

Sobre *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, de Florencia Garramuño. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

✉ MARIANA GIORDANO / Universidad Nacional de Rosario – CONICET / giordano.mariana@gmail.com

Arte impertinente

El título del libro indica lo que la investigación de Florencia Garramuño busca: mundos en común. Queda explícito desde el comienzo que pertenencia, especificidad y autonomía son tres atributos que la actividad artística supo tener pero que fue perdiendo. Entender este cambio supone dar lugar a la creación de otro marco teórico que propone ciertas constantes que sólo pueden surgir en determinadas condiciones.

Dichas condiciones son los bordes que demarcan aquellos hechos artísticos que escapan de una concepción del arte que quedó presa en su propio decir. Los bordes, lejos de desaparecer, se rearticulan formando otros itinerarios y dejando relucir transformaciones en las posibilidades de creación, producción y exposición. La *inespecificidad* y la *no pertenencia* nos permiten identificar un fenómeno del presente.

No se trata de reemplazar características viejas por nuevas, ni de trazar una línea divisoria entre lo específico y lo inespecífico. La apuesta implica abandonar lo que ya no sirve, para empezar a esbozar otro diseño acorde a la sensibilidad que nos atraviesa. Así, las problemáticas se anteponen al objeto de estudio.

El arte no busca más la mimesis sino que cuestiona los valores por lo que algo puede ser considerado como artístico. Entonces, aparecen puntos claves para revisar los moldes desde los que aprendimos a experimentar el arte. Confluyen voluntades que atentan contra la jerarquía de los lenguajes en una comunidad inessential que admite lo común. Por eso no se habla de una «relación» o «interrelación» entre las artes, sino de esferas porosas que pueden dar a luz a frutos extraños.

La especificidad es explicada desde varios enfoques. Desde la teoría literaria, a partir del *extrañamiento* de los Formalistas Rusos pasando por las teorías del aura de Walter Benjamin. Desde la plástica, pensando en la materialidad autorreferencial con la que trabajaron las vanguardias históricas. Ambas perspectivas optaron por un arte autorreferencial, autónomo.

Existen razones históricas y teóricas para apostar a lo inespecífico. El deseo de fusionar arte y vida de las décadas del 60 y del 70, se transformó en la banaliza-

ción de lo cotidiano que la sociedad del espectáculo implantó, dejando afuera la posibilidad de transgresión artística.

Nelly Richard, Néstor García Canclini y Ticio Escobar son interlocutores directos de Garramuño, quien lejos de simplificar la cuestión, la va complejizando y revisando a cada paso. Es importante mencionar cómo incorpora lo que ya ha sido discutido en cada campo para despejar malentendidos y seguir descubriendo argumentos para la tesis que le interesa.

Podemos ingresar en la inespecificidad por varios caminos. Desde el mosaico de instantes que conforman los momentos que emergen de un día en San Pablo en *Eles eram muitos cavalos* de Luiz Ruffato hasta *Desarticulaciones* de Sylvia Molloy, donde la realidad mental del «personaje» demuestra que el mundo de la obra no es autónomo. Existen zonas que obligan a repensar los intercambios entre la creación y la realidad a secas. Zonas que habitan *El eco de mi madre* de Tamara Kamenszain y *Monodrama* de Carlito Azevedo.

De los «frutos impropios» pasa a la «literatura fuera de sí», para hablar de ciertos ejercicios de escritura que buscan su razón de ser en funciones que están por fuera de su dominio. Esto sucede en *Nove noites* de Bernardo Carvalho. A partir de la utilización de diversos registros (periodístico, autobiográfico, antropológico, narrativo), trabajados de un modo no convencional, logra que realidad y literatura sean indiscernibles. El campo expansivo en el que se sitúan estas prácticas hace que las funciones estén por fuera del propio campo, que se pierde como esfera autónoma.

Las prácticas artísticas van dialogando unas con otras. De *Márgens/Márgenes* de Carlito Azevedo pasamos a una imagen del *Memorial del holocausto* de Rachel Whiteread. La escritura de Garramuño pasa de una poesía a una instalación con una facilidad impresionante, como si de una gran muestra aleatoria se tratara, y en ese transcurrir se descubriera lo descentrado del panorama. De forma espiralada, las referencias a determinados artistas reaparecen y se resignifican.

Para hablar de políticas del archivo, comienza haciendo referencia a Sebald, para leer en textos sobre los años 70 en Argentina, la imposibilidad de un presente histórico en *Historia del llanto* (2007) de Alan Pauls y en *Museo de la revolución* (2006) de Martín Kohan. La literatura se muestra como archivo de restos de distinta naturaleza que antepone al pasado la materialidad del presente. Las temporalidades arrasan con la posibilidad de una trama reconstruible. Los archivos de Rosângela Rennó en *Imemorial*, ponen en escena fotos de desconocidos privilegiando el olvido que testimonian. Paulatinamente, la representación se va transformando en presencia.

La segunda parte, titulada «Singularidad sin pertenencia», comienza con los postulados de Judith Butler acerca de cómo dar cuenta de sí mismo. Tamara Kamenszain vacía a la poesía con sus *post-yoes* y hace ingresar una cierta exterioridad. Los debates en torno a la ética y la estética de la poesía contemporánea se actualizan. Además, plantea las necesidades de un sujeto ético y las condiciones de la subjetividad contemporánea. Como figuras de la vulnerabilidad aparecen

las estructuras telares de Ernesto Neto y la poesía de Marcos Siscar, donde lo que se aprecia es la transitividad de lo artístico, porque en el encuentro con el mundo se rompe el silencio.

