

## ***Maneras de hacer.***

### ***Repetición, apropiación, recontextualización***

Por MARÍA DEL PILAR GAVILANES\*

#### **Abstract**

Taking into account various creative processes, this article analyzes forms of repetition that determine aesthetic decisions and political positions, both oriented towards the horizon of the common. In this perspective, repetition appears as the possibility to share and activate forms of looking, ways of making, techniques and methodologies, as the basis of learning processes which allow both the apprehension of the present and the actualization of the past. Each repetition contains a grade of difference that enforces the possible transformation of reality.

A partir de varias formas de repetición presentes en diversos procesos creativos, este texto propone pensar las decisiones estéticas y los posicionamientos políticos que la repetición configura; esta determina la singularidad de las prácticas analizadas orientándolas hacia el horizonte de lo común. La repetición se entiende, entonces, desde una perspectiva que potencia lo que se puede compartir y el apropiarse de maneras de ver, de hacer, de técnicas y de metodologías, como la base de procesos de aprendizaje que permiten el acceso al conocimiento del mundo –y al conocimiento nuevo del mundo– ya que cada repetición conlleva, al menos, un mínimo de diferencia (Deleuze 2002). En esta dinámica de repetición-apropiación-transformación, destacaremos una operación específica: la recontextualización de lo ya existente; esto, a partir de cuatro casos de producción artística de distinta índole.

Primero, expondremos las tesis planteadas por Marielle Macé, especialista en literatura francesa, en *Formas de leer, maneras de ser* (2011), que analizan la lectura como una actividad no aislada de la vida y exploran, a partir de la relación entre la actividad de leer y el dar forma a la existencia, cómo al citar autores se opera una recontextualización de lo leído en lo real y cómo el apropiarse de las palabras de otros forma parte del proceso de conocimiento de sí mismo y del mundo. En este caso, el lector recontextualiza percepciones e ideas inscritas en las páginas de los libros en su realidad, esto hace parte de su proceso de formación y de la invención de formas de vida.

Luego, abordaremos varias operaciones de repetición presentes en la crónica de viaje

---

\* Universidad de las Artes del Ecuador. El ensayo está vinculado con el Proyecto de investigación “La filosofía y las artes” (VIP-2017-069).

*En la ciudad líquida. Derivas, interiores y exilios* (2017) de la escritora y traductora Marta Rebón, quien relata sus experiencias en varias ciudades relacionándolas con obras literarias que la han influenciado; así, su propia escritura incluye descripciones y fragmentos de otros escritores y episodios de sus biografías que se articulan, además, a una selección de fotografías realizadas por ella misma y por su compañero de viajes Mateo Ferrán.

En la tercera parte, retomaremos los planteamientos de Keneth Goldsmith sobre la escritura no-creativa que el poeta y crítico neoyorquino define como la repetición y recontextualización de textos ya existentes, sobre todo en el Internet. En la era digital, tomando en cuenta la facilidad de cortar y pegar textos desde una computadora, a diferencia de lo laborioso de la transcripción manual, la escritura no-creativa consiste –literalmente– en mover escritos existentes de un lugar a otro, en escoger fragmentos, extraerlos de su contexto de origen y recontextualizarlos.

Para terminar, convocaremos dos producciones artísticas en las que la acción de leer es el detonante mismo del sentido de las obras: *El uso de la coma* (2013) del dúo argentino Baró Cutró, una performance en la que se leen libros en voz alta y *Turkish Report* (El reporte turco) de la artista croata Sanja Ivekovic, una instalación presentada en la 11<sup>ª</sup> Bienal de Estambul en el 2009 que retoma los reportes de las ONGs sobre el estatus de las mujeres en Turquía. En estos casos, se crea una situación o se interviene en un contexto específico para reactivar los sentidos de textos existentes.

Estos trabajos diversos comparten una aproximación a la lectura con la intención de reivindicar contenidos previos y generar, además, nuevas percepciones, ritmos y acciones. Lo que nos interesa especialmente en estas operaciones de repetición, apropiación y recontextualización de palabras y actitudes es, por un lado, que estas implican una elección consciente de influencias y referentes, lo que resulta indispensable en la conformación de una posición estética. Por otro lado, los trabajos escogidos elaboran posicionamientos políticos orientados hacia un compartir, un común, una puesta en común que nos parecen particularmente pertinentes en las condiciones del presente.

