

# Máquinas y artefactos de profanar. Estrategias para una reactivación de lo improductivo

MARIELA HERRERO\*

**RESUMEN:** Se analiza en este trabajo una serie de gestos estéticos que ponen a funcionar la lógica de la apropiación y la refuncionalización de objetos ya utilizados o desechados. Trabajos como los de Nuno Ramos, Marcos López, Daniel Link, Adriana Varejão, Nicola Constantino, por mencionar sólo algunos, que intervienen materialidades y operan como máquinas o artefactos de profanar. A partir de ellos revisaremos categorías como obra, autor, origen y originalidad, todas las cuales son puestas en cuestión desde ángulos que involucran nuevas problemáticas. Pero, además, se analizarán conceptos como “inoperatividad”, “descreación”, “uso”, “postproducción”, para pensar hacia dónde (fuera del arte) y hacia qué (la experiencia de la vida) se redirigen estas prácticas errantes.

**PALABRAS CLAVE:** Arte Contemporáneo; Artefactos; Improductivo; Latinoamérica; Literatura; Profanación.

**ABSTRACT:** This paper analyzes a series of aesthetic objects that put to work the logic of the appropriation and the re-functionalization of objects already used or discarded. Works such as the ones made by Nuno Ramos, Marcos López, Daniel Link, Adriana Varejão, Nicola Constantino, just to mention a few, that perform an intervention on materialities and operate as machines or artifacts of profanation. From them we look over categories as pieces, author, origin and originality, all of which are questioned from angles that involve new problematics. This paper also analyzes concepts as “inoperativity”, “uncreation”, “use”, “postproduction”, to think about where (out of art) and toward (the experience of the life) are redirected this wandering practices.

**KEYWORDS:** Artifacts; Contemporary Art; Latin American; Literature; Profanation; Unproductive.

---

□ Instituto de Estudios Críticos en Humanidades – Facultad de Humanidades y Artes – Universidad Nacional de Rosario (UNR) - S2000CRN - Rosario, Santa Fe - Argentina. E-mail: [herreromariela@gmail.com](mailto:herreromariela@gmail.com)

1.1 - Con la emergencia de las vanguardias históricas, el paradigma artístico establecido hasta ese momento – cuyo principio rector estaba basado en las “bellas” artes– experimenta una ruptura; pero es incluso antes, en 1913, con la aparición de los primeros *ready-mades* de Marcel Duchamp, que se exige una revisión de las convenciones y preceptos estéticos aceptados hasta entonces, reclamando para el arte una revisión de la categoría de obra en general. El gesto duchampiano es doble, por un lado exhibe objetos típicos de la vida cotidiana, los vacía de su funcionalidad y los ubica en el marco museístico desde donde comienzan a conmover las bases de lo propiamente estético. Pero al mismo tiempo, la operación apunta a optar por objetos que posean una “indiferencia estética”, es decir, que no existe en ellos ninguna cualidad estética notable, ninguna evidencia que permita legitimar su estatuto de obra de arte. Una de las aristas de la cuestión se observa en una cierta cristalización de la originalidad de las obras, esto es, un momento en que el arte cesa de evolucionar al tiempo que el mundo real irrumpe en el mundo de la obra:

Es el después de la conquista de esa autonomía absoluta enunciada por el arte concreto. La violenta penetración de los materiales de la vida misma, heterónomos respecto de la lógica autosuficiente del arte, establece un corte. Los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los fluidos, la basura, los sonidos de la cotidianeidad, los restos de otros mundos bidimensionales (el diario, las fotografías, las imágenes reproducidas) ingresan en el formato de la obra y la exceden. Mucho de esto sucedió con el cubismo, pero sobre todo con el dadaísmo y el surrealismo. Sin embargo, su profundización y generalización se producen en el tiempo de la posguerra, principalmente desde fines de los años cincuenta (GIUNTA, 2014, p. 10).

A fines del siglo XX el arte entró en una fase nueva: la de la producción artística masiva. Mientras que el período anterior estuvo signado por el consumo masivo del arte, en esta época la situación parece ser diferente y dos son los factores fundamentales que condujeron a este cambio: el surgimiento de nuevos medios técnicos para producir, distribuir y/o hacer circular información, y un giro en nuestro modo de entender el arte, un cambio en las reglas que usamos para definir e identificar qué es arte y qué no lo es. Hoy en día sabemos que la línea que divide una obra de arte de una “cosa común” ha sido relativizada, difuminada al punto de casi desaparecer. Por el contrario, asistimos a un panorama en el que somos conscientes de que todo puede ser o parecer una obra de arte.

Desde los primeros textos de Paul Valéry en 1928 sobre el destino y futuro de la obra de arte, pasando por las, posteriormente tan discutidas, reflexiones de Walter Benjamin en 1936 acerca de la reproductibilidad técnica del arte, el interés en las transformaciones del paisaje cultural encontró una forma de expresión en la literatura y el arte de fines del siglo XIX desde Proust y Baudelaire hasta James Joyce. La experiencia decimonónica, así como las manifestaciones artísticas que la acompañaron, concebidas como una totalidad, comienza a resquebrajarse en las postrimerías del siglo. La noción misma de experiencia –tramada, hasta entonces, en la encrucijada exacta de un tiempo y espacio determinados– se ve alterada, fracturada. El concepto de aura benjaminiano que involucra tanto a la experiencia histórica,

como a un espacio y un tiempo detectables y únicos, se reviste de una dimensión fundamental para entender el arte que adviene y la experiencia que en él se revela.

Con la publicación de *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1936) Benjamín inaugura la reflexión sobre las transformaciones que en el universo de la obra de arte se producen por la aparición de nuevas tecnologías de comunicación y difusión del conocimiento artístico. Si bien todavía se trata de dos mundos que conviven a distancia –una cosa es la obra y otra bien diferente es su reproducción–, ambas constelaciones comienzan a aproximarse, a acortar sus distancias, lo que va a conllevar, tiempo después, importantes consecuencias en las formas de la experiencia artística, entre ellas la de que la reproducción técnica entrañaba una carencia que no era otra que la de “la autenticidad”. Esto es, el “aquí y ahora” del original, una autenticidad en cuanto autoridad plena frente a la reproducción, incapaz de reproducir, precisamente, la autenticidad. De ahí que Benjamin proponga el término “aura” como síntesis de aquellas carencias: falta de autenticidad, carencia de certificación histórica:

resumiendo todas estas carencias en el concepto de aura, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. La técnica reproductiva desvincula el objeto reproducido del campo de la tradición (BENJAMIN, 2011, p. 11-12).

Según lo que se desprende del estudio de Benjamin, la técnica quedaría así asociada al hacer reproductivo –en términos estéticos pero también políticos. A la reproductibilidad le pertenecerían la serie, la masividad siempre asociadas no a la proximidad con un origen formal sino con un modelo al que el producto tiene que ajustarse para alcanzar su presencia. En cambio, del lado del arte correspondería ubicar la autenticidad u originalidad, es decir, la relación de proximidad con un origen, con una forma, que es a través de lo cual llega a ser y con la cual mantiene un vínculo permanente (COSTA, 2007). Ahora bien, tal como reflexiona Giorgio Agamben, el arte contemporáneo “tiende a identificar cada vez más a la obra de arte con el producto no artístico” (AGAMBEN, 2005, p. 83). El carácter particular de las producciones artísticas contemporáneas se funda sobre una doble condición productiva: pertenecen a la actividad artística y a la producción técnica al mismo tiempo, es decir, se constituyen como *techné*: una forma de la verdad, de la *aletheia*, de la revelación que producen las cosas desde la ocultación a la presencia. Desde otra perspectiva, el arte, como lo ha señalado Heidegger, es fundacional. Se le otorga un lugar fuertemente ontológico. En tal sentido, la obra no es ineficaz, no es neutra, no es, tampoco, pasiva. La obra, por su capacidad de develar la verdad, nos modifica; la obra es antes. “La obra hace, hace hacer, y en ello modifica” (HEIDEGGER, 1997, p. 115). La pregunta por el arte radica entonces en entender no tanto qué es el arte, sino qué hace el arte con nosotros. El arte resulta así, actividad. Un arte acción, un artefacto.

1.2 - Lo que viene problematizando el arte contemporáneo en estas últimas décadas –pero que tiene su correlato a comienzos del siglo XX– es la idea de que el arte se funda sobre una autenticidad que remite de inmediato a un origen único –y, podríamos agregar,

inaccesible– y, al mismo tiempo, cuestiona la posición que el autor ocupa respecto de ella. Pero es incluso, antes, con el desarrollo de la fotografía y el cine que la autoridad aurática ha comenzado a debilitarse y que ese aquí y ahora específico, único, irreplicable, irrecuperable viene transformándose:

El atentado que contra la pretensión de autenticidad perpetra la naturaleza infinitamente reproducible de la fotografía, su condición inmediata y natural de copia, induce la pérdida del aura de la obra de arte: el desplazamiento de su experiencia fuera de los límites del ritual de culto que durante siglos, desde su absorción de los caracteres asociados a la imagen por su origen religioso, había regulado la experiencia artística (BREA, 1996, p. 25).

