

Obsolescencia, archivo: políticas de la sobrevivencia en el arte contemporáneo

Obsolescence, Archive: Survival Policies in Contemporary Art

Obsolescência, arquivo: políticas de sobrevivência na arte contemporânea

Florencia Garramuño

UNIVERSIDAD DE SAN ANDRÉS/CONICET, BUENOS AIRES, ARGENTINA

Dirige el Programa en Cultura Brasileña de la Universidad de San

Andrés, y es investigadora independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). PhD en Romance Languages and Literatures, Princeton University, Estados Unidos. Recibió en 2008 la beca John Simon Guggenheim. Entre sus libros se cuentan *Modernidades primitivas: tango, samba y nación* (FCE, 2007), *La experiencia opaca* (Fondo de Cultura económica, 2009), *Frutos estranhos. Ensaíos sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (Rocco, 2014) y *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte* (FCE, 2015). Correo electrónico: florg@udesa.edu.ar

Artículo de reflexión

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

doi:10.11144/Javeriana.cl20-40.opsa



Resumen

Como si describieran un aleteo enigmático e intermitente, trozos y objetos provenientes de tiempos diversos exhiben su obsolescencia y las marcas de su vetustez en algunas prácticas artísticas contemporáneas. Contra el trasfondo de toda una línea de la producción estética latinoamericana contemporánea que en las últimas décadas se vio signada por una política de la memoria y de la reconstrucción del recuerdo —por complejo, fragmentario y desencantado que fuera— estas prácticas parecen elegir, frente a la memoria, la obsolescencia, y frente al recuerdo, la activación de una supervivencia a menudo fantasmal y paradójica. Entre archivo y vaciamiento, entre sobrevivencia y obsolescencia, prácticas como estas reavivan la potencia de lo obsoleto, la ausencia y el vacío, desordenando visibilidades y legibilidades del archivo.

Palabras clave: archivo; sobrevivencia; arte contemporáneo; memoria; arte latinoamericano

Abstract

Flapping around following an enigmatic and intermittent trace, shards and pieces from different times show their obsolescence and the marks of their antiquity in several contemporary art practices. These practices seem to choose – faced with memory, obsolescence, and reminiscence – the activation of an often ghostly and paradoxical survival against the background of a whole line of contemporary Latin American aesthetical production, marked in the last decades by a policy of memory and reconstruction of reminiscences, despite how complex, fragmentary, and disenchanting it could be. Between archive and emptiness, between survival and obsolescence, these practices reanimate the power of the obsolete, the absence, and the void, disorganizing the visibility and legibility of the archive.

Keywords: archive; survival; contemporary art; memory; Latin American art

Resumo

Como se descrevessem um adejo enigmático e intermitente, troços e objetos provindo de tempos diversos exibem obsolescência e as marcações da vetustez em algumas práticas artísticas contemporâneas. Contra o transfundo de toda uma linha da produção estética latinoamericana contemporânea que nas últimas décadas viram-se assinaladas por uma política da memória e reconstrução de lembranças —por complexo, fragmentário e desencantado que fosse— tais práticas parecem eleger, em vez de memória, obsolescência, e em vez de lembranças, a ativação de uma sobrevivência a miúdo fantasmagórica e paradoxal. Entre arquivo e esvaziamento, entre sobrevivência e obsolescência, práticas como aquelas reavivam a potência do obsoleto, a ausência e o vazio, desordenando visibilidades e legibilidades do arquivo.

Palavras-chave: arquivo; sobrevivência; arte contemporânea; memória; arte latino-americana

RECIBIDO: 13 DE OCTUBRE DE 2015. ACEPTADO: 27 DE NOVIEMBRE DE 2015. DISPONIBLE EN LÍNEA: 1 DE JULIO DE 2016

Cómo citar este artículo:

Garramuño, Florencia. “Obsolescencia, archivo: políticas de la sobrevivencia en el arte contemporáneo”. *Cuadernos de Literatura* 20.40 (2016): 56-68. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.opsa>

“As sobrevivências não prometem nenhuma ressurreição (haveria algum sentido em esperar de um fantasma que ele ressucite?) Elas são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande “luz de toda luz”. Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta —mesmo que fosse ela continua—, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma última revelação ou salvação “final” sejam necessárias à nossa liberdade”.