### ***Formas de leer, maneras de ser***

En este ensayo, Marielle Macé convoca a distintos personajes para sustentar su reflexión: primero, retoma la experiencia del personaje de Marcel, gran lector en la obra de Proust; luego, las aspiraciones de escritor de Jean-Paul Sartre y su relación con la literatura a lo largo de su vida; y, finalmente, las posiciones de Roland Barthes que aspira a hacer de su vida una Frase, transformando sus lecturas en conductas del cuerpo o del pensamiento. Estas figuras –imaginaria la del lector, reales las de los escritores– le permiten resaltar las formas singulares en que la lectura modela sus respectivas existencias.

Así, el primer capítulo, «Desviar sus percepciones», presenta una aproximación

fenomenológica del hábito de la lectura a partir de un análisis de la evolución del personaje de Marcel y de cómo su percepción del mundo está condicionada por lo que encuentra en los libros. Aquí, recordemos que ya era el caso del Quijote; la referencia es fundamental porque inaugura así la novela moderna de la que Proust, repitiendo el gesto de Cervantes, será un exponente máximo. Como el Quijote, Marcel se orienta a partir de sus lecturas; estas configuran dinámicas que lo impulsan a buscar lo leído en la realidad y a proyectar imágenes concebidas a partir de los textos sobre sus percepciones. Sin embargo, en las aventuras del Quijote, este se mira retrospectivamente y experimenta un quiebre subjetivo solo al final de la novela, mientras que en la experiencia de Marcel, podemos distinguir una ruptura característica del sujeto moderno. Su confrontación con lo real lo decepciona progresivamente pues no le procura las mismas intensidades que experimenta a través de sus lecturas, de modo que, una disposición inicial de aprendizaje en la que se identifica con lo leído para buscarlo en la realidad, deja lugar a una desorientación que va a desviar sus percepciones. Entonces, Marcel va a transformar una relación de reconocimiento (de lo que ya sabe) en una de conocimiento (nuevo) del mundo. Así, «la pantalla se convierte en acceso» escribe Marielle Macé (2011: 99) y el personaje de Proust ya no solo repetirá las voces de los autores sino que también podrá prolongarlas, dando lugar a nuevas palabras, a nuevas formas.

El segundo capítulo, «Encontrar su ritmo», cuestiona la forma narrativa como modelo de identidad entre el relato y la existencia, esto a partir de las aspiraciones de Sartre de convertirse en un gran escritor interrumpidas por su experiencia como soldado en la guerra y de las tensiones que surgen más tarde entre sus compromisos políticos y su relación con la literatura; los contratiempos de esta biografía evidencian que, en la vida, no se puede determinar por adelantado ni una trayectoria ni un final. Descarta así la relación entre la literatura y la idea de un destino épico trazado de antemano por el individuo para pensar, más bien, en términos de posibilidades, lo que implica procesos de aprendizaje complejos. Distanciándose de la perspectiva de Paul Ricoeur, quien enfoca la literatura como un aprendizaje moral y privilegia los momentos de reparación, de sutura y de síntesis retrospectivas, Marielle Macé subraya en la función cognitiva de la lectura y en los procesos de subjetivación, los necesarios e inevitables momentos de desubjetivación, de desorientación y de pérdida. La lectura propone entonces recursos para situarse –y no para ser mejores–, «para moverse en otras formas del tiempo, comparables e incomparables a la nuestra» (Macé 2011: 125). Esta experimentación conjunta de tiempos otros abrirá la posibilidad para el individuo de componer, ulteriormente, sus propios ritmos.

El tercer capítulo, «Darse modelos», retoma la experiencia de Roland Barthes como lector y su relación con la literatura desde la perspectiva de la ruptura y el fragmento. En este caso, hay una tensión entre los modelos a seguir y la búsqueda de un devenir otro, entre la repetición y la diferenciación podríamos decir, entre la interpretación y la acción. Entonces, los contenidos de las lecturas no llevan solo a agudizar las percepciones y a

componer ritmos sino, también, a determinar conductas; pasamos del registro de la experiencia al de la performance. Aquí, Marielle Macé atribuye a la relación entre la lectura y la existencia las características de lo que Michel Foucault llamaba *ethopoietica*: *ethopoios* es lo que tiene la cualidad performática de transformar el modo de ser de un individuo (Macé 2011: 184).

