

Desbordes contemporáneos: el cuerpo en ruinas del arte reciente

Contemporary Overflowing: the Body in Ruins of Recent Art

Transbordes contemporâneos: o corpo em ruínas da arte recente

Álvaro Fernández Bravo

Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), Argentina. PhD en Literatura, Princeton University, Estados Unidos. Cursó estudios de posdoctorado en la Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Fue profesor en las universidades de Temple (Estados Unidos), de Buenos Aires, de San Andrés, Mar del Plata, Rosario, Salta, New York University Buenos Aires —cuya sede dirigió entre 2008 y 2013— y en la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro. Entre sus últimos libros se encuentran *Episodios en la formación de las redes culturales en América Latina* (Prometeo, 2010), *New Argentine and Brazilian Cinema* (Palgrave, 2013) y *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real* (Colihue, 2013). Su libro *El museo vacío: acumulación primitiva, patrimonio cultural e identidades colectivas, Argentina y Brasil, 1880-1945* será publicado en 2016 por la Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba). Correo electrónico: aferbravo@gmail.com

Artículo de reflexión

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.cl20-40.dccr



Resumen

Este artículo propone una reflexión a partir de los artículos incluidos en este dossier sobre los desbordes temporales, estéticos y genéricos en la literatura y el arte contemporáneos. El ensayo se detiene en cuatro problemas derivados de convergencias identificadas entre los ensayos: el afuera, la carcasa, el marco y la supervivencia. Estos cuatro conceptos permiten elaborar una lectura de la contemporaneidad y preguntar si puede considerársela una temporalidad distinta de la posmodernidad.

Palabras clave:

contemporaneidad; literatura y arte contemporáneos; desborde

Abstract

This article proposes a reflection from the articles included in the dossier on the overflowing of temporalities, esthetic and generic frames in contemporary literature and arts. The essay takes four issues derived from points of coincidence recognized in the essays: the outside, the carcass, the frame, and the survival. These four concepts let us elaborate a reading of contemporaneity and ask if it can be considered as a different temporality from postmodernity.

Keywords: contemporaneity; contemporary literature and art; overflowing

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão a partir dos artigos incluídos neste dossiê sobre os transbordes temporais, estéticos e genéricos na literatura e arte contemporâneas. O ensaio detém-se em quatro problemas derivados de convergências identificadas entre os ensaios: afora, carcaça, quadro e supervivência. Estes quatro conceitos dão para elaborar uma leitura da contemporaneidade e perguntar se pode se considerar ela uma temporalidade diferente da pós-modernidade.

Palavras-chave:

contemporaneidade; literatura e arte contemporâneas; transborde

RECIBIDO: 23 DE SEPTIEMBRE DE 2015. ACEPTADO: 20 DE OCTUBRE DE 2015. DISPONIBLE EN LÍNEA: 1 DE JULIO DE 2016

Cómo citar este artículo:

Fernández Bravo, Álvaro. "Desbordes contemporáneos: el cuerpo en ruinas del arte reciente". *Cuadernos de Literatura* 20.40 (2016): 228-240. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.dccr>

LA CONTEMPORANEIDAD PARECE haber venido a desplazar a la posmodernidad como la nueva articulación temporal y estética dominante. Aunque no comenzó ahora, viene recibiendo una atención sostenida por parte de la crítica, el arte e, incluso, de las instituciones culturales. Este interés resulta reconocible en la multiplicación de museos de arte contemporáneo que los teóricos toman como prueba y punto de apoyo para reflexionar sobre la potencia de lo contemporáneo y su distinción de lo moderno o aun de lo posmoderno.¹ ¿Cuánto durará la contemporaneidad como recorte, designación y fase en la recurrente obsolescencia del diccionario de la crítica cultural? ¿Cuándo lo contemporáneo se volverá arcaico, si no lo ha sido desde siempre?² Resulta difícil saberlo, pero por ahora —nunca mejor la expresión— la contemporaneidad está entre nosotros y ofrece una plataforma para examinar mutaciones metodológicas y paradigmas críticos emergentes.

