

FLORENCIA GARRAMUÑO

MUNDOS EN COMÚN

*Ensayos sobre la inespecificidad
en el arte*



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - COLOMBIA - CHILE - ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición en español, 2015

Garramuño, Florencia

Mundos en común : ensayos sobre la inespecificidad en el arte. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2015.
226 p. : il. ; 21x14 cm. - (Tierra Firme)

ISBN 978-987-719-064-9

1. Crítica de Arte. 2. Estudios Literarios. I. Título

CDD 701.18

Armado de tapa: Juan Balaguer

D.R. © 2015, Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A.
El Salvador 5665; C1414BQE Buenos Aires, Argentina
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar
Carr. Picacho Ajusco 227; 14738 México D.F.

ISBN: 978-987-719-064-9

Comentarios y sugerencias: editorial@fce.com.ar

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en español o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de la editorial.

IMPRESO EN ARGENTINA - *Printed in Argentina*
Hecho el depósito que marca la ley 11723

Índice

<i>Agradecimientos</i>	11
<i>Prefacio</i>	13

Primera parte

PRÁCTICAS DE LA NO PERTENENCIA

I. <i>Frutos impropios</i>	19
II. <i>La literatura fuera de sí</i>	43
III. <i>De la memoria a la presencia. Políticas del archivo en la cultura contemporánea</i>	59
IV. <i>El imperio de los sentidos</i>	77

Segunda parte

SINGULARIDAD SIN PERTENENCIA

V. <i>Poderes de la vulnerabilidad: afectividad y resistencia en la estética contemporánea</i>	95
VI. <i>Región compartida: pliegues de lo animal-humano</i>	119
VII. <i>La prosa de la poesía</i>	131
VIII. <i>Especie, especificidad, no pertenencia</i>	157

Dossier <i>de frutos extraños</i>	183
<i>Bibliografía</i>	207
<i>Índice de nombres</i>	223

Nem procurar, nem achar: só perder.
Como o tremulante cachecol florido de Andi
a flutuar no céu por alguns segundos
antes de desaparecer completamente na
noite escura da Marina da Glória, onde,
por causa da névoa, os barcos ancorados,
com nomes como Estrela Guia e Celacanto,
também pareciam querer fugir de si mesmos.

CARLITO AZEVEDO, "Margens/Márgenes"

Agradecimientos

COMO TODOS mis libros, este debe muchísimo a los alumnos que me acompañaron en las primeras exploraciones de los problemas que discuto aquí; a los estudiantes de la Universidad de San Andrés y de las universidades en las que he enseñado durante los cinco años que llevó esta investigación: la Universidad Nacional de Rosario, la Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, la Universidade do Sul de Santa Catarina y la Harvard University. Entre ellos, mis asistentes de investigación llevaron el entusiasmo más allá de los cursos y seminarios: agradezco a Facundo Suenzo, Mora Matassi, Ayrton Zazo Girod y Germán Bruera.

Sin la inteligencia de los amigos y colegas que leyeron, comentaron, insistieron y preguntaron, esta investigación no habría tomado la forma que tiene. Quiero agradecer especialmente a Gabriel Giorgi, Andrea Giunta, Tamara Kamenszain, Edgardo Dieleke, Fermín Rodríguez, Sandra Contreras, Celia Pedrosa, Ana Paula Kiffer, Wander Melo Miranda, Karl Erik Schøllhammer, Flora Süssekind, Maria Esther Maciel, Evando Nascimento, Marcos Siscar, Diana Klinger, Luciana di Leone, Joca Wolff, Antonio Carlos Santos, Arturo Casas, Ben Bollig, María do Cebreiro, Aaron Litvin, Mary Long, Paloma Vidal, Florencia Malbrán, David Oubiña, Adriana Amante, Laura Malosetti Costa y Alejandra Laera. A Carmen Villarino Pardo y Carlos Paulo Pereira, por la constelación en Galicia. A Diana Sorensen, Mariano Siskind, Rosario

Hubert, José Antonio Mazzoti y Bárbara Corbett, por el invierno en Cambridge. A Mario Cámara y Gonzalo Aguilar, por el equipo. Y a Luz Horne, Cynthia Edul, Pablo Ansolabehere, Claudia Torre y Santiago Olcese, por las iluminaciones en el campus.

