

# Enfoques epistemológicos desde las artes y los estudios visuales

Celia Guadalupe Morales González  
COORDINADORA



# Enfoques epistemológicos desde las artes y los estudios visuales

Celia Guadalupe Morales González  
COORDINADORA

*Presentación y  
Celia Guadalupe Morales González*

*Prólogo  
Antonio Suardi Aranda*

## PRIMERA PARTE. ENFOQUES DESDE LAS ARTES

*I. El escrutado como obra  
Angélica Marengla León Álvarez*

*II. Arte inespecífico en América Latina:  
El caso de la instalación Protes Extrínsecas  
José María Aranda Sánchez*

*III. Arte socialmente comprometido:  
Performances e intervenciones de artistas  
venezolanos contemporáneos  
Álvaro Villalobos Herrera*

*IV. Aproximación a lo bruto y lo bajo del Arte  
Betsabé Yolitzin Tirado Torres*

AUTORES:

Angélica Marengla León Álvarez  
José María Aranda Sánchez  
Álvaro Villalobos Herrera  
Betsabé Yolitzin Tirado Torres  
Rosa Maribel Rojas Cuevas  
María de las Mercedes Portilla Lujá  
Eric André Jervais Charles  
Salvador Salas Zamudio  
Alejandro García Carranco

## Enfoques epistemológicos desde las artes y los estudios visuales

Coordinadora: Celia Guadalupe Morales González.

Autores: Angélica Marengla León Álvarez; José María Aranda Sánchez; Álvaro Villalobos Herrera; Betsabé Yolitzin Tirado Torres; Rosa Maribel Rojas Cuevas; María de las Mercedes Portilla Lujá; Eric André Jervais Charles; Salvador Salas Zamudio; Alejandro García Carranco.

Primera edición 2018

Esta obra es resultado del trabajo de la Red de Colaboración Académica en Estudios Visuales, conformado por los Cuerpos Académicos en artes de la Universidad Autónoma del Estado de México, Universidad de Guanajuato y Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

ISBN: 978-607-98251-1-9

Editorial Torres  
Coras, Manzana 110, Lote 4, interior 3  
Colonia Ajusco  
Delegación Coyoacán  
C.P.04300  
Ciudad de México, MÉXICO

Impreso y hecho en México  
Printed and made in México

Edición: José Luis Vera Jiménez  
Corrección de estilo: Manuel Encastín Cruz  
Diseño: Jorge Marcelino Vásquez  
Portada: Dibujo de José Luis Vera

## ÍNDICE

### Presentación 9

*Celia Guadalupe Morales González*

### Prólogo 13

*Antonio Sustaita Aranda*

## PRIMERA PARTE. ENFOQUES DESDE LAS ARTES

### I. El recorrido como obra 23

*Angélica Marengla León Álvarez*

### II. Arte inespecífico en América Latina.

El caso de la instalación Frutos Extraños 35

*José María Aranda Sánchez*

### III. Arte socialmente comprometido.

Performance e intervenciones de artistas

venezolanos contemporáneos 63

*Álvaro Villalobos Herrera*

### IV. Acercamiento a lo bruto y lo bajo del Arte 99

*Betsabé Yolitzin Tirado Torres*

## ARTE INESPECÍFICO EN AMÉRICA LATINA. EL CASO DE LA INSTALACIÓN FRUTOS EXTRAÑOS

José María Aranda Sánchez<sup>1</sup>

# II

### RESUMEN

El objetivo de este trabajo es analizar la instalación *Frutos extraños*, que el artista brasileño Nuno Ramos presentó en 2010, concebida como una muestra de "arte inespecífico", en el marco de la transdisciplinariedad de los Estudios Visuales. Este concepto, retomado de Florencia Garramuño, se utiliza aquí para reflexionar el hecho de que, tal como se experimenta en las instalaciones de arte contemporáneo, donde el diseño de los espacios contiguos con lo real excava dentro de sí un sitio para el espectador que lo confronta con su propio descentramiento, también la no distinción entre realidad y ficción aleja la especificidad de la literatura a un punto en el cual el debate en el que se involucra al

1 Doctor en Urbanismo por la UNAM, profesor-investigador de la Universidad Autónoma del Estado de México adscrito a la Facultad de Artes, docente en las Facultades de Artes, Ciencias Políticas y Humanidades. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel II. Líneas de Investigación: Estética y Movimientos Sociales en América Latina. arandasjm@gmail.com

texto vale más por lo que dice acerca de cuestiones existenciales o problemas sociales que habita ese otro espacio con el que se construye la contigüidad, que lo que puede hablar sobre el texto mismo, el texto como tal en su especificidad.

## INTRODUCCIÓN

Desde la perspectiva del arte como juego, según Hiriart (2015), pero sobre todo de las transformaciones de la estética contemporánea que impulsan otros modos de organización de lo sensible, se ponen en crisis ideas de pertenencia, de especificidad y de autonomía, y también se duda ya en concebirlo como un lugar bien resguardado, como ese emplazamiento acotado por la forma y protegido por la genialidad, en la medida que se diluyen sus contornos, se desfonda y buscan alternativas de creación o incluso del “a fuera de sí” (Escobar, 2004).

La instalación es por excelencia una propuesta tridimensional que articula frecuentemente una obra plástica que conjunta objetos encontrados con objetos producidos por el artista, con creaciones pictóricas que no transitan por el cuadro de caballete sino por la pictoricidad misma de la pintura. Ese protagonismo del espacio, que por lo mismo permite a la instalación realizarse en espacios convencionales como museos o galerías, es lo que sorprende ya que, en sus orígenes, la instalación surge como algo extraño a los espacios convencionales, en la medida que éstos son funcionales a cierta concepción del arte que está siendo debilitada precisamente por estas nuevas prácticas estéticas.

