

DE PREDIOS SIN LINDES: ARTE INESPECÍFICO

Reseña de *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte* de Florencia Garramuño. Fondo de Cultura Económica. 2015

María Florencia Donadi*

“En el ensayo –sostiene Sarlo– se dibuja un movimiento más que un lugar alcanzado”. El ensayo desafía la clausura y se propone como la escena de un pensamiento, una reflexión mientras se escribe. Semejante es la invitación que en *Mundos en común* se abre con el epígrafe de Carlito Azevedo, “Nem procurar nem achar: só perder”, invitación hacia un desvío, a seguir una incógnita deriva, en direcciones inciertas e insistentemente quebradas y retomadas, para arriesgar posibles respuestas al potente interrogante de este libro por las modalidades, las condiciones y los efectos del arte contemporáneo.

Asentándose en discusiones y problemas que vienen siendo abordados desde hace más de una década en el campo de las artes visuales (Rosalind Krauss), problemas que forman parte del modo de organización de lo sensible (Rancière) en la estética contemporánea (y que permitirían hablar de *transformaciones* y *crisis* de nociones hasta hace poco consideradas centrales para definir el arte, tales como *pertenencia*, *especificidad*, *autonomía*), Garramuño se propone abordar esas prácticas estéticas para comprender la redefinición, a partir de esos nuevos modos de funcionamiento y organización, del potencial político del arte y la intervención del arte latinoamericano en una redefinición de la estética en tanto fundamento de una relación ética: con el otro y con el mundo.

La constelación de prácticas artísticas que Garramuño convoca, y entre las que se inscribe la literatura –quizás insistentemente–, incluye escritores como Bellatín, Noll, Carvalho, Vallejo, Eltit, Kamenzain, Ruffato, Azevedo, Laura Erber, artistas como Nuno Ramos, Rosângela Rennô, Jorge Macchi, Ernesto Neto... La serie interrogada podría expandirse tanto como estas producciones artísticas participan de una intensa *expansión* de su campo. Si algo comparten estas búsquedas estéticas en sus singularidades es la noción de *expansión*, noción que se reconstruye y define a partir de las sucesivas discusiones y estudios de casos que atraviesan *Mundos en común* para comprender y teorizar sobre este estatuto de las prácticas artísticas, que desbordan límites en su pulsión desclasificatoria. Desde el prefacio, *Mundos en común* sugiere, como respuesta provisional, que el arte contemporáneo no sólo pone en crisis los modos y medios de su producción –a la manera de los cuestionamientos reclamados por el arte moderno, sino que apunta hacia la transitividad de la obra como apelación a otro (14): esas obras pondrían en circulación afectos y sentimientos en inflexiones y desplazamientos nuevos que implicarían también novedosas modulaciones de *lo en común*. La expansión, entonces, no es sólo una puesta en crisis de los medios, sino de la inscripción y definición misma del arte a partir nociones como *especificidad*, *pertenencia*, *autonomía* y, en consecuencia, el reclamo de una *inespecificidad* que implique al arte como modo de habitar el mundo, participar de él imaginando nuevas formas –también inespecíficas– de comunidad: *mundos en común*. Este

* Licenciada y Profesora en Letras Modernas por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Becaria de CONICET.

arte contemporáneo sería, desde la perspectiva de Garramuño, profundamente ético y político.

Estructurados en dos grandes partes, *Prácticas de la no pertenencia* y *Singularidad sin pertenencia*, los diferentes capítulos recorren un sistema de desvíos en los que se despliega una serie cuya dispersión e insistencia hace resonar la constatación acerca de un nuevo tipo de arte y de un nuevo modo de organización estético. “Frutos impropios” abre la primera parte y remite asimétricamente al capítulo final de la segunda, “Especie, especificidad, no pertenencia” a partir de la resonancia simultánea de la obra/instalación *Frutos extraños* de Nuno Ramos, que a la vez que incita las preguntas de la autora, condensa las posibles respuestas que se van dislocando y diseminado a lo largo de diferentes capítulos. En una heterogénea combinación de naturaleza, tecnología, literatura, cine y música, *Frutos extraños* invoca metonímicamente toda una serie de prácticas artísticas que organizan el *material* en diferentes *soportes* o *medios* en una misma obra,¹ pero sobre todo parecen compartir y propiciar modos de organización de lo sensible que no caben en las categorías que hasta el presente se han utilizado para inscribir una práctica, una obra, una producción como arte. Una cada vez más extensa profusión de prácticas no sólo rechaza categorías y definiciones sino que apuesta al vaciamiento de esas categorías volviéndolas inoperantes. Si pensamos que estas expansiones, tal como menciona Garramuño, se remontan en el pasado más próximo a ciertas prácticas artísticas de los años ‘60, pero que, además, presentan una prehistoria a lo largo de la Modernidad, cabe la pregunta acerca de cuál sería la radicalidad de estas prácticas nombradas como contemporáneas y dónde radificaría la diferencia sobre la que se pretende teorizar. La respuesta, para Garramuño, está dada en la *exploración de la sensibilidad* que estas “obras” proponen al cuestionar categorías teóricas que durante mucho tiempo se consideraron definitivas.

