

FLORENCIA GARRAMUÑO

MUNDOS EN COMÚN

*Ensayos sobre la inespecificidad
en el arte*



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - COLOMBIA - CHILE - ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

I. *Frutos improprios*

FRUTO ESTRANHO [Fruto extraño], el título de una instalación del artista brasileño Nuno Ramos expuesta en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro de septiembre a noviembre de 2010, es, una vez recorrido el itinerario de la áspera convivencia de diferencias y heterogeneidades que la componen, un título inspirador para pensar no solo en los modos en que esa instalación cuestiona toda noción de especificidad de lenguajes artísticos, al combinar una serie de materiales diferentes entre los cuales se entrelazan árboles secos, música popular, filme y palabra escrita. El título podría nombrar también —con precisión inspiradora— una cantidad cada vez más numerosa de textos, instalaciones, filmes, obras de teatro y prácticas artísticas contemporáneas. Frutos extraños e inesperados, difíciles de categorizar y de definir en sus apuestas por soportes y formas diversas, mezclas y combinaciones inesperadas, saltos y fragmentos sueltos, marcas y descalces de espacios de origen, de géneros —en todos los sentidos del término— y disciplinas; esas prácticas parecen compar-tir un mismo malestar frente a cualquier definición específica o cualquier categoría de pertenencia en la cual cómodamente instalarse. Prácticas fundamentalmente ágiles y dinámicas atraviesan el paisaje de la estética contemporánea con figuras diversas, a menudo difíciles de categorizar y de apresar, de la no pertenencia. Ni en uno ni en otro lado, ni de uno ni de algún

otro lugar, ni en una práctica ni en otra, algunas de estas obras se equilibran en un soporte efímero o precario; otras exhiben una exploración de la vulnerabilidad de consecuencias radicales; en otras, aun el nomadismo intenso y el movimiento constante de espacios, lugares, subjetividades, afectos o emociones resultan en operaciones que se repiten una y otra vez.

Exploraciones literarias que yuxtaponen ficción y fotografías, imágenes, memorias, autobiografías, blogs, chats y correos electrónicos, así como ensayos y textos documentales que atestiguan una nueva e insistente condición testimonial del arte contemporáneo, son cada vez más comunes, como lo evidencian textos de Tamara Kamenszain, João Gilberto Noll, Fernando Vallejo, Alan Pauls o Diamela Eltit. Junto con esta expansión de la literatura, en América Latina muchas de estas nuevas exploraciones establecen conexiones novedosas y originales entre diferentes campos de la estética, como los intercambios entre instalación y literatura o lenguaje muestran en los casos de Nuno Ramos, artista plástico que utiliza textos en sus instalaciones, pero también escritor que en *Junco*, por ejemplo, construye un libro con textos cortos (poemas) y fotografías; o Mario Bellatin, que escribe textos en los que incluye a menudo fotografías o referencias explícitas a obras visuales (*Lecciones para una liebre muerta*, *El Gran Viático*), pero también realiza instalaciones —incluso con libros— y *performances*, y ha sido curador invitado en la exposición documenta de Kassel.

En obras e instalaciones de Rosángela Rennó o de Jorge Macchi construidas bajo el signo del archivo, los objetos e imágenes, así como los fragmentos de lenguaje y textos literarios o periodísticos, coleccionados y recogidos en diversos espacios —a veces, a su vez, incluso en archivos, como los fotográficos que Rennó ha saqueado para construir algunas de sus obras—, encuentran una intensa y poderosa sobrevida. *Espelho diário* [Espejo diario], de Rosángela Rennó, y *Buenos Aires Tour*, de Jorge

Macchi, no solo entrecruzan en su formato instalación textos, músicas, sonidos e imágenes, sino que, más que catálogos de una exposición previa, con textos de curadores o críticos, se convierten también en libros —o libros-objeto— en los que la instalación se continúa y transforma. Mientras que las instalaciones disponen en el espacio una serie de objetos y recorridos que se exhiben en museos y salas de exposición, los libros —de un modo distinto al de los catálogos de exposiciones— organizan el material utilizado en la exposición en un soporte que a menudo congrega a su vez varios “soportes” o medios.

Así, por ejemplo, *Buenos Aires Tour* se vendió como libro (recuerdo haber visto su anuncio en la sección de libros de Amazon), aunque en verdad se trata de una caja que contiene postales (reproducción facsimilar de estampillas, saquitos de té y cuadernos que se exponen en cajas de vidrio sobre la pared), un CD que incluye los sonidos que se “escuchan en la instalación”, producidos por el músico Edgardo Rudnitzky, y los textos que María Negroni escribió para la ocasión. Posteriormente, estos fueron a su vez publicados en un libro de la propia Negroni con el mismo título que la instalación y el libro colectivo, en un gesto de apropiación que desplaza el dispositivo de desappropriación sobre el que se había constituido la obra instalación y el libro-objeto.

En el video instalación *Espelho diário*, que Rennó exhibe en dos pantallas —conectadas por un ángulo o dispuestas en paralelo—, la propia artista “actúa” el discurso de varios personajes diferentes contruidos a partir de fragmentos de diarios, que fueron escritos con la colaboración de la escritora Alicia Duarte Penna. Por su parte, el libro reproduce una suerte de *making-off* del video, donde los discursos de los personajes son acompañados por *stills* y descripciones de las escenas. Entre la *performance*, la instalación, la escritura y el libro, *Espelho diário* duplica soportes, acciones e historias, dándole a la instalación una intensa narratividad.

La proliferación de libros de artista que muchas veces reproducen esas instalaciones pero acaban por crear nuevas obras en formato libro también puede ser incluida en esta lista de prácticas en las que los pasajes y las transgresiones de fronteras y límites disciplinarios son cada vez más comunes.

