



Orbis Tertius, vol. XXXI, núm. 43, e351, mayo - octubre 2026. ISSN 1851-7811
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 IdIHCS (UNLP-CONICET)
 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

El movimiento renovado de la indeterminación

The renewed movement of indeterminacy

 Julieta Novelli

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
 julinovelli@hotmail.com

Recepción: 10 diciembre 2025

Aprobación: 20 marzo 2026

Publicación: 01 mayo 2026

Cita sugerida: Novelli, J. (2026). El movimiento renovado de la indeterminación. *Orbis Tertius*, 31(43), e351. <https://doi.org/10.24215/18517811e351>

Resumen: El trabajo se propone abordar la obra de la poeta y artista visual Fernanda Laguna a partir de dos movimientos clave que la constituyen: el atrevimiento y la retirada. Gran parte de sus producciones se ven atravesadas por formas inéditas de seguir produciendo que, lejos de presentarse como afirmaciones, se definen por su indeterminación. El encuentro de estos dos impulsos –riesgo y sustracción– hace temblar varios presupuestos artísticos que pueden pensarse como ecos de ciertos atributos y operaciones propios de las vanguardias.

Palabras clave: Poesía argentina reciente, Arte visual argentino, Formas de indeterminación, Fernanda Laguna.

Abstract: The article aims to address the work of poet and visual artist Fernanda Laguna based on two key movements that constitute it: daring and withdrawal. Much of her production is permeated by unprecedented ways of continuing to create which, far from being presenting as assertions, are defined by their indeterminacy. The encounter between these two impulses—risk and subtraction—shakes up several artistic assumptions that can be thought of as echoes of certain attributes and operations characteristic of the avant-garde.

Keywords: Recent Argentine poetry, Argentine visual art, Forms of indeterminacy, Fernanda Laguna.



1. Perderse en la indeterminación

El trabajo se propone abordar la obra de la poeta y artista visual Fernanda Laguna a partir de dos movimientos clave que constituyen su obra: el atrevimiento y la retirada. Gran parte de sus producciones se ven atravesadas por formas inéditas de seguir produciendo que, lejos de presentarse como afirmaciones, se definen por su indeterminación. El encuentro de estos dos impulsos –riesgo y sustracción– hace temblar varios presupuestos artísticos que pueden pensarse como ecos de ciertos atributos y operaciones propios de las vanguardias. Si bien son muchas las obras de Laguna que retoman de modo explícito rasgos vanguardistas como el collage, la escritura automática, el acercamiento entre arte y vida (manifiesto de forma elocuente en los materiales que comparecen en la revista *Ceci y Fer* de 2002), antes que rastrear procedimientos de las vanguardias, más bien se tratará de leer relaciones, continuidades e insistencias capaces de renovar la tensión y el movimiento en su obra.

1.1 Atreverse a (no) nombrar

Disponerse a leer la obra de Laguna impone comenzar abrevando, aunque más no sea sumariamente, en las prácticas y formas de hacer y de pensar lo poético urdidas en Belleza y Felicidad (de aquí en más: ByF), sello editorial y espacio de arte que llevó adelante desde fines de los noventa con la poeta Cecilia Pavón.¹ Mucho se ha escrito sobre el carácter disruptivo que significó en Buenos Aires: “Quilombo”, “escándalo” y “agite” son algunos de los atributos que marca Cecilia Palmeiro (2011, p. 172), aunque más tarde también se referirá al espacio en términos de “vanguardia feminista” (2020). Un “hito” de los noventa, afirma Anahí Mallol (2017, p. 74); el eslabón para el futuro de la poesía y la literatura argentinas, señala César Aira (2002, s/p). ByF en tanto espacio de arte y sello editorial propició el desplazamiento de muchos lugares fijos (de autor, de libro, de poema, de edición, de galería artística) y se destacó, para decirlo rápido, por tres atributos fundamentales que serán sustanciales en la obra de Laguna:² la precariedad –proveniente de la filosofía DIY del punk y de la crisis del cambio de siglo–, la inmediatez –emulando el decurso vertiginoso de las redes sociales que llegan a Argentina en 1995– y el hacer con otros –articulando redes con artistas tal como ocurría en Internet aunque también en las calles del país para sopesar las alarmantes condiciones materiales a fines del gobierno menemista–.

Los tres rasgos convergen en una mirada desacralizada de lo poético que entiende la escritura entre otras prácticas urgentes de la vida e invita a seguir un camino –“el camino del corazón”,³ propone Laguna– no signado por la idea de progreso, sino de exploración y de errancia. Al referirse al sello editorial, Laguna advierte sobre los efectos de estas formas de editar en la escritura: “La posibilidad de publicar sin costo, e inmediatamente, generó una literatura sin ambición de éxito, ni, por lo tanto, miedo al fracaso” (Citada por Palmeiro, 2020, pp. 78-79). Accesibilidad e instantaneidad ponen en escena otros valores sobre lo literario que no se traducen en términos de éxito/fracaso editorial y habilitan la apuesta por la prueba y el deseo. Un arrojo que se ostenta en la breve autobiografía escrita por Laguna para el proyecto *Bola de nieve*,⁴ en donde es factible leer la invención de un relato sobre sus comienzos como poeta:

En ese tiempo terminé por hacer cuadros escritos y divirtiéndome les puse de nombre poesías (sic). Me parecía atrevido ponerle de nombre poesías a cuadros. Después de varios años me hicieron dar cuenta que en realidad eran poesías y me hice poeta. En ese momento fui las dos cosas y comencé a escribir los cuadros porque había cosas que no podía pintar y me gustaba ser muy directa. declaraciones (sic) de amor, pedidos específicos (2005, s/p).

Laguna narra su momento de entrada a la literatura, inventa su mito personal,⁵ en tanto que cuenta la primera vez que se reconoce poeta a partir de la mirada de otros –“me hicieron dar cuenta”– y justamente desde la legitimación y el reconocimiento ajenos es que vuelve sobre lo ya hecho –los poemas reunidos en su primera plaqueta titulada *Poesías* de 1995– para redefinirlo bajo el nombre de poesía, en un gesto que imita la firma de los *ready-mades*.

En su relato de iniciación, la poesía parece irrumpir azarosamente o, aún mejor, surgir después del momento en el que se comenzó a escribir. Resulta interesante esta escena en la medida en que Laguna despliega rasgos y atributos cruciales para acercarse a su apuesta estética: el hacer como prueba y devenir, la invención artística como espacio abierto al azar, al juego y al asombro; la importancia de la mirada de los otros y el carácter intempestivo de la indeterminación –“en ese momento fui las dos cosas”– capaz de acercar una cosa (poesías) y otra cosa (cuadros). Según el relato, su escritura comienza con un atrevimiento –“me parecía atrevido ponerle de nombre poesías”– y avanza en la apuesta por lo indefinido para, en un segundo momento, junto con otros, darle nombre a esa práctica: “en realidad eran poesías”. No es menor señalar que la edición a la que titula *Poesías* fue una autoedición fotocopiada y distribuida entre conocidos, decisión que anticipa, por un lado, la propensión a editar y a leerse entre artistas cercanos y, por otro, la materialidad de las plaquetas que tres años después se publicarán en ByF.

