buenos Aires. Argentina.

Guest performer: Ramón Ríos
Duration: 130 minutes
Photographic credit: Gabriela Schevach
2016



UNA VERDAD DESAFORTUNADA / LA MUERTE DEL POETA

El artista propone una obra que dialogue con el proyecto de chimenea titulado “La muerte del Poeta (1913)” creado por el artista Auguste Rodin por encargo de Matías Errázuriz para el Gran Hall del palacio y que no se llegó a concretar. Esta acción reflexiona e indaga sobre la posibilidad de desaparición de un cuerpo. La obra habita en un

espacio de búsqueda, de repeticiones, de desaciertos donde se unen mecánicas simples y reiteradas que crean un ejercicio polifónico que se completa en el otro.

Registro de acción realizada en el Museo de Arte Decorativo. Buenos Aires. Argentina.

Performer invitado: Ramón Ríos
Duración: 3 horas
Créditos fotográficos: Joaquín Wall 2020

AN UNFORTUNATE TRUTH / THE DEATH OF THE POET
The artist presents an artwork that establishes a dialogue with a planned ornamental fireplace called 'The Death of the Poet (1913)' created by the artist Auguste Rodin having been commissioned by Matías Errázuriz for the Grand Hall of his palace, but that was never made.

The performance reflects on and explores the body's potential to disappear. It inhabits a space of exploration, repetition and wrong turns in which simple repeated mechanisms come together to create a polyphonic exercise completed with the other.

Documentation of the performance carried out at the Museo de Arte Decorativo. Buenos Aires. Argentina.

Guest performer: Ramón Ríos
Duración: 3 hours
Photographic credits: Joaquín Wall 2020



MI SILENCIO MISERIA
En esta acción el artista homenajea a su padre muerto y a la relación que existe entre su cuerpo y los huesos de un cadáver. El espacio ornamentado con coronas funerarias re significadas y una sopa de huesos acompañan el tiempo de este ritual que pareciera mantener vivo a aquel espíritu en tránsito. A modo de alimento, esta acción nutre los recorridos que transitan la miseria y el cansancio, la fragilidad del cuerpo y la despedida.

Registro de acción realizada en La Toma, espacio coordinado por la Universidad Nacional de Rosario. Argentina.

Duración: 10 horas
Crédito fotográfico: Gabriela Schevach 2016

MY SILENT MISERY
In this performance the artist pays homage to his dead father and the relationship between the body and a corpse's bones. The space is decorated with reinterpreted funeral wreaths and a bone soup to accompany a ritual that feels as though it is keeping the

spirit alive as it makes its passage. Like food, the action nourishes the transit of misery, exhaustion, the fragility of the body and farewell.

Documentation of the action carried out at La Toma, a space coordinated by the Universidad Nacional de Rosario. Argentina.

Duration: 10 hours
Photographic credit: Gabriela Schevach 2016



YACENTE
Al ritmo de música de cuerda antigua el artista compone con sus manos sobre el cuerpo desnudo de un hombre un recorrido visual en el que las abluciones dan comienzo a un ritual que incorpora elementos efimeros tales como grasa, agua, jabón, huesos y panes.

Registro de acción realizada dentro de un dispositivo similar al que se utiliza para conservar el cuerpo yacente de Jesucristo en las iglesias.

Duración: 3 horas
Créditos fotográficos: Joaquín Wall 2014

PRONE
To a soundtrack of ancient string music, the artist uses his hand to create over a man's naked body a visual show of ablution to

commence a ritual involving ephemeral elements such as fat, water, soap, bones and bread.

Documentation of performance carried out in a case similar to that used to preserve representations of the prone body of Christ in churches.

