



Raúl Flores Córdoba, b. 1965
Portafolio artístico

Índice

Obras

- p 6. [Ración, 1996-2000](#)
- p 12. [Heladeras, 1997](#)
- p 22. [Piletas, 1999](#)
- p 30. [Basureros, 1999](#)
- p 38. [Río de La Plata, 2000](#)
- p 42. [Gauchescos, 2000](#)
- p 52. [Tierra Santa, 2000](#)
- p 60. [Aura, 2002](#)
- p 64. [Ramblas, 2004](#)
- p 70. [Ciudad,](#)
- p 72. [Paredes de aire, 2006](#)
- p 82. [Malambo, 2013](#)
- p 88. [El patio de los naranjos tiene pomelos, 2016](#)

Textos sobre su obra (selección)

- p 73. [Paredes de aire, por Tamara Stuby, 2006](#)
- p 100. [Raúl Flores, flores para Benjamin, por Santiago García Navarro, 2002](#)
- p 102. [Raúl Flores y la fotografía de ocasión, por Marcelo Pacheco, 2000](#)
- p 104. [Raúl Flores. Fotografías, por Juan Fernando García, 1998](#)

CV



Sobre Raúl Flores

Raúl Flores se forma en artes visuales entre 1982 y 1986 en su Córdoba natal. Mientras estudia, participa en algunos colectivos de artistas, como ZZZCHCHRRMMMM, *Los Enviados Del Señor* y *Las Hormigas*. Recién en 1990 y, ya instalado en Buenos Aires, retoma su práctica artística, que había abandonado en su estadía en Río de Janeiro, Brasil (1987). Por esa época se interesa por los alimentos como materia para su obra, y realiza grandes esculturas con galletitas. Entre 1994 y 1996 forma un grupo de estudio con la artista Fabiana Barreda. También en 1996, en la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires, conoce al artista Hugo Vidal y comienzan a reunirse periódicamente para hablar de sus respectivos trabajos. Producto de esas reuniones son tres exposiciones tituladas “Un cohecho artístico”, que se presentan en Buenos Aires (1997 y 1999) y Córdoba (1998). Juntos, editan un librito que lleva textos de Gustavo Buntinx.

Flores inicia su trayectoria en el uso de la cámara a fines de los años noventa, época en la que la fotografía se incorpora plenamente al repertorio de las artes visuales argentinas. Su trabajo fotográfico se ha ido construyendo en el cruce entre seriación conceptual y tópicos banales, del que resultaron numerosos cuerpos de imágenes. Entre los más destacados se cuentan: *Ración* (1997), *Heladeras* (1997), *Piletas* (1999), *Basureros* (1999), *Río de la Plata* (2000), *Gauchosco* (2000), *Tierra Santa* (2000), *Aura* (2002), *Ramblas* (2004). La mayoría de los nombres indican el objeto fotográfico central de la serie (piletas de cocina, canastos callejeros para colocar los residuos domiciliarios, heladeras de los amigos del artista, etc.), que se repite en conjuntos

más o menos grandes de ejemplares, todos muy parecidos entre sí. Se trata, como dice Marcelo Pacheco, de “una sucesión de banalidades que el fotógrafo, con poco pudor técnico y poca responsabilidad temática, registra aquí y allá (en Buenos Aires, La Habana, San Pablo, en casa de amigos, en un hotel, en la calle). Formatos pequeños, ampliaciones desprejuiciadas, tamaños intermedios, sobre papel, sobre hule, en cajas lumínicas, en friso o aisladas...”. Las series resultan en amontonamientos de objetos indiferenciados, separados de una misma matriz industrial o dotados de un mismo sentido utilitario: ninguno de ellos agrega nada a lo que los otros puedan significar.

Su registro está llevado casi al grado cero de la técnica—prácticamente a una técnica a-significante-, de modo tal que el carácter opaco del objeto fotográfico aparece resaltado. Pero esa monotonía menospreciada está cargada de información, y los objetos se vuelven material histórico en la misma proporción en que delatan su obsolescencia. Por ejemplo, las botellas vacías atadas a los árboles con el propósito de ahuyentar perros informarían sobre el sistema de producción, circulación y consumo de mercancías en la Buenos Aires del paso del siglo XX al XXI, así como la eficacia persuasiva de la televisión—que ha difundido esa táctica para espantar perros-, en tanto productora de mitos que penetran sin resistencia en el imaginario colectivo. (Serie Río de la Plata).

Las series *Gauchosco*—realizada en el Museo de Cera del barrio porteño de La Boca-, y *Tierra Santa*—producto de las visitas de Flores al parque

temático homónimo, también en Buenos Aires-, manifiestan un cuidado formal del que las otras carecen, pero sus objetos no son menos banales. Sólo que los temas a los que éstos refieren revisten toda la importancia de las grandes narrativas: recortes de la historia argentina y de la vida de Jesús. En estos dos casos, sin embargo, Flores se interesa por una banalidad de “segundo grado”: ya no se trata de las menudencias de la vida diaria, sino de la obnubilación con que el mercado—o la institucionalidad atravesada por éste- presenta distintos aspectos de la historia como si fuesen lisos objetos de consumo.