Garramuño se inserta en un debate ya iniciado en Latinoamérica acerca del estatuto del arte actual –cuyos nombres incluyen entre otros a Josefina Ludmer, Nelly Richard, Néstor García Canclini y Ticio Escobar, a quien se cita. De Escobar se retoma la idea de que el arte ya no interesa tanto como lenguaje sino por su performatividad para ir un paso más allá y sostener que ese “alcance pragmático” estaría ligado a otra forma en que este arte propone su potencial crítico y político. Las producciones estéticas del presente estarían propiciando imágenes de comunidades inesenciales (Agamben), expandidas, en las que la noción de *lo común* no está marcada ni por la pertenencia ni por una esencia, sino por un *tener lugar* que convoca la existencia, como una *apertura del espacio* y de la *posibilidad indefinida e infinita* (Nancy) o como *lo impropio* (Esposito).

En el poema de Carlito Azevedo, *Margens/Márgenes*, la *expansividad* se presenta como una “inundación de los márgenes del poema”, el cual se ve invadido por hablas recortadas, conversaciones que irrumpen, textos, voces anónimas marcadas por la impersonalidad, que aparecen como retazos e interrumpen la pulsión lírica y narrativa con

¹ Los materiales designan a la materia prima más corporal con que los artistas operan y que es “material” en cuanto aún no se le ha asignado sentido o no se la ha puesto más que sobre la mesa de trabajo; los soportes, por otro lado, serían los lenguajes que, apropiándose de ciertos materiales –habría entonces algunos materiales más adecuados que otros a cada soporte-, producen un sentido que le asigna su pertenencia a un determinado medio. El medio, entonces, estaría definido por una inscripción de esos materiales organizados e implicados en un soporte en el marco de un régimen de pertenencia, a partir de sus regímenes de construcción de sentido, de sus modos de relación con el destinatario, de sus efectos posibles y esperados, de sus modalidades de circulación: el medio sería el vehículo de la obra en un sistema de inscripciones.

constantes desvíos y fluctuaciones (51). El poema muestra cómo lo literario se imbrica en la convivencia con la experiencia contemporánea y se propone funciones extrínsecas a su propio campo: imaginar comunidades construidas en las fronteras y los límites, imaginarios y reales, de tradiciones y espacios. Algo semejante sucede en *Monodrama*, del mismo autor, que cuestiona las posibilidades de definir e identificar un modo específico y pertinente de la poesía no sólo en lo formal sino en los modos en que lo social, el mundo contemporáneo y sus transformaciones impactan en la escritura. En el caso de Tamara Kamenszain, el *paso de prosa* (como manifestación de la tensión entre prosa y poesía) contiene un profundo sentido político que se liga a la experiencia de lo común a partir de una red de afectos.

Garramuño subraya una apertura de las prácticas artísticas que en el caso de cierta poesía se juega en términos de *vulnerabilidad* ante el mundo. En el caso de poetas como Carlito Azevedo, Martín Gambarotta, Sergio Raimondi, Paula Glenadel o Marcos Siscar sería imposible mantener una dicotomía dentro/fuera del poema sino que se intensifica una *lesión* de ese exterior en la obra y el sujeto que, concomitantemente, se minimiza, se convierte en pura materialidad moldeada por aquello que ingresa en la poesía a través de los sentidos. Se trata de una poesía heterónoma que se propone como “exploración de lo real” y, a su vez, se deja desestabilizar por ese exterior. En diálogo con la noción de *hospitalidad* derridiana, fuertemente ética y política, Garramuño concibe a estos poemas como una forma porosa y vulnerable ante el mundo, a la vez que se figuran a sí mismos como parte del mundo. Esas figuraciones de la vulnerabilidad que reciben *hospitalariamente* al otro y al mundo –a partir de los sujetos, afectos, sentimientos que se hospedan en el sujeto destituido del yo lírico– se instalan como sostén de una ética de la resistencia que consiste en refundar a la ética como estética, como una forma de habitar el mundo.

Esas nuevas formas de habitar el mundo son el foco del capítulo “Región compartida: pliegues de lo animal-humano” en una serie de narrativas (Lispector, Bellatín, Rufatto, Busqued y Romina Paula). Para Garramuño, estas narrativas exploran un pliegue, una región *en* común entre lo animal y lo humano que se realiza a través de procedimientos de desindividualización, en búsqueda de la vida impersonal (la materia impersonal de lo viviente, la vida pura) aunque singular de la que se participa, marcada por esa preposición *en*. Estas narraciones exploran un sitio en el que es posible imaginar la convivencia entre diferentes formas de vida, a partir del horadamiento de la comunidad humana para ahuecar en ella ese sitio de la vida proliferante en sus diferentes formas.

