



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 30 - julho de 2023**

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2023i30p27-47>

## **La prosa como medio del arte contemporáneo**

### **A prosa como meio da arte contemporânea<sup>1</sup>**

*Jorge Manzi\**

#### **RESUMEN**

En la primera parte del artículo, a partir de propuestas de Thierry de Duve y Rosalind Krauss, se presenta la noción de arte contemporáneo como “arte en general”, con énfasis en la posible supervivencia de la noción de medio específico al interior de una práctica caracterizada por su heterogeneidad y post-medialidad. En la segunda parte, mediante una discusión del proyecto artístico de César Aira y del análisis de algunos pasajes de la prosa de Sergio Chejfec, se propone la posibilidad de teorizar a la literatura y, más específicamente, a la prosa, como un medio del arte contemporáneo. A modo de cierre, se discuten las implicancias de esta propuesta y se elaboran algunas afinidades de fondo entre novela, prosa y arte contemporáneo, basadas en la persistencia de una dialéctica entre arte y antiarte.

**PALABRAS CLAVE:** Arte contemporáneo; Prosa contemporánea; Condición post-medial; César Aira; Sergio Chejfec

#### **RESUMO**

Na primeira parte do artigo, a partir de propostas de Thierry de Duve e Rosalind Krauss, é apresentada a noção de arte contemporânea como "arte em geral", com ênfase na possível sobrevivência da noção de meio específico no interior de uma prática caracterizada por sua heterogeneidade e pós-medialidade. Na segunda parte, por meio da discussão do projeto artístico de César Aira e da análise de algumas passagens da prosa de Sergio Chejfec, propõe-se a possibilidade de teorizar a literatura e, mais especificamente, a prosa, como meio de arte contemporânea. Para concluir, discutem-se as implicações desta proposta e elaboram-se algumas afinidades de fundo entre o romance, a prosa e a arte contemporânea, basadas na persistência de uma dialética entre arte e anti-arte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte contemporânea; Prosa contemporânea; Condição post-medial; César Aira; Sergio Chejfec

---

<sup>1</sup> Este artículo fue escrito en el marco del proyecto de postdoctorado ANID N°3200950 “La prosa abierta de Nuno Ramos y Sergio Chejfec: pasajes entre literatura y arte contemporáneo”, vinculado a la Pontificia Universidad Católica de Chile.

\* Pontificia Universidad Católica de Chile – PUC de Chile; Facultad de Letras; Departamento de Literatura – Santiago – Región Metropolitana – Chile – [jamanzi@uc.cl](mailto:jamanzi@uc.cl).

## 1 Dos aproximaciones al arte contemporáneo entendido como “arte en general”

En las últimas décadas, diversas e influyentes intervenciones críticas respecto al estatuto actual del arte (DUVE, 1996, 2018; KRAUSS, 2010; OSBORNE 2013, 2018; LADDAGA, 2007; GARRAMUÑO, 2010; TASSINARI, 2001) parecen coincidir en afirmar que, al menos desde la década de 1960, y respondiendo principalmente a transformaciones ocurridas en el campo de las artes plásticas, las diferentes prácticas artísticas (entre ellas, también la literatura) habrían comenzado a funcionar dentro de un nuevo régimen o condición general, propiamente “contemporánea”. Aunque han sido numerosos los adjetivos adicionales que se han propuesto para cualificar esta condición – “postmedial” (Krauss), “postconceptual” (Osborne), “relacional” (Bourriaud), “inespecífico” (Garramuño), entre otros –, la noción común de “arte contemporáneo” se ha consolidado como término básico y necesario, capaz de apuntar hacia las características y presupuestos esenciales de una práctica marcada por la intermedialidad y por la configuración de una relación porosa entre espacio de la obra y mundo en común (TASSINARI, 2001, p. 75-95). Al respecto, es relevante destacar, como lo ha hecho Peter Osborne, que el uso de la noción de “arte contemporáneo” y de “contemporaneidad” para discutir las tendencias fundamentales del arte y de la experiencia histórica del presente, es un fenómeno relativamente reciente, que tomó fuerza en las últimas décadas tras el desplome crítico de las nociones de “posmodernismo” y “posmodernidad” que habían dominado el debate durante los 1980 y 1990 (2018, p. 3-11).