En este capítulo se presenta una reflexión en torno a la instalación que Nuno Ramos, artista brasileño, expuso en 2010

en el entresuelo del Espacio Monumental del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM), que da entrada a las salas de exposiciones, a fin de ilustrar cómo el arte en las últimas décadas habría ido destruyendo la idea de una especificidad, más allá de la del medio específico de cada una de las diferentes artes; que cada vez tenemos más arte multimedia o lo que varios autores han dado en llamar “arte inespecífico”. El texto se inicia con un breve panorama del arte pictórico y la literatura latinoamericanos que funciona como referencia y contexto.

### 1. Planteamiento teórico-metodológico

El enfoque desde el cual se analiza la instalación *Frutos extraños*, de Nuno Ramos, busca integrar las dimensiones teórica y metodológica o práctica a partir de considerar la obra no desde la Historia del Arte, sino como una práctica artística, donde lo más importante no es tanto el resultado como el proceso de creación. Específicamente, me guío por las palabras de Foucault cuando afirma que:

[...] estamos viviendo de una nueva manera las relaciones teoría-práctica. [...] desde el momento en que la teoría se incrusta en su propio dominio se enfrenta con obstáculos, barreras, choques que hacen necesario que sea relevada por otro tipo de discurso (es este otro tipo el que hace pasar eventualmente a un dominio diferente). La práctica es un conjunto de conexiones de un punto teórico con otro, y la teoría un empalme de una práctica con otra. Ninguna teoría puede desarrollarse sin encontrar una especie de muro, y se precisa la práctica para agujerarlo (Foucault, 1992).

Asimismo, el abordaje de la instalación se realiza desde la perspectiva de la transdisciplinariedad de los Estudios Visuales (Brea, 2005), donde considero que la función del arte tiene más que ver con las coordenadas de significación social, cultural, ideológica que la obra reprocesa, que con el artista como personaje central. En este sentido, puede hablarse de un ensamble como recorte de las intersecciones de disciplinas que pueden dialogar más “íntimamente” para dar cabida a una mirada desde los márgenes, en la frontera entre arte pictórico y literatura, generados desde América Latina. Por ello, más que intentar una problematización de las prácticas estético artísticas, se presenta una vinculación que tiene antecedentes sólidos en el subcontinente, con las tensiones propias de dos campos de la creación que tienen cada una su propia lógica; pero que, para los fines de este ensayo, están “comandadas” por “el arte fuera de sí”.

Se trata de una reflexión que acompaña el abordaje teórico, puesto que enmarca las condiciones en que ese rebasamiento del arte opera y toma posición. Y como la sociedad global de la información, la comunicación y el espectáculo estetiza todo lo que encuentra a su paso, que es todo, asistimos a un desborde de la razón instrumental que niega posibilidades revolucionarias a la pérdida de autonomía del arte, autonomía que, en este trabajo se consideran relativas. Entonces, de golpe, el viejo sueño vanguardista es birlado al arte por las imágenes del diseño, la publicidad y los medios.

Para Ticio Escobar, como “respuesta” ante esta relevante derrota del arte, éste tiene que refundar un lugar propio, que sea la sede de su diferencia específica. Sin embargo, lo que va aconteciendo en la segunda década del siglo XXI, es que las fronteras entre el “arte culto” y el “no arte” se desdibujan, y en el caso

de la instalación que nos ocupa, se acomete una creación con mucha carga política, que consigue articular literatura y arte Visual en una obra difícil de especificar, no sólo porque rebasa los alcances que los propios soporten otorgan, sino debido a que relanza las preguntas por el arte fuera de sí y dirige su mirada hacia lo que está más allá del último límite: lo extra-artístico, el mundo de afuera, la historia que acontece, la cultura ajena; en una palabra: la confusa realidad, incluso en los usos pragmáticos que promueve fuera de sí (Escobar, 2015).

Puede afirmarse, por tanto, que el arte interesa más como un discurso que como lenguaje, cuya “performatividad” lo des centra de sí y lo impulsa hacia fuera. Por eso, se le pondera tomando en cuenta sus condiciones de enunciación y sus alcances culturales y políticos: su impacto social, su inscripción histórica, su densidad narrativa o sus dimensiones éticas.

Desde el enfoque metodológico, se sostiene que el análisis de una instalación artística, *Frutos extraños* de Nuno Ramos, puede tomarse como caso de estudio con base en el cual exponer justo las tensiones y coordenadas de significación social, cultural e ideológica que la obra reprocesa, en la medida que cada componente de la instalación opera como parte de un conjunto de interrelaciones de sentido, actuando dentro de un contexto social y cultural en el cual se inserta. Es así que su “lectura” subraya cuáles efectos, reconfirmando o contestando cuáles configuraciones de poder o dominancia, interperlando cuáles discursos o ideologías, propiciando cuáles respuestas frente al dogma de las instituciones.

En tal sentido, la instalación no se considera como manifestación estética “desinteresada”, esfera de aislamiento cortada de lo real y de sus conflictos de identidad y enfrentamiento de

poder. Y en el caso de culturas marginales o periféricas, cuya historia está marcada por el desfase de temporalidades heterogéneas y de referencias discontinuas, los supuestos de neutralidad obligarían al alineamiento uniforme de sus lenguajes en la continuación de un mismo eje de ordenamiento o racionalización histórica que les resulta ajeno y sobre-impuesto, y que oblitera la naturaleza específica y diferencial de cada fenómeno en emergencia según motivaciones locales.