Agradezco al David Rockefeller Center for Latin American Studies de Harvard University; a su directora, Merilee Grindle; y al cálido *staff* del centro, por la tranquilidad para poder escribir la versión final del libro. Muchas de las ideas elaboradas aquí provienen de imágenes poderosas de algunos artistas. Agradezco a Nuno Ramos, Ernesto Neto y Laura Erber la autorización para enriquecer mi libro con esas imágenes, y la amistad e inteligencia para discutir las conmigo en varias oportunidades.

A Ignacio, Alejo, Maite y Álvaro; a ellos les debo todo.

Versiones preliminares de este libro fueron publicadas como artículos en *Cadernos de Estudos Culturais*, *Journal of Latin American Cultural Studies*, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, *e-misférica*, *Ramona*, *Orbis Tertius*, *Escritos*, *Defghi*, *Concreta* y en los libros *Subjetividades em devir; Resistance and Emancipation; Experiencia, cuerpo y subjetividades. Nuevas reflexiones; Pensar/Escrever o Animal; Literatura e Realidade(s); Cenários contemporâneos da escrita y Expansões contemporâneas*. Una versión reducida del libro ha sido publicada en portugués bajo el título *Frutos Estranhos. Sobre a inespecificidade contemporânea* (Río de Janeiro, Rocco, 2014) e integra la colección *Entrecríticas* dirigida por Paloma Vidal, quien con inteligencia y generosidad ha sabido crear, para estos libros, una verdadera *escritura en común*.

Las traducciones de los textos citados en otra lengua me pertenecen, salvo en los casos en que expresamente se consigna su traductor.

Prefacio

Aquel lugar bien resguardado del arte –ese paraje, acotado por la forma y velado, quizás, por el genio– ve hoy diluirse sus contornos, desfondarse su suelo.

TICIO ESCOBAR, *El arte fuera de sí*

ALGUNAS TRANSFORMACIONES de la estética contemporánea propician modos de organización de lo sensible que ponen en crisis ideas de pertenencia, de especificidad y de autonomía. En el campo de las artes visuales, este horizonte viene siendo analizado de manera insistente desde hace ya varios años, en una reflexión teórica que se vio impulsada por el impacto poderoso que el arte conceptual y las instalaciones trajeron al terreno del arte (Krauss, 2000: 20).

También la literatura contemporánea participa de una intensa expansión de su campo o medio específico desde hace ya algunos años. Exploraciones literarias que establecen puntos de conexión y fuga entre ficción y fotografías, imágenes, memorias, autobiografías, blogs, chats y correos electrónicos, así como con el ensayo y lo documental –tal cual lo demuestran obras tan diversas como las de Mario Bellatin, Bernardo Carvalho, João Gilberto Noll, Fernando Vallejo, Diamela Eltit, Tamara Kamenszain o, para nombrar un reciente premio brasileño, Ó, de Nuno Ramos–, son cada vez más numerosas, y relacionan esa puesta en crisis del medio específico con toda una exploración de la sensibilidad en la que nociones de pertenencia, individualidad y especificidad son continuamente desplazadas. Más allá de la literatura, la escritura reaparece en formatos y soportes como el

cine, el teatro o instalaciones artísticas —como las de Jorge Macchi o Rosângela Rennó—, muchas veces junto a otros lenguajes del arte, demostrando una extendida porosidad de las fronteras entre los diferentes campos de la estética.