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *SOBREVIVÊNCIA DOS VAGALUMES*

ES SABIDO QUE Walter Benjamin propuso una idea de historicidad específica para las obras de arte que, sin embargo, no tuvo mucho éxito. En “Tesis sobre la filosofía de la historia”, en “Pequeña historia de la fotografía”, en “París, capital del siglo XIX”, en *Origen del drama barroco alemán* y, sobre todo, en ese enmarañado de notas y fragmentos heterocrónicos que es su libro póstumo, *El libro de los pasajes*, la idea de una historia a contrapelo que descrea de épocas, periodos y de contextos definibles y circunscribibles con límites precisos, va emergiendo como —por momentos, a qué negarlo, de un modo un tanto confuso y contradictorio— un método, se podría decir, para articular una historicidad que permita captar las sobrevivencias del pasado en el presente, el futuro del pasado en otro tiempo, y percibir los distintos tiempos que habitan en las producciones de la cultura, de élite o popular. Ese modo de pensar la temporalidad no tanto como un río, sino como un remolino, en *Origen del drama barroco alemán* ya había dado razones para que Benjamin fuera excluido de una historia del arte tradicional que abjuraba del anacronismo. Didi-Huberman apuntó en *Ante el tiempo* que, como Aby Warburg, Benjamin puso la imagen en el centro neurálgico de la “vida histórica”:

Comprendió —señala Didi Huberman— que tal punto de vista exigía la elaboración de nuevos modelos de tiempo: la imagen no está en la historia como un punto sobre una línea. La imagen no es ni un simple acontecimiento del devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir. Posee —o más bien produce— una *temporalidad de doble faz*: lo que Warburg había captado en términos de ‘polaridad’ localizable en todas las escalas del análisis, Benjamin terminó de captarlo en términos de ‘dialéctica’ y de ‘imagen dialéctica’. (Didi-Huberman, *Ante el tiempo* 125)

Como señala el mismo Didi-Huberman, ni las enseñanzas de Warburg ni las de Benjamin fueron realmente asimiladas. Dice Didi-Huberman: “Se puede, dicho sea al pasar, corroborar que la situación global no ha evolucionado desde Benjamin —testimonio de lo cual es, por ejemplo, la trivialidad de los modelos temporales esgrimidos en el actual debate sobre el arte contemporáneo” (*Ante el tiempo* 12).

En *La imagen superviviente*, Didi-Huberman propone que es precisamente la idea de supervivencia, tomada de Benjamin y de Warburg, la que permite atravesar la compacta unidad del periodo o de la época, y penetrar así en ese remolino. La idea resulta tentadora para pensar algunas prácticas culturales del siglo XX latinoamericano en las que pueden reconocerse sobrevivencias del pasado y un trabajo con el archivo de gran productividad. Se trata de prácticas que, más que desplegar una estructura de colección o tomar como principio constructivo algunas estrategias del archivo, reciclan y reorganizan materiales de archivo para activar un poder de sobrevivencia de intenso poder evocativo y, simultáneamente, perturbador.

Mi hipótesis inicial es que esas sobrevivencias del pasado en textos literarios u obras artísticas permitirían, haciendo pie por así decirlo en esas sobrevivencias, tratar de construir modelos históricos que no se basen en el modo extensivo de un relato causal o familiar, sino que se sostengan en la exploración de sobrevivencias y obsolescencias. ¿Qué modelos temporales específicos de la estética latinoamericana podrían proponerse para la literatura y el arte latinoamericanos de los siglos XX y XXI? El recorrido por algunas sobrevivencias podría ser inspirador, si no para construir nuevos modelos históricos, sí para esbozar, por lo menos, otras líneas temporales que organicen algunas prácticas estéticas latinoamericanas. Lo que sigue es un primer ensayo para ordenar bloques temporales disímiles y asincrónicos.