La escena será reescrita en una conversación del 2019 donde añade: “Tenía poemas como ese de la hormiguita pero para mí no eran poemas, les puse “poesía” como un chiste. Pensaba que eran cuadritos, no sé, algo así y terminaron siendo poemas...” (Baigorria y Díaz, s/p). En esta versión, es sumamente significativo el no saber y la atribución de chiste que le otorga a sus primeros poemas,⁶ cuya potencia anida en volver risible los valores dados sobre la poesía e implica el atrevimiento y la sorpresa de lo inesperado. Al mismo tiempo, la idea de chiste subraya su especial interés en las vanguardias, ya que en uno de sus textos curatoriales sostiene, a propósito de Duchamp y de John Cage: “el contexto y la firma que la convierte en 'arte' (a la cosa o al objeto) era el chiste” (Laguna, 2019, p. 16). Laguna retoma en sus textos lo que Cage le hace a la figura de compositor y Duchamp a la de artista plástico, con el objeto de replicar el movimiento en sus obras mediante la provocación y la sospecha sobre el estatuto de arte y las definiciones disciplinares de sus “cuadritos”-poemas. En la escena que reescribe sus comienzos y en el texto en el que se refiere a Cage, la firma y la obra son para Laguna nada menos que una broma en la que se engendra el secreto del arte y de la poesía: “el humor es una de las mejores maneras de guardar secretos porque nadie lo toma en serio” (Laguna, 2019, p. 16).

Tanto en su escritura como en sus muestras visuales, el riesgo de no ser tomada en serio replica su obcecación y envía a la idea de errancia en tanto forma preferible. En esta línea, en otro texto curatorial titulado “Un mapa para perderse” dedicado a Karina Paisajovich, asevera: “Una vez una chica me dijo: *si produzco sin pensar en hacer una obra* (para poder hacer algo nuevo que no esté limitado por esa idea) *¿cómo me voy a dar cuenta de que la hice?*” (Laguna, 2019, p. 49, cursiva en el original). El pasaje replica las marcas de la errancia: atreverse a hacer una obra sustrayendo la idea de obra. En otros términos, hacer una obra sin obra y sin pensamiento como salto a lo inexplorado, apostando al advenimiento de la palabra que defina ese hacer como artístico. El sintagma “correr el riesgo” (p. 49), de hecho, se emplea en el texto para describir la práctica común entre artista y espectador:

Uno como espectador aquí está invitado a correr el mismo riesgo. (...) Una mirada ampliada, en movimiento, alerta, alejada de la mirada conceptual estática compactadora de sentido. Una mirada que no busque corroborar la idea que se tiene de lo que es arte. (Laguna, 2019, pp. 49-50)

El riesgo del artista, de este modo, consiste en arrojarse a lo que no sabe, pero también a no enterarse, sino hasta después, si aquello que está haciendo es arte o no. El riesgo del espectador, por su parte, implica desprenderse de los valores y enfrentarse a la obra sin apelar a lo que conoce, por cuanto se arriesga a no entender o a ser tomado por estúpido, y es en esa oscilación donde descansa el movimiento que se desprende de la “estática compactadora” o, para decirlo con Roland Barthes (1986), de la *doxa*.⁷ En este punto, ciertos valores vanguardistas puján en sordina como aquel dilema sobre si se está ante una genialidad o cualquier cosa, arte o estupidez, “¿es un idiota el que lo hizo?” (Kohan, 2021, p. 159). No sé, parece responder Laguna como proclamación de la potencia artística de lo incierto.

1.2 La perspectiva de las siete de la tarde o perderse en la indeterminación

En sus textos curatoriales persiste la preferencia por lo incierto y por la indeterminación o aquello que podría llamarse, siguiendo a Laguna, la perspectiva “de las siete de la tarde”:

Dicen, los que saben sobre el tránsito y accidentes, que a esa hora (las siete de la tarde) se pierden los contrastes, que las figuras se funden con los fondos al perder la nitidez de sus bordes y podría decirse que es la hora en que, a lo que llamamos la realidad, se le ablanda la cara en manos de lo difuso. (...) Las siete de la tarde cuando era chica, era la hora final de los límites. (...) Era la hora de la pena infinita, pero otras veces también era la de la alegría previa a salir. Las siete de la tarde es la hora de las emociones mezcladas. (...) ¿Son cuadros? ¿Son textos? ¿O son textos cuadros? No hay nada más lindo que hacerse preguntas que no lleven a ningún lado. (...) Las palabras que nacieron hace miles de años para nombrar y simplificar, en estas obras también viven para perderse en el color, en su forma, en otras formas de otras palabras. (Laguna, 2019, pp. 35-37)

El pasaje forma parte del texto “Momento eterna” dedicado a Dani Umpi, figura cercana a ByF,⁸ aunque, como se ve, el texto desborda el comentario de la obra de Umpi y coquetea con el programa artístico y la escritura íntima. La irrupción del recuerdo –“cuando era chica...”– extraña el texto curatorial hurgando, siempre fugazmente, en cierta zona de la intimidad que intenta nombrar las emociones experimentadas, durante la infancia, en esa hora del día: a veces la “pena infinita” o la “alegría”, otras “emociones mezcladas” (p. 36). Seguidamente, la cadena de preguntas abre continuidades ostensibles con el relato que marcaba su ingreso a la literatura: ¿son textos cuadros? La respuesta, tanto en este texto como en la obra de Laguna, se posterga hasta esfumarse. Ocurre que el interrogante acerca de lo que es se desplaza, admite la respuesta doble –“las dos cosas” (Laguna, 2005, s/p)– o, simplemente, la suspensión de la réplica, y más bien se torna un punto del que se intenta despegar. La formulación que se prefiere, en efecto, podría ser articulada en tiempo futuro: ¿qué será? Reformulación temporal que, siguiendo a Ricardo Piglia, congrega la fuga hacia adelante y aquella ingenuidad de la mirada infantil sobre los objetos.⁹

Difuminar los límites de la realidad, de las palabras, del fondo y de la forma, además de desprender las etiquetas distintivas que se adhieren a cada uno, estimula la fuerza del no saber como aquellas preguntas que “no llevan a ningún lado” o, en todo caso, llevan hacia adelante, a continuar con la deriva en el seguir haciendo. El verbo “ablandar” –“se le ablanda la cara (a la realidad)”– convoca, a su vez, a la idea expresada en sus poemas de escritura de “mente relajada” (2012, p. 51) en tanto modo de oponerse a la fijeza y endurecimiento de la *doxa*. Cuando la realidad se ablanda y los límites se vuelven difusos aparece, al igual que en el texto anterior, el riesgo –los accidentes de tránsito, “dicen los que saben”–, pero también la alegría de perderse –“no hay nada más lindo”–. Desde esta perspectiva, las obras de arte viven para extraviarse en el color, en la forma y en las palabras, desorientación que cobija varios matices. Por un lado, alude a no tener rumbo y no saber cómo ni por dónde seguir, de aquí proviene la invitación a habitar el misterio y la

incertidumbre que significa desplazar lo conocido y, por otro, sugiere la posibilidad de rendirse a la improvisación y al puro presente apelando al valor de la inmediatez. Los significados de las palabras que se funden “para nada o para ser mucho más que ellas mismas” renuevan el hacer obcecado donde no importa el qué o el para qué –condensado en la sustracción del “nada” y en el suplemento del “mucho más”–, sino el seguir haciendo sin soltar la incertidumbre como puede advertirse, especialmente, en otro texto del mismo libro: una carta dirigida a “Victoria”.