A ellos deben sumarse otros libros producidos en colaboración entre escritores y otros artistas en los que, como en *El infarto del alma*, de Diamela Eltit y Paz Errázuriz, el dispositivo de la colaboración produce un "libro insólito", cuya inclasificabilidad convierte el fuera de lugar en un mecanismo de solidaridad y de apertura al otro. *El infarto del alma* reúne fotografías de parejas, tomadas por Paz Errázuriz en el Hospital Neuropsiquiátrico de Putaendo, y textos escritos por Diamela Eltit inspirados en la visita al hospital que realizaron juntos. Fue Julio Ramos (2011: 57) quien se refirió a esta obra como "un libro insólito que, por su tamaño y sobre todo por la connoción que genera al leerlo, resulta difícil de manejar y casi imposible de colocar en los lugares previstos, en los estantes clasificatorios de nuestras bibliotecas universitarias".

La narración y el relato, por otro lado, han inundado las artes visuales y el cine. Esto abolió con contundencia la fuerte artinarratividad que no solo los signó en varios momentos de la historia del siglo xx, sino que además se constituyó en el nodo central sobre el cual algunas de sus poéticas más visibles fundaron la propia "especificidad del medio". Tanto en instalaciones y en *performances* en las que emergen historias y lenguajes escritos o hablados como en filmes o en obras dramáticas en los que la narración en *off* ocupa un lugar central (como en *Mi vida después*, de Lola Arias, o *Nada del amor me produce envidia*, de Santiago Loza), la utilización de modos de la narración o "modos de la novela fuera del libro" —como acertadamente los nombra Sandra Contreras (2012 y 2013) en dos artículos iluminadores— aparece de manera insistente más allá de los límites

propios de su soporte tradicional. Fuera del libro, la narración y el relato se independizan de sus modos de pertenencia, encontrando "no solo —o no tanto— un nuevo uso del género novelesco como nuevos dispositivos para su realización y su percepción: para su *puesta en acto*" (Contreras, 2013: 364).

Miradas en su conjunto —más allá de los límites disciplina-rios que ellas mismas desconocen—, parece evidente que estas prácticas han transformado el paisaje de la estética contemporánea de un modo radical, propiciando modos de organización de lo sensible que ponen en crisis ideas de pertenencia, especificidad y autonomía.

Bénédicté vé o mar [Benedicte ve el mar], un libro de la artista y poeta Laura Erber publicado en 2011 en formato virtual por la Editora da Casa, es otro ejemplo de la exploración y el desconocimiento de fronteras disciplinares y diferencias entre lenguajes artísticos. El libro está dedicado a la poeta belga Bénédicté Houard —también traductora, actriz, compositora y dramaturga— con la siguiente frase: "Para Bénédicté Houard, por los versos que inspiraron a esta otra", lo que no es solo una muestra del debilitamiento de las nociones de individualidad y autoría que estas mismas formas de la no pertenencia exhiben, sino sobre todo una indagación profunda sobre las posibilidades de confluencia entre dibujo y poesía.

En la combinación de dibujo y palabra que trabaja el texto de Erber, ninguno de los lenguajes es subsidiario del otro. Dibujo y texto se intercalan en la construcción de un discurso único que, al mismo tiempo, prolifera y se abre cada vez más gracias a cierta independencia de cada uno de ellos, que sin embargo mantienen, a su vez, una comunidad de sentido. En el *Blog da cotovia* [Blog de la alondra], la artista señala: "Creo en la idea de literatura (o de poesía) como lugar de mediación (no de fusión), una especie de pliegue en que varios materiales confluyen, pero no llegan a fundirse". Quiero subrayar la idea de *una confluencia*

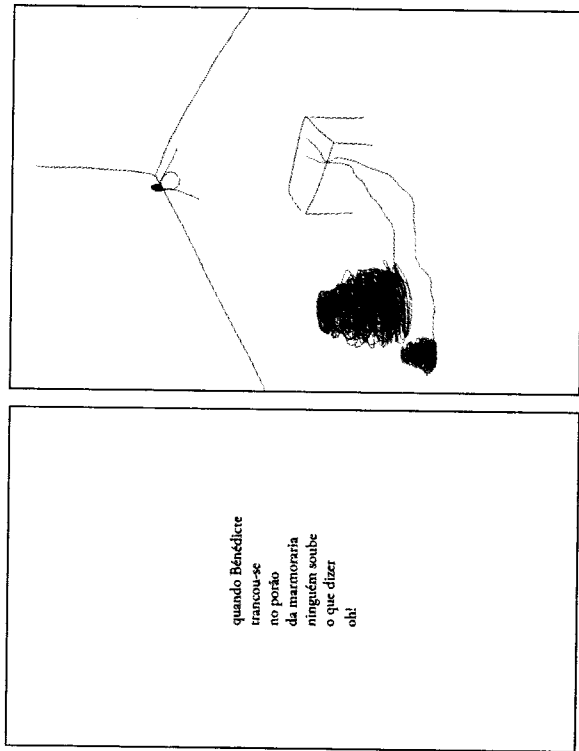


FIGURA 1. Páginas de *Bénédictine vé o mar*, de Laura Erber.

que se *opone a la fusión* porque ella habla de la construcción de un sentido en el que se encuentran diversos materiales sin que se busque su confusión o estabilización en una identidad híbrida. Destaco también la idea, por lo tanto, de *una comunidad inesencial de sentido* para pensar en un sentido que, sin embargo, no necesita de una especificidad, de una fusión, de una comunidad sustentada en la identidad compartida de cada uno de esos objetos o materiales.¹

¹ Giorgio Agamben (1996: 18) ha propuesto la idea de una comunidad inesencial para referirse a ciertos modos de pensar lo común. Cito a Agamben: "Nada más instructivo, en esta perspectiva, que el modo en el que Spinoza piensa lo común. Todos los cuerpos, dice (*Ethica*, II, lema II), convienen en que expresan el atributo divino de la extensión. Y sin embargo (por la proposición 37, *ibid.*), lo que es común no puede constituir en ningún caso

