Raúl Flores
Diez notas para una retrospectiva

Por ALEJANDRA AGUADO

1

Asumir la tarea de revisar la trayectoria de un artista guarda tras de sí una serie de fantasías y delante de sí, una de descubrimientos. En el medio se encuentra todo lo conocido. Cada parte del proyecto, a su medida, ofrece un aparato de imágenes suspendidas por hilos más y menos fuertes con los que ensayamos atar cabos, emparentar imágenes, circunstancias y obsesiones. Con los que tendemos puentes entre pasados, así como entre pasado y presente.

2

Las fantasías incluyen, por supuesto, descubrir qué nos obsesiona de la obra de Raúl, y conectar todos los elementos que constituyen su práctica, descubrir el alma del trabajo que lo ha convertido en el artista, gestor y curador que conocemos hoy: un tejedor de redes al acecho de lo vital, un "espectador compulsivo", como se llama a sí mismo. La ilusión más simple es la de desplegar cada una de sus fotos para hallar qué constituye para el artista el suceso fotográfico: el encuentro con una suerte de objeto que exhibe desgaste y el paso del tiempo y cuyo uso lo dota de un aura novedosa que nada tiene que ver con su procedencia.

3

Fantaseo con desplegar sus series completas, para poder contar lentamente el relato de sus derivas, sus pausas, sus hábitos y el tránsito de su mirada. Al fin y al cabo, sus fotos registran sus planes tanto como sus pasos: los cientos de restaurantes donde comió y tomó las 273 fotos Polaroid de su plato de comida terminada *(Ración*, 1997); las casas de amigos o conocidos cuyas heladeras abrió y registró sin pudor (*Heladera*s, 1997); o las calles de Barcelona donde capturó los arreglos fortuitos con que los artistas callejeros –inmigrantes ilegales ocultos tras disfraces que los transforman en esculturas vivas– alentaban una limosna antes de que sus pequeños altares sufrieran la estandarización impulsada por el gobierno (*Rambla*s, 2001).

Una tras otra –porque sus series no se realizaron nunca en paralelo sino de forma continua, llevando a la par vida y obra–, ellas registraron el gesto individual en medio de las rutinas colectivas; la elección personal en medio de los consumos estándar; la creatividad aplicada al producto masivo; el gesto existencial entre superficies frías y rudimentarias. Como si fuera poco, el acto de habitar la ciudad impermeable y salvaje hasta convertir esos testimonios vitales en patrón. Sin nunca delatar al personaje en cuestión, documentó la vida que sucede por detrás del show publicitario; el detrás de cámara de lo que consumimos, el uso básico de lo que tenemos. El suyo es un registro social hecho de desparpajo.

4

Parte de lo conocido sobre Raúl es que, si bien fomenta y participa de circuitos de producción y exhibición colectiva desde mediados de la década de 1980, su trabajo individual comienza a circular con asiduidad desde mediados de los 90. Desde fines de esa década, se inscribe en lo que se denominó la nueva fotografía argentina. Su trabajo se proyectó internacionalmente en los primeros 2000 gracias a la efervescencia de artistas y curadores latinoamericanos que promovieron la creación de una red de difusión del arte de la región y exhibieron su trabajo en instituciones como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y espacios como la feria ARCO, en Madrid, o galerías como Casa Triángulo, en San Pablo. Quedó también representado en catálogos y publicaciones panorámicas producidos al calor de su producción que sentaron las bases del arte del momento.

