Arte inespecífico y mundos en común

Florencia Garramuño

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 –entre muchos otros descalces–; esas prácticas parecen compartir 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 Vidrio*), pero que también realiza instalaciones –incluso con libros– y *performances*, y ha sido curador invitado en la Bienal de Documenta Kassel.

En obras e instalaciones de Ronsângela Rennó o de Jorge Macchi construidas bajo el signo del archivo, imágenes y objetos, así como fragmentos de lenguaje y textos literarios o periodísticos, coleccionados y recogidos en diversos espacios –a veces, incluso en archivos, como los archivos fotográficos que Rennó ha saqueado para construir algunas de sus obras–, encuentran una intensa y poderosa sobrevida. *Espelho Diário* de Rosângela Rennó y *Buenos Aires Tour* de Jorge Macchi no solo entrecruzan en su formato instalación, textos, músicas, sonidos e imágenes, sino que se convierten también en sendos libros –o libros-objetos– que, más que catálogos de una exposición que los precediera, con textos de curadores o críticos, se transmutan en libros de los mismos artistas 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.

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

A ellos deben sumarse otros libros escritos en colaboración entre escritores y 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 meca-

nismo de solidaridad y de apertura al otro. El libro reúne fotografías de parejas, tomadas por Paz Errázuriz en el Hospital Neuropsiquiátrico de Putaendo, y textos escritos por Diamela Eltit inspirados en la visita que junto con Errázuriz realizaron al hospital. Fue Julio Ramos quien se refirió a esta obra como a "un libro insólito que, por su tamaño y sobre todo por la conmoción 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" (57).

La narración y el relato, por otro lado, han inundado las artes visuales y el cine. Esto abolió con contundencia la fuerte antinarratividad que no solo signó a ambos 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 su 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 en dos artículos iluminadores– aparece de manera insistente fuera 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, "Formas de la extensión" 364).

Miradas en su conjunto –más allá de los límites disciplinarios que ellas mismas desconocen–, parece evidente que estas prácticas han transformado el paisaje de la estética contemporánea de un modo radical, al propiciar modos de organización de lo sensible que ponen en crisis ideas de pertenencia, especificidad y autonomía. En la descripción que hace Jacques Rancière de la actualidad del arte contemporáneo (*El espectador emancipado* 27), el pensador francés ve tres modos diferentes de comprender y practicar esa mezcla de géneros, lenguajes o soportes artísticos. En relación con esas diferentes maneras de mezcla:

> Está la que reactualiza la forma de la obra de arte total. Se suponía que esta era la apoteosis del arte convertido en vida. Hoy tiende a ser más bien la de algunos egos artísticos sobredimensionados o una forma de

> hiperactivismo consumista, cuando no ambas a la vez. Luego está la idea de una hibridación de los medios del arte, apropiada a la realidad posmoderna del intercambio incesante de los roles y las identidades, de lo real y de lo virtual, de lo orgánico y las prótesis mecánicas e informáticas. Esta segunda idea no se distingue gran cosa de la primera en sus consecuencias. A menudo conduce a otra forma de embrutecimiento, que utiliza el borramiento de las fronteras y la confusión de roles para acrecentar el efecto de la performance sin cuestionar sus principios.
>
> Queda una tercera manera que ya no apunta a la amplificación de los efectos sino al cuestionamiento de la relación causa-efecto en sí y al juego de los presupuestos que sostienen la lógica del embrutecimiento. […] Propone, en suma, una nueva escena de la igualdad en la que se traducen, unas a otras, perfomances heterogéneas (27-28).

Mi descripción, apoyada en las imágenes latinoamericanas que me proporcionan las prácticas artísticas que analizo aquí, busca proponer otra posibilidad abierta por esa condición de la estética contemporánea. Se trata de pensar en un arte inespecífico en el cual el cuestionamiento de la especificidad es también –sobre todo– un cuestionamiento de lo propio, de la propiedad, de lo "en tanto tal" no solo de cada una de las disciplinas, sino sobre todo de la noción de lo propio y de la propiedad sobre la cual se funda tanto la diferencia entre especies como la definición de una especie misma en tanto tal. Más allá del discurso de lo propio, el cuestionamiento de lo propio y de la pertenencia pone al desnudo la falla del discurso de la especie, coartando la producción de diferencias como base para una distinción excluyente. La exposición de esa falla es, pues, una reflexión sobre lo común.