¿Es una carta? ¿Es una obra? El texto continúa con la dramatización de la indeterminación: ¿es una “no obra” (Laguna, 2019, p. 16)?¹⁰ El yo suspende la fijación a medida que avanza la escritura, compuesta por interrupciones y reanudaciones constantes, mientras esboza máximas artísticas que intentan traducir su movimiento en la hoja. “Fer”, así firma la carta al final, pone en escena su concepción artística atravesada por los movimientos de avance y de retirada: la carta, que “no es una obra”, contiene un poema titulado “La obra” cuya reproducción únicamente podrá darse “dentro del contexto no obra que hice que es esta carta” (p. 17), con el fin de ser parte de una muestra “más como chica que como artista” (p. 16). Entre estos pliegues taimados que configuran una aporía, Laguna se empeña en desmarcarse de las etiquetas (artista, chica, obra, carta). En un intento de resumir su movimiento, dirá: “es necesario que yo me deseñale a mí misma para no caer en hacer una obra” (p. 16). El gesto del deseñamiento muestra su retiro –temblor– mientras que supone un gesto previo de señalamiento –atreimiento– como lo fue el hecho de decidir que sus textos no eran cuadros, titularlos *Poesías* –señalamiento explícito–, autoeditarlos y repartirlos entre conocidos. En este texto-carta se leen varios gestos que remiten a su concepción poética en donde la idea de “caer” en la obra se recubre de cierto cariz negativo pues se apartaría del difuminado y del riesgo de las siete de la tarde.

Se lee en el poema “La obra”:

Yo no ordeno la casa...hago instalaciones

Yo no decoro...curo obras

Yo no hago gimnasia...esculpo mi cuerpo. Yo
no hablo...Recito

Yo no lavo los platos... pinto.

yo no soy cuadrada... soy cubista

Yo no clavo clavos...hago música

Yo no reflexiono...invento cuentos

Yo no corro...bailo

Yo no grito...canto

Yo mi miro...fotografio

Yo no soy sacada... soy expresionista.

Cuando estoy cansada, oprimida o aburrída
me escapo de la lógica y de las normas: poesía
Por eso elegí ser artista,

porque si no sería loca o delincuente.

(2019, p. 17)

La oscilación irrumpe, en las condiciones antes señaladas de incluir un poema titulado “La obra” en una carta que se esmera en no serlo, sino además en la manifiesta inestabilidad e indeterminación de los criterios de escritura.¹¹ Por otra parte, la contradicción surge, en la medida en que el yo había pedido expresamente formar parte de la muestra como “chica” o “persona sin ocupación, ociosa” (p. 16) y no como “artista”, no obstante, todo el poema se trata de una concepción de artista próxima a las vanguardias que, hacia el final, le permite afirmar lo contrario: “elegí ser artista”. Pero entonces, ¿el yo se considera a sí misma artista o no? Otro deseñamiento. Es artista y no es, elige serlo y no, movimiento en el que se aloja su posición soberana, es decir, la libertad de ubicarse en donde lo desee.

La vida y el arte convergen, puesto que cualquier persona que ordene una casa se convierte en artista visual y cualquiera puede hacer música sin instrumentos en donde sea (por la sola acción de hablar, gritar o clavar). Los puntos suspensivos que dividen en dos cada verso manifiestan justamente el lugar de pasaje entre no arte y arte, o mejor: el momento en el que una acción cotidiana sobreviene obra (instalación, escultura, pintura, baile, fotografía, canto, música). Así, el arte es entendido como aquello que escapa a las normas y aprueba otras lógicas que están por fuera de la ley –indicadas bajo los términos locura y delincuencia–. Los versos performan, a su vez, aquello que en la carta se había intentado explicar sobre las vanguardias –“En un momento Greco (es mi interpretación) nos mostró que todo es arte” (p. 16)–¹² y luego continuará ubicando en esta misma línea al mingitorio de Duchamp y a John Cage.

La carta que no es una carta se estructura en cuatro apartados cuya división se organiza a partir de subtítulos en negrita que funcionan como puntos de recomienzo. El primero es: “Balance positivo hasta el momento de lo que escribí: (y se nombran pasajes del texto que preceden la indicación)”; el segundo, centrado y con letra más grande: “No voy a corregir nada de lo que escribí hasta aquí”. El efecto de estos enunciados sobre el texto, mediante la fuerza del “hasta” que enuncia un punto final mientras que, paradójicamente, marca una continuación, es el de interrupción pero también de mediación entre las distintas zonas de la (no) carta; un procedimiento perspicaz que al tiempo que indica la precariedad en la falta de corrección de la escritura –análoga a las prácticas de edición de ByF– hace emerger una temporalidad fragmentada en donde se revela la falta de estabilidad del yo, transmitiendo en la escritura cierta “sensación de vida” (Giordano, 2021). Pareciera, entonces, que en la escritura hubiese lugar para el vacío o para el suspenso que implica detenerse. El “hasta”, que interrumpe e impulsa, dispone al yo a mantenerse en lo insostenible, como si estuviese pensando en el mismo momento en que avanza escribiendo y esto lo aleja de las certezas para suspender el juicio –*époque*– tanto sobre lo que ya escribió como sobre lo que escribirá. Hay varios pasajes, de hecho, que permanecen aunque tachados y entre paréntesis en tanto modo de incluir la irrupción de la ocurrencia involuntaria, una huella que genera el efecto de lo no premeditado: “(~~me está agarrando hambre~~)” (p. 16), “(~~[a]cabamos de hablar x tel...~~)” (p. 15), o “(~~siempre quise usar esa frase~~)” (p. 17). La precariedad de las tachaduras y de la falta de corrección unida al efecto de inmediatez remite a las prácticas de ByF aunque se trate de un texto publicado en otra editorial –Ivan rosado– gesto que evidencia una decisión deliberada de mantener esta dicción más allá de la materialidad del libro.

La acción de escribir dejándose llevar por la escritura misma, sin planes previos, pareciera propiciar descuidos como errores de tipeo, por ejemplo, o la aparición de datos íntimos como la visita que hará a la tía que se está muriendo con la que el yo se identifica –“Hoy voy a ir a ver a mi tía Coca que esta [sic] muriendo. Necesito verla. Así seré yo (...) Pero bueno... sigo con esto que te prometí” (p. 15)– o la mención a su “bebé” para explicar la demora de la carta. Entre los vaivenes de la vida, por momentos, expresa querer participar efectivamente de la muestra (y lo hace), mientras que en otros declara no tener ganas de continuar con la escritura: “(en que lo me metí... por Dios!!!!)” (2019, p. 16, tachado en el original), o: “¿Algo más?... es que no quiero seguir” (p. 18). Un movimiento contradictorio similar se producirá en relación con los permisos de traducción y reproducción de la carta, en tanto que las proscipciones proferidas por el yo serán revisadas a medida que el texto progresa, en una concepción de escritura como espacio abierto a la posibilidad de dudar y de objetarse a sí misma. La indeterminación –de los límites, de los deseos, de la figura de artista, del texto, de los permisos, de la idea de obra– se vuelve entonces un modo del *deseñalamiento* cuyo germen se encontraba en la construcción narrativa en la que devino poeta. Y, así como manejar entre el tráfico con la luz traicionera de las siete de la tarde, los yoes que escriben estos textos se meten, tocan y zarandean las ideas a través de la escritura que avanza a riesgo de chocar contra los bordes y caer del otro lado donde mora la locura, la delincuencia o la falta de credenciales para ser tomado en serio.