No exento de los procesos de igualación que Flores captura y compone, ha sido el aura de las cosas, aquella “cercana lejanía” que llamó la atención de Walter Benjamin. En la serie titulada, justamente, *Aura*, Flores repite la operación que el matrimonio moldavo Kirlian había efectuado varias décadas antes: fijar la “parte invisible” de los cuerpos en una placa fotográfica. Así, retrata dedos o manos de personas, de lo que resultan aureolas informes, eléctricamente coloridas, sobre fondos negros de remarcable profundidad. De modo que todo lo que hay en el aura de invisible, de manifiestamente oculto, es traicionado por su pura manifestación. Estas fotos corrosivas hacen, entonces, que incluso el aura devenga un objeto fotográfico banal. Es estrecha la conexión entre estas fotos y, por ejemplo, las series de las botellas vacías y de los gauchos de cera del museo. Una conexión a través de la representación del mito, de verdades prefabricadas que se adquieren sin preguntar (como al comprar una botella de agua mineral con

la esperanza de que los perros no meen en el árbol de la propia casa, y una entrada al museo de cera con la esperanza de ver la historia “viva”).

En 2001 Flores se instala en Barcelona, y vive allí hasta 2004. En 2002, junto con la diseñadora argentina Paula Galli, funda y dirige la asociación “Doque Arte Contemporáneo”, dedicada a promover a jóvenes artistas sudamericanos en España. Durante los dos primeros años sostiene una galería de arte en el barrio del Raval, y desde 2003 hasta el presente, participan desde su website (www.doque.com) en el circuito de arte contemporáneo de Barcelona. A su regreso a Buenos Aires, Flores comienza a trabajar como editor de la revista de arte y medios “Canecalón”, de la productora “Peluca Films”, junto con los artistas Nushi Muntaabski y Juan Fernando García.





- 1 ENE 1997



- 2 ENE 1997



- 3 ENE 1997



- 4 ENE 1997



- 5 ENE 1997



- 6 ENE 1997

Raúl Flores
De la serie *Ración*
1996-2000
Políptico
Fotografía color. Polaroids
80 x 100 cm.
Edición 3 + AP

Raúl Flores
De la serie *Heladeras*
1997
Fotografía color
100 x 80 cm.
Edición 3 + AP





















Raúl Flores
De la serie *Basureros*
1999
Fotografía color
50 x 70 cm.
Edición 3 + AP









Raúl Flores
De la serie *Río de La Plata*
2000
Fotografía color
50 x 70 cm.
Edición 3 + AP







Raúl Flores
De la serie *Gauchosco*
2000
Fotografía color
100 x 160 cm.
Edición 3 + AP







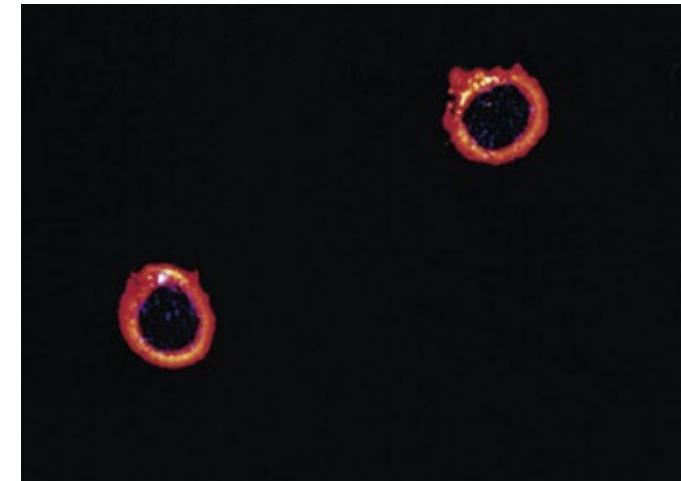
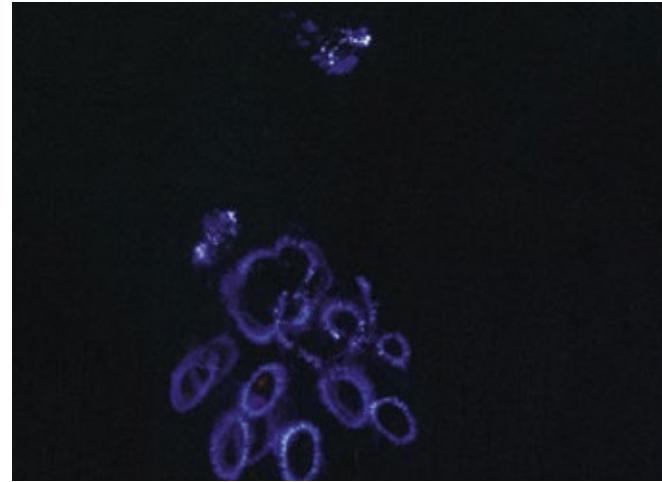
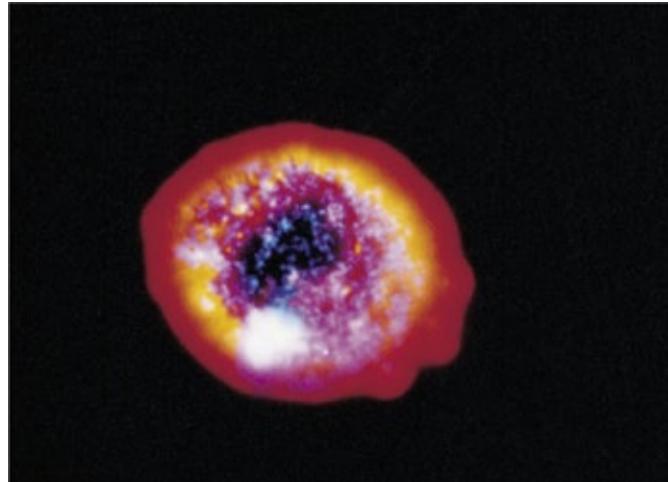
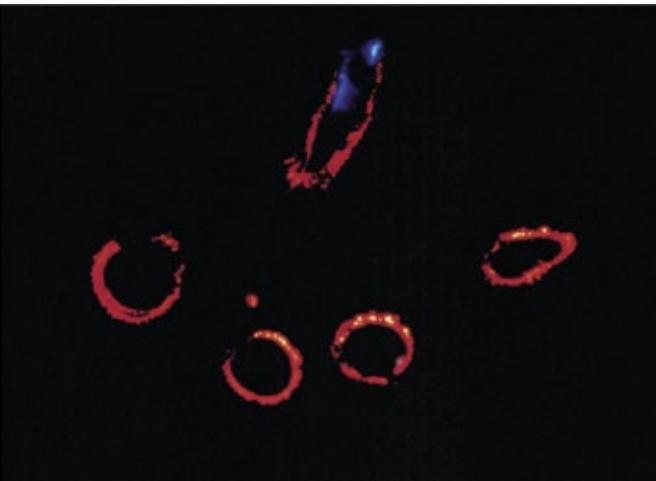