Duration: 3 hours
Photographic credits: Joaquín Wall 2014



DESHUESADO
Esculturas realizadas en hierro, arreglos florales y artesanías en cristal y hueso componen esta exposición. Un recorrido conceptual dividido en tres momentos: El tormento, El éxtasis y De lo infiel. Es la puesta en escena de una memoria desamparada, de lo que ya no tiene nostalgia y de lo que pareciera estar a punto de desaparecer. Las esculturas están armadas con líneas de hierro, haciendo del vacío un lugar de construcción de sentido. Rosas, torsos, esqueletos, camas, escaleras, coronas y arañas se construyen y superponen generando un espacio limpio y etéreo, imágenes que parecieran venir de sueños e

imágenes que aunque estén vacías parecieran sobrevivir al paso del tiempo.

Registro de muestra realizada en Ruth Benzacar Arte Contemporáneo. Buenos Aires. Argentina.

Performer invitado: Matisto
Registro fotográfico: Ignacio Iasparra 2019-2020

BONELESS
This exhibition consists of sculptures made from iron, floral arrangements and crystal and bone craftwork. It is a conceptual journey split into three moments: torment, ecstasy and unfaithfulness. It is a portrayal of a wandering memory, something now devoid of nostalgia and apparently about to fade away. The sculptures are made from iron bars, transforming empty space into a place where meaning is constructed. Roses, torsos, skeletons, beds, ladders, crowns and chandeliers are built and superimposed to form a clean, ethereal space, dream-like images and others that seem empty but have apparently withstood the passage of time.

Documentation of the exhibition held at the Galería Ruth Benzacar Arte Contemporáneo. Buenos Aires. Argentina.

Guest performer: Matisto
Photographic credit: Ignacio Iasparra 2019-2020



TONTO HUÉRFANO
En esta serie de fotografías el artista trabaja junto a su colega Flavia Da Rin para lograr una composición aproximada al universo emotivo y estético de los payasos creados por el pintor argentino Enrique de Larrañaga (1900/1956).

Herrera Da Rin. Homenaje a Enrique de Larrañaga. Fotografía digital 2015-2016

SILLY ORPHAN
In this series of photographs, the artist works with his colleague Flavia Da Rin on an approximate composition of an emotional and aesthetic universe of clowns created by the Argentine painter Enrique de Larrañaga (1900/1956).

Herrera Da Rin. Homage to Enrique de Larrañaga. Digital photographs 2015-2016

biografía



foto: Ariel Authier

Carlos Herrera

Nace en la ciudad de Rosario, Argentina, en 1976. Hasta 2009 vive y trabaja en el campo junto a su familia de campesinos y floricultores. El imaginario de las flores y el paisaje de campo protagonizan su primer encuentro con el arte. Toma clases de dibujo y pintura con artistas del litoral. En paralelo a su formación artística, trabaja como asistente de florista y realizador de ikebanas y coronas funerarias.

Su interés por el collage, la gráfica, la fotografía y el video lo distancian de su deseo por la pintura y lo acercan a nuevas indagaciones que replantean sus temáticas. El cuerpo, lo sexual y lo efímero se ponen en primer plano llevándose a cabo investigaciones afines a la pornografía, la alimentación y la manipulación de materia orgánica. Confecciona collages con revistas pornográficas de los años 80 y 90 a los que titula “Protección”. Realiza videos en escenarios de cartón en los que con sus manos manipula frutas, verduras, carnes y líquidos al ritmo de óperas clásicas.

Su inserción en la escultura y la instalación devienen de la transformación y re significación de animales embalsamados que adquiere en mercados de usados y recontextualiza en una realidad extrañada al lugar de origen de los mismos.

Durante 10 años investiga y fotografía la vida de un grupo de jóvenes y adolescentes de un poblado periférico a la ciudad de Rosario y construye esculturas con restos de indumentaria y objetos entregados por los individuos estudiados. Esta extensa serie es titulada “Temperatura perfecta”.

Una constante desde su temprana carrera es la creación de móviles, marionetas, objetos lúdicos y simples máscaras creados con sobrantes de alimentos secos y fragmentos de ropa usada de sus amigos, de sus amores y de él mismo. Llama a esta serie formada de rejuntos “Ingrávido”.