La sobrevivencia de lo obsoleto

Como si describieran un aleteo enigmático e intermitente, trozos y objetos provenientes de tiempos diversos exhiben su obsolescencia y las marcas de su vetustez en algunas prácticas artísticas contemporáneas. Pienso en supervivencias —en discursos, en objetos, en relatos— en obras tan disímiles como las de Adriana Varejão —con sus azulejos agrietados de los que emerge la violencia del pasado colonial—, las instalaciones con fotografías antiguas de Rosângela Rennó u Oscar Muñoz —en las que se superponen tiempos diversos y tecnologías asincrónicas—, y también en algunos textos que intercalan la narración en presente con sedimentos que irrumpen desde el pasado —como en *Mano de obra* de Diamela Eltit, donde el relato de la alienación de los trabajadores de un supermercado se encuentra distribuido en capítulos cuyos títulos refieren a los periódicos obreros más importantes de la historia de la clase obrera de Chile, hoy desaparecidos¹—.

1 Nelly Richard señala el poder disruptivo de este procedimiento que “interpone la novela para que el fin de la historia programado por el capitalismo neoliberal no sea tal consiste, entonces,

En un contexto obsesionado por la memoria y la reconstrucción del pasado, estas prácticas parecen elegir otros modos de reactivación del pasado, trabajando con restos y supervivencias de otro tiempo.

La exhibición, descarada, de la condición de esos restos como claramente obsoletos, que exponen esa vetustez como resto o ruina, no apunta en ninguno de estos casos a una reconstrucción o recuperación de ese pasado. No hay en esos objetos, discursos y restos viejos, en estas obras contemporáneas, ninguna reconstrucción. Se trata de objetos, imágenes y discursos obsoletos recuperados, recontextualizados, y utilizados para intervenir con ellos en nuevos contextos estéticos en los que esa marca obsoleta viene a activar una sobrevivencia.

En la 29^a Bienal de São Paulo de 2010, Rosângela Rennó presentó *Menos-valia [Leilão]*, un conjunto de 73 objetos provenientes del universo fotográfico, comprados en ferias de Uruguay, Estados Unidos, España y Brasil, México y Portugal, que fueron subastados, objeto por objeto, por el subastador oficial Aloísio Cravo el día 9 de diciembre de 2010 en el mismo Pabellón de la Bienal. Entre la instalación y la subasta, los objetos permanecieron colocados lado a lado, sobre una mesa y sobre las paredes de uno de los salones de la Bienal, en una disposición que recuerda la de cualquier subasta de arte, o, para el caso, la de cualquier remate, donde los objetos se exhiben para seducir a sus potenciales compradores. [Ver imágenes en <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/sobre/30>]

Un juego semejante con el principio de la colección rige el proyecto del escritor Mario Bellatin presentado en la Bienal de Documenta Kassel de 2012, de la cual participó como “curador invitado”. La Bienal publicó el libro *The Hundred Thousand Books of Mario Bellatin* en el que se describe el proyecto de disponer sobre estanterías de madera 100 libros de Bellatin, cada uno numerado y con la huella digital del autor, de cada uno de los cuales se imprimirían mil copias. Como una suerte de archivo de su obra pasada y por venir, el proyecto consiste en una colección nunca completa y siempre en movimiento donde el proyecto trasciende —más que concretarse en— su propia realización. En el libro publicado en Kassel, además, se consignan los cien temas sobre los cuales tratarían estos libros, entre los

en sacudir la pasividad de las esclavizantes rutinas laborales, de las serializadas ofertas del consumo, con el eco de las protestas, las rebeliones, las insubordinaciones y las revoluciones que, aunque sea virtualmente, no dejan nunca de interrumpir el monólogo del poder o del dinero con las fugas utópicas de imaginarios revueltos o desintegrados” (Richard 3). La obsolescencia, en un sentido muy benjaminiano, viene a interrumpir la noción de historia lineal y evolutiva y a interrogar al tiempo presente —lo contemporáneo— entendiendo que los límites entre las épocas son porosos y que no hay historia de un tiempo que no lo sea, a su vez, reescritura de aquellas otras épocas con las que se dedica a discutir. Véase Didi-Huberman.