A partir del análisis de prácticas estéticas latinoamericanas contemporáneas y de los modos en que ellas organizan una discusión sobre las maneras de habitar el mundo, este libro aspira a teorizar sobre las numerosas transgresiones y desbordamientos de límites, campos y regiones que exhiben estas prácticas. Junto con ese análisis, el libro busca comprender la redefinición del potencial político del arte en el seno de la cultura contemporánea y el modo en que el arte latinoamericano interviene en una redefinición de la estética en tanto fundamento de una relación ética: una relación con el otro y, por lo tanto, con el mundo.

¿En qué sentido estas transgresiones y expansiones de los diversos medios y soportes imaginan formas diversas de habitar el mundo? ¿De qué manera esa porosidad de fronteras y campos discursivos propicia modos de la no pertenencia que ofrecen imágenes de comunidades expandidas y hospitalarias? ¿En qué medida nociones fundamentales de la estética, sostenidas en la figura de la representación, han sido remplazadas en el arte contemporáneo por otras operaciones? ¿De qué forma esta puesta en cuestión de la pertenencia redefine las maneras de comprender lo latinoamericano?

Durante gran parte de la historia del arte moderno se pensó que su potencial crítico residía en su capacidad para transformar sus modos y medios de producción —en la expansión, por lo tanto, de sus posibilidades—. Ante este paisaje contemporáneo, ¿sería posible pensar que el potencial político de estas obras está, en cambio, en la manera en que ellas colocan en crisis sus propios materiales y una definición formalista de la estética como modo de apuntar hacia la transitividad de la obra en tanto apelación a un otro? Una respuesta posible a estas preguntas puede

elaborarse a partir de cómo algunas de estas prácticas ponen en circulación afectos y sentimientos, tendiendo lazos y puentes entre comunidades transregionales y nómadas que permiten elaborar una definición novedosa y en tránsito de lo latinoamericano.

PRIMERA PARTE
PRÁCTICAS DE LA NO PERTENENCIA

I. Frutos impropios

FRUTO ESTRANHO [Fruto extraño], el título de una instalación del artista brasileño Nuno Ramos expuesta en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro de septiembre a noviembre de 2010, es, una vez recorrido el itinerario de la áspera convivencia de diferencias y heterogeneidades que la componen, un título inspirador para pensar no solo en los modos en que esa instalación cuestiona toda noción de especificidad de lenguajes artísticos, al combinar una serie de materiales diferentes entre los cuales se entrelazan árboles secos, música popular, filme y palabra escrita. El título podría nombrar también —con precisión inspiradora— una cantidad cada vez más numerosa de textos, instalaciones, filmes, obras de teatro y prácticas artísticas contemporáneas. Frutos extraños e inesperados, difíciles de categorizar y de definir en sus apuestas por soportes y formas diversas, mezclas y combinaciones inesperadas, saltos y fragmentos sueltos, marcas y descalses de espacios de origen, de géneros —en todos los sentidos del término— y disciplinas; esas prácticas parecen compartir un mismo malestar frente a cualquier definición específica o cualquier categoría de pertenencia en la cual cómodamente instalarse. Prácticas fundamentalmente ágiles y dinámicas atraviesan el paisaje de la estética contemporánea con figuras diversas, a menudo difíciles de categorizar y de apresar, de la no pertenencia. Ni en uno ni en otro lado, ni de uno ni de algún

otro lugar, ni en una práctica ni en otra, algunas de estas obras se equilibran en un soporte efímero o precario; otras exhiben una exploración de la vulnerabilidad de consecuencias radicales; en otras, aun el nomadismo intenso y el movimiento constante de espacios, lugares, subjetividades, afectos o emociones resultan en operaciones que se repiten una y otra vez.