La posmodernidad, si apelamos a los modelos cuantitativos frecuentados por Franco Moretti (*Distant Reading*), posee un recorrido que se extiende desde fines de los años setenta, cuando Jean-François Lyotard publicó *La condición posmoderna* (1979), hasta comienzos del nuevo milenio, cuando el furor por el término comenzó a extinguirse y la cantidad de títulos que incluía la palabra posmoderno disminuyó considerablemente, como una simple consulta de catálogos en bibliotecas o librerías virtuales puede confirmarlo. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* de Fredric Jameson fue publicado en 1991, aproximadamente en el centro del lapso en que el término dominó el debate cultural. Es decir, la posmodernidad duró poco más de veinte años. Fueron veinte años de cambios importantes en el mundo que no se han detenido, pero el interés por el término y su capacidad exegética han decaído considerablemente sin llegar nunca a desaparecer por completo. En contraste, lo contemporáneo —o, mejor, la contemporaneidad— no cesa de aparecer en títulos de libros, ensayos y congresos como el que dio origen al mismo encuentro en el cual se presentaron los artículos recogidos en este dossier (Agamben; Antelo; Giunta; Kiffer y Garramuño; Nancy et al.; Olinto y Schollhammer; Osborne; Pedrosa; Ruffel; Smith).

-
- 1 Por ejemplo, Terry Smith, refiriéndose al texto de Jean-Luc Nancy, “L’arte oggi” (2007), dice que “*Nancy is here identifying some of the key elements of what I see as a world historical shift from modernity through postmodernity to contemporaneity*” (“Agamben and Nancy” 8). Véase también Smith, *Qué es el arte contemporáneo*.
 - 2 En rigor, la teoría asoció lo contemporáneo con lo arcaico desde que el término ingresó en el repertorio crítico: el tiempo-con, del que habla Antelo en un artículo publicado en esta misma revista, lo arcaico-contemporáneo en términos de Agamben o Rancière en *La política de la estética*.

No obstante lo enunciado, resulta necesario hacer una salvedad. La contraposición entre contemporaneidad y posmodernidad ocurre con más frecuencia en el campo de la historia del arte que en los estudios literarios o, más bien, lo contemporáneo se manifiesta de modo más palpable en el dominio del arte que en la literatura. Valga señalar que el *arte contemporáneo* es un terreno de límites difusos y esa indefinición del marco parece uno de sus rasgos distintivos, como veremos más adelante. Sin embargo, aunque se proclame la caída de los nichos disciplinarios, subsisten conversaciones y debates articulados en torno a las disciplinas, y este es un caso. Un ejemplo es el artículo reciente de Bill Roberts publicado en *Artmargins*, que interroga con válido escepticismo la solidez conceptual del término *contemporáneo*.

Los rastros de esta mutación tanto en el objeto estético como en sus lecturas pueden rastrearse en diversos momentos y coyunturas. La mayoría ya han sido señalados en los artículos. En este texto me concentro, por lo tanto, en dos aspectos: los puntos de contacto entre los artículos incluidos en el dossier y los ejes que pueden proyectarse a partir de esas articulaciones comunes en diálogo con la convocatoria que los reunió.

Cartografías del afuera

Como varios de los artículos del dossier señalan, existen ciertos rasgos comunes y, por ende, impropios —compartidos—, no individuales ni específicos de cada obra, que pueden reconocerse en la producción simbólica contemporánea. Esa misma impropiedad y comunidad de las formas invita a leer la contemporaneidad en un horizonte relacional, comparativo y abierto. Me detengo en el problema de la intemperie no solo como posición, sino también como un anhelo, reconocible tanto en artistas como en críticos, de ir más allá de nichos disciplinarios, intervenciones monolingües y recortes inmanentes.