En síntesis, no es posible pensar desde la instalación que nos ocupa en una estética restringida a los componentes expresivo-formales de la obra sin considerar la interactuación de los diferentes códigos de significación y de producción artística. Sobre todo en una etapa de quiebre de diversas referencias de identidad, los condicionamientos del mercado, y las marcas de enunciación que la obra propone, y a veces oculta, disfraza, pero siempre contiene a modo de claves socio-semióticas de su articulación a la coyuntura histórica.

## 2. Panorama de la creación pictórica y literaria en América Latina en la segunda década del Siglo XXI

### 2.1 El arte pictórico a inicios del Siglo XXI

Las tendencias de finales del siglo XX continúan vigentes a principios de los años dos mil, teniendo como eje la posmodernidad,<sup>2</sup> y siguiendo la senda del arte como libertad, creación,

2 Lo que caracteriza a la posmodernidad en el área cultural es la sustitución de todo lo que está al margen de esa cultura comercial, su absorción de todas las formas de arte, alto y bajo, junto con la producción misma de imágenes.

autoposición de fines por parte de los artistas, apertura, incluso polivalencia, diálogo, encuentro con los otros, como afirmación de la alteridad, afirma Juanes que ha quedado sepultada para siempre la vieja concepción del arte como experiencia privilegiada de unos cuantos que tendrían ese don, y ahora el artista tiene el privilegio y la encomienda de hacer extensiva esta posibilidad que todos poseemos de ser libres a condición de ganar esa libertad en el curso de nuestra propia lucha (Juanes, 2010).

Para los posmodernos, la razón histórica de la modernidad quedó en un mito nocivo que ha conllevado guerras irreparables, destrucción y enfrentamientos entre pueblos y culturas: en una palabra, un gran relato totalitario, con la contundencia de Hannah Arendt (2006). Por cierto, válido tanto para derechas como izquierdas, en la medida que se sostuvieron en discursos transindividuales, con aspiraciones universalizantes, amparados en supuestos sujetos históricos totalizantes, trayendo al mundo sistemas opresivos sin paralelo en la historia. Por ello, los posmodernos afirmarán que ningún principio o fundamento, instancia alguna central no puede fundar lo que es diferente. Conclusión: hay que poner fin al principio de identidad. Y con ello ser una alternativa que impulsa en nombre de la diferencia, de la polivalencia, del descentramiento, precisamente a contracorriente de los discursos que ostentan una razón histórica universal, aglutinante, normalizadora y monolítica. Advierten que no es posible aceptar el desdén hacia la diferencia,

La imagen es la mercancía del presente, y por eso es vano esperar de ella una negación de la lógica de la producción de mercancías. Por eso, toda belleza es engañosa y la apelación a ella hecha por el pseudo-esteticismo contemporáneo es una maniobra ideológica y no un recurso creativo.

la incompreensión ante los márgenes, la ignorancia de lo que el acontecimiento es, como corte/ruptura y lance a lo desconocido.

En efecto, lo más sobresaliente de la posmodernidad como alternativa es la no aceptación de las propuestas continuistas que se oponen a pensar en la apertura de nuevos territorios del arte. Es un rechazo a lo tradicional en el plano del pensamiento. Es claro que las artes alternativas conllevan pensamientos comprensivos, alternos, a fin de poder asimilar esas nuevas experiencias, a condición de proveer nuevas posibilidades de creación artística. Por lo tanto, lo primero fue derrocar la manera tradicional de ver y de percibir. No obstante, en el desmarque con lo moderno a la par es puesta en cuestión la intención de fundar estéticas normativas, teorías unificadoras, prácticas homogéneas, caminos únicos, en una idea: paradigmas que legitimen y valoricen autoritariamente las obras de arte. Se trata de un imperativo irreversible: no hay quien acepte ahora las rutas únicas ni los paradigmas inequívocos. Para Juanes (2010), esto es una liberación.

En los hechos, las artes en lo que llevamos del XXI les han dado igualmente la razón a los revolucionarios, en la medida que las alternativas han llegado para ocupar su lugar, y cada vez surgen más propuestas y campos expandidos y con ellos los territorios y el pensamiento del arte. El pensamiento posmoderno propone una pausa, subraya el debilitamiento de la idea de lo original o lo novedoso como signo del arte. Lo pertinente en la irrupción de la plástica posmoderna es el derecho al eclecticismo, al pastiche, a lo retro, incluso a la apropiación y la promiscuidad sin cortapisas. Según Sullivan, las creaciones de muchos artistas plásticos así lo confirman: Javier Marín, Germán Venegas, Alberto Castro Leñero en México; Mario Castillo,

Arnoldo Guillen, Guillermo Trujillo en Centro América; Manuel Hernández, Miguel Ángel Rojas, José Antonio Suárez en Colombia; Gualércio Caldas y Jorge Guinle en Brasil; Roberto Valcárcel en Bolivia; Ricardo Migliorisi en Paraguay; Luis Camnitzer en Chile; Roberto Elía y Pablo Suárez en Argentina, así como Samy Benmayor y Patricia Israel en Chile, por mencionar sólo algunos conocidos (Sullivan, 2011).

## 2.2 Tendencias en la Literatura latinoamericana

Afirma Echeverría, que a partir de Roberto Bolaño y de su reconocido éxito internacional, la literatura latinoamericana se ha resituado en el contexto de la literatura mundial que está abandonando definitivamente los temas que la limitaron por décadas.<sup>3</sup> Puede afirmarse que Bolaño<sup>4</sup> extraterritorializa en buena medida la narrativa latinoamericana, ofreciendo una imagen del continente que sobresale como sumidero de la historia y del progreso, de encrucijada cultural del llamado mundo desarrollado (Echeverría, 2011).