Como lo ha advertido Benjamin, la función social del arte se revoluciona por completo desde que ya no pueden aplicarse sobre la obra los parámetros de la autenticidad (BENJAMIN, 2011, p. 18). Anulada el aura, cancelada su distancia por la serialidad que promueve la técnica, las masas pueden reapropiarse de objetos que circulaban más allá de su alcance. Sin embargo, Ticio Escobar advierte que la desafortunada escala que ha adquirido en las últimas décadas la sobreproducción mercantil de bienes culturales ha terminado por desmentir gran parte de las optimistas predicciones benjaminianas, todo lo cual ha provocado un desplazamiento del capitalismo de producción hacia el de consumo:

el desborde de los mercados globales sobre el ámbito de la cultura, ocurrido en la era de reproducción electrónica, más que impulsar la producción artística de las mayorías y universalizar el acceso a la información, ha promovido tan extendida manipulación de las formas y precipitado tan descontrolada saturación de las significaciones que resulta difícil pensar hoy en la apropiación de la cultura por públicos socialmente estructurados (ESCOBAR, 2004)<sup>1</sup>.

El panorama artístico contemporáneo nos indica que algunos artistas han detectado esta dificultad y, en consecuencia, sus obras muestran una alternativa de producción que va más allá de la tendencia que marca el mercado. En muchos casos, esta acción se lleva a cabo –con infinitos matices, perspectivas y materialidades– a través de la producción de nuevas relaciones con la cultura en general, y del empleo de recursos de utilería mediática.

En el caso del fotógrafo argentino Marcos López, por ejemplo, cada una de sus fotografías relata un exceso, expone un relato que versa sobre la exageración y la redundancia, poniendo en evidencia lo que la historia de la fotografía ha tratado de encubrir con la retórica de la inmediatez, de lo espontáneo, de lo documental. Desde una estética que retoma el lenguaje de la publicidad, López ensaya una y otra vez la puesta en escena de seres, objetos, encuadres y discursos ya aprovechados o que ya se encuentran circulando en diferentes espacios de la sociedad. Y en esta operación encuentra una manera de resistir a la lógica niveladora del mercado. Trabajar sobre el sentido de estos objetos y discursos que de tantas veces sobrecritos se han tornado vacíos, le permite a López reactivar lo hasta entonces considerado estéril y con ello, movilizar un modelo aurático alternativo.

---

<sup>1</sup> En la versión de este estudio consultada en Internet, no se informa el número de las páginas.

Sin embargo, fiel a su vocación voraz, el mercado acaba por estetizar todo lo que encuentra a su paso, acercando todos los objetos, volviéndolos productos transparentes, accesibles bienes de consumo. Es ante esto que la obra de Marcos López parece responder con una alteración de ese exceso. Esto es, no se trata meramente de volver a poner en circulación elementos agotados de sentidos, ni siquiera se trata de una estrategia paródica, sino que, lo que en todo caso parece observarse es una revalorización de aquello que se ha vuelto obsoleto a partir de la lógica mercantilista y, a causa también, de su proliferación exacerbada en los medios de comunicación. La propuesta de López se extiende más allá: resiste con una nueva forma de apropiación crítica de los imaginarios masivos y sus innovaciones tecnológicas; asume sus potencialidades democratizadoras pero invierte el discurso estetizador. En palabras de Nicolás Bourriaud, podríamos decir que el método mediante el cual López recurre a formas ya producidas, le permite “inscribir su obra en el interior de una red de signos y significaciones, en lugar de considerarla como una forma autónoma u original” (BARRIAUD, 2009, p. 13).

*Exceso* es, además de un rasgo insoslayable de su obra, el nombre que llevó una de sus exhibiciones en la Galería Ruth Benzacar, en Buenos Aires, en el año 2010. En esta ocasión, López optó por exponer objetos icónicos, que hemos reconocido ya en sus fotografías, y muy pocas imágenes. Exceso es la fotografía materializada en otra cosa, más específicamente, “la fotografía por otros medios” (BRIZUELA, 2010), pero así también son “reproducciones, en otro medio, de fotografías” (BRIZUELA, 2010). Es precisamente allí, en el gesto de acentuar su infinita reproductibilidad que sitúa a la fotografía como el medio moderno que por primera vez borra el concepto de original y de origen. Toda fotografía no es más que una copia, parecen afirmar estos objetos. El exceso que definió su estética fotográfica desde que ingresó en el color aquí, ahora, se ha salido del marco, se ha excedido. Aquí estamos, en el universo literal de las copias. Sin embargo, como lo ha detectado Boris Groys,

Las imágenes son constantemente transformadas, reescritas, reeditadas y reprogramadas en tanto circulan por redes y son alteradas visualmente en cada instancia. El estatuto de copia se vuelve una convención cultural cotidiana así como ocurría con el estatuto del original [...]. Somos incapaces de estabilizar la copia como copia, así como somos incapaces de estabilizar el original como original. No hay copias eternas tal como no hay originales eternos. La reproducción está tan infectada por la originalidad como la originalidad está infectada por la reproducción. Al circular en varios contextos, una copia se vuelve una serie de originales diferentes. Cada cambio de contexto, cada cambio de medio puede interpretarse como una negación del estatuto de la copia como copia, en tanto ruptura esencial, nuevo comienzo que abre un nuevo futuro. En este sentido una copia nunca es realmente una copia; sino más bien un nuevo original en un nuevo contexto. Cada copia es en sí misma un flâneur experimentando, una y otra vez, su propia “iluminación profana” que lo convierte en original. Pierde las antiguas auras y gana auras nuevas (GROYS, 2014, p. 64-65).

Las obras a las que asiste el espectador de *Exceso*, pertenecen a Marcos López pero han sido realizadas por otros artistas. Las copias y las citas se multiplican hasta romper un límite. No hay una multiplicación de voces, sino que en todo caso, el funcionamiento de

su disposición no responde a un origen con nombre y apellido porque lo que se borra es la noción de autoría. Las imágenes y los objetos se inscriben en una singular ausencia: un lugar que puede ser ocupado por cualquiera.

En otro orden de cosas, pero siempre en una línea que reniega de la ilusión de autenticidad, Marcos López subraya el artificio mediante el cual los elementos que componen la imagen se disponen; interviene los colores, saturándolos, contrastándolos; recarga la textura de la foto, colmándola de objetos, en fin, recurre a métodos típicamente *pop* para repensar el tema de la identidad latinoamericana, argentina específicamente. Esto es lo que discuten también sus fotografías; de esa categoría universal y desproblematizada sospechan sus series desbordadas de guiños a lo doble, al remedo, a lo heterogéneo ensamblado sin articularse completamente y desde ese lugar complejo se proyecta hacia otras prácticas artísticas que polemizan esta categoría sin darla nunca por clausurada.

En el año 2011, la artista visual argentina Nicola Constantino, lleva a cabo la obra *Vanity/Tocador*<sup>2</sup>, una video instalación en la que registra la construcción de la obra y cuyo argumento versa en torno del problema de la creación. En este caso, Constantino utiliza el soporte del video, explota el documentalismo, la veracidad, y la ligazón con el registro de lo real que el video le provee para llevar a un límite esa relación y para hacer visible el mecanismo de artificio. La puesta que la artista despliega apunta a poner a funcionar el soporte de otra manera a la que se está habituado a hacerlo. De este modo, Nicola construye la figura del artista entre bambalinas, pero no lo registra en una actitud voyeurista, sino como un mecanismo que ayude al espectador a descubrir la textura ficcional de la obra, a darse cuenta de lo obvio, de la artificiosidad y la mentira.

La persistente búsqueda de la artista en torno a la inquietante relación que se establece entre alteridad e identidad es constante en su obra. La duplicación, el desdoble tematizan la tensión de la artista entre ser ella misma y ser otra. A través de una suerte de mito de Frankenstein, Nicola se exhibe en *Vanity* en pleno proceso de transformación. El empleo del maquillaje remite a la idea de máscara, de disfraz. Sin embargo, los rasgos de identidad nunca se pierden completamente, porque lo que verdaderamente interesa es mostrar el proceso a través del cual el artista pasa de ser algo “corriente” a convertirse en tal gracias a la producción de la obra.

En *Vanity*, el espejo que refleja la imagen de la artista durante su transformación, no alcanza a reflejar la del espectador. La escena montada, así como el empleo del espejo y el juego con el doble remiten, en gran medida, a *Las Meninas* de Velázquez. La presencia del espejo despierta ambigüedad y desvirtúa la realidad de la obra. Ante esto, el espectador confunde lo que ve y duda si se trata de un cuadro o de un espejo. Pero, además, tanto la acción como la atmósfera que rodea a la escena filmada hacen ingresar la representación teatral al soporte del video socavando la especificidad del medio y tornando imprecisa una imagen que podría entenderse no ya como un plano fijo, sino, quizás, como un cuadro en movimiento.