que aparecen —como, por otro lado, en muchos otros libros de Bellatin— algunos de los que ya fueron narrados por el mismo autor en otros libros ya publicados. Según se señala en el libro, además: “*The books will go on sale only if someone is interested in owning them; these books are made available, not marketed; they are in a sort of gelatinous state of exchange. This gelatinous state of exchange can be altered by Mario Bellatin, by a reader, or by circumstance*” (Bellatin).

No solo los libros que, como señalara Margo Glanz, “se compran pero no se venden” (Goldchluk), se encuentran en ese “*gelatinous state of exchange*”. También el proyecto mismo —la obra de Bellatin— y su archivo que es este libro participan de esa misma cualidad. Pese a que la fotografía en la primera página del libro podría hacer creer que la instalación fue finalmente montada en Kassel, lo cierto es que durante la Bienal, del proyecto de Bellatin solo se presentó el libro que, a modo de archivo de un proyecto inconcluso y en proceso, resulta el repositorio simultáneo del proyecto —*The Thousand Books of Mario Bellatin*— y de la obra escrita y por venir del mismo Bellatin.

Por un lado, es evidente que ambos proyectos apelan a una noción de archivo en cuanto repositorio de una colección de objetos diversos regidos por ciertos principios de ordenamiento y propiedad o pertenencia.

El paradigma del archivo —como ha sido llamado por Ana María Guasch en su exhaustivo *Arte y archivo*— ha sido uno de los paradigmas más importantes en las artes del siglo XX. Desde los montajes y *collages* de los surrealistas, pasando por importantes intervenciones de los años sesenta, como las de Gerhard Richter o Marcel Broodthaers, la utilización de dispositivos del archivo y de la colección ha servido para exhibir un nuevo modo de producir arte y escritura. También en Latinoamérica el paradigma tuvo una incidencia importante en algunas de las obras más radicales de León Ferrari, Victor Grippo o Fernando Bryce Echenique.

En el caso de Bellatin y Rennó, ambos han utilizado dispositivos de ese paradigma en muchas de sus obras anteriores. Ya sea como modo de desestabilizar la autoridad de la fotografía como tecnología de la memoria y del recuerdo —en el caso de Rennó (Merewether)— o con el fin de construir un tipo de escritura que se ofrece como colección de datos en una arquitectura fluida —en el caso de Bellatin (Laddaga)—, la lógica del archivo tiene en estos artistas una cualidad ambivalente de simultánea inscripción y desestabilización. Creo que es esa ambivalencia frente al archivo —cierta desconfianza frente al paradigma, al mismo tiempo que se lo utiliza— lo que *Menos-valia* y *The Hundred Thousand Books*, de algún modo, radicalizan.

Porque es evidente que en estas obras se trata de archivos que aparecen, desde el comienzo, destinados a su desaparición y desmaterialización o que, en definitiva, solo resultan en proyectos inacabados y de dudosa realización, dado que también es parte de la obra un momento de *performance* en el que se produce la subasta, o el desprendimiento de los objetos que componen ese archivo, lo que complica hasta el punto de desmaterializar el principio de archivo que las rige. Tanto los objetos del universo fotográfico en la instalación de Rennó como los libros del proyecto de Bellatin están en esos archivos solo momentáneamente, para luego incorporarse —de modos diversos— a un circuito de intercambio y compra que hace del momento de la colección solo, precisamente, un momento. Se trata, por lo tanto, de archivos precarios o, para tomar inspiración del título de Rennó, “minusválidos”, a pesar de lo monumentales que puedan parecer mientras se conservan en sus colecciones.