En el mismo sentido, podríamos encontrar un carácter performático en *Formas de leer, maneras de ser* pues Marielle Macé se basa en sus lecturas de Proust, Sartre y Barthes para dar forma a su propia escritura. De cierta manera, reproduce experiencias estéticas y se apropia de formas de percepción y de expresión que intervienen en la construcción de su singularidad; en una suerte de desdoblamiento, las tesis sustentadas en su ensayo se sostienen, además, en la materialidad misma de su escritura. Sus formas de leer posibilitan, así, sus maneras de ser. Podríamos imaginar que los autores citados le han proporcionado las herramientas para interpretar la realidad y para actuar en ella, en un doble movimiento de identificación y de desapego o, digamos, de una repetición que llevaría a una diferencia.

Podríamos afirmar, entonces, que *Formas de leer, maneras de ser* es un libro escrito a varias voces, como podría aseverarse de tantos otros. Lo que nos interesa particularmente, aquí, es la manera en la que lo colectivo se expresa a través de las citas. Estas, según Marielle Macé, «son un pasado que autoriza el acontecimiento, una ley que emancipa» (2011: 217) porque proporcionan repeticiones y no fundamentos. Sucede lo mismo en la crónica de viaje *En la ciudad líquida* que analizaremos más tarde. En el caso de Barthes, las citas también forman parte de sus respuestas a una de las preguntas planteadas en su seminario *Cómo vivir juntos* (Barthes 2005), pues busca en la literatura modelos de sociabilidad, diversas maneras de vivir juntos y configuraciones estéticas que aparecen como escenarios de la comunidad; planteando «momentos en que la lectura se confunde con la invención de una práctica, el afinamiento de una performance, una manera de intentar modos de individualidad o de compartir» (Macé 2011: 254). En el mismo sentido, las citas relacionan al lector con otros individuos, lo comprometen a componer con lo impersonal y con las formas de la comunidad.

Siguiendo los planteamientos propuestos en *Formas de leer, maneras de ser*, enfocados principalmente en la literatura, quisiera mencionar un caso adicional, esta vez, desde el campo de la teoría: el de Susan Buck-Morss como lectora de la obra de Walter Benjamin y, en particular, de *El libro de los pasajes*. La filósofa e historiadora estadounidense explora las tesis benjaminianas como base de sus propios planteamientos y, además, se apropia de su método de trabajo. En «El *flâneur*, el hombre-sandwich y la puta: las políticas del vagabundeo» (2014), por ejemplo, retoma estas figuras marginales que interesaron a Benjamin como síntomas para analizar los fenómenos de su época y las traslada a la actualidad, descontextualiza personajes y conceptos para recontextualizarlos en la construcción de nuevas problemáticas. Repite, así, la metodología de Benjamin quien se aproximaba a

otros autores siguiendo lo que él llamaba el principio formal del montaje, que no buscaba

una comprensión hermenéutica del pasado «tal como fue realmente» [...] sino el *shock* que producían las citas históricas arrancadas de su contexto original por medio de una «sólida acometida, aparentemente brutal» y traídas al presente más inmediato. Este método creaba «imágenes dialécticas» en las cuales lo pasado de moda, lo indeseable, de pronto parecía actual, o lo nuevo, lo deseado, aparecía como repetición de lo siempre igual. (Buck-Morss 2014: 119)

Este método resulta particularmente pertinente cuando el capitalismo avanzado exige la permanente innovación que, bajo un aire de novedad, reproduce lo mismo. En este sentido, así como el *Libro de los pasajes* anuncia ser «un comentario sobre los “textos” y sobre la “realidad”» (2014: 118), Susan Buck-Morss reivindica su aproximación al pensamiento de Benjamin tomando en consideración, a la vez, sus escritos y su relación con un contexto determinado; reactualiza entonces la legibilidad de los textos y plantea interpretaciones que asumen una responsabilidad política con el presente.

### ***En la ciudad líquida***

En esta crónica de viaje, el punto de vista de Marta Rebón se articula con las perspectivas de una multiplicidad de autores. Su propuesta conjuga distintos registros de escritura: relatos de sus estancias en varias ciudades, comentarios reflexivos sobre su trabajo como traductora de lenguas eslavas al español, numerosos fragmentos de textos que se refieren a los lugares en los que ella se encuentra, episodios de las vidas y de la época de los escritores citados que se enlazan con sus propias observaciones y las circunstancias de sus visitas y, también, algunas frases directas dirigidas a su compañero de viaje.