---

<sup>2</sup> La obra puede encontrarse en el sitio oficial de la artista: <<http://nicolacostantino.com.ar/tocador.php>>.

Tenemos entonces un recurso altamente reforzado en el que la figura del doble, el espejo y el develamiento del artificio se conjugan en esta instalación apresando la presencia del espectador y asignándole un lugar privilegiado y a la vez obligatorio –como sucede, según Foucault, en el cuadro de Velázquez–. En su análisis, Foucault consideraba que dicha obra estaría tematizando “la representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre” (FOUCAULT, 1968, p.15). Es precisamente esa apertura que la instalación habilita, la que permite el ingreso del espectador al espacio de la obra provocando una “desterritorialización y una deslocalización –transitoria–” (GROYS, 2014, p. 63) del espacio público que ocupaba antes de formar parte de la obra.

*Vanity* supone una apropiación<sup>3</sup> y una alteración respecto del cuadro de Velázquez. El soporte del video le permite a Constantino dar cuenta, conservar y archivar la puesta al desnudo del proceso creativo. La elección y la función del soporte responden aquí a la necesidad de eliminar la distancia de la representación cancelando la condición aurática de la obra. “La manifestación irrepetible de la distancia, por más próxima que esté” (BENJAMIN, 2011, p. 14) ya no es tal a partir del develamiento de la ilusión que sostenía a la representación. Sin embargo, esa trama singular de espacio y de tiempo –el aquí y el ahora– no es destronada totalmente, sino que se desplaza hacia otra dirección. En la obra de la rosarina, la reproducción del proceso de transformación que recomienza una y otra vez propone una reauratización del objeto, en tanto suplanta la originalidad, lo desacraliza para instaurar en su lugar una imagen que no cesa de repetirse y replantear el concepto de origen. Copia, reproducción, no origen, recomienzo, atentan contra la condición aurática de la obra, le quitan el aquí y el ahora, la existencia irrepetible se desplaza hacia la repetición al infinito. No obstante, la autenticidad del gesto artístico se ubica en la posibilidad de otro “aquí y ahora” que el formato de la instalación ofrece al público que la experimenta. Boris Groys así lo entiende:

En general, la instalación opera como el reverso de la reproducción. La instalación retira una copia precisa de un espacio no marcado, abierto y de circulación anónima y la coloca –aunque sea temporariamente– en un contexto cerrado, fijo y estable, en el contexto de un topológicamente bien definido “aquí y ahora” (GROYS, 2014, p. 63).

De esta forma, cada vez que la instalación sea desmontada perderá su contexto único y original, y, al mismo tiempo, lo recobrará en cada reedición, en cada nuevo montaje. Precisamente porque la instalación opera como un dispositivo efímero pero, al mismo tiempo, como un evento multiplicador de sentidos que por su tendencia a la finitud, a la caducidad, aspira a producir una experiencia de realidad, que resultará siempre particular, siempre diferente:

Una instalación no preserva su identidad con el tiempo. Es un evento en el sentido en que puede transformar su identidad. Puede ser desmantelada y reconfigurada.

---

<sup>3</sup> Empleo aquí el término “apropiación” en el sentido en que lo utiliza Nicolás Bourriaud, esto es: “la apropiación es, en efecto, el primer estadio de la postproducción; ya no se trata de fabricar un objeto, sino de seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica” (BOURRIAUD, 2009, p. 24).

Creo que la mortalidad es un elemento que está presente en mayor grado en las instalaciones que en la pintura. La pintura está más cerca de reclamar su inmortalidad. [...] en comparación con la pintura, la instalación produce en mí un efecto fundamentalmente pesimista, pero muy cercano a la mentalidad contemporánea, esto es, a la experiencia directa de la finitud y la solubilidad de todo (KAVOKOV; GROYS, 1990, p. 3-4).

1.3 - Entre algunas de las particularidades que presenta la época contemporánea, se destaca la necesidad de terminar de disolver ciertos núcleos metafísicos como identidad, origen, totalidad. No obstante, al no haber encontrado aún un soporte propio, el relato contemporáneo se ve en la obligación de apoyarse todavía en ellos para asegurarse cierta estabilidad. Esta característica singular puede detectarse en algunas prácticas y gestos estéticos latinoamericanos y actuales que trabajan tanto sobre la asimilación como sobre la distorsión de paradigmas centrales como los arriba mencionados, y cuyas principales operaciones de producción consisten en la apropiación, el uso, la copia y la transgresión de modelos metropolitanos y de objetos, materiales y recursos ya elaborados. En tal sentido, estas estrategias son cumplidas a través de intrincados mecanismos retóricos que ayudan a replantear los conceptos de origen y fundamento, de universalidad, de identidad y simulacro.

La obra del artista Nuno Ramos se presenta como un emblema de esta pérdida de la identidad y de los medios específicos. Estructurada sobre la superposición, la tensión y la inestabilidad de materiales mixtos y soportes diversos, la obra en general de Ramos muestra esta porosidad constructiva, pero sobre todo atenta contra la noción de campo como algo cerrado y estático. Así, su obra presenta una disposición que promueve la apertura de los límites formales y obliga a repensar el concepto de lenguaje(s) como materia compleja sobre la que también es posible aplicar, en palabras de Florencia Garramuño, “una deconstrucción sobre el discurso de la especie, en cuanto discurso de la diferencia entre especies” (GARRAMUÑO, 2015, p. 100).

El contacto, el cruce, la apropiación y la traducción entre culturas proliferan en la obra multiforme de Ramos. Escritor, músico, escultor, diseñador, ensayista, artista visual, todo se conjuga y se complementa para producir una obra abundante y amorfa, en constante metamorfosis. El trabajo que direcciona y moviliza esta apertura de fronteras y la amplificación de lo medial tiene su punto de anclaje en una operación mayor: la de escribir y trabajar con restos. ¿Con qué lenguaje hablar del lenguaje? ¿Cuál es la materia del lenguaje? ¿Y la del mundo?, son algunos de los interrogantes que insisten en conducir la búsqueda artística de Ramos. La resistencia a los géneros y a la especificidad del lenguaje parece querer apuntar a expandir la escritura para que en ella ingrese un lenguaje común, una herramienta hecha con pedazos de cosas vivas:

¿De qué está hecha la herramienta? Si fuera posible, por ejemplo, estudiar los árboles en una lengua hecha de árboles, la lengua en una lengua hecha de tierra, si el peso del mármol fuera calculado en números de mármol, si descubriéramos un paisaje con la cantidad exacta de materiales y de elementos que lo componen, entonces extenderíamos la mano hasta el próximo cuerpo y sabríamos por el tacto su nombre y su sentido, y seríamos dioses corpóreos, y la naturaleza sería

nuestra como una gramática viva, un diccionario de musgo y de limo, un río cuya garganta fuera su nombre propio (RAMOS, 2014, p. 13).

La habilidad de Nuno Ramos para poner a funcionar en conjunto una pluralidad de elementos y voces diversas, problematiza además la noción de origen y originalidad y refuerza así su intención de escribir en un lenguaje calcinado, hecho de pedazos y destrozos. Como en un juego de muñecas rusas, Ramos va produciendo una fluctuación entre sus obras donde, de las orillas de su escritura, emergen otros textos, incluso obras visuales<sup>4</sup>:

Hechos a semejanza de algún prototipo, a la propia semejanza estamos presos [...] miro vanidoso por un ojo que no es mío, ya tomado por lo que vio y todavía ve. Un ojo que tiene la luz colada, en pliegues de repetición y enumeración [...]. Así como un grabado, un enorme proceso de transferencia literal de una superficie hacia otra está en la base de todo lo que funciona allí –el pie en la arena, la marca de la sábana en la piel de un cuerpo después de horas de sueño, los surcos de un peine en el cabello, la fosilización de una superficie blanda pero mineral. Esta es la muñeca rusa principal (RAMOS, 2014, p. 68-69).

Ya desde sus comienzos, las obras de Nuno Ramos se presentaron como territorios inestables y, sin duda, una gran parte de su trabajo exhibe aún hoy un esfuerzo para reunir cosas y materiales cuya convivencia se torna extraña y áspera. La diversidad de materiales, así como la continuidad –o, en todo caso, la ausencia de límites– entre ellos, nos sugiere además del cuestionamiento a la especificidad y la propiedad de esos materiales, un tratamiento con el que se busca “que la materia salga del cuadro, avance hacia el espacio y deje de pertenecer –en esa salida– al cuadro propiamente dicho” (GARRAMUÑO, 2014, p. 89)<sup>5</sup>.