Obsolescencia y afecto: Rennó

En la instalación de Rennó, los objetos llevan una etiqueta en la que consta su lugar de proveniencia, titulada *D. O. C.* —como en los vinos y champagnes, como las mercancías—, y el costo de producción del objeto. Durante la subasta, el valor de esos objetos subió, en algunos casos, exponencialmente. El plusvalor logrado en la venta es consignado en el libro como “lucro” en las nuevas etiquetas que describen las obras. Con la incorporación de la subasta en el interior mismo de su instalación/*performance*, Rennó apuntó certeramente al rol del arte en la creación de plusvalía, haciendo visible el carácter de mercancía del arte y desmintiendo además el carácter no comercial de la propia Bienal (Medina). La ganancia de la subasta fue invertida en la producción de un libro titulado del mismo modo que la instalación, publicado por Cosac Naify que, más que catálogo de la exposición, se convierte en una nueva obra y, simultáneamente, en un nuevo archivo.

Hay evidentemente un aspecto hasta podríamos decir “espectacular” de la subasta en la obra que, sin dudas, remite al mercado del arte y a su poder en la producción de valor y de significado artístico. Resulta casi imposible evitar este problema al hablar de la obra de Rennó y hacerlo, por otro lado, deriva en algunos de los más interesantes artículos escritos sobre la misma (Medina; Melendi). Sin embargo, hay otro aspecto por ser discutido en esta obra que tiene que ver no tanto con la subasta, sino con el momento anterior de la obra, el momento en que las máquinas fotográficas y los aparatos ópticos obsoletos se exhiben en las vitrinas. Y antes de la subasta y, después de ella, en el libro, el tipo de objetos que se incluyen en esa colección agrega otro sentido —más allá del mercado, aunque incorporando su discusión— a la intervención de Rennó. Porque todos

los objetos que se incluyen en ese archivo intermitente son objetos obsoletos provenientes del mundo de la fotografía y de la óptica —objetos privilegiados del trabajo de Rennó durante muchos años—: fotos antiguas, máquinas de fotografía obsoletas, juguetes relacionados con la fotografía y la óptica, aparatos cinéticos que, habiendo perdido su valor de uso, la mano de la artista venía a recuperar con sus intervenciones y combinaciones con otros objetos. Al reactivar aquello que ha perdido valor en el mercado e insuflarle nuevo valor a partir de su intervención, Rennó lleva a cabo un gesto doble y ambiguo: por un lado, apunta a la mercantilización del arte —la exhibe, descaradamente—; pero, por el otro, hace también evidente la función del arte en la reactivación de valores y de afectos que se ocultan latentes en ese descarte previo que el mercado ha hecho de algunos objetos.

Sorprende en todos estos objetos el modo en que —a través de diversos dispositivos de combinación, superposición, condensación y énfasis— Rennó logra liberar un intenso poder afectivo de esos objetos y máquinas obsoletas. “Puzzle Manhattan Clásico, Actualizado”, por ejemplo, coloca dentro de seis marcos blancos fragmentos de un rompecabezas de Manhattan comprado en la feria Benedito Calixto en São Paulo. En el montaje se mantiene un espacio en blanco alusivo a las torres gemelas que desaparecieron del paisaje neoyorquino el 11 de septiembre de 2001. Entre el juego y el fetiche turístico, la violencia de la historia titula por el reordenamiento de esas imágenes en los fragmentos, presentes y ausentes de la imagen de Manhattan.

Otra de las obras, titulada *Adolescencia*, presenta un álbum comprado en el mercado de pulgas de la Porte de Vanves, en París, con fotografías de una adolescente realizadas durante la década de los treinta en varias ciudades de Francia. Las fotografías se interrumpen con el inicio de la Segunda Guerra Mundial y ya nunca se retoman. Las fotografías se suceden en el álbum como momentos de la vida: la escuela, los amigos, la familia. Pero se integran en un álbum incompleto que hace evidente el poder de la imagen y de su ausencia, y el valor y el uso del álbum, para entrelazar vida, muerte e historia.

