

Actas del
VI Congreso Internacional
***CELEHIS* de Literatura**
Literatura argentina, española y latinoamericana



(Rufino Tamayo, Sandías, 1968)

6, 7 y 8 de noviembre de 2017
Mar del Plata, Argentina



Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura / Acosta, Ricardo ... [et al.] ; compilado por Virginia P. Forace; María Pía Pasetti. - 1a ed . - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-544-817-9

1. Estudios Literarios. 2. Actas de Congresos. I. Acosta, Ricardo, II. Forace, Virginia P., comp. III. Pasetti, María Pía, comp.

CDD 807

Fecha de catalogación: 21/03/2018





CENTRO
DE LETRAS
HISPANOAMERICANAS

Facultad de
Humanidades / UNMDP
Portal de Encuentros

Actas del VI Congreso Internacional

Celehis

de Literatura

ISBN 978-987-544-817-9

Trazos (e intermitencias) sobre el arte y la crítica contemporánea o los artefactos del mundo técnico

Rodrigo Montenegro

UNMDP-CELEHIS

1.

El interés por las potencias críticas o disensuales de las prácticas estéticas parece encontrar un renovado punto de partida durante los primeros años del nuevo siglo, tanto en la academia europea, norteamericana como en Latinoamérica. En este sentido, es posible cartografiar una serie de propuestas, de trazos intermitentes, que reevalúan los alcances e implicancias de la compleja trama del saber estético, y al hacerlo reconsideran las nuevas flexiones y puntos de vista para leer las artes, la literatura y sus políticas.

Luego de dos siglos, las indagaciones de Jacques Rancière, Nicolás Bourriaud o Boris Groys, así como las propuestas de Reinaldo Laddaga, Josefina Ludmer o Christian Ferrer, se proyectan como reformulaciones de esa insistente palabra que intenta referir el trabajo con la forma y la sensación. Entonces, para definir los elusivos contornos de las prácticas artísticas contemporáneas –entre ellas, la literatura– se hace necesario considerarlas como un tipo producción singular que reorganiza las condiciones materiales y simbólicas del presente; interpretarlas como artefactos indisciplinares que permiten leer la tensión entre el perfeccionamiento de la técnica como herramienta de control, y su reversión crítica dado que, tal como escribe Ferrer con cierta inspiración benjaminiana, “la sofisticación tecnológica no es antagónica de la

voluntad de aniquilar y es por eso que la civilización es la barbarie de la civilización” (122).

El territorio común de estas propuestas se encuentra en dos núcleos de problemas. Por un lado, la necesidad de considerar las mutaciones asociadas a la tecnificación de la vida y su consecuente impacto en las artes; en este sentido, los límites de lo artístico y sus técnicas se tornan evanescentes en una dinámica por momentos insalvable, que desafía los modos de producción e interpretación característicos del régimen moderno de las artes. El problema de la autonomía se presenta, entonces, como nodal. Por otro lado, se hace necesario calibrar la contingente capacidad política inserta en esas producciones, en controversia con los impulsos del mercado, la voracidad de las comunicaciones y la mercantilización de la cultura.

En el carácter expansivo de esta constelación intento señalar la territorialidad difusa tanto de las prácticas artísticas, como de la composición de una racionalidad crítica visualizada con la forma de un relato panorámico sobre el estado del arte, para definir en este proceso, los alcances (y las limitaciones) de su politicidad.

Uno de los puntos de contacto entre estos autores es la persistencia –incluso, la necesidad– en fracturar cualquier idea o pretensión de especificidad para las consideraciones contemporáneas sobre esa esquivada práctica de pensamiento que, desde finales del siglo XVIII, compuso un tejido sensible de escritura, lectura y experiencias. Quizás, tal como describe Laddaga, nuestro presente posdisciplinario sea testigo de un cambio de ciclo, en el cual se reconfigure “la capacidad de las artes para proponerse como un sitio de exploración de las insuficiencias y potencialidades de la vida común en un mundo histórico determinado” (8). Por supuesto, esta investigación implica una reactualización de la teoría y de sus protocolos de lectura cristalizados. En coincidencia, la apertura del último libro Ludmer describía con contundencia este pasaje, dejando

anotado un trazo más sobre la transformación de una sensibilidad crítica en sincronía con el nuevo contexto novosecular:

Para poder entender este nuevo mundo (y escribirlo como testimonio, documental, memoria y ficción), necesitamos un aparato diferente del que usábamos antes. Otras palabras y nociones, porque no solamente ha cambiado el mundo sino los moldes, géneros y especies en que se lo dividía y diferenciaba. Esas formas nos ordenaban la realidad: definían identidades y fundaban políticas y guerras (9).

Su perspectiva y evaluación crítica intentaban fracturar el cristal disciplinario sobre el cual, la mirada moderna efectuó un ordenamiento de los lenguajes, los cuerpos y sus conflictos, y para hacerlo desplegaba la necesidad de un “aparato diferente”. Esta imaginación crítica construida como artefacto de visibilidad aparece tanto en Ludmer como Laddaga, advierten en sus textos que los tradicionales conceptos de “arte” o “literatura” comienzan a ser considerados como espacios específicos para una investigación creativa sobre la materialidad sensible y sus conexiones con el espacio común. En efecto, estas propuestas intentan distinguirse frente a los discursos típicamente modernos que operaron una lógica de apropiación sobre los productos del arte para imponerles finalidades filosóficas, emancipatorias o interpretativas. Se resisten a caer en una ilusión de especificidad que aísla esferas, funciones o procedimientos como salvaguarda para una definición sustancialista de los objetos del arte, y por supuesto, de la literatura. En consecuencia, pareciera imponerse la necesidad de una reformulación no sólo de las categorías de lectura, sino de la propia actividad crítica. En este sentido, tanto Rancière, con su indagación en las escenas que componen el régimen estético (2013), como Bourriard en su perspectiva relacional de las experiencias artísticas (2008), o incluso Groys desde su investigación sobre las modulaciones del archivo y la documentación del arte contemporáneo (2016) advierten la necesidad de historizar las formas, contextualizar las producciones y datar el devenir de las prácticas estéticas en

una suerte de mapeo, a la vez territorial y temporal, en el cual unos sujetos y sus prácticas definen las posibilidades de lo sensible. En ese itinerario, el presente de la discusión estética se define por la confusión dialógica entre las preguntas que formula el arte, a partir de los artefactos usualmente identificados como “obras”, y los dispositivos maquínicos-conceptuales elaborados por las teorías. Entonces, visualizar, contextualizar, post-producir, documentar parecieran convertirse en las modulaciones de una crítica cartográfica, intermitente, sobre los artefactos del mundo.

En este aspecto, tanto Groys como Bourriaud encuentran en la tecnificación de la producción artística y en los mecanismos del archivo, recursos fundamentales para la producción estética y su visibilidad teórica. Se hace frecuente encontrar modalidades del arte y la literatura que trabajan en la recombinación de imágenes, fragmentos textuales, restos o documentos, para construir sus sentidos desde la lógica de la postproducción. Asimismo, las artes verbales se dispersan, salen del objeto libro para instalarse en registros sonoros, tallarse en paredes o encarnarse en actos performáticos. Si, en efecto, tal como sostiene Bourriaud “el artista desprograma para reprogramar, sugiriendo que existen otros usos posibles de las técnicas y de las herramientas que están a nuestra disposición” (2009: 91-92); los artefactos se hacen plenamente sensibles para instalar su potencia crítica en el núcleo duro y tecnificado de la sociedad de control. En este sentido trabaja la instalación multimedia e interactiva de Melisa Casella montada este año en el Pilotenkueche de Leipzig, como parte del International Art Program. La obra, “Proyecto Banda”, consiste en un enjambre de aparatos –micrófonos, tocadiscos, vinilos intervenidos, radio, controladores analógicos, luces giratorias y estroboscópicas– conectados entre sí a través de una suerte de interruptor maestro que, operado por un participante azaroso, genera un efecto ensamble musical prescindiendo de las individualidades ejecutantes. Una suerte de contracara del *sampler*, o versión

actualizada del hombre orquesta, la obra ofrece un desmontaje de las formas interpretativas clásicas, diríamos humanas, de la sonoridad a partir de la conjugación de artefactos técnicos.