2. Ir y volver: ser artistas que dejaron de serlo

En su primera muestra individual de 1994 en el Centro Cultural Ricardo Rojas, entre las pinturas de Laguna, se expusieron peluches colgados o ubicados sobre cubos blancos. Más allá de la inclusión vanguardista de un objeto cotidiano en el museo y de la no artesanidad en la creación de él,¹³ interesa leer en el gesto de Laguna el valor de lo heterogéneo, a modo de un gran collage que remeda, siguiendo las palabras curatoriales de Gumier Maier, su gusto por la “plenitud” y por los “kioscos” (Laguna, 2020, p. 32). En la presentación de Maier se citan directamente las palabras de Laguna, quien describe el modo en que adopta su movimiento respecto de la noción de artista y de obra, afirmando que

lo mejor que puede hacer un artista es dejar de serlo. A veces lo veo cuando hacen cualquier cosa que no es arte, por ejemplo algún objeto para vender, y me encanta, los admiro. Aunque me gusta que hagan arte, porque si no, no serían artistas que dejan de ser artistas (...) ser artista es como ser astuto, ser más inteligente que los demás; ahí pienso que no soy artista, me siento más parecida a los demás, que se fijan en cosas lindas, tanto que un tapiz lo puedo haber hecho yo o cualquiera (Laguna, 2020, p. 33).

El gesto de Laguna de *deseñarse* del hacer especializado que se atribuye a un artista, consecuentemente, desplaza la noción de obra, en este sentido es que se sustrae con el fin de *avanzar sobre*. Su criterio de valor se aleja de lo bien o mal hecho y más bien prefiere preponderar el gusto por lo lindo. Dicho criterio de “fijarse en cosas lindas” iguala la figura de artista con la de “cualquier” persona aunque elija, antes que no ser artista, ser una artista que dejó de serlo, como un ir y venir que parte desde un no artista, alcanza a serlo, para luego volver al punto originario que ya no será exactamente idéntico. Esto consiente observar, directamente, la fuerza de la deriva y de la espera, para decirlo con Barthes (2015), que arrastra a su yo a desplazarse de la noción de artista a ser un “cualquiera” y a su “tapiz” a la condición de “cualquier cosa”.

En la muestra puede observarse el gesto mínimo de la artista: ya no hay pintura, sino que se muestra el acto de selección y disposición en el espacio. En este marco, el “autor como gesto” (Agamben, 2005) –aquel umbral vacilante de lo (in)expresado en toda expresión– podría resignificarse a partir de la noción de “gesto débil” (Groys, 2021, p. 113). El gesto, recuperado por Boris Groys de Agamben (2005), funcionaría como conector entre el arte contemporáneo y las vanguardias históricas, sobre todo, en lo que respecta al arte visual. Si las *formas de hacer* de Laguna no persiguen la afirmación de un saber, si su “camino del corazón” lejos de avanzar da “pasos al costado”, como decía Laguna a propósito de ByF Fiorito, la noción de Groys resulta locuaz dado que aborda la obra de arte alejada de la noción de futuro –en donde solo habría ruinas–. Frente a la pregunta vanguardista sobre cómo actualizar el cambio permanente hasta volverlo atemporal, Groys resuelve que no es sino a través de “la reducción, (que) los artistas de vanguardia empezaron a crear imágenes que parecían ser tan pobres, tan vacías que podían sobrevivir a cualquier posible catástrofe histórica” (2021, p. 109).¹⁴ En consonancia con esto, en “Terminaron los 90” el yo poético afirma, al momento de referirse a su lugar dentro de la poesía, “sin ser mejores sobrevivimos” (2018b, p. 75). Dicha afirmación hace resonar, de este modo, la fuerza de los *gestos débiles* –alejados de la visibilidad de una cualidad distintiva y superior– presentes en su obra que efectivamente, si se toma la licencia de leer al poema en vínculo con su propia trayectoria, “sobrevivió” veinticinco años más tarde.

Los “gestos débiles” reverberan también en los siguientes versos del poema “II (Trance)”: “La carrera artística es hacia atrás. / Decorativismo, sensualidad, amor, expresión, / hobby, entretenimiento, conceptos e imaginación” (Laguna, 2012, p. 53). Ir hacia atrás supone un desaprender hasta alcanzar el *grado cero* del arte, dada la consideración de que el artista debería olvidar los mecanismos y habilidades aprendidos para poder, de esta forma, acercarse a, siguiendo a Aira (2021), lo mal hecho.¹⁵ Ya desde su primera muestra visual, Laguna puso en juego, como señaló Francisco Lemus, una impronta que empujó la “marca del Rojas hacia una condición más indefinida, casi a foja cero” (2020, p. 6). La noción de *grado cero* o *foja cero* se corresponde con este impulso de ir “hacia atrás”. Antes que perseguir el progreso lineal que el término carrera supone hacia adelante, el yo procura ir hacia la no profesionalización, para encontrar allí nuevos parámetros del arte. Puede afirmarse, así, que el seguir haciendo de Laguna, está conformado por desvíos, atajos, trampas, simulacros de movimientos que van hacia adelante y “hacia atrás” como si de un baile se tratara. Cabría notar que el ir “hacia atrás” –retirada– concierne, al mismo tiempo, un modo de ir atrevidamente hacia adelante. Antes que una vuelta al pasado, el *decorativismo* adopta la forma de una provocación hacia el futuro, en la medida en que decorar no es una acción anacrónica que deba rescatarse, se trata de una acción cotidiana, accesible, que resulta una forma de hacer arte y en su devenir involucra lo que vendrá: una curaduría obstinada. En ese sentido, el *decorativismo*, ubicado en los primeros versos “atrás”, puede pensarse como un modo de avanzar temporalmente sobre lo que viene después: una idea irreverente y amateur –que está en el origen, pero también en el presente y en el devenir– del arte.

La afirmación de que cualquiera puede escribir y publicar, y de que cualquiera puede ser artista visual, tal como señala en su título la muestra presentada en el Institute for Contemporary Art en Virginia (2020-2021) –“Fernanda Laguna: As Everybody” (Como todo el mundo)– o el artículo titulado “Cualquiera puede pintar” de Romina Braistr (2000) –a propósito de una muestra de Laguna en el Rojas–, manifiesta la fuerza activa del gesto de *hacer* arte lejos del desarrollo de especializaciones. Una ampliación de los límites del hacer que recubre a la figura de artista, en consonancia con la tesis de Groys: “Ser artista ha dejado de ser un destino exclusivo, para volverse una práctica cotidiana, una práctica débil, un gesto débil” (2021, p. 117). El texto de Braistr afirma la persistencia de aquel gesto de las vanguardias como es el cuestionamiento de la obra de arte (Bürger, 1974), en este caso, la sospecha sobre si el arte de Laguna es arte o es una mera provocación: “viendo la muestra, una no puede dejar de preguntarse qué es lo que está hecho en serio y cuánto hay de broma

salvaje” (Braistr, 2000, s/p). La recepción de Braistr escenifica el dilema vanguardista que se planteaba en su texto curatorial “Un mapa para perderse”, este es: la disyuntiva de estar ante una genialidad que quien contempla no puede entender porque es ilegible para una mirada que frente a la obra deviene estúpida, o el dilema de estar en presencia de cualquier cosa –broma, chiste– que cubre de estupidez ya no al espectador sino al artista, como si entre la estupidez y la ilegibilidad hubiera una cercanía peligrosa y potente. En este sentido, Barthes (1986) piensa estas dos figuras en tanto dos puntos que rodean al lenguaje en sus extremos: “¿soy yo? ¿Es el otro? ¿Es el otro el que es ilegible (o estúpido)? ¿Soy yo, limitado, inhábil, soy yo el que no entiende?” (p. 358).