Una operación similar es la que exhibe la obra de Adriana Varejão. Fundadas sobre una estructura que remite a ecos y resonancias dispares, las producciones de Varejão se componen en base a la acumulación e integración de fragmentos dispersos. Sin embargo, a pesar de trabajar con materialidades variadas, sus trabajos exponen como hilo conductor un constante diálogo con imágenes extraídas de la historia del arte. Mediante un proceso que involucra tanto la apropiación como la inversión de sentidos que estos elementos vehiculizan, Varejão pone de relieve el contacto entre culturas, las diversas y múltiples trasposiciones sobre las que se ha construido Latinoamérica.

Mediante un gesto bifronte, las pinturas que integran su serie “*Folhas*”<sup>6</sup> exploran más a fondo la conexión entre China y Brasil, y han sido ejecutados al estilo de las tradicionales pinturas de tinta china de la dinastía Song. De este modo, al tiempo que emplea la misma perspectiva aplanada y los lugares imaginarios propios de la pintura paisajística china, la artista hace referencia a la historia de Brasil a través de imágenes de iglesias barrocas y monasterios de Minas Gerais. *Jardim das Delícias*, una obra de 2015, que integra la serie arriba

<sup>4</sup> Este punto será desarrollado más adelante en este mismo artículo.

<sup>5</sup> Un ejemplo de esto se encuentra radicalmente representado en su obra *Fruto Estranho* (2010).

<sup>6</sup> Todas las obras que aquí se mencionan se encuentran disponibles en el sitio web de la artista: <<http://www.adrianavarejao.net/pt-br/category/categoria/pinturas-series>>.

mencionada, remite por un lado, al tríptico renacentista de El Bosco y, al mismo tiempo, recupera elementos propios de la historia de la conquista de Brasil. Es en esta integración y combinación de la imaginería y las historias brasileña y china que Varejão crea un tipo de mestizaje propio e instaura una genealogía inesperada tanto con la tradición china como con la pintura de El Bosco.

La fusión de elementos presentes en esta serie se lleva a cabo en lienzos sobre yeso pintados al óleo que emulan siluetas de diferentes hojas de árboles, de gran tamaño, dispuestas una junto a la otra. Ausente el tronco del árbol que nuclearía el linaje, la disposición dispersa de las hojas parece querer apuntar a una historia cultural también atomizada pero cuyas piezas o fragmentos son capaces de contener y albergar los elementos y ritos en apariencia más distantes y diversos. La extrañeza de la serie se funda sobre la indiferencia respecto del origen. La obra se dispone de modo horizontal y neutraliza las jerarquías, la subordinación de ciertos elementos por sobre otros. Varejão rectifica la noción de origen y la presenta como corroída. En *Paisagem sino-brasilera com verde* (2015) y *Paisagem sino-brasilera*, del mismo año, lo “natural”, árboles, morros, vegetación típicamente brasileras se realzan sobre la técnica del craquelado que particiona la totalidad y la disgrega. La sutura aquí debe ser comprendida ampliamente, tanto en la materialidad con que la obra es construida, como así también en la densidad simbólica de su discurso pictórico. Las junturas que se exhiben en el fondo de estas *folhas* deja ver que el cuerpo de la historia cultural brasileras, sustancialmente complejo, exuberante y frondoso en la diversidad de su composición, no deja de ser un tejido poroso, surcado por cicatrices que remedan las nervaduras del follaje. Varejão interrumpe la historia con mayúscula y profana la idea de origen nivelando elementos, borrando la distancia aurática que los alejaba en tiempo y espacio, y, de esta manera,

desmonta a atual história da pintura mundial e, com ela, os vínculos hierárquicos estabelecidos entre objetos e idéias, a fim de construir uma teoria de equivalências que permitirá a estes objetos e a estas idéias serem incorporados e materializados em séries de espaço e tempo. Ela os libera, permitindo-lhes entrar nas poucas uniões que lhes são orgânicas, sem se importar quão aberrantes estas possam parecer do ponto de vista das associações comuns, tradicionais. Ela lhes permite tocarem-se uns aos outros em toda a sua “corporalidade” simulada e na múltipla diversidade de valores que exibem. E, assim, no próprio espaço em que uma imagem destruída do mundo havia estado, uma nova imagem do mundo se revela, permeada por aquela necessidade artística interna a que chamaremos “a vida das formas na arte” (NERI, 2001, p. 8).

1.4 - La operación principal que llevan a cabo los artistas aquí expuestos consiste, siguiendo a Bourriaud, en “inventar protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes” (BOURRIAUD, 2009, p. 14). En este sentido, la estrategia consistiría en apoderarse de “todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar, aprender a *servirse* de esas formas” (BOURRIAUD, 2009, p. 14 –subrayado nuestro–). El arte contemporáneo introduce la necesidad de abolir la propiedad de las formas, de perturbar las antiguas demarcaciones y su consecuente figura de autoridad. Mediante la apropiación y el

reprocesamiento de las formas, las obras pasarían a pertenecer a todo el mundo, y el mero consumidor extático desaparecería en favor de un consumidor potencialmente subversivo, de un productor o usuario de las formas, capaz de construir artefactos o máquinas que actúen como soportes de experiencia.

“Pura, profana, libre de los nombre sagrados, es la cosa restituida al uso común de los hombres”, escribe Agamben (2013, p. 97), y enseguida agrega, “pero el uso no aparece aquí como algo natural: a él se accede solamente a través de una profanación” (AGAMBEN, 2013, p. 98). Usar y profanar suponen, como lo explica el filósofo, operaciones distintas. La operación de profanar implica neutralizar aquello que se profana. Una vez profanado el objeto o cosa, lo que era indisponible y separado pierde su aura y es restituido al uso. Profanar supone desactivar los dispositivos del poder y restituir al uso común los espacios que el poder había confiscado. En su análisis, Agamben parte de un concepto religioso para extenderlo luego al sistema capitalista –al que también le atribuye una funcionalidad religiosa:

Podremos decir, entonces, que el capitalismo, llevando al extremo una tendencia ya presente en el cristianismo, generaliza y absolutiza en cada ámbito la estructura de la separación que define la religión [...] en su forma extrema, la religión capitalista, realiza la pura forma de la separación, sin que haya nada que separar [...]. Si, como se ha sugerido, llamamos espectáculo a la fase extrema del capitalismo que estamos viviendo, en la cual cada cosa es exhibida en su separación de sí misma, entonces espectáculo y consumo son las dos caras de una única imposibilidad de usar (AGAMBEN, 2013, p. 107).

De este modo, el consumo representa la imposibilidad o negación del uso y presupone, además, que la sustancia de una cosa permanezca intacta. En ese sentido, la operación de profanar no significa simplemente abolir y eliminar las separaciones, sino aprender a hacer de ellas un nuevo uso. La creación de un nuevo uso es, así, posible para el hombre solamente desactivando un viejo uso, volviéndolo inoperante (AGAMBEN, 2013, p. 112).

El nexo común de estas prácticas “mutantes”<sup>7</sup>, ya sea que accionen mediante copia, cita, imitación, simulación, falsificación, alusión, es lo que ellas son capaces de “hacer” con aquello de lo que se apropian, esto es, lo refuncionalizan, le devuelven un valor de uso que les había sido negado. Recuperar la funcionalidad de esta cultura del uso implica una profunda mutación en el estatuto de la obra de arte, porque al convertirse en generador de comportamientos y de potenciales reutilizaciones, el arte vendría a contradecir la cultura “pasiva” que opone las mercancías y sus consumidores, haciendo funcionar algo que había sido descartado (BOURRIAUD, 2009, p. 17). De tal modo, devolver la posibilidad del uso a través del mecanismo de la profanación devolvería a los consumidores la oportunidad de generar una nueva experiencia.

La experiencia artística, en el arte contemporáneo, pareciera basarse antes que en la singularidad de la experiencia única y auténticamente original, en una peculiar –y más compleja– relación con una “ingeniería de lo colectivo”. Nos referimos, por un lado, a las

---

<sup>7</sup> La adjetivación pertenece a Wander Melo Miranda (2004), quien la emplea para referirse al trabajo que Mario Bellatin lleva a cabo en su obra en general.

nuevas prácticas artísticas que emplean como proceso constructivo el de la postproducción. Según Nicolás Bourriaud, autor de *Postproducción* (2009), el nuevo paisaje cultural –que él ubica a comienzos de los años 90– estaría signado por una serie de gestos que trabajan con materiales ya elaborados, que ya están circulando en el mercado cultural. De esta manera, y mediante operaciones ligadas al mundo del reciclaje, “los artistas interpretan, reexponen, reproducen o utilizan obras ya creadas por otros o productos culturales disponibles” (BOURRIAUD, 2009, p. 7). Desde otro ángulo, las prácticas artísticas a las que nos venimos refiriendo, activan una estrategia de “producción común”, en el sentido en que lo entiende Toni Negri, esto es, conectan en red las subjetividades y captan, desvían, se apropian de lo que ellas hacen con ese común que inauguran, y en ese movimiento crean un dispositivo de producción más que una obra en sí. Ensayar ese movimiento continuo, poner a disposición las condiciones para acceder e intervenir en ese proceso de producción conjunta, resiste las formas de la propiedad e invierte la lógica de la serialización y masificación como algo indiferenciado en una dirección que apuesta por la invención, la circulación, el movimiento constante, y se arriesga a la reactivación, a la participación conjunta y el enriquecimiento, a un intercambio casi infinito en el que la práctica de producción y reactivación se propone como el espacio de lo impropio.