Todas estas prácticas atestiguan una crisis en la especificidad del medio que viene siendo consistentemente cuestionada en el arte contemporáneo desde hace varias décadas. A partir de la década de 1960, diversas exploraciones buscaron expandir las disciplinas artísticas incorporando a estas algo de ese afuera: mientras la literatura se abrió a lo banal y cotidiano y desplegó las fronteras de sus géneros para incorporar nuevas definiciones de lo poético y de lo narrativo, en las artes visuales, la pintura se extendió hacia el espacio y la escultura hacia "el arte ambiental", así como el cine ingresó en una decidida expansión de su medio (Garramuño, 2009; Giunta, 2011; Walley, 2011). Todos esos procesos, por otro lado, conocen largas prehistorias dentro de la Modernidad, como ha señalado Terry Smith (2012: 21). Pero más allá de la utilización de diferentes medios y soportes en una misma obra, muchas de las prácticas que son objeto de este ensayo se comprometen también —y creo que es esto lo más importante— en una exploración de la sensibilidad en la que nociones muy diversas de pertenencia, especificidad e individualidad resultan continuamente cuestionadas.

Como en *Fruito estranho*, de Nuno Ramos —donde confluyen árboles, contrabajos, filme y jazz—, muchas de estas prácticas erosionan toda idea de especificidad de un medio al utilizar

la esencia de la cosa singular. Decisiva es aquí la idea de una comunidad inesencial, de un convivir que no concierne en modo alguno a una esencia. El tener lugar, el comunicar a las singularidades el atributo de la extensión, no las une en la esencia, sino que las convoca en la existencia.² Y más adelante agrega: "Así como en la línea de la escritura, el *ductus* de la mano pasa continuamente de la forma común de las letras a los trazos particulares que identifican su presencia singular, sin que en ningún punto, a pesar de la acribia del grafólogo, se pueda trazar una frontera real entre las dos esferas, así, en un rostro, la naturaleza humana pasa de forma continua a la existencia y justo esta incansante emergencia constituye su expresividad. Pero, de forma igualmente inverosímil, se podría decir lo contrario, esto es, que de los cien particularismos que caracterizan mi manera de escribir la letra p o de pronunciar este fonema, se genera su forma común."

varios soportes y materiales. En esa minuciosa práctica de desgaste, es posible observar una salida de la especificidad, de lo propio, de la propiedad, y una expansión de los lenguajes artísticos que desborda sus muros y barreras de contención. Y es importante y productivo seguir el recorrido de ese entrecruzamiento de medios y soportes como un discurso en contra de la especificidad de los primeros porque permite desentrañar algunos de los sentidos históricos más importantes de esa apuesta por lo inespecífico en el arte contemporáneo.

Pero lo cierto es que esa apuesta por la inespecificidad anida también en el interior de lo que podríamos considerar un mismo lenguaje o soporte, desnudando esa operación en su radicalidad más extrema e iluminando, a su vez, la proliferación cada vez más insistente de cruces de soportes y de materiales, que aparece como una suerte de condición de posibilidad —de horizonte, diría— de la producción de las prácticas artísticas contemporáneas. La apuesta por lo inespecífico no es hoy —como tal vez no lo fue nunca— solo una apuesta por la inespecificidad formal, sino *un modo de elaborar un lenguaje de lo común que propicia la invención de modos diversos de la no pertenencia*. No pertenencia a la especificidad de un arte particular, pero también, y sobre todo, no pertenencia a una idea del arte como una práctica específica.² Sería precisamente porque el arte de las úl-

² Según Mario Ortiz, refiriéndose a la poesía: "Entonces, ¿qué es la poesía? El verbo ser presupone una determinada ontología (es esto o aquello). Acaso haya que decir que la poesía no es, sino que *funciona*. Establece conexiones entre elementos diversos del mismo modo en que se dice en matemática que B contrajo relación de dependencia con A. Es decir, B está en función de A. Esto que digo no es nada nuevo. Ya lo enunció Shelley en 1822 en *Defensa de la poesía*: la poesía 'señala las relaciones antes no percibidas de las cosas'. Solo hay que agregar que el lenguaje pone de manifiesto esa relación ya existente y/o la inventa a partir de sí mismo. El texto poético se configura como una proyección de esas funciones: una *proyección verbal-funcional*. Esto es precisamente lo que estoy trabajando de un modo expli-

*timas décadas habría ido erosionando la idea de una especificidad del arte, más allá de la del medio específico de cada una de las diferentes artes, que cada vez tenemos más arte multimedia o, lo que podríamos llamar, un arte "inespecífico".*³

ALGUNOS EJEMPLOS INESPECÍFICOS

En el interior del lenguaje literario, la exploración de límites y de fronteras en los que varios tipos de especificidad (nacional, personal, genérica, literaria) se disuelven es visible en un número cada vez más numeroso de escritos y textos. En la literatura más reciente, esa apuesta por la inespecificidad puede recorrer lugares heterogéneos y diversos. *Ellos eran muchos caballos*, de Luiz Ruffato, se compone de fragmentos todos muy diferentes entre sí, con diversos formatos y personajes, como un mosaico de historias y sentimientos y afectos que, si bien todos ocurren el mismo día y en el mismo momento en la ciudad de San Pablo, no encuentran la manera de articularse en una novela (aunque el libro se venda y proponga como "novela"). El mismo Ruffato ha observado la necesidad de explorar nuevas formas de narrar que ya no se definan por la articulación novelística de una historia. Según el autor,

en el volumen VI que va a salir muy pronto, si todo anda bien" (Campanella y Vilela, 2011).