El registro de Braistr deja ver la tensión de los dos movimientos: “En ella [la muestra], una leyenda indica “Podría dibujar mejor pero no quiero”. La obra destila tanta inocencia que es imposible no pensarla como provocación: un desafío de papel glacé” (Braistr, 2000, s/p). Lo primero que se destaca es el lema de Laguna que admite la falta de interés en mejorar la técnica y la deliberada decisión de *hacer* arte como surja, lejos de correcciones y de celosos esfuerzos, persiguiendo el efecto de espontaneidad que se vincula nuevamente con la inmediatez y la precariedad de sus *formas de hacer* libros en ByF. El “no quiero”, por otro lado, subraya la provocación a la que se refiere Braistr, puesto que el desinterés por hacerlo mejor ya no se vincula con las habilidades, es parte de un programa estético que, aunque cambiante, se mantiene fiel en su declinación de las formas legitimadas de *hacer* arte. “Podría, pero no quiero”, ¿acaso no es, otra vez, un modo de sustraerse atrevidamente? El sintagma “desafío de papel glacé” propuesto resulta afortunado dado que explica, en el revés de la fragilidad que el brillo intenta cegar, el doble movimiento que se pretende dilucidar: atrevimiento –provocación, riesgo, brillo, afirmación– y temblor –al que remite la fragilidad del papel que además es un material modesto en las muestras de arte–. De hecho, más adelante, Braistr dirá: “las creaciones de Fernanda Laguna, colgadas nuevamente de las paredes de la galería del C.C. Rojas en una nueva e insólita exposición individual, siguen generando desconcierto” (s/p). El “nuevamente” y el gerundio final son notas contundentes del constante desplazamiento, pues el carácter de invención y de irrupción se presenta renovado en el desconcierto que no cesa debido a que se continúa produciendo de formas “insólitas”.¹⁶

Otra modulación del *gesto débil* se articula en las estatuillas pintadas por Laguna. *Gato, Mujer, Mujer griega, Pastor, Perro, y Elefante* de 1994. Las obras compuestas por esculturas de yeso –figuras que se consiguen en negocios donde se venden materiales artísticos– conllevan la acción de pintar y, por lo tanto, requieren de cierto tiempo destinado a ellas. No obstante, este *hacer* puede leerse como un *gesto débil*, dado que pintar estatuillas es una práctica común a personas que no se consideran artistas, cercana a acciones decorativas cotidianas que empujan la idea de obra y de artista hacia la sospecha. Una práctica que es afín a la estética de Sergio De Loof quien se autodenominaba “decorador” (Cippolini, 2011, p. 58) y de Marcelo Pombo, a quien Francisco Lemus (2017) define como “decorador impulsivo” (p. 60). A diferencia de otras obras de arte, estas estatuillas no pretenden ser únicas e irrepetibles, tal como sugiere Lemus, al momento de presentar los vínculos entre las primeras muestras de Laguna y las manualidades (2020, p. 9).¹⁷

La serie de pinturas compuesta por nombres propios, por su parte, implica una nueva modulación del gesto. En la obra *Luis Miguel* (1994), por caso, hay intervención de la artista, quien pinta la tela en acrílico, selecciona el nombre y hace uso de elementos formales elementales como la línea y el color. Cuadro y texto vuelven a tensarse, pues si bien son parte de una muestra visual, predomina la palabra aunque llevada al mínimo: se escribe sobre tela con minuciosa caligrafía un nombre propio cercano al chiste de la firma que se analizó más arriba.¹⁸ La esmerada escritura de un nombre propio se acerca a las prácticas infantiles y adolescentes en las que se producen carteles con nombres de ídolos, de afectos o con el de quien escribe.

Por otra parte, es interesante leer el *gesto débil* en un conjunto de poemas sin titular –primero editado por ByF en la plaqueta *Triste* (1998) y luego incluido en *La princesa de mis sueños* (2018a)– compuesto únicamente por números, que impelen al poema hacia el borde del lenguaje poético: “12,3” (p. 58); “225” (p. 59); “7 10 8” (p. 60), por citar algunos de los ocho poemas que forman la serie. Si el *gesto débil* consiste, siguiendo el análisis que propone Groys de *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Kazimir Malévich, en reducir la pintura al mínimo como un modo de representar el vestigio del arte conforme avanza el tiempo, en estos poemas de Laguna se borran las palabras pero, antes que una hoja en blanco, se prefiere la huida hacia el lenguaje matemático. ¿Qué le hace este gesto al poema? Una posible respuesta se inscribe en el comentario de Pavón en la revista *Ceci y Fer* donde alude a estos poemas para señalar la rareza que se extiende sobre Laguna: “vos nena, sos un ser mucho más extraño. Ese libro que escribiste “triste”, qué raro que es, con números en vez de poemas, rarísimo” (2002, p. 9). En otras palabras, el *gesto débil* deviene potencia en tanto que, en su infinita rareza, suspende el comentario para empujarlo al afuera de la escritura. Ante el corrimiento del lugar esperable del poema, restaría desviar la mirada afuera mediante la confusión entre escritura y personalidad.¹⁹ La plaqueta *Triste* de 1998 a la que se refiere Pavón provoca la adjetivación de Laguna en un ida y vuelta: el libro es “raro” porque Laguna lo es y ella es un “ser extraño” en la medida en que su arte lo es. El atributo – raro– y el título del libro –triste– dejan oír un matiz romántico y popular del artista, tomado por un ser singular e incomprendido que agrega un movimiento más acerca de las ideas de artistas hasta aquí indagadas.

3. No control

Para finalizar el análisis, quisiera volver a su primera poesía reunida titulada *Control o no control* (2012).²⁰ Uno de los apartados en los que se divide el libro se presenta como “Reflexiones automáticas” (pp. 49-61),²¹ nombre que alude al procedimiento surrealista que considera al arte en tanto “expresión directa, inmediata, de la vida” (Bürger, 2000, p. 10) y busca liberarlo de la razón con el fin de expresar “vivencias incontaminadas” (p. 10).²² Se lee en el primero de los poemas de la serie: “Lo mío es la escritura automática/ de mente relajada./ Forzando la mente hasta que se relaje” (Laguna, 2012, p. 51). El último verso, al igual que los títulos, exhiben la contradicción que se despliega en varios pares: control/no control, reflexión/ automatismo, forzar/relajar. La escritura del poema retoma un procedimiento del pasado como vía para *correr el riesgo* y hallar lo desconocido, lo no sido todavía. Al practicar la *epoqué* –suspensión del juicio– el yo dispone que el azar y el suspenso advengan y, entonces, hace lugar para lo que vendrá.

El poema continúa:

Literatura de mente cansada.

Me canso de tener la mente tan relajada para cualquier lado.

La relajación deserneza.

quita vitalidad.

Robe es un Pierrot, un mimo,

Su él mimo tierno.

El estatua viviente parlante.