*El orégano de las especies*, una obra bastante singular del artista-escritor argentino Mauro Césari, concentra un compendio de las operaciones que hasta aquí hemos mencionado. El libro en cuestión se estructura y se presenta a sí mismo, mediante una aclaración en la primera página, como “una alteración por borramiento de *El origen de las especies* (Charles Darwin, 1859). Una dimanación o divergencia del original borrado: la mitad de su doble”. Una vez explicitada la operación que vertebrará la obra, Césari altera el original a través del borramiento pero así también invierte el valor del significado y la importancia de la categoría “especie” –deformándolo, podríamos aventurar– por el de “especia” (orégano). Así, desnaturaliza los conceptos clave de la obra de Darwin, los desmembra, los aísla y los pone a funcionar en otra lógica que, lejos de abandonar totalmente su sentido primario, continúa operando, pero en sentido contrario. La obra de Césari se construye a modo de injerto: selecciona una obra “soporte”, “madre” y se funda sobre ella pero la distorsiona. El texto original experimenta una mutación radical a partir del nuevo uso que Césari le imprime: selección, escisión, amputación, trabajo, reelaboración, postproducción.

El procedimiento, sin embargo, no se agota en lo textual. Al modo de un artista *bricoleur*, Césari interviene el texto también en su aspecto visual: “Blank Tapes (facsimilares & mapas de procedimiento)” es el subtítulo que encabeza la segunda parte de *El orégano de las especies*. En este apartado, se reproducen visualmente las páginas originales del libro de Darwin, pero sobre ellas, Césari también ha difuminado fragmentos, pasajes, palabras y letras para producir un texto propio. Esto es así porque sus obras no articulan un relato, por el contrario, presentan un disloque de los elementos que componen el texto primario, ya que lo que importa es proponer un dispositivo de producción, una herramienta generadora de sentidos, un suministro de instrumentos útiles para apropiarse del mundo, reinterpretarlo y producir, así, nuevas formas de aprovechamiento de toda la amplia historia cultural que nos

constituye, como bien lo ilustra la cita a continuación: “letritas, no quiero poner cosas que aparenten significar. No quiero significarlas, sino que quiero autorizarlas. Autorizarlas es ya algo más que escribirlas” (CÉSARI, 2017, p. 12).

El mundo contemporáneo es un mundo de repeticiones pautadas por las repeticiones. Repetir es resistir. La repetición no implica la realización de lo mismo. Es la letanía de la persistencia que se vuelve significativa cuando detectamos la diferencia sutil entre una imagen y otra, entre una acción y otra. Existen numerosas escrituras que emplean este método de la postproducción. Ellas ya no proponen un intento de crear un objeto novedoso, sino que, en todo caso, seleccionan fragmentos del mundo ya existentes y los utilizan o modifican de acuerdo a una intención específica y, así, transforman al texto en un objeto más cercano a la noción de artefacto que a la de obra literaria.

El uso es un acto de micropiratería, el grado cero de la postproducción, señala Bourriaud (2009). Producción y consumo no representan en la actualidad dos operaciones separadas. Cualquiera puede escribir un libro, no es necesario conocer las notas musicales para hacer música. El alto porcentaje de artistas plásticos, visuales, emergentes da cuenta de un panorama artístico proliferante y desatomizador, cuya principal característica parece ser la manera en que nuestra cultura funciona mediante trasplantes, injertos y descontextualizaciones. De ahí, la informalidad, la inestabilidad, el vértigo, la confluencia y la convivencia de lo distinto en la que se enmarca esta cultura “salvaje” y en la que se rehacen ciertas escrituras “espurias” que persisten en exponer la libertad de lo inútil, el riesgo del error y la falla, la ingenuidad de un juego irresponsable.

Uno de los iniciadores y quizás el más emblemático de los exponentes de la “escritura experimental”, William Burroughs, intentó encontrar un camino a través de la escritura para explorar la percepción no lineal del tiempo y el espacio. Notablemente preocupado por la deconstrucción de las palabras y el lenguaje en general, desarrolló junto al artista Brion Gysin la técnica del *cut-up* y *fold-in*, a partir de las cuales el escritor puede editar, borrar y reorganizar la escritura como si se tratara de cualquier otro método de composición. Burroughs vio en el *cut-up* una forma para descubrir nuevas conexiones con las que el escritor pudiera ampliar, extender y, finalmente, disolver las asociaciones racionales de la narrativa convencional. Tomado de la técnica del collage, y empleado en principio por artistas visuales, más notablemente por los surrealistas, este método enlaza fragmentos de textos en yuxtaposiciones sorprendentes, a menudo inesperadas, saltando a territorios inexplorados y dando como resultado una tecnología de escritura que vendría a alterar el modo tradicional de percepción del lector.

En sintonía con el trabajo de Césari, lo visual y lo textual se aproximan también en la obra de Nuno Ramos. Tanto la diversidad como el desborde y la convergencia de objetos, materiales y soportes se expanden del campo exclusivamente visual hacia el de lo literario, conjugándose en una obra emblemática de Ramos como es el caso de *Aranha*, de 1991. En esta nueva instalación, una araña gigante, construida con vaselina, óleo, algodón y tul se presenta como emergiendo del suelo en el cual se lee un texto que se extiende desde la pared hasta el piso de la escultura y que continúa por sobre la figura de la araña misma. Escrito con

el mismo material con el que fue hecha la escultura –vaselina y óleo–, el texto es texto pero es también una figura plástica. De este modo, la obra aproxima la continuidad del lenguaje propiamente humano con el de la especie animal –arácnida, en este caso– y asimismo acerca y difumina el límite entre lo específicamente plástico y lo literario. El texto que Ramos emplea como elemento constitutivo de esta obra es un extracto de su libro *Cujo*, editado en 2011 y del que citamos a continuación apenas un fragmento:

Eu quis ver mas não o vi. Eu quis ter mas não o tive. Eu quis. Eu quis o deus mas não o tive. Eu quis o homem, o filho, o primeiro bicho mas não os pude ver. Estava deitado, desperto. Estava desde o início. Quis me mover mas não me movi. Eu quis. Estava debruçado, morto desde o início. A grama alta quase não me deixava ver. Estava morto desde o comecinho. Eu quis o medo mas não o pude ter. Estava deitado, debruçado bem morto. Quis ver o primeiro bicho e a raiz da primeira planta. A grama alta não me deixava ver. Quis ficar acordado mas dormi. Estava deitado, debruçado bem morto. Quis ver o primeiro bicho e a raiz da primeira planta. A grama alta não me deixava ver. Os olhos esbugalhados quase morriam pela última vez. Estava ali desde o comecinho. Eu quis o medo mas não o pude ter. Quis o sono, a arca, algum algarismo romano. Quis o homem, mas não este aqui. Quis um deus, mas não este aqui. Ouvi os mil ruídos sem saber do quê. Estava debruçado sobre a grama. Quis virar o corpo e olhar o céu mas não este aqui. Quis olhar a carne desde o comecinho, por trás da pele mas não demasiado profundo. Quis o medo mas não disse aí. Quis dizer: disse aí. Quis virar o corpo mas sem me mexer. Estava morto desde a primeira planta. Estava morto bem morto desde o comecinho da primeira planta. Era um fóssil da primeira planta mas não esta planta aí. Quis dizer: esta planta aí. Quis olhar, olhar, olhar isto aqui. Estava debruçado sobre a grama alta sem me mexer. Quis virar o corpo e ver o céu mas não este aqui. Estava bem morto e quis dizer isto aqui (RAMOS, 2011, p. 27-29).

Lo visual y lo textual se aproximan de forma notable en este artista al punto tal que son varias las obras visuales que reescriben trozos de textos de *Cujo: Breu* (1990), *Vidrotexto 1* (1991), *Vidrotexto 2* (1991), *Vidrotexto 3* (1991), *Aranha* (1991), *Canoa* (1992), *111* (1992) y *O pó da cal queima o pó do corpo* (1992). La operación de reutilización o reescritura puede verse asociada a la tarea de trabajar la palabra como materia artística. Todo *Cujo* parece estar escrito al modo de un diario de artista donde se trazan ideas o conceptos estéticos relacionados con el proceso artístico. Como si de un atelier se tratara, Ramos opera, trabaja, experimenta con el lenguaje escrito y con una posible configuración visual del mismo a partir de una estrategia que integra una y otra disciplina (la literatura y el arte contemporáneo), poniéndolas a dialogar, pero también a funcionar de manera conjunta, de modo que ya no sea tan sencillo discernir la frontera entre ambas, construyendo un objeto en continua metamorfosis, un *Cujo*: “aquilo que não se pode dizer o nome”.