³ Algunas reflexiones sobre la estética contemporánea que analizan este entrecruzamiento y el cuestionamiento a la especificidad pueden ser encontradas en Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea*, Londres, Thames & Hudson, 2000; Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010; John Rajchman, "Thinking in Contemporary Art", disponible en línea: <http://www.forart.no/index2.php?option=com_articles&no_html=1&Itemid=28&task=file&id=134>, y Terry Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012. Véase también el último libro de Rosalind Krauss, *Under Blue Cup*, Cambridge (MA), MIT Press, 2011.

para llevar adelante un proyecto de acercamiento a la realidad del Brasil de hoy se vuelve necesaria la invención de nuevas formas, en las que la literatura dialoga con las otras artes (música, artes plásticas, teatro, cine, etc.) y tecnologías (Internet, por ejemplo), *problematicando el espacio de la novela*, que absorbe omnívoramente la estructura del cuento, de la poesía, de la crónica, de la oralidad (Ruffato, 2008: 320; el énfasis me pertenece).

El debilitamiento del lazo contenedor e individualizador de la forma novela produce, en obras como las de Luiz Ruffato, un tipo de escritura que se distancia constantemente de cualquier tipo de particularización o especificación, creando siempre puentes y lazos de conexión inesperados entre personajes y comunidades heterogéneas y distantes entre sí. Así, en *Ellos eran muchos caballos*, los diversos fragmentos del relato no se adecuan a una única forma ni se van enlazando en función de una trama contenedora. El libro narra, en lugar de esa trama ausente, un mismo día en la vida de la metrópolis de San Pablo, según cómo ese día ocurre, en diferentes horas, para diversos personajes que habitan la ciudad, a través de una gran colección de retazos de diálogos, textos variados, recortes periodísticos, monólogos y acontecimientos —“minicontos” han sido llamados— que organizan el caleidoscopio cambiante de un día en la megalópolis paulista.

Precisamente la fragmentación social extrema contemporánea, junto con la negativa del escritor a articular esa fragmentación social con un sentido único —lo que, siguiendo a Barthes en *La preparación de la novela*, podríamos nombrar como una “resistencia moral” a la novela—, hace que el texto de Ruffato adquiera sus características fragmentarias.

En ese libro, Barthes (2010: 108) se preguntaba si era posible escribir una novela hoy (esto es, en términos históricos y literarios). Se escriben novelas, por supuesto, pero por un lado no

se venden bien (reemplazadas por “testimonios”, “estudios”), y, por el otro, a decir verdad, ninguna de ellas (hablando en términos amplios, desde Proust) parece haber “penetrado”, alcanzado la categoría de Gran Novela, de monumento novelístico.

Frente a esto, proponía:

Quizás, entonces: lograr escribir una novela —tal es el proyecto, el punto evanescente de nuestro curso— significa aceptar mentir, ser capaz de mentir —puede ser muy difícil mentir—, de contar esa mentira perversa y de segundo orden que consiste en mezclar verdad y falsedad → finalmente, entonces, la resistencia a producir una novela (a comprometerse en la práctica de escribir una), sería una *resistencia moral* (Barthes, 2010: 109; el énfasis pertenece al original).

En todo caso, la idea de una cierta obsolescencia del género aparece una y otra vez en una serie de textos contemporáneos que expanden y transforman de tal modo las convenciones de la novela que —en algunos casos— podría resultar poco eficaz continuar utilizando esa misma palabra. Para Ruffato (2008: 321), que se ha referido en varias ocasiones a su rechazo a una forma que ve asociada con la burguesía y las clases dominantes, la perforación del género ha llegado a extremos en los que, como en *Ellos eran muchos caballos*, la desarticulación resulta eficaz para crear un tipo de texto diferente.

En “Até aquí, tudo bem!” [Hasta aquí, todo bien], Ruffato habla de la novela como

instrumento de descripción de la realidad desde el punto de vista de una clase social ascendente, la burguesía. O sea, la novela, ideológicamente, sirve a una visión de mundo específica. ¿Cómo usar esa forma sin traicionar el contenido? O, de otro

modo, ¿cuál sería la forma adecuada de representar el punto de vista de la clase media baja, del trabajador urbano? (2008: 321).

Y resulta interesante notar, además, que esa idea le fue inspirada por una instalación artística que vio en San Pablo. Según Ruffa, cuando se preguntaba cómo convertir la complejidad de esa ciudad en un espacio ficcional, recordó una instalación de artes plásticas. Vale la pena la cita en extenso de sus reflexiones:

Recordé entonces una instalación de artes plásticas, expuesta en la Bienal Internacional de Artes de San Pablo de 1996 (*Ritos de Passagem*, de Roberto Evangelista): centenas de calzados usados, masculinos y femeninos, de adultos y de niños, zapatillas y zapatos, chinelas y pantuflas, botas y sandalias, escaarpines de crochet y zuecos, caóticamente amontonados en un rincón... Cada uno de ellos traía impresa la historia de los pies que los usaron, impregnados por la suciedad de los caminos recorridos.

A partir de esta iluminación, comprendí que en vez de intentar organizar el caos —que más o menos la novela tradicional objetiva— tenía que simplemente incorporarlo al procedimiento ficcional: dejar mi cuerpo expuesto a los olores, a las voces, a los colores, a los gustos, a los choques de la megalópolis, trans formar las sensaciones colectivas en memoria individual.

Flanear por paradas de ómnibus y velorios, lugares donde hubo mataderos o supermercados, templos evangélicos y bares, rios de viviendas populares, villas y prisiones, hospitales y bares, estadios de fútbol y gimnasios de boxeo, mansiones y hoteles, fábricas y tiendas, *shopping centers* y escuelas, restaurantes y hoteles, bodegones y trenes...

Recoger de la basura libros y electrodomésticos, juguetes y menús de restaurante, santitos y calendarios, diarios viejos y viejas fotografías, clasificados de citas amorosas y de resolución de problemas de crédito...