Esa desestabilización que vuelve imposibles las definiciones y los límites también se observa en ciertos modos en que el arte actual se inmiscuye en lo real. Es el caso de prácticas artísticas como las de Rosângela Rennô que hacen un uso del archivo considerándolo como dimensión material, anterior e independiente de la memoria, capaz de fragmentar y desestabilizar los recuerdos; para este arte, el archivo funciona desde una lógica de la presencia como *materialidad superviviente* y no como forma de memorialismo. De este modo, el arte trae al presente fragmentos de lo real para discutir y actuar con los modos del olvido, las amnesias, los restos.

A lo largo de las diversas exploraciones artísticas del presente que se le han acercado al lector, Garramuño expone, en diversos modos e inflexiones, la impugnación en el arte contemporáneo de las nociones de *especificidad* y *pertenencia*. El capítulo final concluye –aunque provisoriamente, como todo ensayo– en la propuesta de un nuevo *arte inespecífico*, que no sólo cuestiona la especificidad del medio, sino también al interior de

un mismo lenguaje o soporte. Las prácticas artísticas abordadas derivan hacia una desespecificación de lo literario al configurar series heteróclitas rizomáticas que desbordan la posibilidad de cualquier orden o forma, cuestionando así las nociones de propio y propiedad que fundarían una especie. Para Garramuño, se expone así la *falla del discurso de la especie* que se sostiene en la “producción de diferencias como base de la distinción excluyente” (181), es decir, aquello que diferencia una especie de otra. En esa exhibición de la falla se transcribe una reflexión en torno a *lo común*, dice la autora, pero no desde lo propio de cada especie, sino desde una perspectiva en que lo común sólo es posible desde lo *impropio*, desde la apertura a lo otro de sí (Esposito). En este sentido, aparece nuevamente aquí –preocupación central del libro– la potencia política del arte contemporáneo, que es la de pensar *cómo vivir juntos*, los poderes de intervención del arte: el arte se convierte en un laboratorio para pensar formas de lo común y producirlas.

“Especie, especificidad, no pertenencia” demuestra que la densidad teórica está intrínsecamente urdida a y en las propuestas artísticas. Los conceptos centrales que atraviesan la totalidad del ensayo parecen emerger con claridad de esas mismas propuestas estéticas estudiadas. Garramuño *lee* esas prácticas artísticas en lo que hacen aflorar en su acontecer y a partir de ellas teoriza en un diálogo horizontal en el que la teoría y los conceptos no se imponen ni violentan su corpus inespecífico, sino que desde allí se diseminan las categorías. Garramuño evidencia, a través de una urdimbre que desjerarquiza límites (disciplinarios, genéricos, de saberes y modos del pensamiento: arte y teoría), que estas experiencias artísticas demandan operaciones teóricas y críticas diversas; sitúa su propia práctica crítica en un confín “hospitalario” –para usar las palabras de la autora– que reclama, también, su *inespecificidad*.

Por último, *Mundos en común* se cierra con un “Dossier de *frutos extraños*” que realiza dos movimientos interesantes, como líneas de fuga. Dichas líneas permiten, por un lado, volver sobre el ensayo mismo de la autora: una suerte de mirada crítica que, como las prácticas que analiza, se sale de sí misma y no se clausura en el análisis de un corpus fijo. Por otro lado, permiten continuar una serie proliferante e inespecífica y leer la compleja trama de prácticas y discursos contemporáneos desde los problemas teóricos y políticos que los atraviesan. Esos dos movimientos pueden ser entendidos como desplazamientos: en primer lugar, de la noción de corpus hacia la idea de *dossier*, más abierta, ya que no se cierra en torno a una lógica compacta y definida sino que puede expandirse. En segundo lugar, el desplazamiento hacia la propuesta de un horizonte teórico, artístico y crítico en el que esas diferentes formas del pensamiento dialoguen en el mismo nivel, sin jerarquías ni sistemas de validaciones jerarquizantes: *Frutos extraños* da nombre a la instalación de Nuno Ramos y se convierte en categoría teórica en su (re)versión como “Frutos impropios” en los desarrollos sobre un arte inespecífico que requiere una crítica inespecífica, es decir, que se mueva en ese horizonte que no reivindica un para sí, sino un “con el otro” y cuyo potencial político, además de teórico, ha de ser una dinámica de lo múltiple, ha de dibujar imágenes de comunidades expandidas y hospitalarias. La crítica se propone, entonces, en idéntico plano de responsabilidad, como modo de imaginar formas de habitar el mundo.