Existe cierto consenso en que el término *contemporaneidad* supone un grado de apertura disciplinaria y la caída de barreras (o paredes, o límites) entre lenguajes simbólicos o, incluso, una ‘expansión’ considerable del objeto estético, con eco en los abordajes críticos que acompañan y contribuyen a definir a ese mismo objeto. Fredric Jameson sostiene que la contemporaneidad supone el fin de la noción de periodo como división temporal. Los historiadores del presentismo, por su parte, apelan a fuentes pictóricas, monumentos o fuentes literarias para analizar la expansión del presente en relación con el fin las divisiones temporales tal como las conocíamos (Koselleck; Hartog).³ Tanto en el texto fundador

3 Dice Terry Smith al respecto: “*The past present future triad divides us no longer, as contemporaneity includes within its diversity many revived pasts and wished for futures, all of which are*

de Giorgio Agamben sobre lo contemporáneo como en ensayos que despliegan y comentan sus hipótesis se combinan fuentes filosóficas, estéticas e históricas para abordar el problema. Como observa Ruffel, uno de los primeros espacios institucionales en albergar la palabra *contemporáneo* fue el Centre for Contemporary Cultural Studies de la Universidad de Birmingham fundado en 1962 por Raymond Williams y Richard Hoggart y donde trabajó Stuart Hall, todos académicos precursores de los estudios culturales aunque con base en los estudios literarios (Ruffel 140). Las disciplinas y los discursos empleados para leer el arte contemporáneo debieron adaptarse y ampliaron su perspectiva disciplinaria para considerar objetos en transformación y apertura, desbordados y heterogéneos.

Un primer punto que emerge tanto en la teorización de lo contemporáneo como en varios ensayos de este dossier será el afuera: la condición del arte contemporáneo ubicado en una plataforma relacional de no pertenencia, mutante y nómada, externa, en contacto con códigos y articulaciones que exceden y desbordan los códigos disciplinarios. Varios de los ensayos apelan al “afuera” en sus títulos. Nos encontramos en un espacio donde la división entre vida y obra, la separación entre intimidad y exposición pública o la frontera entre persona y personaje caen junto a otras dicotomías binarias modernas (Bourriaud; Laddaga; Cortés Rocca; Garramuño; Herrero; Horne; Molina; Rodríguez Carranza en este dossier). El tránsito que organiza los recorridos de instalaciones, imágenes, *performances* y textos indica un apetito por extraer y traspasar insumos entre ámbitos (o tiempos) inconexos. El otrora incrustado en el ahora (Didi-Huberman) o lo íntimo convertido en éxtimo, el cuerpo dotado de capacidad expresiva y reflexiva son ejemplos de una maniobra que se reconoce también en los materiales empleados para producir arte. Un caso que permite reconocer esta economía es el uso del archivo. Obras hechas con objetos ajenos, comprados en subastas y reenviados al mercado (Rosângela Rennó, citada en Kiffer y Garramuño), o la pregunta por los archivos secretos de la Stasi empleados en un texto que navega entre lo confesional y lo ficcional (*La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte, citado en el artículo de Garbatzky de este dossier) marcan una reconfiguración de posiciones donde producción simbólica y teorización van juntas. El desborde del pensamiento teórico, como indican los trabajos de Viviana Usubiaga y Luz Rodríguez Carranza, involucra también intervenciones performáticas y teatrales como las de Rafael Spregelburd, que elabora contenidos históricos o contemporáneos en un régimen de alta densidad conceptual. El arte procesa el archivo y la

being lived out as live present. None are dead, all are possible, and (as distinct from the modern era) no overriding narrative is deciding which is which (“Agamben and Nancy” 5).

crítica investiga ese proceso que altera la posición y la lectura de documentos e imágenes incorporados en plataformas estéticas.