En otros objetos, Rennó recupera su propio trabajo. Las series *Vulgo*, *biblioteca* o *archivo universal*, por ejemplo, que Rennó había comenzado años atrás, reaparecen en algunos de los objetos que componen el archivo de *Menos-valía* con un nuevo sentido y lugar.

La reactivación de lo obsoleto y la recuperación de su propio trabajo, no solo por la evocación directa de algunos trabajos en particular, sino por la utilización de objetos con los que Rosângela Rennó ha trabajado durante toda su carrera, hace de ese archivo en que consistió la exposición antes de la subasta, y del libro que contiene esos objetos, un espacio de circulación de afectos que,

al insuflar nuevo valor a lo obsoleto, reactiva su capacidad de sobrevivencia. Lo obsoleto se incorpora así a un circuito en el que se intensifica el poder afectivo de la fotografía en fotografías familiares y máquinas domésticas, en juguetes ópticos y fotografías pornográficas que hacen evidente el deseo atrapado en ellas, que parecen armar una historia benjaminiana de la fotografía en la que se incluye la misma Rennó y también algunos nombres fundamentales en la crítica institucional del arte, como Lygia Clark —que aparece en *Bicho polaróide*, por ejemplo—. Lo obsoleto aparece así no solo como algo que ha perdido su valor en el mercado de bienes, sino también como aquello que ha sobrevivido al paso del tiempo y encierra, de un tiempo pasado, un poder afectivo que el arte contemporáneo puede llegar a liberar. Más allá de las reflexiones sobre el mercado del arte —o del arte como mercancía—, *Menos-valia* trabaja con la memoria afectiva de la fotografía y de su historia.

El archivo de sí: Bellatin

The Hundred Thousand Books es —como toda la obra de Bellatin— una suerte de archivo de temporalidad más breve que *Menos-valia*, pero igualmente desestabilizador. El libro publicado —como otros cien *notebooks* editados durante la Bienal Documenta Kassel— resulta simultáneamente un libro que describe el proyecto de los cien mil libros de Bellatin, y un libro más de Bellatin. La serie de fragmentos sobre los que tratarán esos cien mil libros no tiene diferencias —salvando solo, tal vez, la longitud de algunos de los fragmentos— con otros libros de Bellatin. El texto se integra así al resto de los libros de Bellatin como una suerte de continuo que desafía los límites entre libro y libro. Por un lado, el dispositivo de escritura con el que se produce este texto no parece diferenciarse demasiado del que subsiste en algunos otros libros de Bellatin —*Lecciones para una liebre muerte* o *El gran vidrio*—, esto es, la acumulación de una serie de fragmentos que avanzan por transmutación y sin conexión evidente. Cito uno de los fragmentos:

94. *Scene in the dining hall of the dormitory for guest professors at Princeton University at which the young writer Iván Thays finds a professor having breakfast with his wife and retarded son, who is constantly demanding sex.*
(Bellatin 14)

Por otro lado, entre esos fragmentos también persiste un modo de referencia a otros libros de Bellatin que, sin instituirse como la continuación o referencia directa a esos otros episodios también consignados en otros libros, insisten en una suerte de narración sin narración que parece funcionar como un procedimiento de embalsamamiento o congelamiento de esos episodios, que sobreviven de libro

a libro sin cambios sustanciales. Un dispositivo, sin duda eficaz, de apuntar hacia la supervivencia.