En una línea semejante, Nuno Ramos y Mauro Césarí parecen ambicionar la desmaterialización del lenguaje. *La máquina pretéritoductora*, libro del argentino, publicado en 2015, exhibe en un lenguaje visual no figurativo, imágenes informes que sugieren la proyección en serie de sí mismas y, al mismo tiempo, evocan la falla o el error –el lapsus, como bien lo indica la tercera página del libro. Lo pretérito, lo pasado, lo ya hecho, lo que ya

existe o existió –la tradición, quizás– es deglutido y posteriormente re-producido. Se produce a partir de lo acontecido, lo ya concebido. Nuevamente, la escritura ha experimentado una alteración, pero en este caso, ha dejado de ser una escritura tradicional para devenir en otra cosa:

Todas las variaciones están relacionadas con el acto, pero éste es ciertamente: *error*, una larga lista de plantas locas y caprichosas que repentinamente han producido –*pimpollos, injertos, vástagos*– el mismo árbol bajo un carácter nuevo (CÉSARI, 2016, p. 15).

Por su parte, Ramos pone de manifiesto su ambición por alcanzar el caos desde el que emergerá un lenguaje abstracto alejado de la simbolización, construyendo un texto fragmentario como *Ó*, repleto de inflexiones e interjecciones y escrito con una estructura interrumpida, que convida al desorden, que exalta la falla, la equivocación y la catástrofe como potencias desde las cuales surgirá lo nuevo, lo no esperado, lo que es por primera vez. En ese sentido, ampliar los límites del lenguaje y de la representación remarca la promesa de que en ese espacio inexplorado, inaugural, ingrese todo lo que ambos artistas buscan expresar, el mundo en su vastedad:

Solamente el mundo en pedazos puede ser convertido en materia muda, no conformada -materia sin serventía ni propósito. Entonces quizás será posible tomar parte en ella sin que seamos autores, pequeños dioses acobardados detrás del mando y del verbo. Entonces seremos arrancados hacia lo alto por el cono enorme pero sin miedo aterrizaremos sobre el trigo, sobre el ojo de un girasol inmenso y amarillo (RAMOS, 2014, p. 80).

1.5 - La ya mencionada escritura experimental de Burroughs, de principios de los 60, expresa las estrategias narrativas esenciales de la narración multimedia basada en computadoras mucho antes de su tiempo, pero, además, anhela desmonopolizar el poder referencial de la palabra exponiendo y abriendo el campo de la escritura y la literatura hacia otras disciplinas tales como el arte visual y el cine. De este modo, la narrativa opera como una vasta red compuesta de múltiples hilos interconectados que reflejan las tendencias asociativas de la mente mediadas por la técnica del montaje. Según el escritor de *Naked Lunch*, este modo de escritura de montaje deja intacta la narración justamente por ser más fiel a ella:

la experiencia misma es un *cut-up* y esto se ve claramente en la experiencia de escribir. No se puede escribir sin ser interrumpido por todo lo que viene a la cabeza y por todo lo que se ve. Su experiencia como persona adulta no es lineal, está interrumpida por todo tipo de arbitrarias yuxtaposiciones. Pero esos “restos” no se sabe cómo meterlos cuando se escribe linealmente. El montaje, en cambio, los integra (BURROUGHS, 2009, p. 102).

Cuando Daniel Link echa mano de los formatos digitales para construir su novela *La ansiedad. Novela trash*, traslada esa estructura al formato del libro en papel, y así éste adopta la gramática de la plataforma del foro, chat o correo electrónico, sin embargo, no se reduce a

ella. Lo que Link inaugura en la tradición literaria argentina es un modo de poner a funcionar la literatura en diálogo con la tecnología, específicamente con internet. La operación de Link intercala la reproducción de lo virtual y las citas eruditas –en su mayoría literarias, y varias de ellas en formato de epístola, de Thomas Mann, Franz Kafka, entre otros–, como un modo de señalar una obsolescencia acelerada y el principio de lo perecedero que, paradójicamente, se presienten habitar en lo virtual. Esto es, a pesar de que internet haya surgido como un espacio innovador, libre de los prejuicios y las prohibiciones sociales y del mundo concreto, los usuarios aún se encuentran moldeados por estructuras y patrones orientados por una vieja cultura tradicionalista que se mantiene intacta. Sin embargo, y en tensión con esto último, la novela permite reconocer que la virtualidad potencia un laboratorio de ficción y un desencadenante de la escritura, ella emerge como el espacio propicio para la experimentación, el travestismo, la fluctuación. En una época en la que todo parece estar automatizado, codificado, el aporte de Link consiste en rescatar la apertura y la ampliación que los recursos ofrecidos por la virtualidad presentan en cuanto a las posibilidades de nuevas apropiaciones y utilidades de lo que allí prolifera.

En *Los años 90*, del mismo autor, la operación no difiere demasiado. Es la primera novela del escritor y está articulada a modo de un mosaico de fragmentos que, puestos en contacto, experimentan una polinización: de la estructura del diario, a la del ensayo, a la de la ficción, al recorte, copia y transcripción de apuntes de lectura y clase de un profesor universitario, la novela se va construyendo casi por sí misma, sin que en ella sea posible detectar la voz de un narrador que la articule o dirija. En este caso, es el *copypaste* genérico el que reemplaza a la voz narrativa y ensambla el texto al modo de un diario íntimo. De esta manera, la estrategia parece apuntar más directamente a atender contra el sistema “sagrado” de la literatura, contaminándolo mediante la incorporación de una cultura-mundo en expansión. Al modo de los artistas previamente analizados, Link prefiere trabajar antes que sobre una estructura original, sobre restos o ruinas a los que les imprime una nueva circulación.

Lo que estas prácticas parecen emular es “la topología de las redes actuales de comunicación, generación, traducción y distribución de imágenes o discursos que son constantemente transformadas, reescritas, reeditadas y reprogramadas” (GROYS, 2014, p. 64). Sin embargo, los artistas que aquí se analizan buscan perturbar de algún modo la complicidad que se promueve desde los discursos mediáticos, y cuya alianza con el mercado impulsa “representaciones fofas, carentes de tensión y de riesgo, desvinculadas de una memoria alerta y descargadas de inquietudes y de sueños” (ESCOBAR, 2004, p. 127). En ese sentido, estas obras se fundan sobre un espacio liminar, abierto al mundo, revelando contactos, relaciones y genealogías inesperadas, como una estrategia alternativa para “desobedecer el curso estandarizado de códigos regidos por la mercantilización global de la cultura” (ESCOBAR, 2004, p. 126). En palabras de Ticio Escobar,

la autoafirmación y el potencial de disenso del arte latinoamericano no dependen tanto de la conquista de los terrenos metropolitanos por parte de sus producciones o de la graciosa aceptación que haga el centro de ellas: dependen de complicados procesos de construcción de subjetividades, de diversas estrategias

de lenguaje, de apuestas de sentido apoyadas en la memoria (particular, global) y abiertas a la experiencia (universal, local). Dependen de transacciones, negociaciones, desplazamientos y forcejeos jugados sobre el horizonte de lo hegemónico y formulados a partir de demandas propias. Dependen, en fin, de intentos de contestar, desde cualquier sitio, los estereotipos oficiales de la cultura del consumo y el espectáculo (ESCOBAR, 2004, p. 126).

Daniel Link, así como Nuno Ramos y Mauro Césari comparten la particularidad de intervenir sobre el lenguaje para que éste no resulte algo tan extraño a la realidad del lector. Una experiencia de lenguaje, más que una obra racional, original, es lo que estos escritores parecen intentar reponer a partir de una práctica novedosa que encuentra su filiación en los experimentos radicales de las vanguardias del siglo XX, pero que se ve aquí intensificada para ofrecer un nuevo modelo de producción estética acorde al desarrollo actual de la cultura. “Inoperatividad, descreación, uso, profanación y forma de vida son las principales operaciones involucradas en la singularidad de nuestro tiempo”, escribe Daniel Link (2015, p. 262). En este sentido, la estrategia que recuperan se basa en una escritura no creativa que persigue lenguajes provisionales y un inventario de experiencias antes que una obra estática, configurada en torno a patrones genéricos tradicionales y a un hilo narrativo conductor y rastreable.

Por otro lado, la llamada cultura mediática que ha proliferado llamativamente desde fines del siglo XX ha llegado a producir una creciente visibilización de los espacios privados, una espectacularización de la intimidad y una exploración de la lógica de la celebridad, lo que, a su vez, ha contribuido a enfatizar la tendencia a lo autobiográfico. Ya desde fines del siglo venimos siendo testigos de una proliferación de relatos vivenciales, del “gran suceso mercadológico de las memorias”, las biografías, las autobiografías, los testimonios, relatos personales, entrevistas, perfiles, entre muchas otras variantes que revelan un clima de época, pero que de ninguna manera pueden entenderse como una novedad dentro de las letras latinoamericanas.