Según Thierry de Duve, cuyas propuestas básicas seguiremos en este artículo, la condición contemporánea del arte debiese entenderse en el marco de una larga y compleja transición, desde un sistema clásico de *las artes*, definidas en plural, conformada por diferentes medios específicos (pintura, escultura, literatura, música), hacia un sistema contemporáneo del “arte en general”, definido singular (2018, p. 31). Desde esta perspectiva, bastante osada, lo que suele considerarse como el período más emblemático del arte moderno (1880-1960s aprox.), es redefinido como un intenso y fascinante interregno modernista entre ambos sistemas del arte (el clásico y el contemporáneo), período durante el cual los artistas atisbaron, pero no llegaron a reconocer con suficiente radicalidad y sistematicidad, las implicancias de la noción genérica del arte, pese a que su lógica ya se dejaba entrever. Así, para Duve, el gran modernismo de artistas como

Manet, Cézanne, Kandinsky, Matisse y Picasso habría sido fundamentalmente un “período de incubación” del sistema del “arte-en-general” (2018, p. 36)<sup>2</sup>.

Para el descubrimiento y definición más estricta de la lógica esencial del “arte en general” habrían sido necesarios, según Duve, una serie de “ritos de pasaje” desde lo específico hacia lo general (2018, p. 30-31). Tales ritos fueron realizados de manera programática y ejemplar por Marcel Duchamp. Tras un breve y frustrado paso por la pintura, Duchamp decidió abandonar tal práctica “específica” para inaugurar a partir de 1913 una práctica artística inédita, radicalmente “inespecífica”, probablemente emparentada con el *collage* cubista, inventado a fines de 1912 (TASSINARI, 2001, p. 37). En lugar de exhibir pinturas como obras de arte, Duchamp decidió aventurarse a hacerlo con objetos sin ninguna determinación artística previa, retirados directamente de la vida cotidiana, como urinarios, ruedas de bicicleta, palas de nieve (DUVE, 1996, p. 149-154). Los denominó *readymades*.

Tal como nos enseña la historia del arte del último siglo, las pretensiones artísticas de estos objetos antiartísticos terminaron siendo confirmadas por las instituciones relevantes (museos, crítica especializada, público, etc.)<sup>3</sup>. Duve ha argumentado en diferentes estudios (1996; 2018) que el éxito de los *readymades* inauguró una nueva situación o condición del arte. En el sistema anterior, sólo podía ser considerado arte una obra que ya perteneciese a un medio o género artístico reconocido: una pintura, una pieza musical, un soneto, una escultura, etc. El juicio artístico se ejercía principalmente sobre la buena o mala calidad de la obra, pero no solía cuestionar su propio estatuto artístico. Bajo la situación inaugurada por Duchamp, objetos que no son pinturas, ni esculturas, ni obras literarias o musicales, es decir, objetos que carecen de determinaciones artísticas previas, pueden pasar directamente a ser juzgados como arte. Lo crucial, para Duve, es que, al constituirse como arte, no lo hacen en tanto partícipes de algún medio o género artístico “específico”, sino que lo hacen en tanto obras de arte “en general”, pues, ¿a qué medio o género previo correspondería un urinario o una pala de nieve comprada en el mercado? Por otra parte, en lo que refiere a su estatuto artístico, tales objetos corren un

<sup>2</sup> En palabras de Duve, lo que suele entenderse como modernismo “[...] fue el período de transición desde las Bellas Artes al sistema del Arte-en-General, así como el período de incubación para un nuevo régimen estético, que llamaré *arte-en-general* [...]” (2018, p. 36, traducción nuestra). Cita original: “[...] was the transition period from the fine arts to the Art-in-General system as well as the incubation period for a new aesthetic regime, which I’ll call *art-in-general* [...]”. Indico, a modo general, que todas las traducciones del inglés presentadas en este artículo son de mi autoría.