En el proyecto presentado en Documenta Kassel, los cien mil libros también se muestran indiferenciados: producidos en serie, todos los libros muestran la misma portada, el mismo tamaño y la misma tipografía. Si esa serialidad se contraponen a las estrategias de *marketing* literario, que en la innovación, la diferencia y sus carátulas coloridas exhiben la seducción que arrebató a sus compradores, la repetición del formato y color opera además en este caso una continuidad entre libro y libro, una suerte de cifra de la supervivencia de la escritura de Bellatin a lo largo de su obra.²

La reaparición de fragmentos y de referencias a otras “novelas” de Bellatin resiste la producción de una obra autónoma y radicaliza una crítica a la literatura y sus instituciones —el autor, la novela, el personaje— en la construcción de una “novela” que, sin dejar de serlo, no termina nunca de constituirse como tal. La supervivencia de esas otras novelas —de esos otros fragmentos de texto— en este proyecto y archivo no solo abre rizomáticamente los textos de Bellatin —nunca se puede saber dónde acaban, porque siempre pueden volver a aparecer en algún nuevo libro— sino también el archivo mismo, lo que hace de la supervivencia de esos fragmentos un dispositivo eficaz en la apertura y supervivencia de la literatura gracias a la crítica a las instituciones en las que se sustenta.

Una política de las supervivencias

Pero ¿cómo se conjugan obsolescencia y archivo en estas obras? ¿Qué dicen ellas de una política de la supervivencia que parece rescatar lo obsoleto para señalar, más que la recuperación de un recuerdo, la insistencia y el poder —la supervivencia— de aquello que se olvida, de su ausencia, de su borramiento? En la obra de Rennó, lo obsoleto, lo pasado de moda, aquello que había sido descartado, siempre tuvo un potencial crítico importante. Cuando recupera fotografías de un archivo penitenciario y las interviene o cuando, con las fotografías anónimas de los obreros muertos en la construcción de Brasilia, construye un antimonumento en que el que se visualiza el olvido —significativamente titulado *Imemorial*—, el rescate de lo obsoleto tiene en Rennó un sentido que Herkenhoff ha resumido de modo iluminador: “*A obra de Rennó trabalha então sobre uma área de recalque.*”

2 Señala Iván Thays: “Podríamos decir que es un ‘no libro’, en el sentido actual que tienen los libros que reclaman (con la poca sobriedad de sus carátulas escandalosas, títulos pomposos, diseños llamativos y estrategias de marketing) atención en las mesas de novedades de las librerías”.

Seu projeto não é apenas o mais óbvio, que seria iluminar o terreno social, mas sobre tudo mapear a sombra” (41).

Es probable que esa sombra —más un fantasma que un resto o un residuo— pueda diseñarse de modo más preciso —aun cuando espectralmente— con lo obsoleto. Lo obsoleto sería aquello que permite percibir esos fantasmas del pasado sin procurar ninguna recuperación ni reavivación. Si lo obsoleto y su relación con el mercado resulta lo más evidente —incluso espectacularmente evidente— en el momento subasta de la obra de Rennó, en el momento anterior a la subasta, en el momento anterior a la desmaterialización del archivo, la colección exhibe de modo triunfal lo obsoleto como aquello que ha sobrevivido al paso del tiempo y que retiene de ese tiempo otro una serie de afectos. Al utilizar objetos obsoletos y hacer evidente el nuevo valor que la intervención del artista —y del mercado— produce en esos objetos, *Menos-valia* apunta también al valor latente en lo obsoleto como repositorio de afectos. La repetición y la sobrevivencia de lo obsoleto funda en la crítica al mercado un modo de producción que descrea de la innovación. Si la apropiación coloca en crisis la noción de autoría, la intervención de los artistas y la exhibición del modo en que esa intervención funda un nuevo valor parece apuntar irónicamente tanto a ese mercado —cuestionando el rol del arte, o su reapropiación por el mercado, en este funcionamiento capitalista— y rescatando, por otro lado, una función crítica del arte en el desenmascaramiento de ese mismo rol.