¿Podemos, entonces, seguir empleando la noción de afuera cuando la misma división entre interior y exterior o entre práctica y teoría se derrumba tanto en obras como en lecturas del arte contemporáneo? Como señala Jean-Luc Nancy, la contemporaneidad convive con restos modernos y obras tributarias de la autonomía, así como el régimen contemporáneo puede reconocerse en textos y obras anteriores al presente, como las de Aby Warburg o Pier Paolo Pasolini, analizadas por Didi-Huberman (Didi-Huberman; Nancy). Se trata de una articulación emergente, que no implica el remplazo de otras prácticas con las que el arte contemporáneo coexiste. La tarea de abolir la frontera entre el mundo y el yo —o entre el arte y la vida— se reconoce en poéticas y experimentos desde las vanguardias históricas pero también en la crítica y el arte contemporáneos que leen esa trayectoria y ensayan nuevas aproximaciones para leer un objeto diferente. A su vez, la consolidación de recorridos abiertos, capaces de trazar mapas y esquemas alejados de economías immanentes se afirmó con el derrumbe del textualismo y el comentario de texto (o *close reading*): “*A própria noção de estrutura [...] já não dá mais conta do que nos acontece hoje*”, señala Ana Paula Kiffer en un artículo reciente. Y añade que “*expulsar o eu de seu mundo interior, pode ser [...] uma nova possibilidade de experimentar o dentro e o fora do mundo ao mesmo tempo*” (57 y 63). Es decir, la noción de texto autosuficiente y autónomo, que aún sobrevivía como insumo hermenéutico en algunas lecturas heredadas de un estructuralismo residual, ha sido desbordada junto a la división entre el yo interior y el mundo exterior.

Uno de los paradigmas emergentes citado en el ensayo de Karl Erik Schollhammer en este dossier guarda relación con el afuera. Me refiero al *Distant Reading* de Franco Moretti, que ha incorporado la novela latinoamericana como un capítulo de la literatura mundial, apoyándose en críticos latinoamericanos funcionales al modelo eurocéntrico como Roberto Schwarz (Moretti, *The Novel*). Al *momentum* de la crítica poscolonial lo sucedió la reemergencia de *Weltliteratur*, que supuso la reconversión de la literatura comparada luego de la caída de la hegemonía eurocéntrica (Apter; Spivak). Schollhammer discute la devaluación del componente nacional y la emergencia de escenarios globales en la literatura brasileña contemporánea como un rasgo que puede contribuir a una desestabilización del esquema desigual y asimétrico montado por Moretti, donde las literaturas periféricas como la latinoamericana imitan modelos generados en las metrópolis. El ensayo identifica textos brasileños capaces de desafiar la tesis de la “forma europea con contenidos locales” y aborda un grupo

de novelas reunido por su diálogo con problemas globales. La lectura, si bien crítica de los presupuestos eurocéntricos del modelo de Moretti, no profundiza en lecturas exhaustivas y trabaja sobre conjuntos de textos asociados por su contemporaneidad global. Así, Schollhammer cuestiona algunos presupuestos de la perspectiva de Moretti, pero emplea también algunos de sus recursos metodológicos, como los mapas y los grupos de textos relacionados en torno a problemas globales (el apocalipsis biopolítico y urbano, la memoria). Se trata de conjuntos de textos que han perdido anclaje geográfico y se diseminan en el espacio mundial: periferias vernáculas y alteridades vecinas multiplicadas y legibles en distintos escenarios que reproducen condiciones de la vida literaria más allá de su locación geográfica. Paisajes apocalípticos o urbes violentas indican escenarios vaciados de color local, inespecíficos y no pertenecientes a ninguna geografía idiosincrática. En este marco São Paulo o Goiás, como Buenos Aires o la Pampa, analizados por Lucía De Leone, funcionan a contramano de la historia literaria, sin vestigios de los rasgos que ligaban territorio y tradición. Son espacios globales que podrían estar en cualquier parte. La intemperie queda entonces fuera de coordenadas espaciotemporales peculiares, indiferenciada y desanclada en la contemporaneidad global.

El segundo concepto en el que me detengo, relacionado con el anterior, es el término *carcasa*. Esta funciona como una interioridad vaciada de carne, un cuerpo vacío y depositado en el exterior. Luz Horne y Karl Erik Schollhammer apelan a este en sus artículos “Notas sobre el nacimiento de la ficción contemporánea a partir de *Fundido a blanco*, de Oscar Muñoz, y *La experiencia dramática*, de Sergio Chejfec” y “La literatura brasileña contemporánea y su crítica”, respectivamente. Resulta significativo que la palabra *carcasa* aparezca en dos trabajos incluidos en el dossier. El arte contemporáneo está signado por el tráfico entre lenguajes simbólicos. La traducción entre código verbal y código visual, y la proliferación de cruces entre cuerpo, sonido, escritura e imagen ofrece canales para tránsitos entre códigos asimétricos. Todas estas articulaciones señalan el vaciamiento de propiedades específicas que, como observan los dos ensayos, evoca la imagen de una *carcasa*. *Carcasa*, es decir, un esqueleto, una ruina, una matriz vaciada que sin embargo sobresale por su forma hueca y como instalación, en las líneas que recortan un cuerpo marcado por la oquedad. ¿Qué ha sido vaciado? ¿Adónde fue lo que estaba adentro, si alguna vez lo estuvo?