Exploraciones literarias que yuxtaponen ficción y fotografías, imágenes, memorias, autobiografías, blogs, chats y correos electrónicos, así como ensayos y textos documentales que atestiguan una nueva e insistente condición testimonial del arte contemporáneo, son cada vez más comunes, como lo evidencian textos de Tamara Kamenszain, João Gilberto Noll, Fernando Vallejo, Alan Pauls o Diamela Eltit. Junto con esta expansión de la literatura, en América Latina muchas de estas nuevas exploraciones establecen conexiones novedosas y originales entre diferentes campos de la estética, como los intercambios entre instalación y literatura o lenguaje muestran en los casos de Nuno Ramos, artista plástico que utiliza textos en sus instalaciones, pero también escritor que en *Junco*, por ejemplo, construye un libro con textos cortos (poemas) y fotografías; o Mario Bellatin, que escribe textos en los que incluye a menudo fotografías o referencias explícitas a obras visuales (*Lecciones para una liebre muerta*, *El Gran Vidrio*), pero también realiza instalaciones —incluso con libros— y *performances*, y ha sido curador invitado en la exposición documenta de Kassel.

En obras e instalaciones de Rosângela Rennó o de Jorge Macchi construidas bajo el signo del archivo, los objetos e imágenes, así como los fragmentos de lenguaje y textos literarios o periodísticos, coleccionados y recogidos en diversos espacios —a veces, a su vez, incluso en archivos, como los fotográficos que Rennó ha saqueado para construir algunas de sus obras—, encuentran una intensa y poderosa sobrevida. *Espelho diário* [Espejo diario], de Rosângela Rennó, y *Buenos Aires Tour*, de Jorge

Macchi, no solo entrecruzan en su formato instalación textos, músicas, sonidos e imágenes, sino que, más que catálogos de una exposición previa, con textos de curadores o críticos, se convierten también en libros –o libros-objeto– en los que la instalación se continúa y transforma. Mientras que las instalaciones disponen en el espacio una serie de objetos y recorridos que se exhiben en museos y salas de exposición, los libros –de un modo distinto al de los catálogos de exposiciones– organizan el material utilizado en la exposición en un soporte que a menudo congrega a su vez varios “soportes” o medios.

Así, por ejemplo, *Buenos Aires Tour* se vendió como libro (recuerdo haber visto su anuncio en la sección de libros de Amazon), aunque en verdad se trata de una caja que contiene postales (reproducción facsimilar de estampillas, saquitos de té y cuadernos que se exponen en cajas de vidrio sobre la pared), un CD que incluye los sonidos que se “escuchan en la instalación”, producidos por el músico Edgardo Rudnitzky, y los textos que María Negroni escribió para la ocasión. Posteriormente, estos fueron a su vez publicados en un libro de la propia Negroni con el mismo título que la instalación y el libro colectivo, en un gesto de apropiación que desplaza el dispositivo de desappropriación sobre el que se había constituido la obra instalación y el libro-objeto.

En el video instalación *Espelho diário*, que Rennó exhibe en dos pantallas –conectadas por un ángulo o dispuestas en paralelo–, la propia artista “actúa” el discurso de varios personajes diferentes contruidos a partir de fragmentos de diarios, que fueron escritos con la colaboración de la escritora Alicia Duarte Penna. Por su parte, el libro reproduce una suerte de *making-off* del video, donde los discursos de los personajes son acompañados por *stills* y descripciones de las escenas. Entre la *performance*, la instalación, la escritura y el libro, *Espelho diário* duplica soportes, acciones e historias, dándole a la instalación una intensa narratividad.

La proliferación de libros de artista que muchas veces reproducen esas instalaciones pero acaban por crear nuevas obras en formato libro también puede ser incluida en esta lista de prácticas en las que los pasajes y las transgresiones de fronteras y límites disciplinarios son cada vez más comunes.

A ellos deben sumarse otros libros producidos en colaboración entre escritores y otros artistas en los que, como en *El infarto del alma*, de Diamela Eltit y Paz Errázuriz, el dispositivo de la colaboración produce un “libro insólito”, cuya inclasificabilidad convierte el fuera de lugar en un mecanismo de solidaridad y de apertura al otro. *El infarto del alma* reúne fotografías de parejas, tomadas por Paz Errázuriz en el Hospital Neuropsiquiátrico de Putaendo, y textos escritos por Diamela Eltit inspirados en la visita al hospital que realizaron juntos. Fue Julio Ramos (2011: 57) quien se refirió a esta obra como “un libro insólito que, por su tamaño y sobre todo por la conmoción que genera al leerlo, resulta difícil de manejar y casi imposible de colocar en los lugares previstos, en los estantes clasificatorios de nuestras bibliotecas universitarias”.