Así, *En la ciudad líquida* se construye a partir de varias formas de repetición. Primero, si consideramos la traducción como una manera singular de reiteración, Marta Rebón en su labor de traductora, reproduce las palabras de autores rusos y eslavos para dar forma a sus textos en español. Luego, estas experiencias de traducción forman parte de su propio relato, las describe como periodos de inmersión en los que ella deviene otro, deviene ese primero que escribió para intentar ser fiel a sus ideas, a sus intenciones, a sus ritmos y a las decisiones tomadas en el trabajo con el lenguaje. Este movimiento de plena identificación con quien escribe comporta, sin embargo y necesariamente, un desapego instaurado por las diferencias mismas entre dos lenguas. Marta Rebón afirma que todas las traducciones «son buenas y, de alguna manera, insatisfactorias» (2017: 366), refiriéndose tal vez a la imposibilidad de la mismidad en la traducción, a la irreductible distancia entre dos versiones de un mismo texto; distancia indispensable en todo trabajo de traducción que opere, a la vez, como una actividad de repetición y de escucha.

Además, encontramos otra forma de repetición en esta crónica de viaje, esta vez no solo a través de la escritura y la traducción sino con la posibilidad de dar forma a la vida misma. Marta Rebón define sus estancias en San Petersburgo, Moscú, París, Oporto, Barcelona, Tánger y otras ciudades líquidas –cuyos contornos se reflejan en las aguas de un río o de un mar- guiada en gran parte por los escritos de autores que describen su fascinación o su apego hacia ellas. Así, la lectora y traductora visita los lugares vividos o abandonados por otros escritores, repite itinerarios y trayectorias, de modo que las condiciones y los azares de vidas pasadas dan forma a su propia existencia.

Podríamos encontrar una analogía entre esta experiencia y la de Marcel en la obra de Proust, pues se trata tanto de repetir las frases de los autores como de prolongarlas. En el caso de *En la ciudad líquida*, encontramos una respuesta muy singular a la necesidad de continuar las frases de autores cuyas voces fueron censuradas o aniquiladas. Como habíamos indicado, el libro incluye episodios de las trágicas biografías de escritores perseguidos, exiliados, ejecutados. A través de su escritura, Marta Rebón pone en práctica una tesis fundamental, transmitida por uno de sus profesores, convencido de que no se puede entender la literatura rusa sin tomar en cuenta la Historia y, a la vez, con sus desplazamientos, prolonga trayectorias truncadas por el régimen soviético. *En la ciudad líquida* construye diálogos entre las biografías y los textos de estos autores y nombra lo que se escribió a escondidas o lo que se perdió en el silencio. Desgastes, destierros y desapariciones marcan el itinerario de esta singular crónica de viaje que restituye en su movimiento ciudades, calles, fachadas, bibliotecas, hogares, anécdotas, palabras, gestos y sensaciones; como si la acción en el presente pudiese, de alguna manera, retribuir algo de justicia a esas vidas suspendidas por crímenes del pasado.

Estos desplazamientos históricos y geográficos se diferencian de una aproximación a los textos en su materialidad misma, como materia prima podría decirse, que a través de operaciones de montaje –cortar y pegar- generan una nueva escritura; procedimientos que, según Keneth Goldsmith, caracterizan la escritura contemporánea.

### **La escritura no-creativa en la era digital**

El artista conceptual Douglas Huebler escribe en 1969: «El mundo está lleno de objetos más o menos interesantes; no quiero añadir más» (1969) y Keneth Goldsmith hace suya esta declaración con respecto a la escritura; en su libro *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital* (2011) plantea que no es necesario escribir más sino aprender a analizar, organizar y distribuir la gran cantidad de material textual existente. Entonces, aplica estos principios a su propia escritura y, además, desarrolla una propuesta metodológica como profesor de una clase de Escritura no-creativa en la Universidad de Pensilvania, en la que se incita a los estudiantes a robar identidades, a plagiar, reciclar, transcribir,

samplear.