<sup>3</sup> Para el caso emblemático del urinario de Duchamp, ver “Given the Richard Mutt case” *In*: DUVE, T. **Kant after Duchamp**. Massachusetts: The MIT Press, 1996, p. 89-143.

riesgo mayor que el de obras que son presentadas al juicio estético ya perteneciendo a un género o medio conocido: en caso de juzgar negativamente una novela, una pintura o una sonata, estas seguirán siendo “arte”, aunque de mala calidad (malas novelas, sonatas o pinturas). En contraste, el objeto *readymade* que no sea juzgado como arte seguirá siendo lo que era: un objeto prosaico del mundo.

Este nuevo riesgo inaugura una situación muy familiar para quienes frecuentan exposiciones de arte contemporáneo, aquella sensación de “abertura radical” (OSBORNE, 2013, p. 57) en donde parece que “todo vale” (DUVE, 2018, p. 35). A diferencia de lo que nos ocurre en exhibiciones de pinturas clásicas o modernas, o al leer un libro ya catalogado como drama, poesía o novela, frente a una obra de arte contemporáneo siempre nos ronda la pregunta ¿es esto arte o es simplemente un objeto cotidiano con el que hemos tropezado? En el nuevo sistema, lo antiartístico, los materiales del mundo, pueden realizar un pasaje directo hacia el arte, fundando así la categoría de “arte en general”, que exige una reconceptualización de los límites, ahora más porosos y directos, entre arte y vida, entre espacio de la obra y mundo en común (TASSINARI, 2001, p. 75-95). No obstante, antes que abolir la distancia entre arte y vida (como pretendieron las vanguardias históricas), al insistir en cierta delimitación de la obra y de su espacio, aunque sea una delimitación porosa, creemos que el arte contemporáneo avanza hacia una redefinición propiamente postvanguardista de la distinción entre arte y vida, distanciándose tanto del proyecto vanguardista de superar tal separación, como de la exigencia moderna de afirmar una autonomía estricta (BÜRGER, 2009, p. 51-77).

Para cerrar estas coordenadas iniciales de nuestro argumento, es importante indicar que, pese a la radicalidad programática con la que Duchamp develó desde inicios del siglo XX la lógica del “arte en general”, es sabido que tanto la teoría como la práctica artística que dominaron las décadas posteriores a los primeros *readymade*, siguieron un camino muy diferente. Durante tal período dominó una doctrina del modernismo – cuyo principal defensor fue Clement Greenberg – basada en la afirmación enfática de la especificidad, en donde cada medio (fuese pintura, escultura, música, literatura) debía seguir su propio camino hacia la abstracción, entendida como la delimitación sistemática y casi obsesiva de sus características y convenciones esenciales, es decir, de su especificidad<sup>4</sup>. No obstante, a partir del desgaste terminal de esta doctrina, a lo largo de

---

<sup>4</sup> Para una discusión detenida de las fortalezas y límites de esta influyente doctrina del arte modernista, ver MANZI, J. **Abstração e informalismo depois de 1945: de Pedrosa e Greenberg à Nova Prosa de Haroldo de Campos**. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2022, especialmente p. 80-124.