La crisis de la especificidad del medio no ha sido, durante estas últimas décadas, el único modo en que el arte contemporáneo ha ido definiendo una idea de inespecificidad y de no pertenencia. También al interior de un mismo lenguaje o soporte literario o artístico, el mismo movimiento de cuestionamiento de la pertenencia y de la especificidad ha encontrado diversas maneras de manifestarse. Si el entrecruzamiento de medios y soportes es la cara más evidente de ese cuestionamiento de la especificidad, el hecho es que esa apuesta por lo inespecífico se anida también en el interior de lo que podríamos considerar un mismo lenguaje, desnudando esa apuesta en su radicalidad más extrema. Porque es en la

implosión de la especifidad de un mismo lenguaje o soporte que aparece el problema más inspirador de esa apuesta por lo inespecífico, lo que explica, además, la proliferación cada vez más insistente de esos entrecruzamientos de soportes y materiales como una condición de posibilidad –de horizonte– de la producción de prácticas artísticas contemporáneas. Esa apuesta por lo inespecífico sería una manera de elaborar un lenguaje de lo común que propiciaría modos diversos de no pertenencia: no pertenencia a la especificidad de un arte en particular, pero también, y sobre todo, no pertenencia a una idea del arte como una práctica específica. Lo que aparece en esa implosión de lo específico al interior de un mismo lenguaje estético es el modo en que esos entrecruzamientos de fronteras y esa puesta por lo inespecífico pueden ser pensados como prácticas de no pertenencia que propician imágenes de comunidades expandidas. *Sería precisamente porque el arte de las últimas 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"*[1].

Es sobre ese arte inespecífico que quiero referirme aquí, con la ayuda de dos ejemplos: una obra de Rosangela Rennó, titulada *Espelho diário*, y un texto del escritor mexicano Mario Bellatin, *Lecciones para una liebre muerta*, recordando que las imágenes, como diría Didi-Huberman, son siempre luciérnagas.

Espelho diário, de Rosângela Rennó

Una rara pulsión archivística y coleccionadora estuvo siempre presente en el arte de Rosângela Rennó, quien comenzó a realizar instalaciones con fotografías recuperadas de archivos oficiales o familiares, las que luego intervino. En *Espelho diário* y *Arquivo universal*, imagen y palabra pierden cada una su especificidad para encontrarse en el sitio equívoco de un

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

archivo o colección en el que se borra toda marca de distinción personal para crear una suerte de banco común de imágenes. La fotógrafa que no fotografía –como ha sido nombrada Rennó– trabaja desde temprano con un concepto de imagen que no solo no se sostiene en un soporte o medio específico, sino que además hace aparecer la imagen a través de cómo esta es sugerida por la palabra y el lenguaje. En *Espelho diário*, una video-instalación compuesta por dos pantallas encontradas en un ángulo o paralelas –según el momento–, muestra a la artista filmada en la *performance* que ella misma hace de las historias de varias Rosângelas. Inspiradas en noticias de los diarios, estas historias fueron convertidas en relatos llevados al papel por la escritora Alícia Duarte Penna. Son 133 monólogos escritos a partir de noticias coleccionadas entre 1992 y 2000, cuyas protagonistas se llaman Rosângela. Los 133 monólogos conforman un diario de 8 años de vida de un personaje llamado Rosângelas.

La imagen de la propia autora encarnando a las diversas Rosângelas duplicadas, como en un espejo en dos pantallas que se ven simultáneamente, provoca en el espectador una mirada que también debe duplicarse y esforzarse para captar al mismo tiempo la diferencia y la similitud entre las historias que se desarrollan frente a él. La instalación, a su vez, se continúa y transmuta en el libro *Espelho diário*, en el cual, junto a algunas fotografías del *making off* del video, puede leerse el diálogo entre la artista y la escritora durante el proceso de elaboración del guión. Así se explicita la relación entre imagen y fotografía de mutua duplicación e inespecificidad, que a su vez se sostiene en la invención de ese sustrato común que en las Rosângelas de texto e imagen va construyendo una perforación de lo propio y de lo individual. Cito un fragmento del texto:

> Rosângelas nasceu por muitos e muitos dias. Não que sua mãe fossem várias. – Mãe é uma só, dizia aquelas já crescidas, já um tanto melancólicas quanto à sua condição. Sequer seu pai eram muitos; ao contrário, era um único na vida de sua única mãe. Somente elas era umas: Rosângelas, este conjunto unitário, esta dízimaperiódica, este singular plural (Rennó y Penna).