Quizás nunca estuvo adentro o tal vez la interioridad sea tan solo una ilusión que ha perdido poder explicativo. Acaso estamos todos a la intemperie y somos refugiados en tránsito, acampando en un espacio precario, alejados de toda permanencia y de toda pertenencia, estacionados en esa condición precaria

y perecedera que define la contemporaneidad. La imagen del *descampado*, que Luz Rodríguez Carranza recupera de Ticio Escobar, alude a la inoperancia de los campos y también a un descampado poblado de carcasas, un paisaje-instalación capaz de representar los tiempos que corren.

La carcasa de Horne y Schollhammer evoca un paisaje apocalíptico y desértico, como si una catástrofe nuclear, aquella distopía frecuentada en la literatura y el cine modernos, que en buena medida ha desaparecido, hubiera regresado en otro formato. La carcasa evoca también la dimensión corporal y biológica, lo animal y lo biopolítico, la decrepitud y la ruina física. La ciudad continúa afirmándose como horizonte omnipresente, como en *La experiencia dramática* de Chejfec o en las instalaciones de Oscar Muñoz, textos e imágenes leídos por Luz Horne. Se trata de algo que Schollhammer también recorre en su lectura de la ficción brasileña contemporánea, ubicada en los no lugares globales como aeropuertos y ciudades en ruinas. ¿Qué pueden tener en común aeropuertos, ciudades y paisajes baldíos? ¿Qué evocan una literatura y su crítica, desinteresadas en preguntas que antes supieron interpelarlas y qué significa lo nacional como un teatro arcaico y en ruinas: una carcasa vacía?

Los archivos identitarios, como sabemos, tuvieron un protagonismo en la literatura y el arte latinoamericanos que en gran medida se perdió. Fueron remplazados por un paisaje apocalíptico donde convergen lo urbano y lo rural indiferenciados, zona que Luciana De Leone parece sugerir como horizonte poscontemporáneo y que quizás representan mejor que ningún otro territorio el puerto adonde hemos llegado. La proliferación de ficciones rurales puede señalar una nostalgia anticipada de algo en vías de extinción. La carcasa opera entonces como resto y residuo, cuerpo en ruinas y en disolución, otra figura recuperada en el ensayo de Irina Garbatzky y presente también en otros textos.

En "*La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte. El archivo bajo sospecha", Garbatzky lleva la pregunta por la grieta y la ciudad-museo poblada de ruinas en una dirección comparable: el museo no es, en La Habana, un espacio separado o interior, una institución autónoma. La ruina ha desbordado y se expande sobre la ciudad, convertida en un museo en sí misma. La pérdida del capital redentor de la revolución convierte a la ciudad en ruina: es el futuro que imaginábamos lo que se exhibe en la Cuba contemporánea, un futuro pasado, la carcasa de la utopía vacía convertida en mercancía turística. La ruina y el archivo, las fotografías anónimas antiguas o incluso el *Spam*, el correo basura que Luz Rodríguez Carranza analiza en la obra homónima de Rafael Spregelburd, son todos materiales comunes, ordinarios que podrían alinearse con una carcasa. Comparten la condición residual y anacrónica característica de la contemporaneidad.