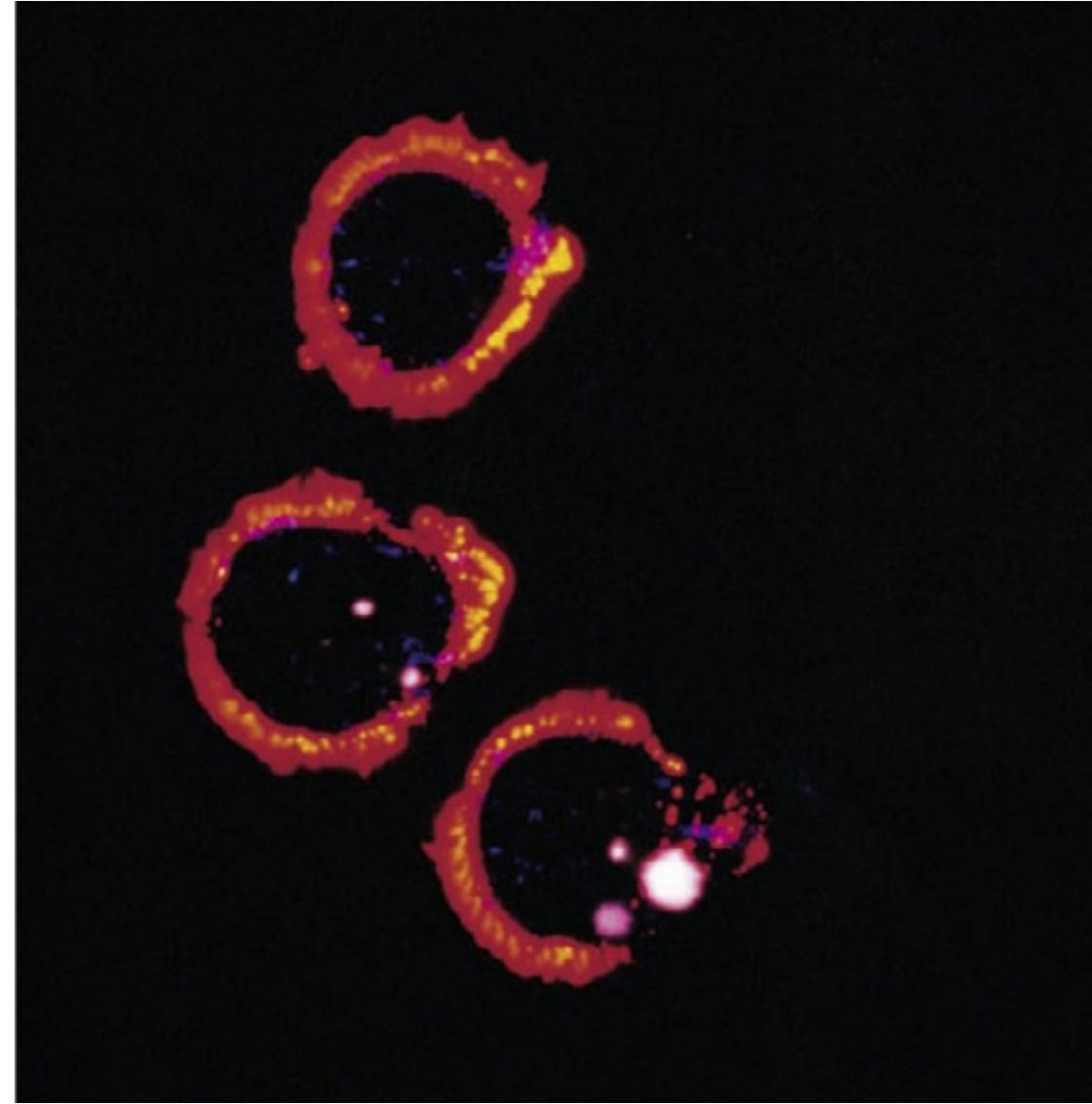
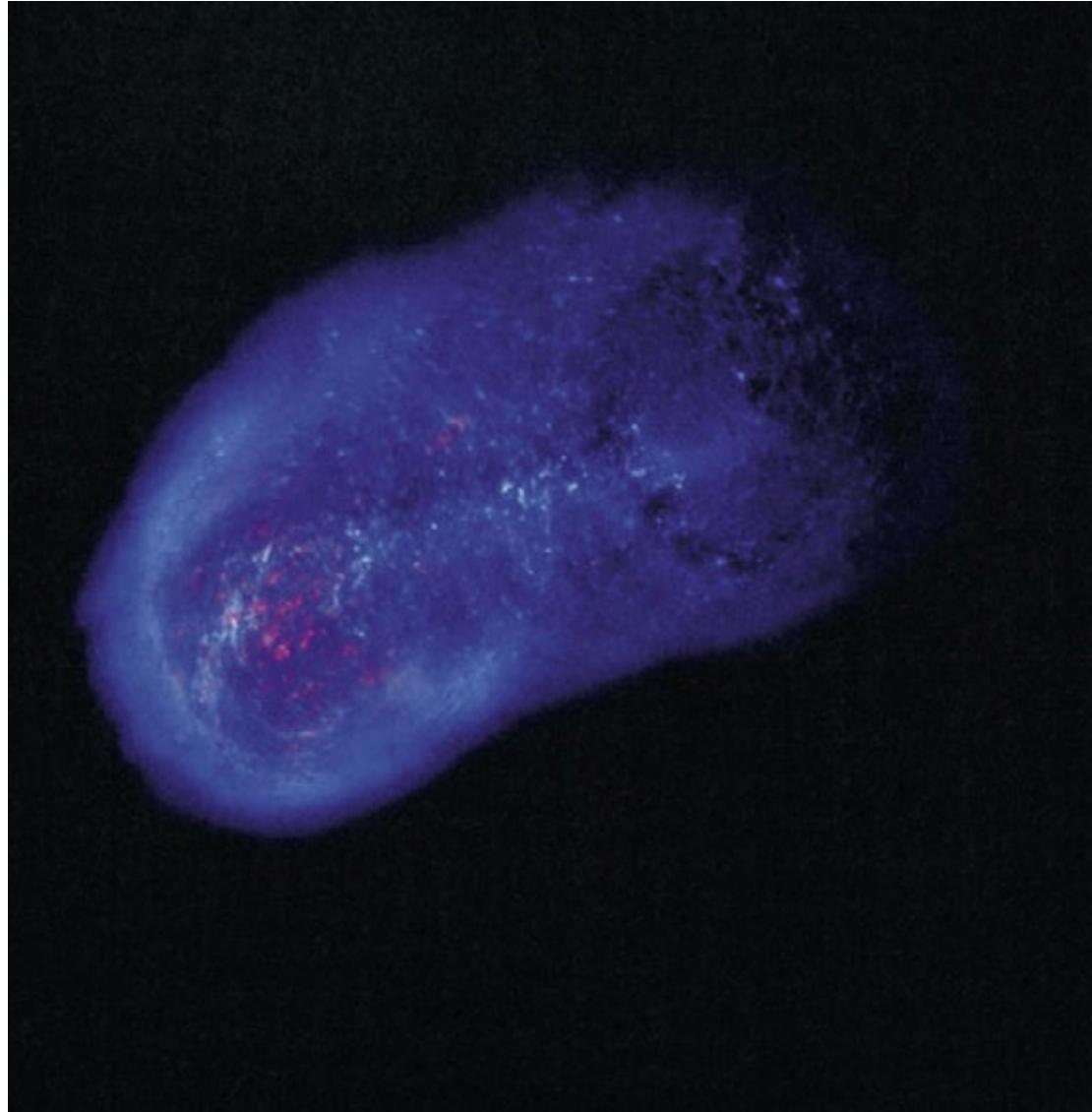
Raúl Flores
De la serie *Tierra Santa*
2000
Fotografía color
100 x 160 cm.
Edición 3 + AP