Como consecuencia de esta indistinción de materiales proliferantes, emerge la pulsión del archivo y su documentación, tendencia sostenida tanto por la institución del museo contemporáneo como por la crítica. En efecto, Groys advierte que el archivo aparentemente infinito ofrecido por el perfeccionamiento y difusión de Internet reconvierte la imagen del museo contemporáneo, el cual deja de ser el templo secular dónde se ofrecen para la contemplación unos objetos trascendentes arrancados del fluir del tiempo, para mutar hacia un tipo de institución inmersa en la evanescencia del presente, configurando una lógica de eventos y acciones experimentales donde la conservación se relega al archivo digital.

2.

A fin de materializar estos problemas propongo la consideración de algunas prácticas. En julio de 2016, en el marco del ciclo itinerante del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el MAR recibió la muestra de Ana Gallardo “Un lugar para vivir cuando seamos viejos”. Quizás, el rasgo significativo del trabajo de Gallardo pueda señalarse en dos polos; por un lado, la proliferación de soportes y materiales –dibujos, instalaciones, videos, registros sonoros– por otro, la potencia crítica cifrada en esos materiales para designar modalidades de la violencia o la trivialidad de lo cotidiano. Entre los objetos-obra que componían la muestra antológica de Gallardo quisiera detenerme en dos; dado que encuentro en ellos una apropiación, un uso específico del lenguaje en el cual se combinan la potencia narrativa junto a diversas modalidades del rastro, resto o huella del artista en la materia verbal. En *Currículum laboral* (2009), la

obra se reduce hasta casi hasta invisibilizarse; el visitante se encontraba con un enjambre de auriculares colgantes desde el techo de la sala, y sólo al detenerse para la escucha emerge una obra cuyo soporte es el registro de la voz de Gallardo y una secuencia que bien puede pensarse como flexión de la autobiografía. La artista narra las trivialidades de una vida en trabajos más o menos corrientes dejando anotado el fluir del tiempo en la deriva laboral. Lo anecdótico o absurdo del registro se sostiene, ante todo, en una pulsión narrativa en *loop*, sobre la cual la voz cuenta una y otra vez la historia de su vida. Gallardo explica su instalación con contundencia:

No vivo de la venta de mis obras, por lo tanto tengo que hacer otro tipo de trabajos para ganar mi sustento y el de mi familia. Grabé un audio donde *narro* mi currículum laboral. Todo lo que hago y he hecho a lo largo de mi vida desde que comencé a trabajar (2010: 96). [Subrayado mío]

El relato, como categoría de análisis crítico, se enfrenta cuando menos con un objeto extraño en su materialidad; la autobiografía de Gallardo actúa como una contra versión que efectúa una desacralización de la vida del artista llevada al museo: nada hay de sublime o trascendente, tan sólo un fluir del tiempo, de la vida y el trabajo como medida de ese fluir.

En *Sicaria* el contenido se hace explícito, crudo y directo para intentar referir la decrepitud de la vejez en tránsito hacia la muerte. Sin embargo, no hay imágenes, el método elegido por Gallardo es tallar un texto en cemento; la obra, se convierte en un testimonio, en un relato, en lenguaje inscripto directamente sobre la superficie del concreto. El carácter escatológico del relato, narrado en primera persona como resultado de la experiencia de la artista en un geriátrico de México, se traduce al esgrafiado de texto irregular, en el cual cada letra tiene ante todo una profundidad; el lenguaje se cala en muro, así como el relato en la memoria de Gallardo. *Sicaria* es una obra que se

dispone una caligrafía del sufrimiento. Esta deriva mutante de las artes verbales trastorna los contornos de lo literario. Porque, de hecho, las obras de Gallardo trabajan explícitamente con relatos, testimonios y experiencias que hacen de la letra y la voz su materialidad específica.