La narración y el relato, por otro lado, han inundado las artes visuales y el cine. Esto abolió con contundencia la fuerte antinarratividad que no solo los signó en varios momentos de la historia del siglo xx, sino que además se constituyó en el nodo central sobre el cual algunas de sus poéticas más visibles fundaron la propia “especificidad del medio”. Tanto en instalaciones y en *performances* en las que emergen historias y lenguajes escritos o hablados como en filmes o en obras dramáticas en los que la narración en *off* ocupa un lugar central (como en *Mi vida después*, de Lola Arias, o *Nada del amor me produce envía*, de Santiago Loza), la utilización de modos de la narración o “modos de la novela fuera del libro” —como acertadamente los nombra Sandra Contreras (2012 y 2013) en dos artículos iluminadores— aparece de manera insistente más allá de los límites

propios de su soporte tradicional. Fuera del libro, la narración y el relato se independizan de sus modos de pertenencia, encontrando “no solo —o no tanto— un nuevo uso del género novelesco como nuevos dispositivos para su realización y su percepción: para su *puesta en acto*” (Contreras, 2013: 364).

Miradas en su conjunto —más allá de los límites disciplinares que ellas mismas desconocen—, parece evidente que estas prácticas han transformado el paisaje de la estética contemporánea de un modo radical, propiciando modos de organización de lo sensible que ponen en crisis ideas de pertenencia, especificidad y autonomía.

Bénédictes vê o mar [Benedicte ve el mar], un libro de la artista y poeta Laura Erber publicado en 2011 en formato virtual por la Editora da Casa, es otro ejemplo de la exploración y el desconocimiento de fronteras disciplinares y diferencias entre lenguajes artísticos. El libro está dedicado a la poeta belga Bénédicte Houard —también traductora, actriz, compositora y dramaturga— con la siguiente frase: “Para Bénédicte Houard, por los versos que inspiraron a esta otra”, lo que no es solo una muestra del debilitamiento de las nociones de individualidad y autoría que estas mismas formas de la no pertenencia exhiben, sino sobre todo una indagación profunda sobre las posibilidades de confluencia entre dibujo y poesía.

En la combinación de dibujo y palabra que trabaja el texto de Erber, ninguno de los lenguajes es subsidiario del otro. Dibujo y texto se intercalan en la construcción de un discurso único que, al mismo tiempo, prolifera y se abre cada vez más gracias a cierta independencia de cada uno de ellos, que sin embargo mantienen, a su vez, una comunidad de sentido. En el *Blog da cotovia* [Blog de la alondra], la artista señala: “Creo en la idea de literatura (o de poesía) como lugar de mediación (no de fusión), una especie de pliegue en que varios materiales confluyen, pero no llegan a fundirse”. Quiero subrayar la idea de *una confluencia*