Raúl Flores
De la serie *Aura*
2002
Fotografía color
80 x 100 cm.
Edición 3 + AP









Raúl Flores
De la serie *Ciudad*
2004
Fotografía color
50 x 70 cm.
Edición 3 + AP



Paredes de aire

La sensación que llamamos casa es la de un laberinto de esquinas, recovecos, mesadas, estantes, huequitos, cajas, cajones, rincones y otros dispositivos que son muletas en la tarea de ubicar las cosas, en el sentido de encontrar un lugar donde puedan vivir (bien), y también en el sentido de poder encontrarlas. En una casa vivida y estacionada, la gran mayoría de las cosas descansan en relativo desuso, por exceso; simplemente sobran para las actividades de uno en el curso del día. Estas imágenes vienen del estado neo-casa – suponiendo, si somos optimistas, que se trate de un estado de construcción y no de destrucción- y aunque el intelecto reconoce las circunstancias, el cuerpo, demasiado acostumbrado a sentirse reflejado en el laberinto, se inclina hacia el hormigueo, los nervios denuncian los espacios sin contención, el aire derramándose por todas partes, la espalda terriblemente expuesta, la mente construyendo espejismos de pared. Pero la belleza feroz y el sentido absoluto de esta casa nos permite ver de nuevo de qué se trata.

Tamara Stuby, 2006.



Raúl Flores
De la serie *Paredes de aire*
2006
Fotografía color
100 x 160 cm.
Edición 3 + AP





Raúl Flores
De la serie *Paredes de aire*
2006
Fotografía color
100 x 160 cm.
Edición 3 + AP

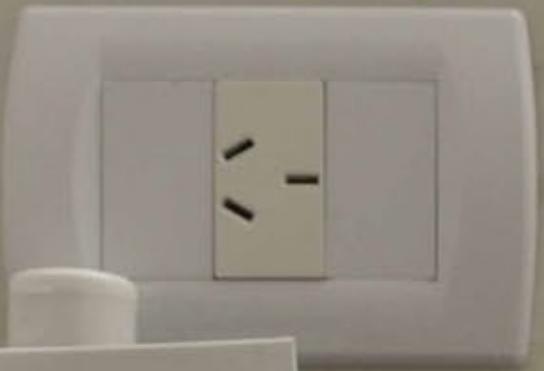








Raúl Flores
De la serie *Malambo*
2013
Fotoperformance.
Políptico. Inkjet sobre papel algodón
30 x 600 cm.





Raúl Flores
De la serie *El patio de los naranjos tiene pomelos*
2016
Fotografía digital. Toma directa
19 x 27 cm. cada una
Edición 3 + AP









Raúl Flores, flores para Benjamin Santiago García Navarro, 2002

Hasta ahora, lo que conocíamos de la obra de Raúl Flores eran series en las que se acumulaban objetos de la más opaca banalidad. Objetos tan efímeros para la lente del autor, que de inmediato daban el salto del hoy al ayer, configurando un registro de algo que fue –una determinada sociedad en un momento determinado- a través de sus restos: restos de comida –los de las piletas y heladeras de amigos y conocidos- tanto como restos de historias –los gauchos de cera. No más que un ayer petrificado en la figura de un archivo de cuentas.

Objetos, pues, que se vuelven historizables en la misma proporción en que delatan su obsolescencia: las botellas vacías atadas a los árboles con el propósito de ahuyentar perros informarían sobre el sistema de producción, circulación y consumo de mercancías en la Buenos Aires del paso del siglo XX al XXI, así como la eficacia persuasiva de la televisión, en tanto productora de mitos que penetran sin resistencia en el imaginario colectivo. La generación, por medio de un registro técnico, de imágenes de objetos cotidianos –descartables, de fabricación casera, da igual- es ciertamente una lección aprendida del pop, pero también una lección extremada: en estas fotos de Raúl no hay código que medie entre el medio capturado y la imagen en que resulta; no hay técnica significativa, sino el grado el grado cero de la técnica.

Tampoco hay idea de colección. El coleccionista persigue con afán una hipotética completitud, y es precisamente la conciencia de esta consecución imposible lo que lo excita. Instituir una colección es equiparable a instituir un universo de seres

complementarios en su disimilitud, un universo regido por leyes propias que justifican las relaciones entre esos seres y aguardan su coherencia final. Las series de Raúl son amontonamientos de objetos indiferenciados, separados de una misma matriz industrial o dotados de un mismo sentido utilitario: ninguno de ellos agrega nada a lo que los otros puedan significar. Si hay valor de uso en ellos, queda aplanado por la mirada monótona, por el justificable aburrimiento del fotógrafo. Si de su reunte se intuye una colección, se trata, entonces, de una colección absurda, o, lo que esta vez sería idéntico, de una colección banal.

Lo banal contemporáneo – o, para llevar su impulso a su límite, una contemporaneidad que no confiere ni acopia sentido-, es lo que una y otra vez magnetiza y perturba a Raúl Flores. Ahora, sin embargo, el artista presenta una serie de fotografías que, en principio, contrarrestan esta habitual posición suya para reunir lo indiferenciado por la técnica y/o el consumo. Ahora se adentra en una noción cargada de ambigüedad y discusiones, una discusión sobre la que Walter Benjamín habló más y mejor que nadie: el aura.