Siguiendo esta orientación, en la era digital, todo lenguaje podría transformarse en literatura o en poesía al cambiar de contexto. Goldsmith cita algunos ejemplos:

- La transcripción completa en un blog de la novela de Jack Kerouac, *En el camino*, una página al día, todos los días, a lo largo de un año.
- Una apropiación del texto completo de un ejemplar de *The New York Times* que se publicó en el 2003 con el título de *Day* (día), un libro de 900 páginas del mismo Goldsmith.
- Un poema que es la lista de tiendas de un centro comercial replanteada de forma poética.
- Una abogada que re-presenta los informes legales que recibe en su despacho como poesía, en su totalidad y sin cambiar una palabra.
- Otra escritora que pasa sus días en la British Library copiando el primer verso del *Inferno* de Dante de cada traducción al inglés disponible en la biblioteca.
- Un equipo de escritores que reasigna los estatus de usuarios en redes sociales a los nombres de escritores fallecidos y crean así una obra que se reescribe tantas veces como cambie un perfil Facebook.
- Un movimiento de escritura llamado Flarf que toma los peores resultados de búsquedas de Google para componer poemas.

Algunos de estos proyectos evidencian que la escritura no-creativa se ve potenciada con el uso del Internet, sin embargo, Goldsmith vincula esta escritura contemporánea a las estrategias empleadas por las vanguardias, al Situacionismo, a la poesía concreta, al grupo Oulipo, así como a la obra de Georges Perec, los cut-ups y fold-ins de William S. Burroughs y los poemas mimeográficos de Bob Cobbing. Su interés por la herencia de las vanguardias lo llevó también a fundar *UbuWeb* (1996), una vastísima biblioteca en línea con obras experimentales, archivos visuales y registros sonoros variados en acceso gratuito. Y, sobre todo, reconoce en *El libro de los pasajes* de Walter Benjamin un precedente de este tipo de prácticas pues se trata de mil páginas de citas copiadas en la biblioteca, con notas y comentarios, reivindicando así el principio formal del montaje –del que hablamos antes- como método y como forma de conocimiento. Recordemos aquí un extracto de este libro que revela las bases de los planteamientos ulteriores de Goldsmith:

Este trabajo debe desarrollar el arte de citar sin comillas hasta donde sea posible. Su teoría está vinculada de la manera más estrecha con la del montaje. [...] Método de este trabajo: montaje literario. Yo no tengo nada que decir. Solo que mostrar. No voy a hurtar nada valioso ni me apropiaré de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, el desecho: esos no los voy a inventariar sino justipreciarlos del único modo posible: usándolos. (Benjamin 2005: 105)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ver también los planteamientos de Didi-Huberman 2015.

La diferencia entre estos referentes históricos y las prácticas actuales reside en el hecho de que la era digital ofrece nuevos modelos de producción, de modo que no se trata solo de una escritura mecánica o de la relevancia de los procesos de escritura, sino también de nuevas «máquinas de escritura», como las llama Goldsmith, y del desafío de manejar la gran cantidad de información a la que es posible acceder. En estos procesos de montaje, lo más importante –afirma, resonando con Benjamin– no es solo lo que se copia sino, también, lo que se descarta. De modo que, en estas propuestas que excluyen una idea de la creatividad ligada a la originalidad, la toma de decisiones es fundamental durante el proceso de producción. Para su proyecto *Day* –la reproducción de un ejemplar de *The New York Times*– por ejemplo, Goldsmith asume múltiples decisiones: escoge un formato, una tipografía, decide incluir o eliminar las leyendas que acompañan las imágenes o el texto que aparecía en algunas de ellas, etc. Luego de establecer una serie de reglas para la transcripción del periódico, es necesario decidir también sobre las opciones de publicación (tamaño, tipo de papel, precio de venta, etc.)

Uno de los proyectos más interesantes de Goldsmith es *Theory* (2015): una resma de papel bond con frases recopiladas que aparecen en cada una de las 500 hojas. Podemos interpretarlo como una suerte de manifiesto –reconociendo nuevamente la influencia de las vanguardias– pues afirma de manera prescriptiva, explícita e incluso provocadora, posiciones claras sobre la concepción y la práctica de la escritura y el funcionamiento de la esfera digital. Vale citar aquí algunas de sus páginas para sentir el tono de sus afirmaciones a favor de la copia, el reciclado, la recontextualización, la piratería y la reproducción:

Echo un vistazo a la teoría cuando descubro que alguien ha dedicado toda su vida a una cuestión que yo apenas había considerado.

Si no estás creando arte con la intención de que sea copiado, en realidad no estás creando arte para el siglo XXI.

De productor a reproductor.

No necesitamos un nuevo enunciado. Con el viejo enunciado re-enmarcado es suficiente.

La información es como un banco. Nuestro trabajo es robar el banco.