la década de 1960 y 1970 se generaron las condiciones para una recepción tardía, pero decisiva, del mensaje de Duchamp, protagonizada por artistas como Robert Rauschenberg, John Cage, Hélio Oiticica, Jasper Johns, Robert Smithson, Richard Serra, Nicanor Parra, entre otros. Cada uno a su manera, volvieron a poner en escena el rito de pasaje de lo específico a lo genérico, sea abandonando su práctica específica anterior (p.ej. pintura, escultura, música, poesía), o bien, redefiniéndola o resituándola en el campo del “arte en general”. Por su parte, en el discurso crítico, comenzaron a proliferar nuevas categorías para conceptualizar este tipo de objetos y prácticas inclasificables que buscaban acceder directamente – sin previa inscripción en medios o géneros ya establecidos – a la condición de arte: *readymade*, instalación, performance, *happenings*, arte de sitio-específico, etc. Prácticas que, paradójicamente, hoy pueden ser pensadas como “géneros” del arte contemporáneo, pero precisamente en la medida en que insisten y reflexionan sobre su lógica heterogénea, abierta, inespecífica. De modo que, tal como destacan Duve (2018) y Osborne (2018), fue sólo a partir de la década de 1960 y 1970 que el arte en general, mejor conocido como arte contemporáneo, se consolidó como nuevo sistema institucional hegemónico a nivel mundial.

\*

Respecto al “arte en general”, nos parece posible definir al menos dos aproximaciones básicas a su lógica, que han orientado diferentes proyectos críticos y artísticos. En sus primeras intervenciones críticas, Thierry de Duve usaba la noción de “arte en general” para designar exclusivamente aquellas “[...] prácticas y obras que se resisten a una clasificación específica y por lo tanto son aptas para ejemplificar esa condición de ‘todo vale’”. (2018, p. 31)<sup>5</sup>. De acuerdo a esta primera posición, el sistema genérico del arte estaría compuesto *exclusivamente* por aquellas formas que, como el *readymade*, la instalación, el *happening*, la *performance*, las obras de sitio específico, carecen de determinaciones artísticas previas, tornando difícil o imposible su clasificación. Bajo tal aproximación, los medios y géneros (p.ej. esculturas, pinturas, sonatas, novelas) que provenían del sistema artístico previo, estructurado por el principio de especificidad, estarían, por definición, incapacitados para participar del sistema del “arte en general”. Para hacerlo, tendrían que perder su especificidad o autonomía, diluirse o disolverse en las nuevas formas inter, trans o post-mediales.

---

<sup>5</sup> Cita original: “[...] practices and Works that resist specific classification and are therefore apt to illustrate this ‘anything goes’ condition”.

En el debate latinoamericano, me parece que Florencia Garramuño, con su defensa programática de la “inespecificidad” en la literatura y en el arte de las últimas décadas, es quien mejor representaría esta primera aproximación al arte contemporáneo. Su interés recae principalmente sobre obras que define como:

[...] frutos extraños e inesperados, difíciles de categorizar y de definir en sus apuestas por soportes y formas diversas, marcas y descalces 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. (2010, p. 19).

Esta defensa de la inespecificidad será elaborada asimismo como una crítica a la autonomía moderna, que Garramuño tiende a reducir a una doctrina necesariamente formalista y purista. Formulada de esta manera, cualquier retorno de la especificidad o de la autonomía artística sería regresiva, incapaz de responder a los deseos y desafíos históricos de la contemporaneidad<sup>6</sup>.

Existe, sin embargo, una segunda aproximación al arte contemporáneo, que suele surgir como una reformulación crítica de la aproximación anterior, en donde la noción de medio, especificidad y/o autonomía, parecen recuperar cierta relevancia. El propio Duve, en sus escritos más recientes, decidió revisar y reformular su posición inicial, indicando que el “arte en general”, entendido como la condición de las prácticas artísticas contemporáneas en su conjunto, sería la situación bajo la cual “[...] todas las prácticas, incluyendo a las convencionales (y no sólo aquellas inclasificables son ‘juzgadas’”. (2018, p. 39-40)<sup>7</sup>. Visto en perspectiva, es posible que Rosalind Krauss haya sido la teórica más relevante, y polémica, para definir esta segunda aproximación al “arte en general”. Aunque Krauss se dio a conocer desde fines de la década de 1970 como una de las principales demolidoras de la doctrina modernista de la especificidad, si leemos con cuidado sus principales intervenciones, veremos que ya desde su célebre “Escultura en el Campo Expandido” (1978) ha prestado especial atención a teorizar los modos sutiles en que los medios (p.ej. la escultura), y el propio concepto de medio, podían sobrevivir o transformarse para participar en el “campo expandido” del arte (el primer término con el