Entre fotografía e imagen, entre texto e historia, los archivos de Rennó vacían la pertenencia identificatoria de la fotografía para hacer de la condición posmedial del arte contemporáneo una búsqueda de lo común.

Lecciones para una liebre muerta, de Mario Bellatin

Algunos de los textos más radicales de la literatura contemporánea resultan iluminados por los conceptos de instalación y performance, que, en su emergencia histórica y sus múltiples connotaciones y conmociones, transformaron en muchos sentidos el panorama de las artes visuales: su producción, su crítica, su circulación y, sin duda, también su relación con el mercado. En algunos de estos textos-instalación o textos-*performance*, la referencia al mundo de las artes visuales es incluso explícita. En algunos libros de Mario Bellatin, esa referencia figura en el mismo título, el cual, a veces con mínimos cambios, refiere de un modo muy directo a algunas de las obras inaugurales del arte de la instalación y de la *performance*. *Lecciones para una liebre muerta* evoca una de las primeras *performances*: *Cómo explicar cuadros a una liebre muerta*, realizada en Düsseldorf en noviembre de 1965 por Joseph Beuys, uno de los primeros artistas en cuestionar la idea de un arte autónomo y en construir instalaciones que, a partir del arte conceptual, con su intento de intervenir en la realidad, pusieron fuertemente en cuestión la idea de los límites del arte.

Como en el arte de la instalación y de la *performance*, el libro de Bellatin construye un artefacto verbal en el que se conjugan fragmentos de mundo que cuestionan de modo radical no solo la idea de un género específico al cual pertenecería el relato, sino sobre todo la idea de la literatura como institución con convenciones específicas que la separarían del resto de las artes.

Una noción hasta cierto punto cercana a la idea de texto-instalación o de la literatura como instalación o *performance* puede leerse en el libro de Reinaldo Laddaga, *Espectáculos de realidad*, donde se analizan libros –entre los cuales se incluyen los de Bellatin– que aparecen como "plataformas donde realizan performances veloces de escritura, libros que se componen como improvisaciones, arreglos de objetos de lenguaje que los escritores han recogido en el mundo que se extiende en torno suyo" (Laddaga 14).

Los libros de Bellatin se integran, además, a una serie de acciones y prácticas que se organizan como instalaciones y *performances*, aunque todas ellas tengan a la literatura –o, si se quiere, a la escritura– como su punto de referencia. Escritores y literatura están presentes en el Congreso de escritores mexicanos realizado en una galería de París, en el que cuatro personas aprendieron de memoria los discursos y las respuestas a diez

preguntas que hubieran pronunciado cuatro de los escritores mexicanos más famosos –Salvador Elizondo, Sergio Pitol, Margo Glanz y José Agustín–, a quienes los escritores "prepararon". La *performance* efectivamente constituyó una experiencia que cuestionaba algunas de las categorías y formas de pensar la institución literaria: la figura y fetichización del autor, su importancia para la obra y cierta inflación de la figura del autor producida por el mercado editorial que de algún modo ha desplazado a la propia obra. Como las instalaciones y el arte conceptual lo hacen con categorías de las artes visuales, la *performance* de Bellatin puso en discusión categorías de la institución literaria, colocando a su vez a la literatura en un espacio contiguo a las artes visuales.

En otra de sus intervenciones en el mundo de las artes visuales, Bellatin fue invitado a participar en la Bienal de Documenta Kassel en 2012, para la cual diseñó una instalación titulada *Los 100 mil libros de Bellatin*, que fue "documentada" en uno de los *notebooks* de la exposición, aunque nunca finalmente realizada en tanto instalación. El libro *The Hundred Thousand Books of Bellatin* refiere a la instalación y a los libros anteriores de Bellatin, en una suerte de catálogo de los problemas que esos cien mil libros exploran. Si esas instalaciones se insertan en los espacios tradicionales de las artes visuales –galería, exposición–, lo cierto es que también consisten en un gesto de expansión de la literatura y de transgresión de sus límites, al incorporar otros lenguajes que no se proponen, sin embargo, como separados de la literatura y lo literario. En un viaje de ida y vuelta, la literatura se expande hacia la *performance* y la *performance* deviene literatura: *The Hundred Thousand Books of Mario Bellatin* y *Disecado* –que contiene la performance del congreso de escritores– se integran, con la misma inestabilidad que define a sus libros, en un campo literario decididamente expandido.