En términos locales, además de ser un activo gestor de proyectos, participó de otra importante vía de producción y exhibición para los artistas de esos años: la galería de la Facultad de Psicología cuyas exposiciones –que buscaban descubrir el contenido simbólico de estas imágenes y procesos nuevos, así como fomentar el vínculo entre arte y actualidad–, curaba la artista Fabiana Barreda. Eventos esporádicos en la Prilidiano Pueyrredón y la aparición fundamental de la Galería Gara, que también le dio espacio y visibilidad, amplificaron su proyección, así como lo hizo su participación en la Beca Kuitca entre 1997 y 1998, el espacio que terminaba de conformar esa trilogía de semilleros que configuraron el ecosistema artístico junto con el Centro Cultural Ricardo Rojas y el Taller de Barracas. Este entorno –al que se suman instituciones dedicadas a lo contemporáneo, espacios con foco en la fotografía– confirmó la relevancia de un trabajo

en el que, si bien resiste la atención a lo cotidiano o el alejamiento de lo solemne que define la pintura y escultura de los primeros 90 o la estética del Rojas, se dedicó a producir un retrato de época a partir del registro de los consumos que se dan en entornos comunes; de prácticas vinculadas al esmero con que se lleva adelante la vida íntima y social (siempre económica, siempre coyuntural); a identificar pautas que, aunque marginales, definen los modos en que habitamos la casa y la ciudad.

En vez de dotar a lo diario de un nuevo orden a partir de su embellecimiento o su transformación fantástica, buscó descubrir hábitos que pasan inadvertidos, la rareza, las estrategias de uso que nos hace humanos y que convierten estos hechos menores en episodios de tierna supervivencia.

5

De la etapa de formación, rescato dos momentos fundantes. Descubro que obsequiar una botella de vino es lo que le costó a Raúl la entrada al taller de Víctor Grippo, en el que pudo presenciar un par de sus clases. Él no olvidará que Grippo dijo que las ideas podían venir de cualquier lado –el azar era legítimo disparador de la obra–, ni tampoco el ejercicio con el que Grippo rompía el hielo: una proyección de imágenes de obras sin orden aparente.

Pienso que ese *slideshow* promovería inconscientemente el trabajo con las imágenes como colección, como detonantes de largas conversaciones que en la obra de Raúl serían las series, como espacios de profundización que hallan en la acumulación una fuerza nueva.
Es obvia su afinidad con la comida en tanto tema, con el producto que nutre, pero de Grippo quedó también el interés por poner de manifiesto la potencia que late en objetos que aparentan ser inertes. Sobre la superficie de la ciudad, Raúl buscaría incansablemente el testimonio de algo vivo.

Por otro lado, la participación en la Beca Kuitca terminó de distanciarlo de la producción de objetos y de eventos, de sellar su compromiso con la fotografía como medio y de consolidarlo como el artista flâneur en el que se convirtió rápida y cómodamente: uno que tiene método pero que no necesita aferrarse ni a la técnica ni al taller.

6

Las primeras obras de Raúl tenían el carácter efímero de esos gestos y acontecimientos que empezó a fotografiar con obstinación hacia fines de los 90. Pero así como sucede con todo lo que fotografía, de eso no queda nada. Esta práctica temprana buscaba camuflar un acto afectivo en medio del desamparo o el desborde. Sobreponer los signos vitales y construir en lo público una breve pero precisa sensación de cuidado y hogar.

Esa actitud lo llevó a decorar una disco con galletitas surtidas (*Banquete*, 1996), o a realizar performances como *Cocktail* (1997) o *La buena leche* (1998). En la primera, a partir de la reflexión crítica sobre el acceso a los medicamentos para tratar el VIH, ofreció jerez y chocolates disfrazados de productos farmacéuticos; en la segunda, realizada junto a Adriana Bustos, regalaron porciones de café con leche instantáneo a quienes salían de los boliches en un paquetito similar al que guarda cocaína.

El gesto de Raúl era uno de complicidad en medio de los desafíos que nos impone la juventud o la calle. La comida como rito, como acto ordenador y rutinario, como retrato, como celebración, como sustento, como posta para seguir viviendo, sería desde entonces uno de los temas fundamentales de su trabajo.