Comprender que el tiempo en San Pablo no es paulatino y secuencial, sino sucesivo y simultáneo.

Asumir la fragmentación como técnica (las historias componiendo la Historia) y la precariedad como sintoma —la precaria arquitectura de la novela, la precaria arquitectura del espacio urbano—.

La violencia de la invisibilidad, la violencia de la no pertenencia, la violencia de quien tiene que construir una subjetividad en un mundo que nos quiere homogéneamente anónimos.

La imposibilidad de narrar: cuadernos escolares, emisiones radiales, diálogos escuchados, crónica policial, cuentos, poemas, noticias del diario, clasificados, descripciones insipidas, recursos de la alta tecnología (mensajes en el celular, páginas de relaciones en Internet), discursos religiosos, *collages*, cartas... Todo: cine, televisión, literatura, artes plásticas, música, teatro... Una "instalación literaria"... (Ruffato, 2010: 320).

El texto que contiene estas reflexiones se titula, significativamente, "Da imposibilidad de narrar" [Sobre la imposibilidad de narrar] y propone una fertilización cruzada entre instalación y literatura que se materializa en la estructuración de un texto compuesto por fragmentos diversos que, como materiales, se incorporan en el espacio del libro. Como si el texto fuera él mismo una instalación, su trama descoyuntada incorpora objetos diversos en el propio espacio de la escritura, en el que pueden convivir los gruñidos de un perro abandonado, las vicinidades de una madre soltera, las penurias de un hombre de la favela, la transcripción del menú de un restaurante y el apuro enajenante de un profesional. Textos "instalaciones", por lo tanto, que comienzan, también, a aparecer de un modo cada vez más insistente, como va rios de Mario Bellatin, por nombrar los más evidentes y más leídos.

Formas breves como las que analiza Roland Barthes en *La preparación de la novela*, algunas de estas prácticas se definen

sí por su brevedad o vulnerabilidad, aun cuando se muestren monumentales, como en el caso de las instalaciones de Ernesto Neto (inmensas naves de telas transparentes, etéreas, móviles, pero resistentes), o cuando se trate de obras largas, densas, lentas, pero siempre precarias, informes, blandas, como el caso de *La novela luminosa*, de Mario Levrero. Más allá de esa diferencia, ninguna de ellas llega a articularse en un lugar específico, sostenerse en una identidad, buscar un nicho o encontrar un abrigo que la proteja. Como si se lanzaran a la intemperie —y muchas efectivamente sostienen una exposición de la intimidad a menudo extrema; piénsese si no en *Los daños materiales*, de Matilde Sánchez—, estas obras parecen encontrar en el afecto, en el momento del *pathos* más que en su relato, el lugar en el que se cristaliza en ellas algo como una ansiedad por lo que Barthes (2010: 107) llama “el momento de la Verdad”: “Cuando la cosa en sí es afectada por el afecto; no imitación (realismo), sino coalescencia afectiva”. El espíritu de la anotación que impulsa estas prácticas las hace evitar el marco que la Novela —con “n” mayúscula— demandaría, con sus momentos articuladores y explícitos, que estos textos y obras han decidido evitar.

También en *Desarticulaciones*, de Sylvia Molloy, los breves fragmentos de situaciones, recuerdos y momentos en relación con la pérdida de la memoria de una amiga traman de modo indiscernible una historia en contrapunto, en la que la pérdida de la memoria de una de esas amigas es también el peligro de la pérdida del pasado de la otra. En esa indistinción personal se imbrica una indistinción o indiferenciación entre lo ficcional y lo real, como si en este texto, al igual que en muchos otros, la negativa a articularse de un modo cerrado y colocar fronteras claras entre lo real y lo ficcional fuera una manera de diluir las fronteras entre ese mundo autónomo que sería la obra y la realidad o el mundo exterior desde el cual se la percibe o lee. Esa inestabilidad aparece como una forma en la que el relato —o la escritura— busca

desinscribirse de una posibilidad estable, específica, y esquivar y gambetea de forma evidente la estabilidad de toda especificidad.⁴

Así como en las instalaciones de arte contemporáneas el diseño de un espacio contiguo con lo real excava dentro de sí un lugar para el espectador en donde se lo confronta con su propio descentramiento, la indistinción entre realidad y ficción arroja la especificidad de la literatura a un lugar en el que las discusiones en las que se involucra el texto valen más por lo que dicen sobre cuestiones existenciales o conflictos sociales que habitan ese otro espacio con el que se elabora la contigüidad que lo que pueden decir sobre el texto mismo, el texto en sí, en su especificidad. No se trata claramente de que la realidad y la ficción sean distintas, entendiéndose bien: son los textos los que, al instalarse en la tensión de una indefinición entre realidad y ficción, realizan una suerte de intercambio de las potencias de uno y otro orden, lo que hace que el texto aparezca como la sombra de una realidad que no acaba de iluminarse a sí misma.

Ticio Escobar (2004: 147), al discutir algunas características del arte contemporáneo, elabora observaciones que resultan pertinentes para pensar y discutir también estas *literaturas inespecíficas*:

En su intento de expresar un ser que coincide consigo mismo, la representación clásica disimula su lado oscuro. Busca, así, corregir la “caricatura del ser”, el defecto de la diferencia. [...] El

⁴ Sobre esta cuestión, Josefina Ludmer señala: “Es posible que el desarrollo de las tecnologías de la imagen y de los medios de reproducción haya liberado una forma de imaginario donde la ficción se confunde con la realidad. En lo que viene después, en muchas escrituras, se borra la separación entre realidad y ficción: no se sabe si lo que se cuenta ocurrió o no, si los personajes son reales o no. Y esa fusión (que amplía el concepto de literatura) se ve en muchos de los libros de los que están aquí hoy: en *El eco de mi madre*, de Tamara Kamenszain, y en *Desarticulaciones*, de Sylvia Molloy, textos sobre la pérdida de la memoria en la era de la memoria” (“Lo que viene después”, en *lavaca*, disponible en línea: <<http://lavaca.org/notas/lo-que-viene-despues/>>).

arte actual asume el costado umbrío del ser, el que muestra, oblicuamente, su retirada. [...] *Se interesa más por la suerte de lo extraestético que por el encanto de la belleza; más por las condiciones y los efectos del discurso que por la coherencia del lenguaje.* (El énfasis me pertenece.)