Si en las performances e instalaciones de Bellatin la literatura insiste, también en su escritura insisten otras formas de arte, como si la literatura no se diferenciara o distinguiera especialmente de esas otras formas a las que convoca y en las que se inspira.

Lecciones para una liebre muerta consta exactamente de 243 fragmentos de varias historias entrelazadas (aunque en la contratapa, en otro movimiento de descalce, se diga que consta de 263 fragmentos) que van avanzando y desarrollándose aunque sin una dirección sostenida. No se trata de un rompecabezas que reclame ser armado, sino de una suerte de caleidoscopio de pequeñas historias que se van articulando de

modo azaroso e interrumpido. La relación extraña que esos fragmentos establecen con otras novelas de Bellatin, con otros artistas (Beuys, por ejemplo), con su vida personal y con algunos eventos reales hacen que ese texto no solo vaya construyendo historias independientes y autónomas, sino también líneas de fuga que se conectan con otras zonas: en primer lugar, con otros de sus libros, como *Salón de belleza*, al que se hacen varias referencias; pero además –y de modo insistente– con episodios de la vida real del propio Bellatin y de otros escritores (la perra Lola, de Margo Glantz, por ejemplo).

Como una suerte de catálogo de lógica desconocida, los fragmentos están organizados en torno a uno que funciona a modo de epígrafe o título, sacado de los mismos fragmentos a los que agrupa.

La referencia en primera persona a diferentes episodios de la vida de Mario Bellatin –la *performance* en la galería de París, su mano ortopédica– se conjuga con otras referencias que, en tercera persona, refieren a episodios del "escritor mario bellatin", lo que instaura una suerte de circuito entre realidad y obra, que sin negar la autonomía de cada uno de estos mundos, parece siempre esbozar puntos de contacto y porosidades entre los diversos campos. Como si el libro fuera efectivamente una instalación, es decir, una disposición de fragmentos diversos de la realidad y del mundo del arte que conviven en un espacio real al que se incorpora a su vez el espectador, las "plataformas" de Bellatin persisten en una perforación constante de la diferencia entre literatura y otras artes, por un lado, y literatura y realidad, por el otro.

Pero *Lecciones para una liebre muerta* también debería considerarse como un texto-performance, en el sentido que le da Paloma Vidal a este término: aquellas narrativas en las que:

> O escritor se arrisca como performer ao construir a obra com o próprio corpo, expondo-o, expondo-se, numa indefinição das fronteiras entre arte e vida. Herdeira das vanguardas, um dos traços da performance é questionar os limites da arte e, nesse gesto, aproximá-la da vida. Quando o performer faz do próprio corpo seu material de trabalho, está deliberadamente questionando o distanciamento que funda a idéia de obra e apostando na possibilidade de que ela seja uma experimentação subjetiva e, quem sabe até, com novas formas de subjetividade. Não se trata necessariamente de uma inflação narcísica, embora esse seja um risco a ser calculado.

En ese sentido de *performance*, con la utilización de la propia vida del autor y la exhibición de su cuerpo, la mano ortopédica Otto Bock figura en este, como en varios libros de Bellatin, casi como un personaje con su propia independencia e historia, abriendo una reflexión sobre la diferencia.

Entre la instalación y la performance, *Lecciones para una liebre muerta* conduce con eficacia hacia el territorio de la literatura el espíritu crítico y cuestionador de la transgresión de los bordes disciplinarios y de las especificidades artísticas de estos dos modos de practicar el arte.

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 1970, propuso reintegrar arte y vida. De hecho, son varios los historiadores que marcan en esas décadas, más que un momento fundacional para el arte contemporáneo, una suerte de estallido de una cierta noción de arte y de sus fronteras que, en el deseo de fusionar arte y vida, encontraban una salida para una noción de arte autónomo (Smith, Rajchman, Giunta). Pero, como señaló Nelly Richard, "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" (12).

Ese artículo de Richard es precisamente el prólogo a *El arte fuera de sí*, de Ticio Escobar, y así también se titula la introducción a *La sociedad sin relato* de Néstor García Canclini. Ambos reflexionan sobre el retiro de un sentido autónomo en el arte contemporáneo. Señala Escobar:

> 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 sólo 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 (149).

El discurso de la especificidad estética ha tenido diferentes sentidos en distintas circunstancias históricas[2]. 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, 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 (56).

¿Habría que pensar, por lo tanto, que un arte inespecífico ha 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 resume la historia del excéntrico maestro: Jacotot –dice Rancière– "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" (*El espectador* 9).