---

<sup>6</sup> Aunque requeriría un comentario detenido y matizado, me parece que, en espíritu, la noción de “postautonomía” literaria propuesta por Josefina Ludmer, apuntaría en una dirección similar, tendiendo hacia la afirmación y celebración de una pérdida definitiva, y sin soluciones intermedias o reformulaciones contemporáneas, del principio de autonomía artística (2010, p. 149-156).

<sup>7</sup> Cita original: “[...] all art practices, including conventional ones (and not just the unclassifiable ones [...] are appraised” (p. 39-40).

que conceptualizó la nueva condición genérica del arte contemporáneo)<sup>8</sup>. Así, Krauss parece haber sido la primera en entender que la compleja y paradójica unidad del “arte en general” “[...] debe – como argumenta Peter Osborne – incluir la sobrevida de los medios al interior de la condición post-medial”. (2018, p. 195)<sup>9</sup>.

En una intervención más reciente, titulada *Under blue cup* (2011), decepcionada con la creciente domesticación institucional de formas inespecíficas como la instalación, Krauss llamó a una verdadera cruzada épica en defensa del concepto de medio artístico, reclutando o nombrando para ello a un séquito de “caballeros de los medios” (p. 32)<sup>10</sup>, reconocidos por haber sabido reafirmar o “recordar” la relevancia de los medios específicos y de sus convenciones al interior de un arte definido por su condición “postmedial”. Según Krauss, “[...] tales artistas [...] están resistiendo la tendencia del arte contemporáneo a *olvidar* cómo el medio fundamenta las propias posibilidades del arte”. (2011, p. 19)<sup>11</sup>. La crítica estadounidense considera que un arte contemporáneo dominado por la inespecificidad, en el que se ha olvidado o diluido completamente la noción de medio, especificidad y autonomía, sería semejante a una piscina en donde los artistas ya no tendrían paredes desde las cuales impulsarse (2011, p. 25). Bajo tal metáfora, los medios y los procedimientos artísticos vendrían a ser los soportes, muros, resistencias, capaces de crear tensión para un arte genérico que tiende hacia una liquidez indiferenciada. Así, la memoria krausseana es propuesta como una especie de antídoto contra una fuerte tendencia amnésica del arte contemporáneo (y de su crítica) que podría terminar en una afirmación o celebración abstracta de la inespecificidad o postautonomía del arte, defendiendo una práctica que no sólo pierde su tensión formal sino que, al rechazar todo tipo de delimitación de su especificidad, arriesga asimismo diluirse, sin potencial de negación o resistencia, en la heteronomía del mundo.

Así, siguiendo en este punto a Krauss, en lugar de entender la post-medialidad propia del arte contemporáneo como una inevitable extinción o dilución de medios y géneros, podría pensarse como su posible persistencia o reinención con sentidos o funciones modificadas. Si, en el modernismo de Greenberg, cada medio debía embarcarse

<sup>8</sup> KRAUSS, R. “La escultura en el campo expandido”. In: KRAUSS, R. **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos**. Madrid: Alianza Editorial, 2015.

<sup>9</sup> Cita original: “[...] must include the afterlife of médiums within a post-medium condition”.

<sup>10</sup> Cita original: “*Under blue cup* will call these defenders of specificity the ‘knights’ of the medium”. La orden de tales caballeros está compuesta por Ed Ruscha, William Kentridge, James Coleman, Bruce Nauman, Sophie Calle, Marcel Broodthaers, Richard Serra, entre otros/as.