(2012, p. 52)

En estos versos, el pasaje del adjetivo –aquella mente relajada devino cansada– adquiere un matiz negativo y embarga mustiamente al yo que dice estar escribiendo de forma automática aunque, al final, no puede entregarse a la relajación debido a la dificultad de desistir al esfuerzo. La posibilidad de ir hacia “cualquier lado” agobia y, en lugar de permitir el advenimiento del azar, socava la energía necesaria para continuar. Sin embargo, el yo avanza en la demostración del procedimiento: “Su él mimo tierno”, que resulta de la combinación de letras del verso anterior, a excepción de la -l-. La disposición de palabras sin atender a los sentidos aprisiona la escritura en un recorrido corto entre consigna y verso. ¿Cómo es, entonces, que la renuncia habilita la aparición del riesgo y la visibilidad del yo en sus dos movimientos (atrevimiento y temblor)? A través de la obstinación del yo poético que persiste en abandonarse en el tiempo y en el espacio de la hoja hasta lograr que la consigna se disuelva a sí misma. Esto se observa en la continuación de un nuevo apartado del mismo poema titulado “II (Trance)”, en donde se apuesta por la pérdida de control: si la consigna antes era escribir sin reflexionar o reflexionando automáticamente sobre el material, en “II (Trance)” consiste en someterse a un estado de suspensión.²³

El poema avanza y se vislumbra el estado de flotación o de trance, cercanos a la estética de las siete de la tarde, en donde saberes y métodos no desaparecen, sino que se invocan entre signos de interrogación. Se pone en escena, de esta forma, un yo despreocupado de las reglas formales y del sentido, que disemina en los versos un pensamiento sobre el arte y el lenguaje artístico. No obstante, se mantiene riesgosamente sin producir un saber, más bien resguarda su suspensión:

La libertad en la pintura es mayor
ya que está despojada de toda reflexión, por lo tanto
de la noción del bien y del mal...
Lo lindo y lo feo son relativos al gusto de cada persona así que...
Libertad, libertad, libertad.
Liberación a través de la combinación de colores y materiales; a
través de la no pintura (dejar los fondos de tela cruda,
la cartulina sin pintar).
La obligación es no-obligación.
(...)

Hablo y escribo en trance con la voz de la gente del futuro que
imagino o que vendrá.
(...)
Mi realidad a esta altura de la poeprusa trance
se mantiene al nivel de las palabras que alcanzo a utilizar, pocas
o muchas,
al fin y al cabo las palabras que se me ocurren.
(2012, pp. 53-54)

Antes que detenerme en las ideas, resulta significativo atender a las formas. Se practican en estos versos mecanismos de sustracción: algunos modulan una sintaxis cortada –“Libertad, libertad, libertad”–, otros articulan un ritmo en el que la musicalidad del verso se interrumpe tensando al poema con la prosa –“poeprosa” se nombra más abajo–, otros prescinden de metáfora –“La obligación es la no-obligación”–. Es en este sentido que, como señala Agamben, el acto poético explora la “potencia-de-no” comprendida en toda potencia, es decir, la potencia de “ser y no ser, de hacer y de no hacer” (2016, p. 39), de pintar no pintando o de escribir no escribiendo. Ahora bien, es indudable que, aunque en zonas y combinaciones diferentes, hay sentido, sintaxis, verso, contradicción y metáfora. Pues, como sostiene Henri Meschonnic (2016), no se trataría de oponer la presencia a la ausencia de formas en la medida en que aún lo considerado informe sigue siendo una forma; en este caso se juega un modo de leer el ritmo del verso, su sintaxis y el ritmo de la prosa. De este modo, el procedimiento vanguardista de reflexión automática, más tarde nombrado en términos de trance, deviene potencia que habilita el riesgo del yo poético de asomarse al borde de su control y del lenguaje como una vía para seguir escribiendo.

Ir hacia atrás –el procedimiento surrealista, antes el decorativismo– no hace más que empujar la escritura hacia adelante. Nuevamente, los movimientos se tensan sin resolverse y allí emerge la fuerza del señalamiento capaz de mantener la escritura, al igual que ocurría con sus muestras, en cierta zona de lo “insólito”, para decirlo con Braistr, o en el borde que juega con lo ilegible y lo estúpido, la sospecha y la afirmación de quien avanza temblando.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2005). El autor como gesto. En *Profanaciones* (pp. 81-94) (Trad. E. Castro y F. Costa). Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2016) [2014]. ¿Qué es el acto de creación? En *El fuego y el relato* (pp. 35-50) (Trad. E. Kavi). Sexto piso.
- Aira, C. (1995). La innovación. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (4), 27-33.
- Aira, C. (2002, 7 de febrero). Los poetas del 31 de diciembre de 2001. *El país*. http://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html
- Aira, C. (2021). *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana*. Random House.
- Baigorria, M. y Díaz, J. (2019). Contra el mito de la inspiración. *El flasherito diario*. <http://flasherito.com.ar/contra-la-inspiracion/>
- Barthes, R. (2015 [1978]). *El placer del texto y Lección inaugural: de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France* (Trads. N. Rosa y O. Terán). Siglo Veintiuno Editores.
- Barthes, R. (1986 [1978]). La imagen. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (pp. 356-364) (Trad. C. Fernández Medrano). Paidós Comunicación.
- Braistr, R. (septiembre 2000). Cualquiera puede pintar. *Página 12, Las 12*. <https://www.pagina12.com.ar/2000/suple/las12/00-09-29/nota4.htm>
- Bürger, P. (2000 [1974]). *Teoría de la vanguardia* (Trad. J. García). Ediciones Península.
- Capdevila, A. (2018). El mito personal del escritor. César Aira y Alejandra Pizarnik. En N. Avaro, J. Musitano y J. Podlubne (Comps.). *Un arte vulnerable: la biografía como forma* (pp. 207-219). Nube Negra Ediciones.
- Cippolini, R. (2011). La verdad es que somos cualquier cosa. Apuntes para una estética argentina del siglo XXI. En R. Cippolini y otros (Eds.). *Poéticas contemporáneas, apuntes y aproximaciones* (pp. 55-62). Fondo Nacional de las Artes / Fundación YPF.
- De Micheli, M. (2000 [1966]). *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Trad. Á. Sánchez Gijón). Alianza Editorial.
- Giordano, A. (2021). Diario de un lector de diarios. En J. Podlubne y J. Yelin (Comps.). *Veinte ensayos sobre literatura y vida en el siglo XXI* (pp. 77-94). CETyCLI, CELA y Editorial Municipal de Rosario.
- Groys, B. (2021 [2014]). *Volverse público* (Trad. P. Cortes Rocca). Caja Negra Editora.
- Iglesias, C. (2018). *Corazón y realidad*. Consonni.
- Jacoby, R. (2000). Después de todo, nosotros desmaterializamos. *ramona. Revista de Artes Visuales*, (9/10), 34-35.
- Kohan, M. (2021). *La vanguardia permanente*. Paidós.
- Laguna, F. (1994). (a) *Elefante*. (b) *Gato*. (c) *Luis Miguel*. (d) *Mujer*. (e) *Mujer griega*. (f) *Pastor*. (g) *Perro*. [Obras visuales]. Reproducidas en Laguna, F. (2020). *Amor total: los 90 y el camino del corazón*. Ivan Rosado.
- Laguna, F. (1995). *Poesías*. Autoedición.
- Laguna, F. (1998). *Triste*. Belleza y Felicidad.
- Laguna, F. (2005). *Bola de nieve*. Sitio web ya no disponible. Consultado el 13 de noviembre de 2025.