No es casual, por lo tanto, que los retazos de historia que aparecen en un libro de un autor reaparezcan luego en los de otro, como ocurre con los de *Desarticulaciones*, de Sylvia Molloy, que resurgen en *El eco de mi madre*, de Tamara Kamenszain. No se trata de un montaje, en el sentido de que los textos, interrumpidos y reensamblados, vendrían a armar un significado diferente a partir de esa yuxtaposición. Es como si en el retiro del sentido de la pertenencia a uno u otro texto, algo como la invención de una preocupación común, que tanto va de un texto a otro como desde el texto a la vida de uno u otro autor, quisiera ser el resultado de esa intervención artística.

Libros de poesía que incluyen fragmentos de filmes o de inscripciones —como en el poema “Márgens/Márgenes”, de Carlito Azevedo—, textos que pasan sin solución de continuidad del verso a la prosa y que en movimientos casi obscenos —en escena— elaboran el dolor personal de una pérdida familiar (*El eco de mi madre*, de Tamara Kamenszain, o *Monodrama*, de Carlito Azevedo) son otros ejemplos de estas prácticas que, al immiscuir la voz lírica en una trama de textos y referencias diversas, colocan en cuestión ideas de pertenencia, especificidad y autonomía.

LA APUESTA POR LO INESPECÍFICO

En la apuesta por la inespecificidad pueden reconocerse razones y factores diversos, tanto históricos como teóricos. Una genealogía reciente la sitúa dentro del recorrido que, a partir de

las décadas de 1960 y de 1970, propuso reintegrar arte y vida. Más que un momento fundacional del arte contemporáneo, varios historiadores ven en esas décadas un estallido de cierta noción de arte y de sus fronteras que, en el deseo de fusionar arte y vida, ensayó una salida de la autonomía artística (Smith, 2012; Rajchman, s. a.; Giunta, 2011). Pero como señaló Nelly Richard (2004: 12),

el utopismo revolucionario del deseo de fusión arte/vida, manifestado por las vanguardias, se consuma hoy banalmente en la espectacularización de lo cotidiano que publicitan las sociedades de la imagen, sin ya esperar la transgresión artística que libere alguna fuerza de emancipación artística.

Ese artículo de Richard es precisamente el prólogo a *El arte fuera de sí*, de Ticio Escobar, título que coincide con el de la introducción a *La sociedad sin relato*, de Néstor García Canclini. Ambos reflexionan sobre el retiro de un sentido autónomo en el arte contemporáneo. El texto del crítico y curador para-guayo —creador del Museo del Barro de Asunción— describe el riesgo del contenido excesivo del arte contemporáneo que puede llegar a acabar con el concepto de arte que conocemos. El arte fuera de sí vendría, pues, a nombrar un momento de la historia del arte para el que las nociones de autonomía y de especificidad no serían suficientes —aun cuando todavía sean pertinentes en algunos casos— para describir el paisaje estético contemporáneo. Complicadas con una serie de principios diferentes —heteronomía, indistinción, desdiferenciación— que muchas veces complejizan a su vez la crítica y la reflexión sobre esos objetos y prácticas estéticas, esas nociones habrían dejado de ser la vara con la cual medir y testear las condiciones de productividad y eficacia de las prácticas artísticas. Señala Escobar (2004: 149):

El arte ya no interesa tanto como lenguaje, sino como un discurso cuya performatividad lo descentra de sí y lo empuja hacia afuera. Por eso, cada vez más se evalúa la obra no ya verificando el cumplimiento de los requisitos de orden o armonía, tensión formal, estilo y síntesis, sino considerando sus condiciones de enunciación y sus alcances pragmáticos: su impacto social, su inscripción histórica, su densidad narrativa o sus dimensiones éticas.

Es más, no solo se ha vuelto anestético el arte, sino que gran parte de sus energías subversivas, de sus viejos impulsos vanguardísticos, se define ahora como crítica del esteticismo globalizado.

El discurso de la especificidad estética ha tenido diferentes sentidos en distintas circunstancias históricas.⁵ Pero más allá de las diferentes funciones que se le ha dado a la especificidad en el arte y en la estética, un movimiento que se repite, sin embargo, es la idea de que el potencial crítico del arte estaría basado en la especificidad del medio como vector fundamental de la autonomía estética. Rosalind Krauss (2000: 56), en una de las defensas más fuertes de ese discurso, propuso que ante la pérdida de la especificidad del medio habría que reasegurar la especificidad del arte como el único modo en que un discurso artístico podía ser autocrítico y testearse en función de sus convenciones específicas.

⁵ Svetlana Boym (2005) propone leer el concepto de *ostranenie*, definido como "la autonomía y de la especificidad literaria según los formalistas rusos" junto con las teorías de Wajsbort, la concepción de la distancia y de la simbolización cultural de Warburg, y la reflexión sobre lo común material de los surrealistas". En ese artículo, Boym realiza una contextualización del concepto que permite ver los valores cambiantes y ambiguos de la autonomía. Para las artes visuales, Thierry de Duve ha trabajado sobre los distintos modos de entender la especificidad del medio en "The Specific and the Generic" y "The Monochrome and the Black Canvas", en *Kant After Duchamp*, Cambridge (MA), MIT Press, 1996.