El universo popular de los actores callejeros, payasos y magos forman parte del imaginario poético y conceptual de un conjunto de obras que destilan tristeza, cansancio y decepción.

En 2009 comienza una investigación sobre las medidas de su cuerpo y crea un prototipo modular basado en el volumen de un prisma de madera en el que entra una muda completa de su ropa y en el que, al llenarlo de agua, puede bañarse. Esta obra se titula “Autorretrato” y despierta su interés por la acción y lo performático.

Al poco tiempo de aquel descubrimiento comienza a indagar sobre las acciones básicas del día a día y su obra se transforma en un gran dispositivo de acción.

La muerte, el tiempo, la locura, lo sexual, el silencio y la desaparición son temas usuales en el devenir de sus obras de esta última década. Un repertorio de esculturas, objetos y acciones tituladas “Ave Miseria” abren paso a sus estudios actuales en mentalismo, clarividencia y control mental.

biography

Carlos Herrera

Carlos Herrera was born in the city of Rosario, Argentina, in 1976. Until 2009 he lived and worked in the countryside with his family of farmers and floriculturists. The imagery of flowers and the rural landscape were major features of his first artistic endeavours. He took drawing and painting classes with artists from the riverscape regions and also trained as an assistant florist and maker of Ikebanas and funeral wreaths.

His interest in collage, graphic design, photography and video led him away from his initial love of painting and introduced him to new preoccupations and themes. The body, sex and the ephemeral became primary concerns as he carried out research into pornography, food and the manipulation of organic material. He made collages out of pornographic magazines from the 80s and 90s that he called 'Protección' (Protection) followed by videos of cardboard sets in which his hands manipulated fruit, vegetables, meat and liquid to the soundtrack of classical opera.

His entry into the fields of sculpture and installations saw the transformation and reinterpretation of embalmed animals he bought at flea markets, placing them in new, unfamiliar contexts.

For ten years he observed and photographed the lives of a group of youths and teenagers in a small town on the outskirts of Rosario and constructed sculptures out of scraps of clothing and objects given to him by the individuals under observation. The extensive series is called 'Temperatura perfecta' (Perfect Temperature).

A constant theme since his early work has been the creation of mobiles, puppets, playful objects and simple masks out of discarded dried food, and fragments of his friends', lovers' and his own used clothes. He called this series of reconstituted cast-offs 'Ingrávido' (Weightless).

The popular universe of street performers, clowns and magicians are part of the poetic and conceptual landscape of a set of artworks that portray sadness, exhaustion and disappointment.

In 2009 he began to experiment with the dimensions of his body and created a modular prototype based on the volume of a wooden prism containing one of his complete outfits that, when filled with water, one can take a bath in. He called this piece 'Autorretrato' (Self Portrait) and it awoke his interest in action and performance.

Shortly after this revelation he started to experiment with basic everyday actions and his oeuvre became one big performative act.

Death, time, madness, sex, silence and disappearance are common themes of his work over the past ten years. A repertory of sculptures, objects and actions titled 'Ave Poverty' paved the way for his current experiments with mentalism, clairvoyance and mind control.

créditos

IDEA ORIGINAL

/ORIGINAL IDEA

Ailin Staicos & Ruben Mira

FANTASY Comunicación

COORDINACIÓN EDITORIAL

/EDITORIAL COORDINATOR

Ailin Staicos

TEXTO

/TEXT

Ruben Mira & Carlos Herrera

DISEÑO EDITORIAL

/GRAPHIC DESIGN

María Sibolich

TRADUCCIÓN

/TRANSLATION

Kit Maude

CORRECCIÓN DE TEXTOS

/TEXT EDITOR

Julia Benseñor

RETOQUE FOTOGRÁFICO

/DIGITAL PHOTO EDITOR

Paula Rubinstein

IMPRENTA

/PRINTING HOUSE

Contartese Gráfica

ISBN 978-987-88-0681-5

**RUTH
BENZACAR**
GALERÍA DE ARTE



MECENAZGO
Participación Cultural
Buenos Aires Ciudad