- Laguna, F. (2012). *Control o no control. Poemas 1999-2011*. Mansalva.
- Laguna, F. (2018a). *La princesa de mis sueños*. Ivan Rosado.
- Laguna, F. (2018b). *Los grandes proyectos*. Página 12.
- Laguna, F. (2019). *Espectacular. Cartas y textos de arte*. Ivan Rosado.
- Laguna, F. (2020). *Amor total. Los 90 y el camino del corazón*. Ivan Rosado.
- Laguna, F. y Palmeiro, C. (2023). *Mareadas en la marea. Diario íntimo y alocado de una revolución feminista*. Siglo XXI Editores.
- Laguna, F. y Pavón, C. (2002) *Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)*. Belleza y Felicidad.
- Lemus, F. (2017). Infancia y temporalidades *queer* en la Galería del Rojas. *InterAlia*, Universidad de Varsovia. Centro de Estudios Americanos; 1(12), 53-69.
- Lemus, F. (2020). Un legado radical. En F. Laguna. *Amor total: los 90 y el camino del corazón* (pp. 5-9). Ivan Rosado.
- Lippard, L. (2004). *6 años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal.
- Longoni, A. (2007). Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano). *Arte Nuevo*. <http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/05/otros-inicios-delconceptualismo>
- Longoni, A. y Mestman, M. (2010). *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Eudeba.
- Mallol, A. (2017). *Poesía argentina entre dos siglos: 1990-2015*. EDULP.
- Masotta, O. (1969). *Conciencia y estructura*. Jorge Álvarez.
- Meschonnic, H. (2016). No el verso libre, sino el poema libre. En A. Calderón y G. Osorio (Eds.). *Reinventar el lirismo: Problemas actuales sobre poética* (pp. 123-216). Secretaría de Cultura de Colima.
- Mukarovsky, J. (1975 [1944]). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Editorial Gustavo Gili.
- Novelli, J. (2022). Belleza y Felicidad: me refiero a la amistad, a las fiestas, a las muestras y a los poemas. En A. Aguirre., N. Battistoni y B. Orge. (Comps.). 2022. *Veinte apuntes para la literatura argentina del siglo XXII*. Editorial Municipal de Rosario y el Centro de Estudios de Literatura Argentina (IECH, UNR-CONICET).
- Novelli, J. (2025). Belleza y Felicidad y algunas resonancias en la poesía argentina de la última década. *Kañina, Revista de Artes y Letras*. Universidad de Costa Rica; XLIX (3), 1-30.
- Palmeiro, C. (2011). *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Título.
- Palmeiro, C. (2020). Belleza y Felicidad o la insurgencia de una vanguardia feminista. En L. Arnés, L. De Leone y M.J. Punte (Dirs.). *Historia Feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta* (pp. 69-89). Eduvim.
- Pasolini, P. P. (1970). *Teorema* (Trad. E. Pezzoni). Editorial Sudamericana.
- Piglia, R. (2016). *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Eterna Cadencia Editora.
- Premat, J. (2021). *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*. Beatriz Viterbo Editora.

NOTAS

- 1 Para un estudio de ByF, véase: Novelli (2022; 2025).
- 2 Es conveniente destacar que los efectos de las prácticas de ByF son, según mi lectura, determinantes para Laguna aunque no ocurre lo mismo con el resto de los escritores publicados en ByF.
- 3 En su libro *Amor total. Los 90 y el camino del corazón* (2020), Laguna escribe junto con Bárbara Golubicki su biografía y explica: “En 1993 el artista plástico Agustín Inchausti le enseñó lo que desde ese momento se convertiría en el camino del artista: el camino del corazón” (p. 91). El sintagma refiere a una idea de arte que invoca el desplazamiento, no surge a partir de un método sino que se desprende de lo vital y, como tal, escapa del dominio del artista –de su saber, de su originalidad, de su talento– para sobrevenir.
- 4 El proyecto se encargó de promover, desde 1999, un sistema de curaduría autogestivo, a modo de red, en el que los artistas visuales eran elegidos por sus pares, según la técnica sociológica de la bola de nieve (cada artista mencionaba a otros, quienes luego elegían a otros, y así hasta dar con 130 artistas). A cada uno se le ofreció un espacio para mostrar algunas de sus obras, presentarse con una biografía breve, y compartir su “Visión del arte” a partir de cinco consignas comunes. La página ya no está disponible.
- 5 Sobre el concepto de “mito personal del escritor” de Aira, consúltese: Capdevila (2018).
- 6 El poema al que se refiere Laguna sin titular es el que abre su primera plaqueta *Poesías* de 1995.
- 7 Barthes explica el funcionamiento de los discursos poderosos –lenguajes de la certeza, por ejemplo, el psicoanálisis– a partir de una “mecánica de los tiempos” (1986, pp. 357-358). Esta implica que dichos discursos que en el momento de su emergencia cumplían una función desmitificadora o “anti-estupidez”, sostenidos en el tiempo, en cuanto cuajan, no hacen más que volverse parte de la doxa, es decir, una repetición muerta, un habla estereotípica.
- 8 Dani Umpi participó del proyecto llamado Movimiento Sexy, una agrupación artística integrada además por Martín Sastre, Julia Castagno, Paula Delgado y Federico Aguirre. En el 2001, en el Centro Cultural Recoleta, realizaron una muestra en donde celebraban el cumpleaños de Natalia Oreiro y allí, según indica Claudio Iglesias (2018), conocieron a los artistas de ByF, “fue un flechazo (...) pocas semanas después estaban mostrando ambos grupos en el Atrio de la Intendencia de Montevideo, un espacio oficial, en la muestra titulada *La Belleza y el Poder*” (p. 29, cursiva en el original).
- 9 La pregunta reescribe el gesto de Ricardo Piglia al interrogarse por la literatura: “pensar qué será la literatura tiende a ver esa práctica como algo en un punto de fuga, digamos así, del que podemos prever algunas metamorfosis. Y tiene, también, algo de la mirada infantil, como cuando un chico se pregunta «qué será esa cosa» al enfrentarse con un objeto” (2016, p. 37).
- 10 En relación con la obcecación respecto de las clasificaciones disponibles, es sumamente sugestivo lo que ocurre con el proyecto *Mareadas en la Marea*, llevado adelante junto con Palmeiro, cuando, después de presentarlo en la galería Campoli-Presti (junio de 2018), queda “varado” en Londres: “al no ser ni obra de arte ni objeto común, su carácter inclasificable le impedía atravesar las fronteras, al estilo indocumentada” (Laguna y Palmeiro, 2023, p. 239). Esta imposibilidad de clasificación de la muestra y, consecuentemente, de regresarla al país, obligó a Laguna y a Palmeiro a crear una nueva, copia de la original.
- 11 La inestabilidad se advierte en la arbitrariedad con la que se emplean las mayúsculas; por momentos se elige dejar espacio entre los puntos suspensivos y la palabra siguiente y en otros casos esto no ocurre. Además, la anáfora que estructura la primera parte del poema se rompe a causa de lo que pareciera ser un error de tipo: “Yo mi miro” en lugar de “Yo no miro”. La sospecha es que este error se

incorpora en tanto parte del programa de Laguna; el indicio de que la artista es consciente de ese “error” está implicado en el hecho de que el poema antes que improvisarse *in situ*, se transcribe a la carta (hay una breve introducción en la que el poema se presenta y se describe en términos de “poesía fabulosa”), a la vez esa carta había sido presentada en una muestra y tiempo después se recopiló en su libro *Espectacular...* (2019).