La comunidad de lo animal–humano se exhibe como un modo de exploración de lo viviente que no distingue fronteras. Ya no se trata de un devenir sino de un cohabitar. Los animales de Clarice Lispector aparecen entremezclados como los de Pepe Franco. También está lo animal en los libros–instalaciones de Mario Bellatin. Todas son formas posibles de comunión.

No se trata de un mero juego formal de intercambio de plataformas porque la no pertenencia aparece cuestionando la apropiación del hecho artístico. Entonces, ¿cómo pensar al filme de Bergman inmerso en la instalación de Nuno Ramos (*Fruto extranho*), o la publicación posterior e independiente, pero con el mismo título, de los textos que María Negroni había escrito para el libro–objeto–instalación *Buenos Aires Tour* de Jorge Macchi?

Las colaboraciones implican una apertura al otro en más de un sentido. Por ejemplo, *El infarto del alma* se presenta como un trabajo cooperativo entre una escritora, Diamela Eltit, y una fotógrafa, Paz Errázuriz, que busca superar los egos desde un gesto de transgresión en torno a los límites de la autoría.

La condición posmedial del arte contemporáneo comienza a ser discutida desde el planteo de Rosalind Krauss, quien postula la pérdida de especificidad del medio y la necesidad de resguardar la especificidad del arte. Los ejemplos van desde Broodthaers, quien retoma una frase de Baudelaire hasta la poesía de Carlito Acevedo y *La novela de la poesía* de Tamara Kamenszain. La no pertenencia aparece en los espirales de Roni Horn compuestos de frases de *Agua viva* de Clarice Lispector, en donde las oraciones están fuera del libro y obligan al espectador a contornear el espacio para leerlas. También los cuadros de Adriana Varejão que continúan expandiendo el espectro ganado a lo espacial. Siguiendo al pensamiento de Rancière, postula una cierta ignorancia del arte contemporáneo como una forma que puede captar la pérdida del sentido de autoridad.

Nuno Ramos en *Ó* realiza una operación inversa a la de *Fruto extranho*. No mezcla diferentes registros: video, objetos, música sino que trabaja con el lenguaje y lo moldea quitándole toda pertenencia genérica conocida: no es poesía, novela ni ensayo. La materialidad del lenguaje aparece y obliga a replantear los valores de la escritura artística para acceder al texto:

la desestimación de narración, de narrador, de estructura y de género no serían sino modos de hacer emerger un uso de lo literario dirigido a la invención de un suelo común en el que puedan coexistir dicciones diferentes en la creación de un texto de intensidad inusitada a partir de la yuxtaposición de series —señaladas, en la mayoría de los títulos de los capítulos, por el uso de la coma— heteróclitas, que la escritura muta en comunidad. (179)

En *Ó* se generan perforaciones en el interior de la propuesta que muestran lo impropio de un mismo lenguaje. Por eso, de lo que se trata es de pensar en un arte ine-

específico desde la no pertenencia. Las figuras de la no pertenencia exponen imágenes de comunidades expandidas. La propiedad deja de pertenecer y accedemos a otra lógica de inespecificidades.

La sensibilidad que emerge acompaña el pasaje del predominio absoluto del sentido de la vista al redescubrimiento de la experiencia del tacto. De la mano de Jean-Luc Nancy, le da espesor teórico a algo experimentable en ciertos poemas, donde el sujeto lírico se despersonaliza en un ego inestable, allí donde el exterior incide. La heteronomía de la estética supone exploraciones que dejan de lado a la autoridad del sujeto como responsable de un discurso autónomo.

El movimiento de expansión que emprenden los lenguajes del arte desde los años 60, se radicaliza unas décadas más tarde. Se empezó incorporando algo que estaba por fuera y así como la literatura se abre a lo banal y a lo marginal, la plástica sobrepasa el límite del cuadro. Luego, a los cambios que trae aparejado el avance tecnológico se le suman las reflexiones en torno al potencial que puede diseminar el arte en un contexto singular, como lo es el latinoamericano.

Esta búsqueda, que es continuación de lo que ya se había enunciado en *Frutos extraños*, hace mayor hincapié en lo común. El potencial de estas prácticas radica en reunir de diferentes formas una misma voluntad: hacer del arte algo que tenga que ver con la vida de todos. Las intervenciones artísticas se multiplican y se encuentran nuevas manifestaciones posibles de asir desde esta óptica.

Las prácticas artísticas inespecíficas exigen dejar de operar con conceptos aislados como el de *obra* y el de *artista*. Ya no contamos más con un objeto de arte como producto final, realizado por un individuo creador que se ausenta en el momento de la exposición. El artista nunca trabaja solo ni con materiales que le pertenecen.

La expansión de los medios es mucho más que un mero intercambio de soportes entre las diferentes disciplinas. El arte inespecífico implica el desafío no sólo de expandir las fronteras sino de cuestionar, evidenciar, importunar los modos con que el arte actual se manifiesta.

Lo impertinente se disputa una sensibilidad que atañe cuestiones políticas: la democratización de la información, la abolición de los derechos de autor, el fin de la propiedad intelectual, las posibilidades del plagio, las reutilizaciones de materiales perimidos. Por eso, el arte impertinente molesta a quienes se resisten a ver la radicalidad del cambio de estatuto que el arte ha estado generando en los últimos tiempos.

Finalmente, el corpus se transforma en *dossier*. Se opta por prácticas que escapan a una lógica estrictamente definida. La literatura se vuelve instalación y el cuadro se prolonga en una cola de animal. Además, una fotografía que no saca fotos y borra las referencias en un archivo interminable, naves que permiten ser vistas desde afuera y experimentadas desde adentro propiciando intimidad e inmensidad, voces que no buscan decir el mundo pero que tampoco están en el interior de una determinada subjetividad, sino en la grieta del medio. Todas formas de intervención que sacan al arte del ensimismamiento para dar los primeros pasos en el nuevo mundo de hoy.