<sup>11</sup> Cita original: “[...] such artists [...] are resisting contemporary art’s *forgetting* of how the medium undergirds the very possibilities of art”.

en su vía singular hacia la abstracción, y, en una primera aproximación “inespecífica” al arte en general, cada medio debía realizar su ritual de pasaje sacrificial hacia lo genérico, en la versión krausseana el énfasis recaerá sobre aquellos/as artistas capaces de reinventar la noción de medio y de procedimiento, estableciendo muros de tensión o impulso para la práctica artística contemporánea. Desde esta perspectiva, la condición genérica del arte podría terminar exigiendo, paradójicamente, una reinvención de los medios y de sus procedimientos, tanto en la práctica como en la teoría. Este sería, a nuestro juicio, un segundo camino u orientación que puede seguirse al interior del arte contemporáneo entendido como “arte en general”, un camino posible tanto para artistas como para críticos/as. En lo que sigue del artículo, nos interesará reflexionar sobre las implicancias que tal aproximación puede tener para teorizar la literatura y, más específicamente, la prosa literaria, como medios del arte contemporáneo.

## 2 Literatura con ideas sobre arte contemporáneo

El caso del autor argentino Cesar Aira es ejemplar para discutir las sutilezas y complicaciones que pueden surgir cuando escritores buscan reinscribir o reinventar su práctica al interior del campo genérico del arte. En “Sobre el arte contemporáneo” (2010), Aira comenta que, en 1967, en una librería de Buenos Aires, compró una compilación de escritos de Marcel Duchamp que provocó un desvío radical e inesperado en sus planes. Para entonces tenía 18 años y “[...] quería ser escritor; quería escribir novelas como las que me habían acompañado desde la infancia, opinar sobre mis colegas, teclear la máquina de escribir hasta gastarme los dedos [...] ganar el Premio Nobel”. (2016, p. 15). Pero este temprano encuentro con el primer mensajero de la noción genérica del arte, “interrumpió para siempre estos planes”. (2016, p. 15). Desde entonces, las “derivadas del Arte Contemporáneo” se transformaron para Aira en “una fuente incomparable e inagotable de fantaseos productivos”. (2016, p. 14).

Creo que lo que se me reveló, a través de aquel desplegable transparente [Aira refiere al *Gran vidrio* de Duchamp], fue la inutilidad de escribir libros [...]. Había llegado la hora de hacer otra cosa. Esa otra cosa [...] fue lo que hice en definitiva, *usando el disfraz de escritor* para no tener que explicarme: escribir las notas al pie, las instrucciones imaginarias o burlonas, pero coherentes y sistemáticas, *para ciertos mecanismos inventados por mí* [...]. (2016, p.16, cursivas nuestras).



La literatura, y la prosa en particular, comenzó a ser entendida por Aira como un medio para presentar este tipo de anotaciones, instrucciones, notas al pie que rodean un conjunto de mecanismos o procedimientos de su propia invención, como si allí estuviese el núcleo artístico de la obra que realmente importa. El énfasis de Aira en sus “procedimientos”, y en los medios (p.ej. la prosa, el relato) que permitirían ponerlos *en obra*, podría remitirnos a la célebre “Lista de Verbos” [también de 1967] publicada por Richard Serra, cuyas operaciones o procedimientos (p.ej. “circunscribir”, “enrollar”, “torcer”, “salpicar”) precedían y parecían trascender cualquiera de sus posibles realizaciones estéticas<sup>12</sup>. Bajo “el disfraz del escritor” y del género de la novela, Aira ha buscado instalar a la literatura “[...] en la longitud de onda de los juegos de la inteligencia y la invención, por donde había pasado Duchamp y donde pasaba su copiosa estela, que poco después empezaría a llamarse Arte Contemporáneo”. (2016, p. 16)<sup>13</sup>.