Entre las tendencias principales destaca una repolitización de la narrativa, no únicamente cuando encara realidades brutales e injusticia que no es posible ocultar, como en el caso de Horacio Castellanos Moya (Castellanos, 2004); pero también cuando no acepta la manipulación de la memoria histórica, las alienaciones que provocan las condiciones de vida en las sociedades desarrolladas, la apatía generalizada que promueven los medios de co-

3 Sobre todo, los temas del nacionalismo y la identidad latinoamericana.

4 Primero con su gran novela *Los detectives salvajes* (1998), y póstumamente con *2666* (2004).



municación y la cultura de masas (Richard, 2004), las desigualdades ostensibles con las que se tiene que convivir, la violencia encubierta que se dirige contra los que no están de acuerdo con los cánones establecidos y sostienen su marginalidad, en comportamientos no aceptables, y tantas otras negaciones.

La respuesta a todo ello está dando lugar a formas narrativas no convencionales, que así como cuestionan el orden social, discuten también el orden del discurso.<sup>5</sup> Aunque la problematización de la forma novela, según Echeverría, no únicamente impacta a las estrategias de representación y a la autoridad del autor, ya que incide además en los límites de la realidad y la ficción, en las posibilidades narrativas del Yo, y en la capacidad del pensamiento para novelizar su propio discurrir itinerante y digresivo (Echeverría, 2011). El rasgo distintivo y consistente, es su refractariedad a la etiqueta y el enmarcamiento en un género específico para presentarse como una nueva narrativa firme en no dejarse tratar como simple producto de consumo ni recluirse en la jaula dorada de las bellas letras.

De acuerdo con Sergio Volpi (Volpi, 2004) y Jorge Alberto Manrique (Manrique, 2006), tanto los autores del *Crack*<sup>6</sup> como

5 Muy especialmente las novelas *Missing*, de Alberto Fuguet (2009); *Era el cielo*, de Sergio Bizzio (2007); *La novela luminosa*, de Mario Levrero (2005); así como *El año que tampoco hicimos la revolución*, del Colectivo Todoazén (2005); la novela *Adiós mariquita linda*, de Pedro Lemebel (2004); *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi (2003); y *Lodo* de Guillermo Fadanelli (2013).

6 Efímero movimiento literario mexicano, que dejó una herencia de cinco novelas y un manifiesto. Sin afán de ruptura, busca mostrar una literatura “no complaciente”, con la ambición y el espíritu modernista. Destaca la participación de Jorge Volpi.

los de *McOndo*<sup>7</sup> y muchos otros escritores sin filiación específica se han mostrado empeñados en desmarcarse de la sentencia crítica que los impulsaba a ser “auténticos escritores latinoamericanos”, ya que ello significaba precisamente desprenderse de la mejor tradición latinoamericana, es decir, la que siempre ha promovido el cosmopolitanismo abierto e incluyente. La idea de estos escritores no consistía en renunciar a lo latinoamericano para copiar modelos extranjeros, sino encontrar la misma libertad artística lograda por el *boom*.<sup>8</sup> De ahí que sus temas intentasen abandonar los lugares comunes y que su voluntad fuese la de escapar a toda costa de la fácil clasificación de “escritor latinoamericano”.

Olvidando los gritos de alarma, las vestiduras rasgadas y el llanto de quienes sólo son capaces de ver en este fenómeno (el cosmopolitanismo) el triunfo del mercado, de la globalización y del pensamiento único, en realidad no hay nada que lamentar. La añorada identidad latinoamericana es cada vez más difícil de definir, tanto porque hay más distancia entre los países que forman América Latina, como por el incremento de los intercambios de información con otras culturas y tradiciones, y la rapidez y maleabilidad de los nuevos medios de comunicación. Lo que no significa que haya desaparecido, sino que se está transformando, manteniendo la diferencia, pero acogiendo

7 Título dado a una antología de jóvenes escritores españoles y latinoamericanos, en la que afirmaban que “Latinoamérica es Televisa, es Miami, son las repúblicas bananeras, es Borges y el Subcomandante Marcos y la CNN en español.

8 Así se conoció el auge y la cúspide de la literatura latinoamericana de los años setentas, especialmente con el llamado realismo mágico.

nuevos elementos provenientes de otras tradiciones y modificando su naturaleza con una rapidez inédita. A fin de cuentas, concluye Volpi, la ficción literaria no conoce fronteras: si ello puede ser visto como un triunfo de la globalización y del mercado es debido a que no se comprende la naturaleza de la literatura. Porque la literatura latinoamericana sólo continuará existiendo como una tradición literaria viva y poderosa si cada escritor latinoamericano se empeña en destruirla y reconstruirla día con día (Volpi, 2004).

### 3. El arte inespecífico como dispositivo

El “arte inespecífico”, en tanto dispositivo, se concibe, ante todo, como una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilíneal, compuesto de líneas de distinta naturaleza, y éstas no abarcan ni rodean sistemas homogéneos por su cuenta, es decir, ni sujeto ni objeto o lenguaje, sino que siguen direcciones diferentes, formando procesos siempre en desequilibrio, trazando trayectores que pueden acercarse o alejarse entre sí o con otras líneas. Y cada línea se encuentra quebrada y sometida a variaciones de dirección, ya sea bifurcada o ahorquillada, y atendida a derivaciones. Los objetos visibles, las enunciaciones formulables, las fuerzas en equilibrio, los sujetos en oposición se presentan como vectores o tensores, en palabras de Gilles Deleuze (1990).

Las prácticas contemporáneas han experimentado la expansividad de los medios y los soportes, y con ello van desmantelando, en detalle y sin miramientos, cualquier idea de lo propio, ya sea en el sentido de lo idéntico, asimismo como en el de claro y puro, además del sentido de lo propio como

rasgo que distingue una especie de la otra, asienta Florencia Garramuño (2015).