Al regresar hacia el soporte-libro, también es factible encontrar textos atravesados por modulaciones híbridas que problematizan la legitimidad de la letra impresa como dispositivo cultural arquetípico del orden disciplinar. Ese proceso de mutación que se lee en el ya clásico texto de Daniel Link, *Montserrat* (2006); narración que se compone en la yuxtaposición consciente entre el diario íntimo y la lógica del *blog* para incrustar en ese soporte un relato sobre el cual se trazan figuraciones de la vida cotidiana junto a una imagen alucinada de la ciudad hasta desfondarse hacia el delirio. Para definir el carácter de la escritura de *Montserrat* se hace necesario revisar – sino demoler– las categorías críticas que determinan un adentro y un afuera del relato, su verdad o falsedad, su autoría o estatuto enunciativo. ¿Quién narra? podría preguntarse; claro que importa, sólo que no desde una lógica pragmática, sino desde la productividad omnívora de la ficción. Porque Link trabaja en el plano de la especulación, componiendo un texto que simula ser un diario, al tiempo que simula ser una novela, para componer una imagen crítica de la territorialidad urbana.

En el mismo plano de composición híbrida podría pensarse la breve novela de Agustín Alzari *La internacional entrerriana* (2014). El texto se propone como una reconstrucción documental de la Agrupación Claridad en la cual participaron activamente Juan L. Ortiz y Carlos Mastronardi. El resultado de este experimento narrativo es la amalgama entre la indagación sobre los archivos de la biblioteca Fomento en la ciudad de Gualeguay, los diarios de época, la exploración urbana y la reconstrucción de las disputas entre los agentes conservadores de la pequeña ciudad y

un pequeño grupo de intelectuales afines a la lectura de Marx y de la cultura literaria moderna durante la década de 1930. En la edición de este relato-investigación, llevado a cabo por la Editorial Municipal de Rosario, se incluye la reproducción de diversos materiales documentales en la diagramación del libro—. El objeto, compuesto de texto e imágenes, se transforma un cuerpo heterogéneo que combina las tecnológicas de la fabulación, la investigación histórica y el archivo documental. Una vez más, el artefacto se hace difícil de clasificar.

Ese mismo principio de indistinción e impropiedad se encuentra en la producción del artista marplatense Ignacio Mendía, donde la performance y las artes visuales se convierten en soportes para redefinir las prácticas del arte verbal. Una de las “obras” de Mendía consiste en una serie de láminas sobre el cual se imprimen diversas combinaciones de la palabra “poema” en forma de *stencil*. Se efectúa, entonces una confusión entre el poema concreto y estrategias de reproducción asociadas al arte pop. A esto, debe sumarse la acción del propio Mendía, quien interpreta las diversas posibilidades de combinación sintagmática acompañado de su despliegue corporal.

3.

“Sin título, sin orden, sin disciplina” así escribía con ironía Juan L. Ortiz a César Tiempo para informar sobre las acusaciones conservadoras esgrimidas por los representantes eclesiásticos en el Gualeguay de la década de 1930 –texto que se reproduce en *La internacional entrerriana*. Esa acusación, originalmente atribuida a un supuesto componente ideológico, podría generalizarse y reinscribirse para considerar el carácter indisciplinado de ciertas producciones de las artes verbales en el presente. No reproducir un orden discursivo, no incurrir en una taxonomía, sino componer los trazos

de su mutación puede ofrecerse como el itinerario para una crítica que intente cartografiar las posibilidades de una sensibilidad evanescente.

Referencias bibliográficas

- Alzari, Agustín (2014). *La internacional entrerriana*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario
- Bourriaud, Nicolas (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ferrer, Christian (2011). *El entramado: el apuntalamiento técnico del mundo*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Gallardo, Ana (2010). *Ana Gallardo obras 1999-2009*. Buenos Aires: Alberto Sendros.
- Groys, Boris (2016). *Arte en flujo*. Buenos Aires: Caja Negra
- Laddaga, Reinaldo (2010). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Link, Daniel (2006). *Montserrat*. Buenos Aires: Mansalva.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Rancière, Jacques (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.