Elegir es autoría. Autoría legítima.

La escritura contemporánea requiere combinar la pericia de la secretaria y la actitud del pirata.

La escritura contemporánea es la práctica que se sitúa entre la construcción duchampiana del *readymade* y la descarga de un mp3.

El copyright es tan siglo XX.

La transcripción difícilmente es reciclaje pasivo.

UbuWeb puede ser interpretada como el Robin Hood del avant-garde, pero en vez de tomar de unos para dárselo a otros, sentimos que en realidad beneficiamos a todos.

Si no es gratis, no existe.

Puede ser que UbuWeb sea legalmente incorrecta, pero es moralmente correcta.



Si no puede ser compartido, no existe.

Escritura no-intervencionista. La necesidad de hacer menos.

Transcripción rigurosa.

Incluso con miles de voces diferentes, el autor se convierte en una singularidad por la *elección* del material.

Después de haber estudiado escritura no-creativa por un semestre, no quiero volver a escuchar que un estudiante tenga el síndrome de la página en blanco.

No lo agregues a tus favoritos. Descárgalo.

Estas palabras pueden ser más. O tal vez no. Después de haber vivido con ellas por tanto tiempo, ya no puedo diferenciarlas.

Cuestiona las estructuras lingüísticas, cuestiona las estructuras políticas.

El desplazamiento es el modernismo para el siglo XXI, un hijo del montaje, la psicogeografía y el *objet trouvé*.

Si no tienes nada sobre qué escribir, prende la TV y empieza a transcribir.

Un discurso usado es mejor que uno nuevo.

Todo lo que estoy diciendo ya ha sido dicho por otros. No hay nada nuevo aquí, solo remixes y refritos de ideas sucias y teorías que envejecieron bien.

Las condiciones y las posibilidades del entorno digital permiten, efectivamente, repensar las nociones tradicionales de escritura y autoría. Sin embargo, a pesar de que las nuevas tecnologías han modificado el campo literario, reconocemos la vigencia de la figura del autor en varias de las proposiciones de escritura no-creativa. Así, el mismo trabajo de Goldsmith se reconoce bajo su nombre y responde a un modelo tradicional regido por normas editoriales y por la función-autor (Foucault 1999). Lo interesante, en este caso, es que su producción se encuentra, al mismo tiempo, disponible en otros canales de reproducción y difusión. *Theory*, por ejemplo, se vende en librerías y también se puede descargar gratuitamente del Internet; al imprimir este formato digital se obtiene una resma de papel similar a la que se vende en el comercio, desvirtuando así la tradicional dicotomía del original y la copia. Este doble funcionamiento implica, a la vez, una negociación con las estructuras establecidas y un acceso a las posibilidades tecnológicas, logrando sobrepasar sus restricciones mutuas.

Como se puede entender a partir de los postulados de *Theory*, Goldsmith milita por una liberación de la información e incita a los usuarios a apropiarse de contenidos, ignorando la noción de propiedad e infringiendo las normas de derecho de autor. Es aquí cuando «el arte de citar sin comillas» planteado por Benjamin, además de ser un método de trabajo, adquiere una dimensión adicional, pues se trata también de resistir a la privatización del conocimiento, paradójicamente reforzada en la era digital. El conocimiento y el lenguaje se defienden entonces como recursos compartidos y se considera el mundo digital como un bien común, accesible y reutilizable. Además, las proposiciones sobre la práctica no-original de la escritura implican la reapropiación de un legado que inscribe la producción contemporánea en un marco histórico; reivindican referentes –aunque no estén

explícitamente citados- reciclándolos y reactivándolos. De esta manera, se oponen también a las lógicas tan acentuadas de la supuesta innovación y de la homogeneización superficial de contenidos en la esfera digital. Así, en estas propuestas, las decisiones estéticas responden a posiciones políticas que reivindican en la teoría y en la práctica el compartir de lo común y la construcción de lo colectivo.

### **La lectura como detonante de sentidos**

Encontramos otra forma de articular la activación de textos a lo colectivo, esta vez, mediante la lectura como un gesto integrado al campo artístico. Dos obras, *El uso de la coma* y *Turkish Report*, nos remiten al planteamiento de Benjamin sobre los desechos que citamos antes: «no los voy a inventariar sino justipreciarlos del único modo posible: usándolos». Estas obras recurren a una suerte de desechos que, al ser usados, recuperan su potencial.