Las dos novelas de Link se inscriben en un cruce, entre el tan mencionado y discutido “retorno del autor”, las escrituras testimoniales –que tuvieron su apogeo durante la década del 80–, y el desarrollo de una cultura mediática que, producto del avance del neoliberalismo y sus consecuentes lógicas consumistas, detonó el deseo y la necesidad de exposición constante. Es el escenario de una década –la del 90– signada por el vacío intelectual, por la tendencia desenfrenada del consumo, que engendra a su vez una cultura del ocio y del entretenimiento, lo que funciona como motor narrativo. Frente a una realidad teñida de fragmentación, aceleración, consumo, ocio, banalidad y entretenimiento, la imaginación como fuente y germen de la ficción parece suspenderse ante la exuberancia y el exceso de representación. En ese sentido, la operación de Link intenta dirigirse a contraponer a ese discurso yoico predominante, una opción literaria que, haciendo también ella uso de las formas ligadas a lo personal y a lo subjetivo, pretende cuestionar esta “literatura de mercado”, cuyo destinatario se piensa más en términos de “consumidor” o lector pasivo<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> En una entrevista realizada en el diario *Perfil*, Daniel Link observaba que existen “dos grandes líneas o tendencias

Ahora bien, pesar de sus diferencias estructurales, las dos novelas de Daniel Link comparten un punto de inflexión que altera el destino desde un punto de vista comunicacional. A partir de un acontecimiento doloroso, la escritura, que hasta aquí sólo era posible en tanto remedo, copia o reproducción, se transforma en gesto, en intención, en potencia de una escritura otra. Las cesuras, el dislocamiento y la fragmentación que hasta este momento bisagra funcionaban como rasgos de una ausencia, la de lo viviente, son ahora interrumpidas, puestas en suspenso por el registro de la experiencia personal. En ambos casos, esta experiencia –que no es otra que la experiencia de escritura– se lleva a cabo mediante el formato epistolar. La vida ha perdido sentido para quien escribe, y esto sólo es registrable mediante la forma de una carta, ya que su estructura “exhibe ciertos elementos que fundan la escritura” (LINK, 2004, p. 171) El juego dual que manifiesta la carta en su forma misma, la inversión permanente de las funciones de los participantes, la necesidad de absorber el relato del otro para poder replicar y así suponer otra carta (otra escritura) posterior o futura, hacen de la forma epistolar un depósito de las propiedades de la escritura en el campo de la propiedad: no se sabe de quién es la carta<sup>9</sup>, si de aquel que la escribió o de quien la recibe.

El clímax de estas novelas (si es que esta expresión cabe para el análisis de las mismas) se presenta, en *Los años 90*, en la carta que el protagonista escribe para su hijo menor, en la que se devela que el argumento de la novela no es lisa y llanamente la “tragedia familiar” de Manuel, sino la pérdida del sentido de la ficción que se produce a partir de una sobreabundante y exagerada espectacularización de lo real, complementariamente a la “hipertrofia y a la institucionalización del autor como figura de autoridad, como fuente de sentido, como ‘personalidad’ e incluso como médium privilegiado de la verdad del ser” (COSTA, 2007, p. 5). La novela postula abiertamente una pérdida de sentido que no es otra cosa que la desaparición de la figura del lector como participante activo en esa construcción de sentido que significa la ficción. Así, lo que desaparece con la muerte de la hija de Manuel en *Los años 90*, no es otra cosa que el componente vital de toda obra literaria: el lector dinámico. Sin embargo, este viraje de un lector consumidor, pasivo, a otro comprometido y envuelto

---

en la literatura argentina actual: una literatura de mercado (que se piensa a sí misma, paradójicamente, como una literatura “autónoma”), dominada por los “grandes” premios literarios, una ficción urdida para estafar a los lectores, una literatura escrita deliberadamente para la escuela. Por el otro, un conjunto de escrituras experimentales, “postautónomas” (como las llama Josefina Ludmer), que formulan preguntas radicales al presente, a la relación de uno mismo (del sí mismo) con el presente (o con la muerte, o con el cuerpo, en fin: esas grandes obsesiones de todos los tiempos). Literaturas que declinan incluso el honor de integrar el panteón literario, en favor de otro tipo de relación con la escritura”. <[http://occidentes.com.ar/noticias/literatura/436/daniel\\_link:\\_en\\_nuestra\\_literatura\\_la\\_vanguardia\\_ya\\_no\\_interesa.htm](http://occidentes.com.ar/noticias/literatura/436/daniel_link:_en_nuestra_literatura_la_vanguardia_ya_no_interesa.htm)>. Consultado el: 12 abr. 2013.

<sup>9</sup> La carta constituye un género muy particular, sobre todo teniendo en cuenta que dentro de la novela en cuestión funciona como núcleo de la misma. Aunque por definición sea un texto que alguien escribe para otro, también permite el ejercicio personal. El campo de la epistolaridad interesa por componerse no de categorías fijas, sino de movimientos, virtualidades y tendencias. En ese sentido impide la cristalización de identidades, pues la escritura de la carta lleva aparejada una oscilación entre un texto propio y un texto o discurso (previo o futuro) de otro. La carta es, ante todo, un diálogo escrito con los restos de un otro (su destinatario) a quien, para incluirlo como lector y destinatario, se le exige su desaparición elocutoria. Así, la palabra o voz (su recuerdo) se hacen presentes y escinden o desposeen la figura del que escribe.

en el proceso de interpretación acaba poniendo en cuestión la noción de autoría por la simple razón de que finalmente es el propio lector quien pone al texto en acción y acciona o lee en consecuencia. Es esta concepción creativa de la lectura, en la que el lector deviene participante en el proceso de producción de significancia, que el núcleo de esta novela exige ser leída desde una perspectiva múltiple, al tiempo que deconstruye cualquier pretensión de estabilidad de sentido.

Este cambio de enfoque que va de la preeminencia del autor a la del lector permite pensar nuevas formas de comunicación e interacción y, por lo tanto, de relación. La lectura creativa se presenta, así, como una forma de reescritura, o escritura posterizada, a partir de la cual quien lee la obra no sólo participa del proceso de completitud, sino que además se erige en “usuario”, en el sentido en que puede permitirse adueñarse de la obra sin por ello agotar sus significados. Esta es una de las operaciones experimentales más importantes para Daniel Link cuando, años después, publique sus novelas escritas inicialmente en el soporte de blog (*Montserrat*, 2006) o reproduciendo la estructura de chats, e-mails (*La ansiedad. Novela trash*, 2004), entre otras plataformas incipientes. En cualquiera de los dos casos, tanto una exploración formal como la otra remiten a esta idea experimental, esbozada ya en *Los años 90*, de una literatura que cada vez más evidentemente se liga con una “deriva intertextual” en el “hiperenlace” que es capaz de establecer con otras prácticas artísticas y extra artísticas, pero así también con esa red de lecturas y escrituras que el universo de la tecnología permite ampliar y desarrollar.

En un contexto todavía confuso, en el que las posiciones en torno a una supuesta positividad técnica se manifiestan contradictorias y dudosas, el gesto experimental de Link revela una actitud expectante respecto del cruce entre literatura y nuevas tecnologías. Este vínculo que el autor entiende como favorable porque no deja de involucrar la práctica de la escritura, presenta una dinámica propia, una conversión masiva hacia la escritura que excede cualquier tipo de antecedente histórico.

Según la opinión de Christian Ferrer, quien, a pesar de hacer una crítica valorativa negativa de la proliferación de escrituras en blogs, destaca que la época que nos toca vivir –y que Link supo sospechar lúcidamente al escribir esta novela– espera casi de manera obligada a que “cada hombre, cada mujer, sean ricos o pobres se transformen en emisores”<sup>10</sup>. ¿De qué? Eso es lo que habrá aún que rastrear, pues a pesar de las tensiones que persisten y persistirán respecto del vínculo entre escritura y tecnología, entre literatura y técnica, es innegable que se ha efectuado una apertura de las posibilidades exploratorias. Ya sea por las potencialidades que estos nuevos soportes presentan como por la capacidad de generar nuevos espacios de producción, circulación y consumo alternativos al mercado, la oportunidad más significativa que conlleva esta “democratización de la escritura” consiste en que, al no existir, prácticamente, mecanismos de censura en las escrituras *on-line*, se nos permite “revisar y cuestionar nuestros viejos conceptos en lo que se refiere a la valoración de los diferentes registros de escritura”. Por otro lado, tal como señala Daniel Link, el hecho de que “cualquiera pueda ponerse a

---

<sup>10</sup> Ver Ferrer, Christian. “Blogs o el espectáculo del yo”. *Revista Ñ*. 30 de enero de 2008. Disponible en <<http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/01/30/01596756.html>>. Consultado el: 17 abr. 2013.

escribir nos obliga a plantearnos de manera mucho más aguda que antes la rancia pregunta sobre qué es un autor”<sup>11</sup>.