¿Habría que pensar, por lo tanto, que un arte inespecífico habría perdido todo potencial crítico? A pesar de que resulte imposible dar una respuesta única a todas las formas de cuestionar la especificidad, las prácticas analizadas en este ensayo articulan, en la construcción de una inespecificidad que se constituye en el retiro de todo sentido de pertenencia y pertinencia, otra forma de pensar ese potencial crítico del arte. Precisamente la idea de un fruto extraño en tanto inespecífico —algo que no pertenece ni se reconoce en la especie— parece albergar un potencial crítico y político muy intenso y novedoso.

En *El espectador emancipado*, Jacques Rancière retomó el ejemplo de Joseph Jacotot, aquel profesor francés cuya historia había narrado en un libro anterior, *El maestro ignorante*. *Cinco lecciones sobre emancipación intelectual*. Como si se tratara de una parábola, Rancière (2010: 9) resume la historia del excéntrico maestro: Jacotot "descubrió que un ignorante podía enseñarle a otro ignorante aquello que él mismo no sabía, proclamando la igualdad de las inteligencias y oponiendo la instrucción de un pueblo a la emancipación intelectual". En este nuevo libro, la parábola es utilizada por Rancière (2010: 27) para referirse a una escena artística contemporánea en la que

todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio dominio y a intercambiar sus lugares y sus poderes. Hoy tenemos teatro sin palabras y danza hablada, instalaciones y *performances* a modo de obras plásticas; proyecciones de video transformadas en ciclos de frescos murales; fotografías tratadas como cuadros vivientes o pintura histórica, escultura metamorfoseada en *show* multimedia, y otras combinaciones.

También en todas estas prácticas, propone Rancière, se trata de unir y conectar lo que se sabe con lo que se ignora, y los artistas despliegan sus competencias al mismo tiempo que se exponen

como espectadores que observan aquello que sus competencias pueden producir en un contexto nuevo, ante otros espectadores. Los artistas contemporáneos habrían adoptado, sugiere Rancière, el rol de maestros ignorantes.

La propuesta es, sin dudas, interesante, y define con precisión un momento de la estética contemporánea en el que, abandonados los grandes relatos y —en muchos casos—, junto con la especificidad del medio, sus propios saberes, los artistas habrían abandonado también la pulsión por presentar visiones del mundo y convertir sus interpretaciones en obras que, entregadas como un trofeo de la a menudo torturada búsqueda personal del artista, se ofrecerían a los espectadores como objetos acabados relucientes de sabiduría. Me atrae especialmente esa idea de una ignorancia del arte contemporáneo como una forma que efectivamente capta la pérdida —o el abandono— del sentido de autoridad de gran parte de las prácticas estéticas contemporáneas. Pero concretamente, ¿qué significaría pensar en el arte contemporáneo como un arte ignorante, más allá de las competencias o insuficiencias de sus autores? Porque la propuesta de un arte ignorante debería entenderse también como imagen y cifra de un arte que, en la cuidada exhibición de esa ignorancia, inscribiera un saber que únicamente el arte ignorante podría provocar. Por lo tanto, no solo se trataría de pensar en un arte que exhibiría su ignorancia, sino sobre todo en obras o prácticas que, en lugar de proponer saberes dogmáticos, mensajes establecidos o silencios puros, condensarían en esa ignorancia un tipo de saber diferente: el saber —podríamos proponer— de la ignorancia. En la conjugación de esa polaridad entre saber y desconocer, gran parte de las prácticas estéticas contemporáneas hacen destellar la emergencia de un saber de lo inespecífico.

En esa mezcla y no pertenencia residiría el potencial crítico del arte, ya que en la deconstrucción de las jerarquías entre autor y espectador —según Rancière—, entre acción y contem-

plación, ese tipo de arte estaría propiciando “una nueva escena de igualdad”.

Sin embargo, parece aún más importante percibir que ese entrecruzamiento de fronteras y esa apuesta por la inespecificidad ofrecen figuras de la no pertenencia que propician imágenes de comunidades expandidas. Por sobre el cuestionamiento del “medio específico”, al cuestionar también la especificidad del sujeto, del lugar, de la nación, hasta de la lengua, muchas de estas prácticas crean una noción de lo común que permite imaginar una comunidad más allá de una esencia producida colectivamente, incluso más allá de la identificación homogénea que funda la pertenencia. Esa invención de lo común me parece la gran conquista de la apuesta por la inespecificidad del arte, si común significa, como escribe Jean-Luc Nancy (1998: 152), “la abertura del espacio entre seres y cosas y la posibilidad indefinida, tal vez infinita, de que ese espacio se abra, se reabra, cambie, se modalice”.

Al explorar el trabajo que la artista Roni Horn realizó inspirada en *Agua viva*, de Clarice Lispector —cuya pertenencia a un género o forma específica es evitada de modo contundente—, Hélène Cixous (2005) se detuvo en los varios modos en que la artista desplazó las frases de la escritora hacia mosaicos de goma colocados en el piso de una galería o colgando serigrafías con las mismas frases en las escaleras y corredores del museo. Roni Horn imprimió sobre mosaicos de goma frases extraídas del texto de Lispector en espirales que toman una dirección y enseguida se vuelven hacia otro lado, lo que obliga al espectador a contorsionarse y dar vueltas con su mirada y su cuerpo, a enroscarse y desenroscarse sobre sí mismo para poder leer esas frases, sumergido en el remolino que diseñan las palabras. Arrancadas de la superficie horizontal de la escritura, las frases toman cuerpo, densidad y color. Con esos mosaicos, Horn alfombró el piso de uno de los salones de la Hauser and Wirth Gallery en Londres, evocando los pisos de las plazas de juegos para niños de Estados