“La definición del aura como ‘la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)’ no representa otra cosa que el valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacial-temporal. (...) Lo esencialmente lejano es lo inaproximable. Y serlo es de hecho una cualidad capital de la imagen cultural. (...) Una vez aparecida conserva su lejanía, a la cual en nada perjudica la cercanía que pueda lograrse de su materia. En la década del treinta, el filósofo berlinés

observó cómo, ante la creciente hegemonía de los medios de reproducción técnica, retrocedía todo un espectro de experiencias relacionadas con los objetos e imágenes auráticos –naturales, producidos artesanalmente, obras de arte concebidas según criterios y medios plásticos-, que conformaban el entorno del hombre premoderno (anterior a la revolución industrial, a la cultura de masas, a la urbe). En el campo del arte, es de la mano de la fotografía –así como del cine y del gramófono- el aura, el hic et nunc del objeto único que permite la distancia contemplativa, comienza a declinar hasta pulverizarse. Correlativamente, la experiencia humana quedará reducida a la vivencia del shock, del golpe emocional que entumece la percepción.

Raúl Flores, en tiempos de la fotografía digital (es decir, una fotografía, si cabe, menos aurática aun que la analógica, dada su todavía mucho mayor facilidad de reproducción y difusión, de proximidad con el objeto capturado), regresa sobre la noción de aura por medio de la técnica (analógica) que la desplazó. Repite exactamente la misma operación que les dio a los Kirlian la pauta de que, en efecto, era posible fijar la “parte invisible” de los cuerpos en una placa: retrató dedos u manos de personas, de lo que resultaron aureolas informes, eléctricamente coloridas, sobre fondos negros de la profundidad de un Rembrandt.

Podríamos creer, entonces, que estas fotografías procuran una nostálgica reflexión –por qué no una defensa- de lo espiritual en el arte. Más aún, que al unir aura y un medio de reproducción técnica, han logrado trascender el dilema benjaminiano. Por el

contrario, esta supuesta conquista implica nada menos que la aniquilación del cadáver de la imagen aurática: todo lo que en ésta hay de inaproximable, todo lo que hay de invisible en su visibilidad, de manifiestamente oculto, es traicionado por su pura manifestación. Luego, estas fotos están cargadas de la ironía más corrosiva. Prueban que el aura es de esa clase de cosas que –como los sentimientos de una madre que relata por TV es asesinato del hijo-, ya no nos importan sino en la medida en que pueda fascinarnos el método de su captura y la exposición de sus restos. De modo que, también en este caso, el aura deviene un objeto fotográfico banal, aunque de historicidad inútil (excepto para cierto cientificismo esotérico). El registro del aura de personas de aquí y allá serviría a la conformación de un archivo mudo de seres y de cosas, un archivo de cuerpos calientes de inmediato enfriados para su incorporación a una colección homogénea, privada de aura.

Una aniquilación semejante es aún más precisa en la medida en que el autor del crimen ciñó al mismo procedimiento y al mismo campo fotográfico que habían explorado los inventores moldavos. Raúl no “superó” en nada la búsqueda de los Kirlian: simplemente la ha repetido en un contexto diverso. Una neta transposición conceptual que revela las tácticas de un maestro asesino (por otras vías) del aura: Marcel Duchamp.

Pero, ¿qué sentido tiene rematar de esta manera un fantasma tan antiguo, cuya irradiación no afecta sino ocasionalmente el modo de ser del hombre contemporáneo? ¿O es que, como sugiere Raúl, el aura no es algo perdido sino desplazado, algo

que insistimos en depositar sobre ciertas cosas? “No me interesan especialmente los fenómenos paranormales –escribe-, pero sí el dudoso rigor científico de la cámara, la dudosa representación real en fotografía, y el dudoso aura de mi obra y de mi entorno y de la escena artística.

Es estrecha la conexión entre estas fotos y, por ejemplo, las series de las botellas vacías y los gauchos de cera. Una conexión a través de la representación del mito, de esas verdades prefabricadas y superficiales que compramos sin preguntar por qué (hemos comprado una botella de agua mineral con la esperanza de que los perros no mearan en nuestro árbol, y una entrada al museo de cera con la esperanza de ver nuestra historia “viva”). El aura es un mito vigente, algo que se perdió pero pujamos por resucitar y vender como sea. “El aura de mi obra y de mi entorno y de la escena artística”. El aura es para Raúl una metáfora de la mentira: tenemos tanto “ángel” como la cucha de un perro.

Si, a pesar de todo, nos concentráramos en la mirada positiva de Benjamín sobre la imagen y el objeto técnicamente reproducido –la de la democratización de ese material-, podíamos pensar que Raúl es menos nihilista de lo que parece. No bendiciendo nuestras propias concepciones y deseo acerca de configuración de lo real, quizá podríamos imaginar otras formas de relación con ese mundo de imágenes y objetos al que cada día tenemos mayor acceso. No asumiendo el contacto con esas cosas conforme a una posesión fetichista –aunque las poseamos-, quizás superaríamos la reducción de sentido a la que solemos someterlas.