Coincidentemente, la misma Bienal Documenta Kassel, en la que se presentó el proyecto de Bellatin, publicó también *Archive Mania*, de Suely Rolnik. El texto de Rolnik revisa la compulsión por archivar prácticas artísticas latinoamericanas producidas durante los años sesenta y setenta, sostenida en una política del deseo que busca reactivar el potencial crítico de esas prácticas que había quedado sepultado por el trauma de los regímenes autoritarios que les sucedieron. Junto con esa política del deseo, Rolnik advierte sobre el riesgo de que esas prácticas de archivo resulten subsumidas en una política de mercado. Señala Rolnik:

[...] at the exact moment in which those initiatives appear, and before the seeds of the future that they brought with them emerge, the global art system incorporates them in order to transform them into fetishized objects, plundered in a cognitive war among the major museums and collectors of Western Europe and the U.S. Such operation risks sending back those seeds to oblivion and makes it an efficient device of cognitive capitalism.

La construcción de archivos que se desmaterializan y se desarman con objetos que apuntan a la supervivencia de lo obsoleto combina

certeramente la crítica al mercado —la interrupción de esa pulsión por producir plusvalía— y la potenciación de un poder de la escritura y del arte para referir simultáneamente a esa posibilidad y, de algún modo, burlarla. Porque en esos archivos intermitentes y mutantes se define también una poética del arte y de la escritura como supervivencia, una política estética de la supervivencia. Así como en los textos de Bellatin la referencia a sus otros libros y la repetición de fragmentos de historias de otros libros, más que un archivo que conserva, resulta en un repertorio que hace avanzar su literatura —y *la* literatura, podríamos decir— siempre hacia adelante, estas poéticas de la supervivencia nos enseñan, como quería Didi-Huberman de las supervivencias, “que la destrucción nunca es absoluta —aun cuando fuera continua—” (*Sobrevivência* 84).

Entre archivo y vaciamiento, entre supervivencia y obsolescencia, estas prácticas artísticas interrogan la naturaleza del arte y de la escritura, sus modos de producción y sus potencialidades poéticas y políticas. En el contexto de una economía neoliberal en la que el “furor por el archivo”, como lo denominó Suely Rolnik, corre riesgo de derivar en la producción de renta a partir del arte, prácticas como las de Rennó y Bellatin reavivan la potencia de lo obsoleto, la ausencia y el vacío, desordenando visibilidades y legibilidades del archivo.

Obras citadas

- Bellatin, Mario. *The Hundred Thousand Books of Bellatin: 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 018 (100 Notes - 100 Thoughts/100 Notizen - 100 Gedanken)*. Gestalten: UK, 2011. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente*. Madrid: Abada, 2009. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. Impreso.
- Goldchluk, Graciela. “Lecciones de realismo para una liebre muerta (sobre la obra de Mario Bellatin)”. Wb. 17 de marzo de 2014. Impreso.
- Guasch, Anna María. *Arte y archivo. 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011. Impreso.
- Herkenhoff, Paulo. “Rennó ou a beleza e o dulçor”. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Edusp, 1996. Impreso.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007. Impreso.

- Medina, Cuauhtémoc. “Mitologías a marteladas”. *Menos-valia (Leilão)*.
Ed. Rosângela Rennó. São Paulo: Cosac y Naify, 2005. Impreso.
- Melendi, María Angélica. “Modelos para amar”. *Menos-valia (Leilão)*.
Ed. Rosângela Rennó. São Paulo: Cosac y Naify, 2005. Impreso.
- Merewether, Charles. “Archives of the Fallen // 1997”. *The Archive: Documents of Contemporary Art*. London y Cambridge: Massachusetts, Whitechapel y MIT Press, 2006. 160-162. Impreso.
- Richard, Nelly. “Tres recursos de emergencia”. Web. 7 de junio de 2015.
- Rolnik, Suely. *Archive Mania. 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 022 (100 Notes - 100 Thoughts / 100 Notizen - 100 Gedanken)*. Gestalten: UK, 2011. Web. 17 de marzo de 2014.
- Thays, Iván. “Los cien mil libros de Mario Bellatin”. Web. 17 de marzo de 2014.