Más que una mezcla de soportes, la expansividad de los medios presenta otra dimensión, puesto que un medio es algo más que un soporte físico y se define por la superposición siempre cambiante y la transformación de las convenciones artísticas que en determinados momentos históricos que lo delimitan. En todo caso, puede hablarse de territorios expandidos del arte, arte integral o “arte inespecífico”, como una posible figura sólida, de la no pertenencia. Es una “singularidad sin pertenencia” como efímera o imaginaria articulación entre medios y soportes que componen la instalación, en la medida que refieren a un conjunto heterogéneo de “fuerzas” que mantienen una tensión y determinados contrapesos con base en cierta lógica de la combinación entre materiales de diversa índole; pero que en su inestabilidad logran una composición que adquiere sentido justo porque se disponen en un espacio propio dentro del cual pueden habitar, a condición de que permitan un ensamble incierto, no único ni pre-determinado, frágil, diverso y cambiante según el espectador y la ocasión.

En un aspecto, se trata de una especie de continuidad a la propuesta de algunas vanguardias para reintegrar arte y vida, lo cual se produce actualmente, aunque con frecuencia en forma banal, en la llamada espectacularización de lo cotidiano, tan promocionado por las sociedades de la imagen y el espectáculo, insiste Mario Vargas Llosa en *La civilización del espectáculo* (2015); pero sin expectativa de que la transgresión artística logre liberar alguna fuerza de emancipación artística. Según Nelly Richard (2004), el planteamiento de Ticio Escobar (en *El arte fuera de sí*) es pertinente en la medida que advierte, coincidiendo

con García-Canclini (2010), en la desaparición del sentido de autonomía en el arte contemporáneo, con lo cual la idea de “arte fuera de sí” llegaría a nombrar cierto momento de la Historia del Arte, en el que las nociones de autonomía y especificidad resultan insuficientes, aunque no inútiles en determinados casos, para dar cuenta del paisaje estético contemporáneo.

Por ello, el arte interesa ahora como discurso, y ya no tanto como lenguaje, puesto que su carácter performativo lo lleva a perder su centro y lo envía hacia fuera. De ahí que la ponderación del arte no se remita al cumplimiento de los criterios de orden o armonía, tensión formal, estilo y síntesis, sino teniendo en cuenta sus condiciones de enunciación y los alcances pragmáticos, es decir, su impacto social, su inscripción histórica, su densidad narrativa o sus dimensiones éticas. Incluso, en su empeño de especificidad, no únicamente se ha tornado anestésico el arte, sino que buena parte de sus potencialidades subversivas se han canalizado como crítica del esteticismo globalizado, desviando el problema y posiblemente perdiendo el rumbo, según Escobar (2004). Es aquí donde Garramuño se pregunta si la construcción de una inespecificidad que se construye en el escape de todo sentido de pertenencia y pertinencia, puede formular otra forma de pensar el potencial crítico del arte. Y tal vez por eso es que la idea de *Fruto extraño* por inespecífico, o sea, algo que paradójicamente no tiene la pertenencia ni se reconoce en la especie, parece cobijar un potencial crítico con intensidad y novedoso.

El propio Ranciere aporta una reflexión que resume lo que nombra como competencias artísticas, afirmando que éstas, en tanto específicas, tienden a traspasar su dominio y a intercambiar sus posiciones y poderes: hablamos de un teatro sin

palabras, una danza hablada, así como instalaciones y performances como obras plásticas (Ranciere, 2010). También proyecciones de video convertidas en ciclos de frescos murales, o fotografías manejadas como cuadros vivientes o pintura histórica, igualmente escultura presentada en *show* multimedia, y diversas combinaciones. En el mismo sentido, esas prácticas se orientan a unir y conectar lo que se sabe con lo que se ignora, ya que los artistas despliegan sus competencias al tiempo que se exponen como espectadores que observan aquello que sus competencias pueden generar en un nuevo contexto, frente a otros espectadores, asumiendo la postura de “maestros ignorantes”, en palabras de Ranciere (2010).

Y por sobre el cuestionamiento de un medio específico para las prácticas artísticas, éstas ponen en crisis además la especificidad del sujeto, del lugar, de la nación, incluso de la lengua, ya que muchas de estas prácticas producen una noción de lo común que hace posible imaginar una comunidad que trasciende la idea de ésta como esencia generada colectivamente, por encima de la identificación homogénea que funda la pertenencia. Tal propuesta de lo común en la inespecificidad del arte resulta de la mayor importancia, si lo común tiene que ver con cierta abertura del espacio entre seres y cosas y la posibilidad indefinida, incluso infinita, de que ese espacio se abra, se reabra, cambie y se “modalice”, considera Nancy (1998).

De ahí que también podría hablarse de, “impertinencia” como otra forma de proponer una idea de lo común como impropio, en el sentido que Esposito descubre, cuando se refiere a lo que no es propio, sino impropio, lo otro, que es característico de lo común. Se trata de nombrar un vaciamiento parcial o integral de la propiedad en su contraparte. Es una desapropiación

que a la vez inviste y descentra al sujeto propietario, orillándolo a salir de sí mismo, a alterarse. Esto debido a que, en la comunidad, los sujetos no encuentran un principio de identidad. Sólo un vacío, concluye Esposito, una distancia que es extrañamiento y ausencia de sí mismos (Esposito, 2007).

En una línea similar, está la idea de los “géneros en mutación”, donde los textos, considerados modernos, además de representar algunos cambios en lo relativo a los géneros, contienen en su entramado rasgos de una sensibilidad que hoy ya es vista como antigua: más ligada a un sujeto que busca en la escritura una forma de comunicación, de inmersión en el mundo referencial, o bien, muy ajeno del sujeto voluntariamente encapsulado en un juego de espejos, donde la escritura es algo así como la expiación desesperada o la salida inofensiva, según Pellegrini (2004).