Raúl Flores y la fotografía de ocasión Marcelo Pacheco, 2000

El punto más evidente (pero no por eso verdadero) es pensar los trabajos de Raúl Flores en el contexto de nueva fotografía argentina, aparecida a fines de los años '90. Es cierto que en este boom de la cámara fotográfica y sus diferentes resultados (más o menos ortodoxos, más o menos novedosos), el artista en cuestión aparece en un lugar central con su participación en una serie de muestras colectivas, iniciadas en 1996. El hall de la Facultad de Psicología y la inesperada Galería Gara en Palermo Viejo fueron lugares en los márgenes que, junto a algunas experiencias colectivas en el Centro Cultural Recoleta, acostumbraron al público, y a los especialistas, a sus trabajos. Como corresponde al vértigo posmoderno, pronto llegaron el premio Braque, la Beca Kuitca, un par de muestras individuales, las experiencias (a dúo con Hugo Vidal) de *Cohecho artístico* en sus diferentes versiones, alguna colectiva en lo de Ruth Benzacar, una mención en la Bienal Nacional de Bahía Blanca, la colección de fotografía del Museo de Arte Moderno, las participaciones en ArteBA y en Arco 2000 en los *Cutting Edge*.

Entre el impacto del Rojas y las renovaciones del Taller de Barracas, entremezclados con las sucesivas ediciones del Taller de Kuitca, por lo menos tres camadas de artistas han ido poblando la escena artística porteña, desde fines de los años '80. Y Flores (mal que le pese) parece formar parte de los últimos emergentes que, en poco tiempo, han adquirido esa extraña visibilidad que caracteriza la dinámica del nuevo campo artístico. Buenos Aires sigue siendo una ciudad bizarra. Sobre una trama cultural que no consigue acercar sus islotes y, menos aún, aquietar sus impulsos

facciosos, sigue multiplicándose la actividad. En una trama acorralada por la ignorancia de la clase política, los artistas sobreviven y producen. Siempre hay alternativas, desvíos y pliegues donde seguir haciendo, discutiendo y mostrando.

Pero volvamos a la fotografía como punto de partida engañoso. Decir que Raúl Flores (llegando de Córdoba y exitoso en sus Pymes) se dedica a la fotografía es cómodo pero poco serio. Todavía hoy (y van 5 años de pruebas) tiene problemas con la iluminación, el foco, los encuadres, el revelado y el copiado. Polaroid, cámara acuática, la Kodak fiesta o la cámara algo sofisticada, siguen siendo artefactos más o menos misteriosos para el artista que, sin embargo, y a pesar del decálogo del "buen fotógrafo", sigue insistiendo. (Recordemos que Flores es contemporáneo pero ajeno, a la manía que hoy despliega Buenos Aires sobre el "arte de la fotografía"). Para él la fotografía es un medio práctico, rápido está ahí a mano, no importan los resultados en términos artísticos (el arte como un debe ser, en un terreno preadjudicado, de acuerdo a excelencias pautadas y a mandatos históricos). Estamos frente a imágenes que se muestran escasas en sus virtudes fotográficas (entendida la fotografía como aquel medio consagrado por la modernidad en su pureza y cualidades soberanas). Imágenes que además son dudosas en su seriedad: interiores de heladeras, piletas de cocina, cuchas de perros, restos de comida, botellas públicas, "espanta mosquitos", toallones origami, macetas con potus, registros de repostería. En fin, una sucesión de banalidades que el fotógrafo, con poco pudor técnico y poca responsabilidad temática, registra aquí y allá (en Buenos Aires, La

Habana, San Pablo, en casa de amigos, en un hotel, en la calle). Formatos pequeños, ampliaciones desprejuiciadas, tamaños intermedios, sobre papel, sobre hule, en cajas lumínicas, en friso o aisladas, Flores insiste a su manera.

Sin embargo en este mundo doméstico y sobre esta actitud de curioso que pasea indolente, el artista construye un cuerpo de obra. El cronista que hace clic, aquí y allá, materializa comentarios visuales sobre el aquí y el ahora. Sus instantáneas visuales son hogareñas y pequeñas hasta que reconocemos una mirada que persiste filosa, una trivialidad que se comunica alusiva. Sus aparentes cursilerías (cercanas al souvenir, la postal, la publicidad barata, las estéticas clase B o Z) se muestran como señales, como encuentros con la realidad (realidades sociales, políticas, culturales, realidades comunitarias, realidades individuales). Entonces sí adquiere sentido la fotografía, la fotografía y su poder simbólico como testigo, como prueba de fe de "que aquello que veo ha existido de verdad" (Barthes). Estas fotografías nos seducen porque sus modelos reales (sus objetos y seres inanimados) nos miran y nos sostienen la mirada, porque, sin darnos cuenta, quedamos atrapados en sus juegos anversos y reversos. En ese punto indefinido y difícil de ubicar, en esa cartografía de relaciones ambiguas y ambidiestras, lo doméstico se encrespa y adquiere la sustancia de observaciones culturales. Entonces ese mundo manso y trivial se activa. ¿Imágenes que son domésticas?. O ¿Imágenes que hablan desde y sobre lo doméstico? ¿Representaciones kitsch? O ¿Realidades que son dulzonas y sensibleras? ¿Ilusión de crónicas familiares y cotidianas? O ¿La