1.6 - El retorno de lo que no cesa de repetirse –escribe Agamben en *Qué es lo contemporáneo*– nunca funda un origen, pues el retorno es aplazamiento, retención y no nostalgia, y en *El hombre sin contenido* observa que la noción de origen existe sólo como vacío o como ausencia. En este sentido, la completa desaparición del aura –que hubiese conllevado a la inevitable muerte del arte, si así hubiera realmente sucedido respecto de la originalidad de la obra– no parece ser tal sino que, en todo en caso, lo que se ha producido es un corrimiento, un descentramiento. El aquí y ahora que singularizaba a la obra como obra de arte, se desplaza hacia el sujeto que la produce, a su experiencia original –en el sentido de primitiva– cuando lleva adelante el gesto (im)productivo de su obra. Esa distancia aurática se ha acortado, se ha vuelto una proximidad entre la figura del artista y su gesto experiencial puesto al servicio de la obra. El arte no desaparece ni muere, sino que se dispersa, se expande –como ya lo había hecho en muchos otros momentos de la historia del arte–, y esa expansión se cumple como errancia en la forma, puesto que salir del origen, renegar de aquella fuente originaria, significa entonces, salir al destierro, ir al encuentro de la errancia. El desvanecimiento del aura no preside ya la experiencia estética y provoca una alteración en la forma en que lo artístico se ofrece a nuestra experiencia. En palabras de José Luis Brea,

una rotunda variación en el sentido de la experiencia estética, que se verifica no menos del lado del autor y de la obra que del lado de su espectador, del de la recepción. Una variación radical que se refiere a la totalidad del hecho de conocimiento, de comunicación para ser más precisos, del que se dice con propiedad lo “artístico” (BREA, 1991, p. 06).

De este modo, el arte contemporáneo se erige como una forma de vida, como una posibilidad de discurso a partir de la cual podemos intentar reactualizar nuestra experiencia. Así lo expresa Daniel Link en *Suturas*:

el arte es un arte del afuera, un arte sometido a las inclemencias del Tiempo/ de los Tiempos y por eso se trata, también, de sacar del archivo (occidental y cristiano) las imágenes (unas imágenes, todas las imágenes) y, al hacerlo, ponerlas en movimiento, devolverles el gesto de lo que vive todavía, afectarlas a la vez a la historia y al Tiempo absoluto. No hay otra misión para el artista que producir lo vivo (LINK, 2015, p. 396).

Recorridos alternativos son lo que estas máquinas de profanar proponen. Utilizar todas las formas, los objetos, materiales y recursos disponibles, y descifrarlos a fin de producir líneas de producción divergentes. La puesta en uso de un mecanismo que articula lo nuevo, lo viejo, lo reciclado, lo descartado con la reutilización y la reproducción de objetos y materiales diversos, y cuyo gesto más notable es la apropiación, el volver a poner a funcionar

---

<sup>11</sup> Ver entrevista a Daniel Link. “La cultura letrada y la cibercultura son aliadas”. Disponible en <<http://www.me.gov.ar/monitor/nro3/dossier7.htm#top>>. Consultado el: 17 abr. 2013.

los despojos de una cultura que se considera agotada; reaprovechar lo “ya consumido”; reescribir una materia prima, un mundo y sentar las bases para una diseminación del saber; inventar las condiciones para que queden en dominio público los protocolos y los medios de producción; generar un espacio en el que el espectador/lector se transforme en un usuario y aprenda a manejar y a servirse de las formas, que pueda –según Bourriaud (2009)– habitarlas y producir él también a partir de ellas.

Las obras que aquí hemos observado poseen la potencia de lo contemporáneo, se despliegan y proyectan –en todos los sentidos–, y sobrevuelan el tiempo y las interpretaciones porque gozan de la propiedad de lo incesante y de lo que no puede ser concluido. Lejos del esencialismo, proponen una relación indefinible con su época –por lo sucesivamente cambiante–, que se articula sobre los vestigios de todos aquellos paradigmas estéticos que componen la historia del arte. Cuestionan, discuten y deponen la lógica de un campo diferenciado y autónomo en pos de gestos más fértiles y prolíficos que desencadenen el discurrir y la expansión disciplinar, así como el trabajo y la experimentación con materiales heterogéneos, inestables, incluso, por qué no, inasimilables. Casi al modo de coordenadas, estas prácticas artísticas parecerían diseñar una suerte de mapa latinoamericano que se va configurando en consonancia con la idea de expropiación. Un mapa que articula un espacio inespecífico y complejo, en permanente tensión, en el que el acceso a los bienes y el valor que su apropiación y uso adquieren se convierten en un mecanismo o estrategia que opera sobre lo inestable y encuentra un vacío, un extrañamiento para, a partir de allí, desarrollar un estado de movimiento y transición constante sobre el que difícilmente estas prácticas dejan de fluctuar y en cambio se fusionan unas con otras, siendo todas y la misma práctica.

HERRERO, M. *Machines and Detached Artifacts: Strategies for a Reactivation of the Unproductive*. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 9, n. 2, p. 82–104, 2017.

## Referencias

AGAMBEN, G. *El hombre sin contenido*. Barcelona: Ediciones Áltera, 2005.

\_\_\_\_\_. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.

\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2008.

BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.

BREA, J. L. *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona: Anagrama, 1991.

BRIZUELA, N. Sobre Exceso (la fotografía por otros medios). In: LÓPEZ, Marcos. *Catálogo para la muestra Exceso de Marcos López en la Galería Ruth Benzacar*. Buenos Aires, 2010. Disponible en: <<http://www.marcoslopez.com/textos-acerca-exceso.php>>. Consultado el: 12 nov. 2016.

BURROUGHS, W. *La revolución electrónica*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2009.

BOURRIAUD, N. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

CÉSARI, M. *La máquina pretéritoductora*. Córdoba: Plástico Sagrado, 2015.

\_\_\_\_\_. *El orégano de las especies*. Córdoba: Plástico Sagrado, 2016.

\_\_\_\_\_. *El seminario borrado de Jacques Lacan*. Córdoba: Plástico Sagrado, 2017.

CONSTANTINO, N. *Sitio oficial*: <<http://nicolacostantino.com.ar/>>.

COSTA, F. Arte y técnica: arte en el siglo XX, la literatura y la técnica. *Revista Artefacto*. Buenos Aires, nº 6, 2007. Disponible en: <[www.revista-artefacto.com.ar](http://www.revista-artefacto.com.ar)>. Consultado el: 02 mar. 2013.

ESCOBAR, T. *Los parpadeos del aura*. In: \_\_\_\_\_. *El arte fuera de sí*. Fondec-CAV/Museo del Barro, Asunción, 2004, p. 103 – 125. Disponible en: <[http://espaciocritica.org/download\\_center\\_lite/index.php?los%20parpadeos%20del%20aura.%20Valencia.pdf](http://espaciocritica.org/download_center_lite/index.php?los%20parpadeos%20del%20aura.%20Valencia.pdf)>. Consultado el: 18 dic. 2017.

FERRER, C. Blogs o el espectáculo del yo. *Revista Ñ*. Buenos Aires, 30 de enero de 2008. Disponible en: <<http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/01/30/01596756.html>> Consultado el: 17 abr. 2013.

GARRAMUÑO, F. *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2015.

GROYS, B. Políticas de la instalación. In: \_\_\_\_\_. *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014. p. 49-67.

HEIDEGGER, M. *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.

KABAKOV, I.; GROYS, B. *De las Instalaciones: un diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys*. 1990. Disponible en: <<http://www.lugaradudas.org/publicaciones.htm>>. Consultado el: 07 ago. 2014.

LINK, D. *Los años 90*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

\_\_\_\_\_. *La ansiedad. Novela Trash*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004.

\_\_\_\_\_. *Suturas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.

\_\_\_\_\_. La cultura letrada y la cibercultura son aliadas. Disponible en <<http://www.me.gov.ar/monitor/nro3/dossier7.htm#top>>. Consultado el: 17 abr. 2013.

LÓPEZ, M. *Sitio oficial*: <<http://www.marcoslopez.com/index.php>>

NERI, L. Admirável mundo novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão. In: VAREJÃO, Adriana. *Adriana Varejão*. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2001. p. 1-8. Disponible en: <<http://www.adrianavarejao.net/home/>>. Consultado el: 20 dic. 2016.

MELO MIRANDA, W. Formas mutantes. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (orgs.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2014.

RAMOS, N. *Cujo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. *Ó. Rosario*: Beatriz Viterbo, 2014.

\_\_\_\_\_. *Sitio oficial*: <<http://www.nunoramos.com.br/>>

VAREJÃO, A. *Sitio oficial*: <<http://www.adrianavarejao.net/home/>>

Recebido em: 17 mar. 2017.

Aprovado em: 09 jun. 2017.