La idea central de “géneros en mutación”, es constatar que en Brasil se han dado cambios e hibridaciones al interior de la literatura; pero también en las artes visuales, donde se observan formalizaciones de elementos de la más destacada modernidad estilística, como son el metalenguaje, la combinación de discurso directo y monólogo interior, mismos que subvierten la cronología y logran espacializar el tiempo; pero también, por un detallado trabajo de fotografía, con una minuciosa acumulación de tomas que incluyen de nuevo el horizonte técnico del cine y que evitan, en lo posible, el esquematismo de los *best sellers*. Asimismo, se dan recambios, a partir de aportaciones esencialmente “textuales”, donde se asocian elementos literarios, cinematográficos y teatrales, donde esa amalgama consigue efectos expresivos de alta intensidad. Lo interesante es que tales textos, considerados modernos, además de representar

diversos cambios en lo relativo a géneros, articulan en su entramado ciertos rasgos de una sensibilidad que actualmente es vista como del pasado: más vinculada a un sujeto que persigue en la escritura una forma de transmisión de mensajes; pero a la vez enclaustrado en un inter-juego de imaginarios sin salida aparente.

En una lógica semejante; aunque con diferentes matices, está el planteamiento de las “variaciones sobre el mismo tema”. Sería pertinente hablar así de “improvisaciones”, incluso de “estudios”, parodiando el lenguaje musical, tan de la mano con la diversidad de ritmos y melodías que componen la prosa de varios autores brasileños (en especial Jorge Amado), que incorporan una estética audiovisual. Pero esto último, en cuanto que tal estética no se agota en lo realista o naturalista, folletinesca o melodramática, sino que aparece plenamente articulada a lo que se ha denominado espectáculo.

De nuevo, refiriéndose a Amado, Tania Pellegrini subraya esa “cualidad cinematográfica” en varios textos del autor, con base en los “...saltos y yuxtaposiciones de escenas sin transición —herencia del cine mudo—, pasando por los más modernos *flashbacks* y fusiones, además de la minuciosidad descriptiva” (Pellegrini, 2004: 122).

En esa vía, Amado ha evolucionado hacia el espectáculo de la televisión, cambiando su particular y reconocible estilo folletinesco en una multiplicidad de imágenes fuertemente coloreadas y mutantes que se suceden a gran velocidad al son de la música de Bahía, según intereses comerciales. Paralelamente, y en ocasiones alimentando distintas propuestas, Amado incorpora el determinismo fantástico, justo como un camino de las variaciones, como un usado recurso que descansa en la técnica de explicar

cualquier personaje, bueno o malo, y deshacer cualquier situación conflictiva por medios sobrenaturales. En efecto, por detrás de los protagonistas invariablemente existe un ser superior dispuesto a salvarlos en casos extremos, cuando son colocados ahí por los poderosos e injustos. Se trata del más puro maniqueísmo, a partir de lo inesperado. Hasta aquí estas reflexiones.

#### 4. La instalación *Frutos extraños* de Nuno Ramos

La instalación se presenta como otra experiencia del arte contemporáneo que ha logrado preponderancia desde la segunda mitad del siglo XX. Este concepto facilita diferenciar las nuevas propuestas del arte a partir de otorgarle una función central al espacio tridimensional. Para Jorge Juanes, la instalación se dirige a un parteaguas que asume y se desmarca a la vez de las dos principales vertientes que han marcado el territorio de las artes plásticas, a saber: la pintura y la escultura, principalmente la escultura de pedestal (Juanes, 2010). Se trata de romper el pedestal, en cuanto a la distancia que generaba, para buscar una vinculación de obra y espacio que tuerza la lógica de la experiencia aurática.<sup>9</sup>

Por ello, la instalación es otra alternativa de integración del arte y la vida, que surge de la decisión y por lo tanto supone el cuestionamiento de las concepciones auráticas del arte.

El espacio creado, con la movilidad del espectador incluida, no es tan solo continente, es contenido, por tanto, no está ahí neutralmente

<sup>9</sup> Relativa al aura.

para poner unas cosas y suscitar algo, sino tiene que ser contenido. Estas son las dos condiciones previas para una instalación (Juanes, 2010: 274).

También hay que considerar que la instalación es siempre abierta, puede imponerse física o conceptualmente, adquirir una función básicamente crítica, habiendo muchas instalaciones que presentan cuestionamientos y críticas del poder, de las mil formas de represión en el mundo actual, así como de las formas espaciales que nos gobiernan y agobian en la vida diaria. En el caso de lo conceptual, la idea es lo central, lo material funciona como soporte de un concepto que es lo predominante en última instancia, por sobre la presencia física. Y también puede ser abierta, producida para provocar una polivalencia de significados, donde cada quien otorga el sentido.

Finalmente, el propio entorno puede ser parte de la interacción con la obra de arte, en la medida que el suelo, el techo, las paredes, y no necesariamente un objeto, como presencia que se presenta ante el espectador, conforman el continente que ya no es contenido, como el sentido esencial de una instalación *Frutos extraños* tiene una fuerte presencia, que remarca activamente una tensión entre espacio y obra que, sin renegar de la institución no obstante que se ubica dentro de ella no renuncia a proponerse como un dispositivo de cambio. En efecto, fuera de las salas de exposición aunque dentro del museo esta instalación negocia de una manera especial el significado de la intervención crítica del arte.