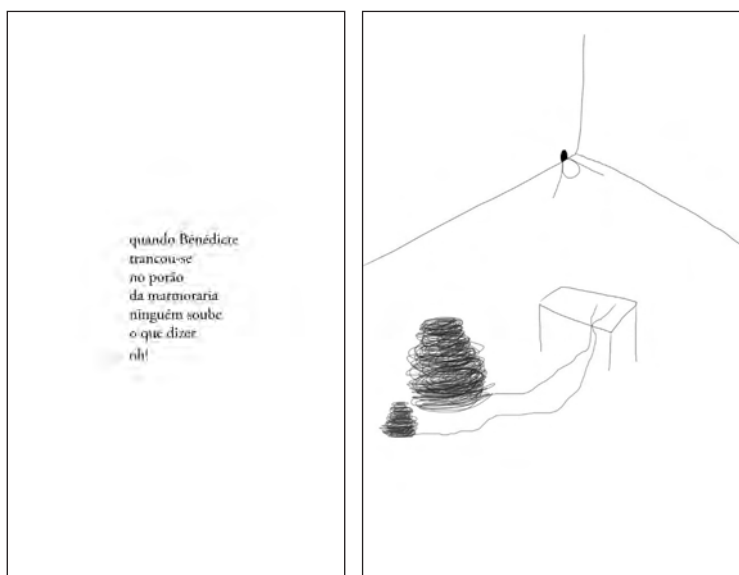


FIGURA 1. Páginas de *Bénédictine vê o mar*, de Laura Erber.

que se opone a la fusión porque ella habla de la construcción de un sentido en el que se encuentran diversos materiales sin que se busque su confusión o estabilización en una identidad híbrida. Destaco también la idea, por lo tanto, de *una comunidad inesencial* de sentido para pensar en un sentido que, sin embargo, no necesita de una especificidad, de una fusión, de una comunidad sustentada en la identidad compartida de cada uno de esos objetos o materiales.¹

¹ Giorgio Agamben (1996: 18) ha propuesto la idea de una comunidad inesencial para referirse a ciertos modos de pensar lo común. Cito a Agamben: “Nada más instructivo, en esta perspectiva, que el modo en el que Spinoza piensa lo común. Todos los cuerpos, dice (*Ethica*, II, lema II), convienen en que expresan el atributo divino de la extensión. Y sin embargo (por la proposición 37, *ibid.*), lo que es común no puede constituir en ningún caso

Todas estas prácticas atestiguan una crisis en la especificidad del medio que viene siendo consistentemente cuestionada en el arte contemporáneo desde hace varias décadas. A partir de la década de 1960, diversas exploraciones buscaron expandir las disciplinas artísticas incorporando a estas algo de ese afuera: mientras la literatura se abrió a lo banal y cotidiano y desplegó las fronteras de sus géneros para incorporar nuevas definiciones de lo poético y de lo narrativo, en las artes visuales, la pintura se extendió hacia el espacio y la escultura hacia “el arte ambiental”, así como el cine ingresó en una decidida expansión de su medio (Garramuño, 2009; Giunta, 2011; Walley, 2011). Todos esos procesos, por otro lado, conocen largas prehistorias dentro de la Modernidad, como ha señalado Terry Smith (2012: 21). Pero más allá de la utilización de diferentes medios y soportes en una misma obra, muchas de las prácticas que son objeto de este ensayo se comprometen también —y creo que es esto lo más importante— en una exploración de la sensibilidad en la que nociones muy diversas de pertenencia, especificidad e individualidad resultan continuamente cuestionadas.

Como en *Fruto extraño*, de Nuno Ramos —donde confluyen árboles, contrabajos, filme y jazz—, muchas de estas prácticas erosionan toda idea de especificidad de un medio al utilizar

la esencia de la cosa singular. Decisiva es aquí la idea de una comunidad inesencial, de un convenir que no concierne en modo alguno a una esencia. El tener lugar, el comunicar a las singularidades el atributo de la extensión, no las une en la esencia, sino que las convoca en la existencia”. Y más adelante agrega: “Así como en la línea de la escritura, el *ductus* de la mano pasa continuamente de la forma común de las letras a los trazos particulares que identifican su presencia singular, sin que en ningún punto, a pesar de la acribia del grafólogo, se pueda trazar una frontera real entre las dos esferas, así, en un rostro, la naturaleza humana pasa de forma continua a la existencia y justo esta incesante emergencia constituye su expresividad. Pero, de forma igualmente inverosímil, se podría decir lo contrario, esto es, que de los cien particularismos que caracterizan mi manera de escribir la letra p o de pronunciar este fonema, se genera su forma común”.

varios soportes y materiales. En esa minuciosa práctica de desgaste, es posible observar una salida de la especificidad, de lo propio, de la propiedad, y una expansión de los lenguajes artísticos que desborda sus muros y barreras de contención. Y es importante y productivo seguir el recorrido de ese entrecruzamiento de medios y soportes como un discurso en contra de la especificidad de los primeros porque permite desentrañar algunos de los sentidos históricos más importantes de esa apuesta por lo inespecífico en el arte contemporáneo.