*La lectura como gesto artístico: El uso de la coma (2013)*

*El uso de la coma* es el título de una performance realizada por el dúo Baró Cutró – conformado por Cristian Cutró y Paula Baró- y presentada en la exposición colectiva *Fundación Vairoletto* en diciembre del 2013 en el Faena Arts Center de Buenos Aires. La acción del dúo consiste en leer en voz alta los libros que se encuentran a su alrededor; estos, fueron robados de una librería en donde los artistas trabajaron como empleados. Así, la conjunción de un acto ilegal –el robo- y de una performance –la lectura- devuelve a la circulación los libros y, sobre todo, sus contenidos. En este sentido, notemos posiciones similares a las defendidas por Goldsmith en cuanto a la reapropiación del conocimiento; cuestión crucial en la actualidad cuando un marco legal limita, cada vez más, la posibilidad del compartir gratuito.

Esta sustracción de libros de Baró Cutró, la historiadora de arte Mabel Tapia la relaciona con «la peluca», una práctica de desvío que Michel de Certeau describe así:

Acusado de robar, de recuperar material para su beneficio y de utilizar las máquinas por su cuenta, el trabajador que «hace la peluca» sustrae a la fábrica tiempo (más que bienes, pues no utiliza sino restos) apuntando a un trabajo libre, creativo y precisamente sin ganancia. (De Certeau 2000: 70)

Y señala que, para De Certeau, la peluca en tanto que «práctica de desvío económico es en realidad el regreso de una ética socio-política en el sistema económico» (2000: 72), en la medida en que tiende a restaurar formas de solidaridad y de reciprocidad frente a una economía de la ganancia (Tapia s.f.). Efectivamente, los libros sustraídos no representan

sino restos –podríamos decir desechos- de una estructura comercial y serán reactivados a través de un tiempo compartido: el de los artistas durante la lectura y el del público que los escucha; en esta experiencia, las ganancias serán incalculables, de modo que esta noción económica de lucro quedará desactivada.

Entre los libros escogidos para esta performance se encuentra el *Ensayo sobre el don* de Marcel Mauss (1925), lo que permite a Mabel Tapia argumentar que la proposición de este dúo de empleados-artistas se funda sobre la idea del don y del contra-don y sobre un análisis marxista del trabajo:

los artistas invierten su tiempo en la lectura continua, su tiempo-trabajo produce una mercancía inmaterial y la plusvalía reviene a los trabajadores porque se mide en términos de la reputación de los mismos artistas a través de su performance. (Tapia s.f.)

Es así como la lógica precapitalista del don y del contra-don contamina la lógica de la oferta y la demanda propia del mercado, proponiendo una producción y una economía que desvían las nociones de mercancía –no se trata de los libros sino de su contenido- y de plusvalía –pues la reputación no es cuantificable-.

También, podríamos considerar *El uso de la coma* como una «máquina de escritura», siguiendo los términos propuestos por Goldsmith, es decir, como un modelo de producción que responde –en este caso, de forma oral- al desafío de manejar una gran cantidad de información. Las voces de Baró Cutró proponen un montaje a través de la lectura continua de fragmentos que podrá crear nuevos vínculos entre ellos. Se trataría, además, de una producción de sentidos a partir de la relación entre la lectura y la realidad, de la que hemos hablado a lo largo de este artículo. Una producción colectiva, entonces, pues se trata de un dúo y si consideramos el carácter público de la performance, porque las palabras de los autores se relacionarán con los referentes, el imaginario y la memoria de cada uno de los asistentes que, como en el caso del lector que levanta la cabeza del libro<sup>2</sup>, dejarán intervenir sus propias reflexiones o se perderán en ellas, para luego volver a escuchar. *El uso de la coma* nos recuerda, así, el carácter activo del lector que Michel de Certeau incluía como una práctica de resistencia en su investigación sobre la invención de distintas maneras de hacer de los individuos en sus vidas ordinarias<sup>3</sup>.

*En las manos del lector: Turkish Report (2009)*

La artista croata Sanja Ivekovic desarrolla un consistente trabajo crítico desde los años 70, en este, enfrenta especialmente cuestiones de género; utiliza técnicas variadas –la

---

<sup>2</sup> «¿Nunca les ha sucedido, leyendo un libro, detenerse continuamente a lo largo de la lectura y no por desinterés sino, al contrario, a causa de una afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones? En una palabra, ¿no les ha pasado nunca eso de leer levantando la cabeza?» (Barthes 1984: 34).