La obra se compone por dos enormes árboles flamboyán o palo de rosa de seis metros de alto que presentan como sus *Frutos extraños* dos aviones de un motor. Tanto árboles como

aviones están cubiertos por una capa blanca de jabón, lo cual les da mucha luminosidad así como relativa homogeneidad en su apariencia. De los árboles gotea soda cáustica encima de dos contrabajos localizados debajo. El mismo Ramos señaló que se inspiró en un cuento de Pushkin entorno a un árbol que gotea veneno (Pushkin, 1975). A un lado se encuentra un monitor en el que se exhibe un *loop* de una escena de *El manantial de la doncella*, la película de Ingmar Bergman de 1960. Ahí se proyecta la escena del padre de la doncella que se aproxima con un hacha a un joven y en apariencia flexible árbol, únicamente para dejar el hacha y enfrentarse al árbol cuerpo a cuerpo que los pone en igualdad. Al final, sólo cuando lo ha derribado procede a atacarlo con el hacha a fin de cortar las ramas con las cuales, según la tradición, tendrá que golpearse con una especie de baño ritual para purificarse antes de terminar la venganza, remarca Florencia Garramuño (2015).



Imagen 1. *Fruto Estranho*. Nuno Ramos (2010).

Fuente: Seth Solo. <https://www.artecapital.net/exposicao-290-nuno-ramos-fruto-estranho>

Para complicar aún más la heterogénea combinación de naturaleza, tecnología, literatura y cine, en la instalación se escucha una canción a través de dos pequeños autoparlantes situados estratégicamente: es la pieza *Strange Fruit* (Fruto extraño), la melodía que Abel Metropool compuso en 1936 acerca del linchamiento de los afroamericanos de Estados Unidos, interpretada por la impactante voz de Billie Holiday en su famosa versión de 1939:

Los árboles sureños cargan extraños frutos, /sangre en las hojas  
y sangre en la raíz, /los cuerpos negros se balancean en la brisa  
sureña, /frutos extraños penden de los álamos. //Escena pastoral  
del sur galante, /ojos saltones y boca retorcida, /perfume de  
magnolias, /dulce y fresco, /y luego el repentino olor a carne quemada.  
//Aquí está el fruto para que arranquen los cuervos, /para  
que la lluvia moje, /para que el viento succione /para que el sol  
descomponga, para que los árboles suelten, /aquí está esta extraña  
y amarga cosecha (Garramuño, 2015: 169).

No es evidente encontrar qué puede unir a todos estos frutos extraños, aunque el conjunto de heterogeneidades y diferencias en las que justamente se subraya la extrañeza de los frutos, situándolos en lugares inesperados a los que no parecen pertenecer, genera un ambiente único en el cual todas estas diferencias existen y conviven. En todo caso, salta a la vista que el cruce de diferentes medios y soportes (música popular, el cine de Bergman, la literatura, los árboles y los diversos y heterogéneos objetos que habitan el espacio de la instalación) reverbera con el cruce de los distintos órdenes a los que tales objetos refieren (naturaleza, tecnología, historia, racismo, violencia social),

países y regiones del mundo (Brasil, Suecia, Estados Unidos) así como momentos históricos. Entonces, más que de un cruce de medios diferentes, se trata de una combinación de mundos de referencia distintos, que todos los materiales introducen en la instalación. Sin embargo, todos ellos indican la imposibilidad de definir la especificidad de esta, supliendo la idea de especificidad por la construcción de “un espacio habitado por heterogeneidades” (Garamuño, 2015: 170).

Cabe resaltar que la posición jerárquica que tiene la canción de Abel Metropool en la instalación (a la que le da nombre y que puede ser escuchada mientras que se recorre la instalación, operando como una atmósfera general para esa asociación heteróclita) argumente la especial fuerza política de la creación de Nuno Ramos, que subraya Chageron (2005). Y si bien la canción fue catalogada como una de las primeras de protesta en la historia de la música estadounidense, el trabajo de Ramos puede no contener un mensaje político definido o desprovisto de ambigüedad, la mezcla y la composición de medios introduce en la obra referencias las situaciones y problemas que resultan pertinentes e incluso apremiantes más allá del campo de las artes. Y aunque la hibridación entre diversas artes tiene historia desde los años sesenta del Siglo XX, cuando se dio la transformación radical del arte alcanzó un punto crucial, en la instalación que nos ocupa los cruces entre literatura, artes visuales, cultura popular y tecnología radicalizan, de manera original, la tendencia señalada. No obstante, si en aquellas experiencias iniciales se procuraba una expansión de las disciplinas artísticas, en la apuesta de Ramos se trata más bien de la idea de arte como un artefacto ontológico cuya especificidad requiere ser asegurada lo que puesto consistentemente en cuestionamiento. Y al exigir

del espectador transformar los hábitos de observar y leer, y más aún al forzarnos a pensar el arte en otros espacios que no sean las salas de exposición, este tipo de trabajos nos lleva a pensar acerca de temas y consecuencias del arte más allá de sus fronteras: fuera del “cubo blanco” de una sala de exhibiciones.

A diferencia de otras obras, no existe en *Frutos extraños* indicación alguna de la ruta a seguir, y tampoco fronteras o límites, para recorrer la instalación, haciendo que la dispersión de la misma resulte clave en el cuestionamiento de los hábitos de observación y la experimentación del arte. Por ello, la organización de los materiales y medios en el espacio provoca al espectador a considerar los efectos y enigmas que puede producir esa disposición, en lugar de concentrarse únicamente en la forma estética. Y al alejar al arte de la forma y aproximarlos a los efectos sensoriales que surgen de esa disposición, la consideración de los afectos y las relaciones entre los objetos y materiales adquiere mayor importancia en la recepción de esta práctica estética. Se trata de una forma de entrecruzar temas formales con problemas sociales, o “cuestiones antropológicas”. Puede también concebirse como la constante producción de pliegues cada vez más interiores e íntimos en la obra de este artista. Propio de un laberinto esa interioridad que se torna contra aquello que está adentro de ella, en una suerte de identidad que no admite un enclaustramiento a la que el viento de la vida común no consigue llegar.