Pero lo cierto es que esa apuesta por la inespecificidad anida también en el interior de lo que podríamos considerar un mismo lenguaje o soporte, desnudando esa operación en su radicalidad más extrema e iluminando, a su vez, la proliferación cada vez más insistente de cruces de soportes y de materiales, que aparece como una suerte de condición de posibilidad —de horizonte, diría— de la producción de las prácticas artísticas contemporáneas. La apuesta por lo inespecífico no es hoy —como tal vez no lo fue nunca— solo una apuesta por la inespecificidad formal, sino *un modo de elaborar un lenguaje de lo común que propicia la invención de modos diversos de la no pertenencia*. No pertenencia a la especificidad de un arte particular, pero también, y sobre todo, no pertenencia a una idea del arte como una práctica específica.² *Sería precisamente porque el arte de las úl-*

² Según Mario Ortiz, refiriéndose a la poesía: “Entonces, ¿qué es la poesía? El verbo ser presupone una determinada ontología (es *esto* o *aquello*). Acaso haya que decir que la poesía no *es*, sino que *funciona*. Establece conexiones entre elementos diversos del mismo modo en que se dice en matemática que B contrajo relación de dependencia con A. Es decir, B está en función de A. Esto que digo no es nada nuevo. Ya lo enunció Shelley en 1822 en *Defensa de la poesía*: la poesía ‘señala las relaciones antes no percibidas de las cosas’. Solo hay que agregar que el lenguaje pone de manifiesto esa relación ya existente y/o la inventa a partir de sí mismo. El texto poético se configura como una proyección de esas funciones: una *proyección verbal-funcional*. Esto es precisamente lo que estoy trabajando de un modo explí-

timas décadas habría ido erosionando la idea de una especificidad del arte, más allá de la del medio específico de cada una de las diferentes artes, que cada vez tenemos más arte multimedia o, lo que podríamos llamar, un arte “inespecífico”³

ALGUNOS EJEMPLOS INESPECÍFICOS

En el interior del lenguaje literario, la exploración de límites y de fronteras en los que varios tipos de especificidad (nacional, personal, genérica, literaria) se disuelven es visible en un número cada vez más numeroso de escritos y textos. En la literatura más reciente, esa apuesta por la inespecificidad puede recorrer lugares heterogéneos y diversos. *Ellos eran muchos caballos*, de Luiz Ruffato, se compone de fragmentos todos muy diferentes entre sí, con diversos formatos y personajes, como un mosaico de historias y sentimientos y afectos que, si bien todos ocurren el mismo día y en el mismo momento en la ciudad de San Pablo, no encuentran la manera de articularse en una novela (aunque el libro se venda y proponga como “novela”). El mismo Ruffato ha observado la necesidad de explorar nuevas formas de narrar que ya no se definan por la articulación novelística de una historia. Según el autor,

cito en el volumen VI que va a salir muy pronto, si todo anda bien” (Campanella y Vilela, 2011).

³ Algunas reflexiones sobre la estética contemporánea que analizan este entrecruzamiento y el cuestionamiento a la especificidad pueden ser encontradas en Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea*, Londres, Thames & Hudson, 2000; Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010; John Rajchman, “Thinking in Contemporary Art”, disponible en línea: <http://www.forart.no/index2.php?option=com_iarticles&no_html=1&Itemid=28&task=file&id=134>, y Terry Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012. Véase también el último libro de Rosalind Krauss, *Under Blue Cup*, Cambridge (MA), MIT Press, 2011.