Demarcaciones y traspasos

El tercer punto de este comentario será la cuestión del marco, pensado no como contorno y borde que el arte contemporáneo desafía, sino como zona de contacto, filtración y superficie de indistinción. En este sentido, los marcos se reconocen como zona de desborde y producción excedente: el desborde genera un suplemento que puede ser materia de indagación crítica y donde texto, imagen, *performance*, crítica y pensamiento se aproximan. El artista y el crítico, al elegir, citar y apropiarse de materiales diversos para componer piezas (críticas o simbólicas), se avecinan al curador y se confunden con esa figura (Apter; Molina; Rodríguez Carranza). Emily Apter (327) compara al crítico con el curador en la intervención sobre el canon que realizan quienes trabajan en literatura mundial: alteran el canon e intervienen sobre el valor literario, asignándoselo a textos antes ausentes que cambian el repertorio de textos legibles. Del mismo modo, la construcción de obras con imágenes y materiales no propios que los artistas insertan en un marco poroso y flexible —un filme, un texto, una instalación, una *performance*— es un procedimiento frecuente que varios ensayos exploran.

El proyecto que originó el coloquio, cuyos resultados estamos publicando, “Ficciones en transición” llevaba como subtítulo “Representaciones liminales en la literatura y las artes visuales latinoamericanas contemporáneas”. Por lo tanto, esa condición liminal era uno de los puntos que queríamos explorar: la zona fronteriza y vacilante donde se aloja la condición “fuera de sí” del arte contemporáneo. Al pensar, también, en la pertenencia como un lugar del cual el arte deserta y a la cual cuestiona, funciona un régimen móvil y antiesencialista. Es decir, antes que transgredir, a diferencia de las vanguardias históricas que al profanar fortalecían indirectamente los límites y bordes (necesarios para atravesarlos), el arte contemporáneo emplea el marco para problematizar su propia condición y explorar tránsitos y roces de una formación con otra. Al hacerlo, palpa sus propios bordes y también los bordes vecinos. El marco sirve entonces como fuente de preguntas, impulso para cuestionar y no para confirmar ninguna posición. El marco no es, en este sentido, una barrera sino una potencia, una superficie que conecta y convoca una pregunta en torno a la relación entre voz, imagen, texto, *performance*, actuación, cuerpo y subjetividad. Este entrelugar permite que emerjan nuevas preguntas disparadas por la imagen, que tiene propiedades no solo miméticas, sino ante todo un potencial crítico, aquello que Antelo denomina *pensar por imágenes*.

Todos los trabajos abordan (o más bien *desbordan*) la cuestión del marco en términos de los lenguajes estéticos empleados por obras que apelan a códigos e insumos provenientes de otros códigos. Al cruzar fronteras disciplinarias, los ar-

títulos exploran la condición liminal de los objetos que leen y los sitúan fuera de los regímenes hermenéuticos usuales. Ni la literatura, ni la fotografía, ni el cine, ni el teatro, ni las artes visuales, denominaciones a todas luces insuficientes para describir los objetos abordados en el dossier, parecen localizarse dentro de un campo o de un terreno claramente delimitado. Aún más, todos los textos, actuaciones e imágenes son leídos en relación con objetos de una “lengua vecina” (literatura con fotografía, cine con música, arte o literatura, teatro con literatura, pintura o *performance*, instalaciones con textos). Los ejemplos abundan y no quiero repetir aquello que los artículos exponen con elocuencia; pero sí detenerme en algunos motivos o tropos recurrentes: el marco o la ventana que circunscribe la obra de arte es uno de los puntos explorados por Cristian Molina en su trabajo sobre la película *El artista* (Cohn y Duprat, 2008) y también trabajan sobre el marco los artículos de Paola Cortés Rocca, Florencia Garramuño, Mariela Herrero, Luz Rodríguez Carranza y Viviana Usubiaga.

Luz Rodríguez Carranza interroga la indistinción entre un adentro y un afuera en *Spam*, pero analiza también otros traspasos: los de la afectividad corporal que llevan al límite la distinción entre actuación y presencia, los cruces temporales con el Barroco europeo y los marcos genéricos de la ópera hablada. Cristian Molina recorre los usos del marco para explorar diferentes articulaciones entre obra, recorte y actuación. Pero Molina se detiene, sobre todo, en el marco como problema de género estético: la *performance* y la indistinción entre los distintos participantes de la obra cinematográfica que alternan roles como guionista, director, espectador, actor o autor e incluso los límites entre obra pictórica e imagen cinematográfica le permiten especular sobre los bordes del arte contemporáneo.