<sup>3</sup> Cf. de Certeau 2000. En este libro se inspira el título de este artículo.

performance o la apropiación de distintos medios de comunicación (afiches, prensa), por ejemplo-; sus obras establecen una relación fuerte con el contexto en el que se presentan y operan, generalmente, sobre la base de bajos costos de producción: se trata de intervenciones o de acciones mínimas que alcanzan un máximo de efecto.

Así, *Turkish Report* consiste en hojas A4 de papel rojo en las que se han fotocopiado los puntos principales de un reporte sobre la situación de las mujeres en Turquía, realizado por ONGs turcas. El reporte contiene información que da cuenta de la desigualdad de géneros e incluye temas como los asesinatos de honor. Estos papeles rojos han sido arrugados como pelotas y diseminados por el piso de las tres sedes de la 11ª Bienal de Estambul. En estos objetos, la reproducción mecánica de la información ha sido intervenida por el gesto de las manos comprimiéndolos, remitiendo así a la intervención de un cuerpo. Parecen papeles que se han descartado para tirar a la basura –desechos- como puede suceder con este tipo de reportes. Al mismo tiempo, mediante esta profusión de glóbulos rojos, la información ha sido puesta en circulación a disposición del público; diseminada como un virus a lo largo de sus recorridos, evoca el desangre de esos cuerpos presentes en las estadísticas. Su presencia insistente abre la posibilidad de llamar la atención de los visitantes; activarán la obra quienes se detengan a recogerlos, desplegarlos, leerlos y decidir qué hacer con estos papeles rojos que sostienen, ahora, en sus manos. La indiferencia, la incomodidad, el interés u otra reacción por parte de los lectores/espectadores determinarán el alcance de la obra.

### **Una forma de montaje**

Hemos construido este texto como un montaje de distintas operaciones de repetición que apelan al potencial de la lectura, a la vez como una experiencia constitutiva del sujeto y de sus posibilidades de vincularse con lo colectivo. Los encuentros con otras voces y otros tiempos configuran maneras de hacer que permiten conocer el mundo e intervenir en él; dinámicas que se efectúan en la existencia, la traducción y la escritura de Marta Rebon; en la práctica de la escritura no-creativa como una conducta posible frente a las máquinas de producción; en la activación de textos que generan sentidos a partir de acciones mínimas en situaciones específicas del campo del arte.

En estos episodios heterogéneos, el tomar decisiones se presenta como un gesto político en las prácticas de repetición y la reproducción, la desorientación, el desvío y la pérdida, vienen a contrarrestar la exigencia de la sobreproducción. Repetir, pasar por el otro, es un proceso que exige tiempo y esa sería, precisamente, la política de la repetición: una reapropiación del tiempo histórico, del tiempo de producción, del tiempo compartido. Se trata, entonces, de *maneras de hacer* que pueden entenderse –y replicarse- como prácticas de resistencia.

Lo que se configura en estas repeticiones, apropiaciones, recontextualizaciones es el potencial de lo compartido, de lo común, de la puesta en común; una afirmación de influencias, de constelaciones, de palabras y de imaginarios reproducidos, reciclados, reutilizados, que dan cuenta de los desafíos del presente en cada repetición.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (2005). *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1984). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Buck-Morss, S. (2014). *Benjamin escritor revolucionario*. Buenos Aires: La marca editora.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Foucault, M. (1999). «¿Qué es un autor?». En *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*. Barcelona: Paidós. [1969].
- Goldsmith, K. (2017). *Uncreative writing*. New York: Columbia University Press. [2011].
- Huebler, D. (1969). «Declaración del artista para una publicación que acompaña la exposición *January 5-31*», Galería Seth Segelaub.
- Macé, M. (2011). *Façons de lire, manières d'être*. París: Gallimard.
- Mauss, M. (2009). *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires: Katz Editores. [1925].
- Rebón, M. (2017). *En la ciudad líquida. Derivas, interiores y exilios*. Barcelona: Caballo de Troya.
- Tapia, M. (s.f.). *Modes de faire, modes d'agir. Pratiques artistiques à l'ère de la biopolitique. Argentine-France, années 2000* (Modos de hacer, modos de actuar. Prácticas artísticas en la era de la biopolítica. Argentina-Francia, años 2000). Investigación doctoral en curso.