7

Siento que todo esta búsqueda está extrañamente contenida en la obra *Corazón de azúcar* (1996), una foto que tiene algo de collage. Ella registra golosinas en forma de corazón que rodean la imagen del Sagrado Corazón de Jesús impresa en un plato de bordes sinuosos apoyado, a su vez, sobre un mantel de hule decorado con un patrón floral clásico. Recortada del contexto de la cocina en la que fue tomada, y rebatida, la imagen se vuelve una estampa.

En ella, los objetos domésticos dan un marco barroco y de falsa elegancia a la imagen divina y contribuyen con la multiplicación de la cualidad exuberante y carnosa del pequeño corazón expuesto. En este ámbito íntimo y popular, donde la fe convive con la vida diaria y se diviniza lo humano, se ofrece una muestra concentrada de lo que se desplegará en el resto del trabajo de Raúl: una historia del día a día como una serie de dulces sacrificios a partir de la combinación de rasgos devocionales y una estética kitsch. Los puntos de partida son las tentaciones o pequeños gustos del paladar y la mística orientada a la función cotidiana.

8

La cualidad táctil de *Corazón de azúcar* (1996) y de *País dulce* (1996) seguirá presente en cada foto de Flores, lo mismo que esas superficies que ablandan y mitigan las capas duras sobre las que transcurre la vida. Al reunir sus imágenes, su familiaridad y simplicidad es de pronto superada por el hecho de que la foto transforma a cada objeto en escultura, a cada plano, en pintura. Sus obras expresan una obsesión con las formas tridimensionales y las composiciones, con una luz que desnuda.

En cada potus, cada estrella federal, cada cortina de baño, cada cesto, cada objeto hecho de toalla, conviven el secreto y la impudicia. Incluso cuando parecen concentrarse en la superficialidad de lo ordinario, hasta esas escenas al borde del esmero, esos gestos adolescentes parecen tener un orden claro y una luz propia.

9

Revisar todo me permite destruir la fantasía de la completitud. Dejar de sentir la obligación de que para un artista cuya fórmula organizadora es la serie, el único modo de representarlo fielmente es exhibiendo esas series completas.

Las imágenes de *Pathenon Saint Peter* (1998), *Habana* (1996), *Estrella Federal* (1996), *Río de la Plata* (1999), *Cuchas* (1999), *Tránsito* (2007) se desparraman aleatoriamente sobre la pantalla de mi computadora. Y es un alivio romper con tanta linealidad. En esa distribución azarosa empiezan a trazarse otros vínculos, queda planteado un nuevo conjunto de imágenes, cada una de las cuales funciona como un portal a su montón de variaciones.

Existe entonces la posibilidad de construir un index, una sinopsis de los lugares donde Flores posó su atención durante cierto período, de ese periplo hecho de estrategias tan liberadoras como limitantes que le permitió concentrarse en estas manifestaciones costumbristas que pueden armar una pared hecha de geometrías, paisajes y bodegones.

Raúl dice que cuando él y sus colegas comenzaron a crear sus obras, no tenían escena, que tuvieron que inventar una actitud política frente a la nada. En este orden expansivo en el que imágenes huérfanas de serie flotan sobre el vacío, se arma también una escena, un esquema que retrata, ahora sí, al propio artista a través del tiempo y del espacio.

10

Me enrosco en mis propios términos porque descubro que la obra de Raúl también está hecha de fantasía. No sólo hace visibles las formas de comer, beber, amar o andar sino también de creer. Es por eso que *Banquete* –esa referencia a su obsesión con el alimento, esa mezcla de decadencia y generosidad pero, fundamentalmente, esa fantasía de sofisticar el *buffet*– sigue siendo un buen título. Será fácil decir "pasen y vean, que la mesa del arte está servida".

Notas de mayo de 2024
Editadas en septiembre 2026



Raúl Flores
BANQUETE. Obras 1995—2007
16.10.2026 –02.2027
W—archivo
Viamonte 452 Buenos Aires
w—w—w.ar