Se trata de distintos tipos de marcos: fotográficos, textuales, genéricos. Pero todos comparten el problema de la indistinción que desdibuja contrastes nítidos e impide decidir si lo que una imagen muestra son pelos o pasto, materia animal o vegetal, cuerpo natural o cuerpo artificial, como observa Cortés Rocca a partir de las imágenes de Santiago Porter en “Flores de papel”. ¿Cómo leer *Vanity*, la *performance* de Nicola Constantino, analizada por Mariela Herrero, donde la artista “actúa” de sí misma y se deja contemplar en el acto anodino, común, vanidoso de peinarse frente el espejo? Es el marco del espejo el que ofrece claves para convertir la obra en obra a partir de la contemplación del espectador, involucrado en el devenir “arte”, de eso que se exhibe pero sin cuya participación la obra no se consumiría, exhibiendo así su misma contingencia. Es decir, el marco contiene pero además se desborda y revela en su eventualidad los rasgos inmateriales del arte contemporáneo. Se trata de algo que también observa Paola Cortés Rocca a

partir de la literatura de Mario Bellatin: “un texto literario no tiene materialidad: no solo no hay original de un cuento, tampoco hay copia, pero incluso más: no hay objeto [...] se trata de una colección de páginas”.

Federico Galende investiga en “Promesa y potencia. Notas sobre la crítica de la autonomía estética” la relación sinuosa del arte con la autonomía en su reconstrucción de la escena chilena y europea desde Courbet hasta el presente, en una sucesión de momentos cambiantes. Su recorrido observa los cruces y reubicaciones de las relaciones entre el índice estético y el mundo real o virtual del cual lo sensible se distingue. En su reflexión emerge la posición intermedia del arte contemporáneo, observador de los marcos y dispuesto a atravesarlos para sembrar la desconfianza y erosionar “la verticalidad de un mundo abreviado en la imagen de la pirámide”. Desconfiar de la promesa artística provista por lo sensible en la contemporaneidad, sugiere Galende, significa diluir todo resto de soberanía en el hecho estético, esto es, intervenir sobre los marcos que lo bordean e invitar a deshacerlos.

El marco sirve así para atravesarlo, y en lugar de contener o distinguir, funciona más como una zona de desborde, contaminación, incertidumbre y fuente de preguntas que como proveedor-contenedor de sentido. El desborde rebasa el marco y pone de relieve su obsolescencia, pero a la vez abre un espacio para la autoobservación y habilita una dimensión conceptual.

En este sentido, la pérdida de especificidad y la fuga de las lenguas e identidades fijas plantean al régimen contemporáneo una economía móvil, mutante, inestable y en choque con la especie: no hay especie estable, sino devenir; ese devenir indica puentes, tránsitos y coexistencias (antes que esencias, como observa Mariela Herrero). Así como el campo, en su sentido disciplinar, pierde poder hermenéutico, también las identidades pierden densidad y se vuelven superficies delgadas, frágiles, móviles y disparadoras de preguntas antes que garantes de certezas.

El último punto en que quiero detenerme brevemente es el problema de la supervivencia. Se trata de un concepto también recuperado en varios artículos (Garramuño; Horne; Schollhammer) y que está vinculado al cruce de marcos pero, sobre todo, al anacronismo que caracteriza a la contemporaneidad. Como observa Georges Didi-Huberman en su lectura de la obra de Pier Paolo Pasolini, el régimen intermitente asociado con el tiempo de las luciérnagas ofrece una clave para leer el arte contemporáneo que puede servir para cerrar esta lectura. La condición anacrónica y atópica de las luciérnagas —a la vez errantes y arcaicas, sobrevivientes y percederas— guarda semejanzas con nuestro objeto de estudio.