2 Svetlana Boym propone leer el concepto de *ostranenie* –definitorio de la autonomía y de la especificidad literaria, según los formalistas rusos– "junto con las teorías del aura de Benjamin, la concepción de la distancia y de la simbolización cultural de Warburg, y la reflexión sobre lo común maravilloso de los surrealistas" (traducción propia). En ese artículo, la autora 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 su libro *Kant After Duchamp*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996 (ver, sobre todo, "The specific and the generic" y "The Monochrome and the Black Canvas").

La parábola es utilizada por Rancière, en este nuevo libro, 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 (27).

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 duda, 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 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 inscribiría un saber que solo el arte ignorante podría provocar. No solo se trataría de pensar en un arte que exhibiría su ignorancia, por lo tanto, sino sobre todo de pensar 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. Es 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 contemplación, ese tipo de arte estaría propiciando "una nueva escena de igualdad".

Parece, sin embargo, aun 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. Más allá de un 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, más allá incluso 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, "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" (152).

Prácticas como las de Rosangela Rennó y Mario Bellatin exploran modos de hacer valer con un sentido común –común por impropio, en el sentido que Roberto Esposito le da a esta palabra– una situación, un afecto o un momento que, aun cuando pueda ser muy personal, nunca acaba por definirse a través de la individualización de una marca de pertenencia. Señala Esposito:

> 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 (22).

Una desapropiación de la especificidad, por lo tanto, caracterizaría a estas prácticas de la no pertenencia. 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 nuestras comunidades.

En "What a Medium can mean", Jacques Rancière analizó la progresiva indiferenciación de medios del arte contemporáneo, señalando una de las consecuencias de este arte inespecífico:

> This indifferentiation, however, does not signify the suppresion of art in a world of collective energy carrying out the telos of technology. Instead, it implies a neutralization authorizing transfers between the ends, means and materials of different arts, the creation of a specific milieu of experience which is not determined either by the ends of art or by those of technology, but which is organized according to new intersections between art and technologies, as well as between art and what is not art (42).

Deberíamos contar esa renovación de los poderes del arte para intervenir en aquello que no lo es como uno de los resultados más evidentes –y promisorios– de ese arte inespecífico. Prácticas de la no pertenencia, como las obras de Nuno Ramos, hacen de una zona importante del arte contemporáneo un laboratorio de ideas y de inspiraciones para pensar e imaginar, de modos renovados, como decía el último Roland Barthes (2005), cómo vivir juntos.

Bibliografía

Bellatin, Mario. *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2005.

---. *Disecado*. México: Sexto Piso, 2011.

---. *The Hundred Thousand Books of Mario Bellatin*. Kassel: Documenta und Museum Fridericianum, 2012.

Boym, Svetlana. "Poetics and Politics of Estrangement: Victor Shklovsky and Hannah Arendt". *Poetics Today* 26.4 (2005): 581-611.

Contreras, Sandra. "Estados de la novela. A propósito de *Historias extraordinarias* y *El pasado es un animal grotesco*". *Pensamiento de los confines* 28-29 (2012): 150-161.

---. "Formas de la extensión, estados del relato, en la ficción argentina contemporánea (A propósito de Rafael Spregelburd y Mariano Llinás)". *Cuadernos de literatura* 17.33 (2013): 533-376.

De Duve, Thierry. *Kant After Duchamp*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

Didi-Huberman, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012.

Escobar, Ticio. *El arte fuera de sí.* Asunción: Museo del barro, 2004.

Esposito, Roberto "Comunidad, inmunidad, biopolítica". *E-misférica* 10.1 (2013): s. p.

Giunta, Andrea. "La era del gran escenario". *Escribir las imágenes*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011. 257-262.

Ladagga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.

Nancy, Jean-Luc. *The Inoperative Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

Rajchman, John. "Thinking in Contemporary Art". *For Art Journal. Institute for research within contemporary art.* http://www.forart.no/index2.php?option=com_iarticles&no_html=1&Itemid=28&task=file&id=134

Ramos, Julio. "Dispositivos del amor y la locura". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria* 6 (2011): 63-73.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Manantial, 2010.

---. "What a Medium can mean". *Parrhesia* 11 (2011): 35-43.

Rennó, Rosângela y Penna, Alicia Duarte. *Espelho diário*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, s.p.

Smith, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

Vidal, Paloma. "Performance e homoafetividade em dois romances de João Gilberto Noll". *E-misférica* 4.1 (2007): s. p .