En efecto, algo opuesto a la interioridad parece encontrarse en los espacios abiertos de esas instalaciones. La consecuencia desorientadora que esa disposición de objetos produce en el espectador cambia el itinerario de rutina en una búsqueda por un modo de habitar un espacio poblado por diferencias y

heterogeneidades. De hecho, más que objetos, la organización de materiales y medios en el espacio incita al espectador a explorar los efectos desconocidos y sorprendentes que tal organización produce, y a detenerse en cada uno de los mundos de referencia a que esos objetos dirigen, en vez de concentrarse en el análisis de una forma estética específica. De ahí que la obra de Nuno Ramos ilustra una transformación desde el movimiento de expansión del arte hacia la experiencia, hasta el movimiento de repliegue y pliegue al interior del arte, lo que permite abrir espacios políticos como lo muestra el arte de Ramos. Parece no ofrecer una inteligibilidad inmediata, sino una dimensión material inmensa en la cual nada es cómodo ni accesible por sí.

En todo caso, muestran experiencias estéticas plenas de contradicciones y ambigüedades, tanto por la apariencia desordenada, lo que confronta y provoca dilemas, como por abrir experiencias inquietantes, interrogativas, en las cuales la búsqueda poética y existencial se presentifica. A la vez que presuponen una resistencia del ser al mundo real, trazando una arena cultural donde se presentan nuestros conflictos estéticos y sociales, tan sensiblemente indicados por Florencia Garramuño (2015).

#### CONCLUSIONES

Si bien el concepto de “arte inespecífico” requiere más trabajo y fundamentación para contar con la aceptación y uso que los nuevos conceptos deben tener, es posible encontrar en su aplicación al análisis de la instalación que nos ocupa una mediación al menos interesante, en la medida que puede provocar la reflexión y el pensamiento acerca de lo que sucede con los márgenes entre prácticas artísticas que surgen desde América Latina.

Este trabajo de Nuno Ramos muestra el divorcio del arte en relación con los problemas de la especificidad del medio, la utilización de diversos medios y soportes que hace evidente el poder de la contemplación, la mirada y el pensamiento que pueden lograrse a fin de reflexionar e intervenir cuando se piensan espacios y organizaciones sociales. De ahí que el arte cuestiona no sólo la institución sino a la sociedad y a la cultura en conjunto; esa es la tesis del “arte inespecífico”.

Como forma de tensionar la función del arte en los Estudios Visuales, la idea de “arte inespecífico” centra la atención en las condiciones sociales, culturales e ideológico políticas que le dan su dimensión y potencialidades de resignificar los temas y problemas que una sociedad particular recrea e intertextualiza para interpelar al poder en todas sus formas, con base en las formas culturales cotidianas y actuantes.

En perspectiva, la concepción de un “arte inespecífico” puede ir ganando terreno, puesto que las fronteras entre las artes tienden cada vez más a diluirse, sin perder sus particularidades, para dar entrada a una visión donde lo común signifique unidad en la diferencia.



## FUENTES

- Arendt, H. (2006). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza.
- Bizzio, S. (2007). *Era el cielo*. Buenos Aires: Interzona.
- Bolaño, R. (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2004). 2666. Barcelona: Anagrama.
- Brea, J. L. (2005). "Los Estudios Visuales: Por una epistemología política de la visualidad". En *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, pp. 5-14.
- Castellanos, H. (2004). *Insensatez*. Barcelona: Tusquets.
- Chargueron, C. (2005). "Algunos pensamientos sobre la relación imagen-sonido". En *Interdisciplina. Escuela y arte*. Antología. Tomo II. México: CONACULTA-CENART, pp. 103-119.
- Colectivo Todoazzen (2005). *El año que tampoco hicimos la revolución*. Madrid: Caballo de Troya.
- Deleuze, G. (1990). "Qué es un dispositivo?". En *Michel Foucault Filósofo*. Barcelona: Gedisa, pp. 155-163.
- Echeverría, I. (2011). *Los libros esenciales de la literatura en español*. Barcelona: Lunwerg.
- Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: FONDEC y CAV-Museo del Barro.
- Espósito, R. (2007). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fadanelli, G. (2013). *Lodo*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Fulguet, A. (2009). *Missing (una investigación)*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- García-Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato*. Buenos Aires: Katz.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Hiriart, H. (2015). *El juego del arte*. México: Tusquets Editores.
- Juanes, J. (2010). *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-ITACA.
- Lemebel, P. (2004). *Adiós mariquita linda*. Santiago de Chile: Sudamericana.
- Levrero, M. (2005). *La novela luminosa*. Montevideo: Alfaguara.
- Manrique, J. A. (2006). "¿Identidad o modernidad?". En D. Bayón, *América Latina en sus artes*. México: Siglo XXI-UNESCO, pp. 19-33.
- Nancy, J.-L. (1998). *The inoperative community*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pellegrini, T. (2004). *La imagen y la letra. Aspectos de la ficción brasileña contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pushkin, A. S. (1975). *El Zar Saltan. El príncipe Guidon y la princesa Cisne*. México: SEP.
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Richard, N. (2004). "Prólogo". En T. Escobar, *El arte fuera de sí*. Asunción: FONDEC y CAV-Museo del Barro, pp. 3-5.
- Sullivan, E. (2011). *Latin American Art In the Twentieth Century*. New York: Phaidon Press.
- Vargas-Llosa, M. (2015). *La civilización del espectáculo*. México: Punto de lectura.
- Volpi, J. (2003). *En busca de Klingsor*. Barcelona: Seix Barral.
- Volpi, J. (2004). "El fin de la narrativa latinoamericana". En *Revista Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 59, pp. 33-42.