El itinerario sinuoso del presente contemporáneo está poblado de interferencias y de tiempos que desbordan su propio lugar, cruzan marcos, rompen circunscripciones periódicas y reaparecen o redeshaparecen sin nunca visualizarse en una estabilidad tranquilizadora. Repensar lo contemporáneo significa “interrogar la medida de su filología oculta, de sus tradiciones escondidas, de sus impensados, de sus supervivencias” (Didi-Huberman 69). La supervivencia indica entonces un régimen percedero; pero capaz de reaparecer sin nunca diluirse por completo, y que en su intermitencia desborda límites temporales y espaciales.

La obsolescencia de la que habla Garramuño sería también entonces un modo de la supervivencia de aquello que se aleja pero que en su mismo arcaísmo conserva algo que puede regresar y sobrevivir sin desaparecer nunca del todo. En este sentido, el régimen de la supervivencia puede pensarse, como ya lo hizo Giorgio Agamben, bajo la noción de aquello que aparenta haber desaparecido o muerto, pero que retorna para perturbar temporalidades aplacadas y seguras de sí mismas. Esa filtración que invade y altera, como una luz que se cuela a través de las grietas de una ruina, la placidez de los campos permite reconocer el territorio fluido, empantanado de lo contemporáneo. Los campos perdieron las jurisdicciones nítidas, tranquilizadoras, homogéneas que conocíamos y están poblados de carcasas ruinosas y arcaicas. Así, la contemporaneidad nos arroja a una dimensión anacrónica donde aquello que sobrevive regresa desde un tiempo incierto y trae al presente la imagen inquietante de una intemperie sin refugio.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Che cos'è il contemporaneo?* Roma: Nottotempo, 2008. Impreso.
- Antelo, Raúl. “El tiempo de una imagen: el tiempo-con”. *Cuadernos de Literatura* 19.38 (2015): 376-399. Impreso.
- Apter, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. Londres: Verso, 2013. Impreso.
- Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova y Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011. Impreso.
- Giunta, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Arteba, 2014. Web.
- Hartog, François. *Régimes d'historicité: Presentisme et expérience du temps*. París: Seuil, 2003. Impreso.
- Jameson, Fredric. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. Londres: Verso, 2002. Impreso.

- Koselleck, Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Trad. inglés Keith Tribe. Nueva York: Columbia UP, 2004. Impreso.
- Kiffer, Ana Paula. “A escrita e o fora de si”. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Ana Paula Kiffer y Florencia Garramuño. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014. 47-68. Impreso.
- Kiffer, Ana Paula y Florencia Garramuño, orgs. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014. Impreso.
- Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. Impreso.
- Moretti, Franco. *Distant Reading*. Londres: Verso, 2013. Impreso.
- Moretti, Franco, ed. *The Novel*. 2 vols. Princeton: Princeton University Press, 2006. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc, Georges Didi-Huberman, Nathalie Heinich y Jean-Christophe Bailly. *Del contemporáneo: Saggi su arte e tempo*. Milan: Mondadori, 2007. Impreso.
- Olinto, Heidrun Krieger y Schollhammer, Karl Erik, orgs. *Cenários contemporâneos da escrita*. Río de Janeiro: 7letras, 2014. Impreso.
- Osborne, Peter. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. Londres: Verso, 2013. Impreso.
- Pedrosa, Celia. *Ensaio sobre poesia e contemporaneidade*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2011. Impreso.
- Rancière, Jacques. “La política de la estética”. *Otra Parte*. *Revista de Letras y Artes* 9 (primavera 2006). Web.
- Roberts, Bill. “Unnaming the System?: Retrieving Postmodernism’s Contemporaneity”. *ArtMargins* 4.23 (2015): 3-23. Impreso.
- Ruffel, Lionel. “What is the Contemporary?: Brief Archaeology of a Question”. *Revista de Estudios Hispánicos* 48.1 (2014): 123-143. Impreso.
- Smith, Terry. “Agamben and Nancy on Contemporary Art”. *CIQR Colloquium, Pittsburgh*, 2013. Web.
- Smith, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI, 2012. Impreso.
- Spivak, Gayatri. *Death of a Discipline*. Nueva York: Columbia UP, 2003. Impreso.