Unidos. Las mismas frases, detrás de la balastrada de la escalera, fuera de la sala pero dentro del museo, flamean verticales impresas en serigrafías. Una de ellas dice: "Sí, quiero la palabra última que también es la primera que ya se confunde con la parte intangible de lo real", y en su remolino toca el marco de la serigrafía, el borde mismo de la tela, y escapa de toda construcción y "forma". Las frases se salen de la página y obligan al espectador a salirse de sí mismo y de sus hábitos de lectura para poder leerlas. Según Cixous (2005: 62), con esta exposición Horn exhibió "todos los modos posibles de huir de un cuadro, un encierro, una captura y una casa, una jaula, una institución, una frontera, un todo. *La désappartenance*":⁶ *Désappartenance* o *disbelonging* (según la traducción de Beverly Lee Brahic) conservan un sentido más activo que negativo que me gustaría mantener para estas prácticas; un modo que, más que exhibir una carencia o negación, hace de la invención de lo común y desindividualizante una propuesta activa para imaginar mundos alternativos que tal vez la palabra castellana *impertinencia* permita sugerir con mejor suerte.⁷

⁶ Transcribo la descripción del trabajo de Horn con el lenguaje, consignado en la página de Hauser&Wirth: "Un factor importante en la sensibilidad estética y conceptual de Horn es su exploración de las posibilidades del lenguaje como una forma escultural. Inspirada por fuentes literarias, que combinan la construcción lingüística con dimensiones de la experiencia física. Obras como *Cómo Dickinson se quedó en casa* (1992-1993), *El síndrome de Kafka* (1991-1994) y *Claves y señas* (1994) usan fragmentos de texto transformados a través de la práctica escultural de Horn. Al hacerlo, juega con nuestra habilidad para discernir y registrar la diferencia. Los trabajos fotográficos trabajan nociones de dualidad y ambigüedad; obras cargadas con una lectura casi subliminal de la diferencia entre objeto, imagen e identidad. Esto es evidente en trabajos como *Lechuzas muertas* (1997), donde la construcción de pares de imágenes expresa el deseo de Horn de enfatizar el espacio entre medio: un reconocimiento de la singularidad a través de una comprensión de la similaridad". Véase en línea: <<http://www.hauserwirth.com/exhibitions/57/roni-horn-rings-of-lispector-agua-viva/view/>>.

⁷ Véanse algunas imágenes de la exposición *Rings of Lispector* disponibles en línea: <http://www.hauserwirth.com/artists/images-clips-view/////?artist_id=14&a=roni-horn&p=69>.

Impertinencia, pues: un modo de proponer una idea de lo común como impropio, en el sentido que Roberto Esposito (2007: 22) le da a esa palabra. Lo cito:

No es lo propio, sino lo impropio —o, más drásticamente, lo otro— lo que caracteriza a lo común. Un vaciamiento parcial o integral, de la propiedad en su contrario. Una desapropiación que inviste y descentra al sujeto propietario, y lo fuerza a salir de sí mismo. A alterarse. En la comunidad, los sujetos no hallan un principio de identificación, ni tampoco un recinto aséptico en cuyo interior se establezca una comunicación transparente o cuando menos el contenido a comunicar. No encuentran sino ese vacío, esa distancia, ese extrañamiento que los hace ausentes de sí mismos [...] un circuito de donación recíproca cuya peculiaridad reside justamente en su oblicuidad respecto de la relación sujeto-objeto, y por comparación con la plenitud ontológica de la persona.

Una desapropiación de la especificidad, por lo tanto, caracterizaría a estas prácticas de la no pertenencia. En todo caso, si el político del arte no está en su mensaje ni tampoco en su forma, sino, para usar las palabras de Rancière (2011a: 13), en la división de lo sensible que nos proponen, es posible pensar que este tipo de obras resultan particularmente propicias para esta redistribución. Puede ser más interesante e importante para la crítica del arte y de las literaturas actuales explorar estas redistribuciones, tomar los caminos no transitados que nos ofrecen, en vez de concentrarnos en cuestiones puramente formales o específicas de las obras. Para un arte inespecífico, pues, una crítica inespecífica.

Si propongo nombrar el efecto de esa apuesta por lo inespecífico como la elaboración de prácticas de la no pertenencia más que como nuevos modos —plurales y cambiantes, fluidos

o contingentes— de la pertenencia, es porque me parece que en ese movimiento de despojamiento, de desnudamiento, de invención de lo común e impersonal e inespecífico —aunque único— que ellas realizan, nos están proponiendo otros modos de organizar nuestros relatos, y, por qué no, quizás ofreciéndonos imágenes que puedan inspirarnos para pensar también nuevas comunidades.

II. *La literatura fuera de sí*

HACE YA algunas décadas, Rosalind Krauss propuso la idea de la escultura en un campo expandido para situar la aparición de un nuevo tipo de obras artísticas que solo podían seguir siendo consideradas como esculturas si la propia categoría se expandía hasta convertirse en una categoría infinitamente maleable (Krauss, 1983). Aunque Krauss imprimió al ensayo una fuerte impronta estructuralista con la cual no quisiera asociarme, creo sin embargo que su postulación resulta inspiradora para pensar una literatura contemporánea que enfatiza el desbordamiento de algunos de los límites más conspicuos que habían definido lo literario con relativa comodidad, por lo menos hasta los años sesenta.

La idea de un campo expansivo —con sus connotaciones de implosiones internas y de constante reformulación y ampliación— resulta tal vez apropiada para reflexionar sobre una mutación de aquello que define lo literario en la literatura contemporánea, que en su inestabilidad y ebullición atenta incluso contra la propia noción de campo como espacio estático y cerrado.¹

¹ Hal Foster (2002b: 127) ha señalado que "durante las últimas tres décadas, el 'campo expandido' ha lentamente implorcionado, a medida que términos que habían sido mantenidos en una contradicción productiva han colapsado en compuestos sin demasiada tensión, como en las varias combinaciones de lo pictórico y lo escultural, o de arte y arquitectura, en insta-