construcción de una mirada, la escritura de un recorrido sobre lo familiar y lo cotidiano, sobre paisajes sociales?. Las intenciones de Flores se hacen más evidentes en sus dos últimas series donde el fotógrafo asume, finalmente, la tarea de dos series temáticas "importantes". En 1999 realiza su relevamiento "documental" del Parque Temático Religioso Tierra Santa, ubicado en Costanera norte "disfrute del primer parque temático religioso del mundo, dedicado a Tierra Santa. Emocionese recorriendo un pueblo lleno de fe. Tierra Santa por siempre en la memoria de a humanidad. Siga paso a paso el camino de Jesús". Imposible no caer en la tentación, y después de semanas de relajadas visitas, loa animales del "pesebre más grande del mundo" poblaron sus fotografías. Resultados monstruosos y queribles, registros vívidos de una feria contemporánea, postales coloridas del espectáculo desplegado por las industrias del turismo familiar fin de siglo.

Y cuando parecía difícil superar la proeza, un nuevo milagro: el Museo de Cera de La Boca y sus escenas históricas. Ya no se trata del mundo de lo divino y tampoco de animales (por muy personajes bíblicos que fueran), sino de la historia argentina y sus protagonistas. La Historia de los Argentinos y el Ser Nacional no son poca cosa, y Flore pone todo su empeño y se atreve con la figura humana en un gesto casi patriótico, aunque los resultados sean más que dudosos (en fin, ya sabemos que Flores es un aficionado en esto de la fotografía).

Las dos fundaciones de Buenos Aires, gauchos y malones, duelo entre paisanos, la pulpería, el meeting político, escenas variopintas de un

imaginario que, desde el siglo XIX, insiste en fijar alguna identidad para esta sociedad marcada por la violencia y los desencuentros. Las imágenes pueden parecer burlonas y paródicas pero no, ahí están, Flores se limita a hacer clic, a revelarlas y copiarlas, ampliarlas y exponerlas. Galería de retratos y tipos que hablan necesariamente sobre nuestras ficciones históricas, sobre los intentos constantes de los dominadores por escribir gestas heroicas (pero también domésticas y populares) en relatos oficiales. Estos retratos amplificados son un muestrario simple y trivial de aquellas Verdades y Modelos que aún hoy, alimentan libros de lectura y clases de la escuela primaria. Una retórica que estas fotografías simplemente exhiben. Administración de la palabra y de la memoria que se hace evidente cuando aquellas invenciones, ahí materializadas nos devuelven la mirada y nos marcan nuestra propia posición en el mundo aquí y ahora cuando son ellas las que nos inventan a nosotros como comunidad.

Raúl Flores propone un tren fantasma con aire de estudio cultural. La pregunta es dónde quedamos nosotros, sus mirones, frente a tantas realidades que nos señala, qué pasa con nosotros al mirar festivamente estas imágenes que son, una vez más, el cuerpo del delito registrado y documentado por una cámara que vaga, sin sentido aparente, por cosas y escenas cotidianas, domésticas y triviales.

El problema es nuevamente la mirada (no el acto físico de ver): la mirada a través de la cámara, la mirada del artista y la mirada de la fotografía sobre nosotros.

Raúl Flores. Fotografías

Juan Fernando García, 1998

1. Una mesa. Un plato servido. Quizás sea la hora del almuerzo. La escena no contiene más que lo que queremos que contenga: allí, los que evocamos la cinta familiar del recuerdo, nos reconocemos en ese hule. Y puede ser Córdoba, pero también Avellaneda, Buenos Aires o Necochea. Hay algo diciéndonos que no es París.

Esa mesa, enorme en la desrealización del cuadradito polaroid, invita a sentarnos a conversar del tiempo. La mesa donde Raúl habrá comido una vez y mil, invita a conversar sobre el "hule" que cada uno de nosotros tiene en su recuerdo de infancia. (Imaginemos, en un desliz literario, la misma mesa, en una novela de Puig: es probable que el hule haya sido comprado en el bazar "Al Barato Argentino", en el coronel Vallejos de *Boquitas pintadas*; o por qué no, la mesa de alguna tía de Arturo Carrera en su mítica Pringles).

2. Hay fantasmas recorriendo el instante previo a la despedida. Cuando comemos, en esa escena de la cotidianeidad tan arraigada, lo que queda en la mesa, es "resto". Como un niño que teme la desaparición de los objetos cuando se apaga la luz, el ojo-niño de RF se va haciendo cargo por meses y meses de ese acto del despojo. Y ese niño teme perderse e imprime con fechas el instante: ante la pérdida, la fechación, como posibilidad de salvarnos.

Es el coleccionista, el arqueólogo de su propio tiempo.

Claro que si en un acto de insolencia pidiéramos al "niño Flores" que nos hable de cada una de sus fechas, es probable que sólo recuerde el 7 de marzo de 1997. Y es en la desmemoria donde el acto de su creación se hace "real", se hace Poesía.