- 12 Laguna se refiere al artista plástico argentino Alberto Greco (1931-1965). Creador del Movimiento Informalista (junto con Barilari, Kemble, Olga López, Maza, Pucciarelli, Towas y Wells) cuyo objetivo era alejarse de las formalidades y valores impuestos por el mundo del arte. La invención del género *vivo-dito*, al que alude Laguna en la carta, consistía en elegir a un transeúnte y trazar un círculo de tiza a su alrededor para enmarcarlo como obra mediante la firma. Con este gesto se buscaba darle el estatuto de arte a la vida. Se puede acceder a sus obras y su concepción artística en la página: <http://www.albertogreco.com/es/obras/artevivo/quegrandesos/index.htm>
- 13 Los “objetos surrealistas”, análogos al collage y al fotomontaje dadaísta, son híbridos y responden a la lógica del “objeto hallado” dado que antes que simbolizar o representar, operan como provocadores ópticos (De Micheli, 2000, p. 159).
- 14 Un gesto similar de sustracción mediante el cual se dinamita la distinción entre lo que es una obra de arte y lo que no lo es, quién es un artista y quién no, podría leerse bajo el término “desmaterialización” (Masotta, 1969). Este remite al “desénfasis o incluso a la desaparición del objeto físico y su reemplazo por una materialidad de otro orden (hasta devenir conceptos o acciones)” (Longoni y Mestman, 2010, p. 59). La *desmaterialización* presente en las artes plásticas de los sesenta buscó problematizar la idea de obra permanente sin que eso signifique acabar con la materialidad; al tiempo que aspiró a ampliar los límites del arte a partir de la minimización de la obra. Véase además: Lippard, L. (2004 [1973]) y Longoni, A. (2007). Para un recorrido histórico sobre el término, véase: Jacoby, R. (2000).
- 15 Al referirse a la “literatura mala”, Aira afirma: “Es muy fácil, muy lógico. Lo malo, definido de nuevo, es lo que no obedece a los cánones establecidos de lo bueno, es decir a los cánones a secas; porque no hay un canon de lo fallido” (1995, pp. 29-30). O también: “Al arte no es necesario hacerlo bien (...) debe crear valores nuevos; no necesita ser bueno, al contrario: si se lo puede calificar de bueno es porque está obedeciendo a parámetros de calidad ya fijados. (...) desde el momento en que el arte deja de proponerse como producción de objetos artesanalmente bellos, pasa a la dimensión de lo no hecho, y los objetos del arte se vuelven apenas el soporte del mito biográfico del artista” (2021, pp. 33-35). No únicamente en la apuesta por lo mal hecho sino en varios de los mecanismos que Julio Premat (2021) registra como actualizaciones de la vanguardia al leer a Aira reverberan ciertos modos de pensar y de leer en Laguna que este trabajo rodea. Ambos proponen búsquedas singulares que no podrían, en el apuro por establecer señas comunes, ser leídas en conjunto sin borrar la potencia de cada una. Sin embargo, resultan evidentes las inclinaciones compartidas: la distancia que oponen sobre el escribir bien pero también sobre la idea de obra, el rescate de íconos vanguardistas como Duchamp y Cage, la provocación, su “hermetismo transparente” (Premat, 2021, p. 142), el escribir hacia adelante sin corregir, la importancia del procedimiento antes que de la obra acabada. En fin, modos clave en la obra de Laguna.
- 16 Como la mano temblorosa del artista de la que hablaba Dante en *La divina comedia* o como “un pobre idiota tembloroso” cercano al niño (Pasolini, 1970, p. 73), Laguna no le teme a las formas insólitas porque “vive en el azar y el riesgo” sin sofocarse. En *Teorema* de Pasolini se lee: “El autor es un pobre idiota tembloroso. Un desecho. Vive en el azar y el riesgo, avergonzado como un niño” (1970, p. 73).

- 17 Sobre la propuesta de Gumier Maier en el Rojas, explica Lemus: “A diferencia de este proceso, el «modelo doméstico», como lo señaló el curador en otra oportunidad («El tao del arte»), dio lugar a la construcción de un tipo de artista outsider, artesano, incluso, similar a una maestra de manualidades. La posibilidad de descanso y ocio propone una metáfora que complejiza la irrupción de la Galería del Rojas: lejos de caer en un juicio romántico, Gumier Maier no abogó por un tipo de vagancia inspiracional, sino por una producción artística en alianza con los trabajadores no reconocidos formalmente –desde un artesano caído del mapa de la modernidad industrial, pasando por una ama de casa hasta llegar a los jóvenes–; estos ocupan un lugar degradado, administrable por la biopolítica y exotizante en las representaciones de la cultura” (2017, p. 57).
- 18 Un gesto similar comparece en la obra *Heavy Mental: Foucault* (2005) y *Heavy Metal: Derridá* (2005) de Gastón Pérsico, parte de la colección del Museo Castagnino, en Rosario. Ciertas búsquedas compartidas se explican en tanto que Pérsico expuso en ByF y en el Rojas, además de realizar proyectos en colaboración con Laguna y otros artistas de ByF. Su obra *Huele a sangre* (2007) es la tapa de la plaqueta *No quiero manipulararte con este cuento de Laguna* (2008). Asimismo, junto con Laguna, Cecilia Szalkowicz y Dani Umpi realizaron una muestra llamada “Versus”. Al momento de elegir obras significativas de los últimos años en su “Visión de arte” en el sitio Bola de Nieve, de hecho, Pérsico responde: “Marche otro cuadro, de Fernanda Laguna. Por algunas frases garabateadas en los cuadros: ‘Podría pintar mejor pero no quiero. Podría mezclar los colores pero no tengo ganas’” (s/f: s/p).
- 19 En “La personalidad del artista” (1975), Jan Mukarovsky problematiza el valor otorgado a la subjetividad en el arte. Si bien entiende que la obra no puede reducirse a la expresión pasiva de los sentimientos o de la psiquis de los autores, propone no descartar la presencia de la personalidad del artista en su obra (pp. 289-290). En este sentido, el gesto débil es uno de los procedimientos a partir de los cuales la “personalidad” de la artista se pone a jugar, dado que tensa su obra –la plaqueta *Triste* que menciona Pavón– con su figura.
- 20 *Control o no control* fue el título utilizado anteriormente para una muestra individual de Laguna en el 2001 (en ByF) lo que manifiesta cómo esta disyunción insiste en su obra.
- 21 La primera publicación de esta serie aparece en la revista *Ceci y Fer* (2002).
- 22 En palabras de André Bretón en el “Primer manifiesto surrealista”: “Surrealismo es automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (De Micheli, 2000, p. 280). Si bien ya en el dadaísmo se apostaba a la espontaneidad y al automatismo como la receta de conformación de un poema a partir de palabras recortadas (en el “Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo” escrito por Tristán Tzara en 1920), el automatismo surrealista se presenta menos espontáneo en la medida en que existen mecanismos psíquicos que direccionan las elecciones aconsejadas por Breton: “Escribid de prisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito” (De Micheli, 2000, p. 155).
- 23 La noción de trance puede vincularse con los sentidos que Laguna y Palmeiro le adjudican en su libro al mareo: “Estar mareadas es tener un rumbo pero no conocer de antemano el recorrido, o no saber cómo hacer las cosas sino ir probando, experimentando a cada momento y en cada tipo de acción” (2023, p. 112).