Enfatizando tales “juegos de inteligencia”, Aira defenderá una noción anti-esteticista de la obra de arte contemporánea, en el sentido de dar prioridad a su núcleo conceptual (a las ideas y procedimientos artísticos que subyacen a la práctica) por sobre cualquiera de sus realizaciones sensibles o estéticas. De manera sugerente, Aira define tal núcleo como aquella “punta”, “costado” o “aspecto” de la obra que se resiste a ser fotografiada o reproducida, pese al perfeccionamiento continuo de las técnicas de reproductibilidad durante el último siglo. Así, el arte contemporáneo se le figura a Aira como una continua y cómica persecución entre reproductibilidad y obra, en donde esta última mostrará una “obstinada voluntad de no dejarse fotografiar”. (2016, p. 18). Y, dada su esencia conceptual, la obra contemporánea siempre sale victoriosa, pues “[n]o se puede fotografiar un concepto”. (2016, p. 22). Invirtiendo la fórmula aireana, podríamos sugerir que, si una obra se deja fotografiar satisfactoriamente, si parece posible reducirla a su apariencia sensible, no estaríamos frente a una obra suficientemente contemporánea. Aira concluye que “[m]antener un quantum de irreproducibilidad se volvió la tarea que indicó la dirección en que se debía ir. Eso hizo que el Arte Contemporáneo fuera [...] un arte de formatos, una épica de formatos en fuga” (2016, p. 25), pues la idea de la obra parece

<sup>12</sup> Respecto a esta “Lista de Verbos” y su función en la obra de Serra, ver SERRA, R.; FOSTER, H. **Conversations about sculpture**. New Haven: Yale University Press, p. 23-38.

<sup>13</sup> Un estudio crítico indispensable para orientarse en el singular proyecto “literario” de Aira, con su énfasis en el procedimiento, es CONTRERAS, Sandra. **Las vueltas de César Aira**. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2008. Para una discusión sobre sus posibles relaciones con Duchamp, revisar SPERANZA, Graciela. **Fuera de campo**. Literatura y arte argentinos después de Duchamp. Buenos Aires: Anagrama, 2006.

estar constantemente en movimiento, dando lugar a una “[...] migración de medios, entre escultura, pintura, juguete, miniatura, ceremonia, ritual”. (2016, p. 27).

Así, la obra contemporánea tendría, de manera irreductible, un carácter doble: a la vez que exige cierta materialización estética (y, en tal sentido, las posiciones más extremas del arte conceptual se mostraron equívocas), dimensión que puede ser fotografiada sin mayores problemas, exige asimismo una “punta” o “costado” conceptual que es más difícil de documentar o exhibir. De allí que, ya desde Duchamp (p.ej. en los apuntes relacionados a *El gran vidrio*), la obra contemporánea tienda a presentar un “acompañamiento discursivo” (2016, p. 47), usualmente en prosa, cuyo estatuto artístico resulta difícil de precisar: ¿es una mera documentación de la idea artística? ¿no sería ya parte constitutiva de la obra contemporánea, una de sus dimensiones o derivas?

Siguiendo a Aira, y retomando la discusión krausseana de la sección precedente, podríamos proponer que uno de los modos de supervivencia contemporánea de la literatura (de sus medios y géneros) podría consistir precisamente en captar y dar forma a ese núcleo conceptual en movimiento, siempre huidizo: captar ese “quantum” conceptual en fuga, por ejemplo, contando “historias” (2016, p. 21) que “expandan” el campo de posibilidades de la idea o del procedimiento inventado. En palabras de Aira:

[...] eso vendría a ser la literatura, al menos como la entiendo yo, o la vengo entendiendo desde el año 1967. La literatura como ‘reproducción ampliada’, en todas las direcciones de un continuo multidimensional, de *una obra de arte* en la que hubiera dejado de ser importante, o pertinente, que exista o no. (2016, p. 23-24; cursivas nuestras).

Visto estrictamente desde una perspectiva literaria, Aira debe ser el más prolífico de los novelistas latinoamericanos de las últimas cuatro o cinco décadas, con cerca de 100 obras publicadas. No obstante, en la cita anterior el autor parece referir a su literatura (a sus proliferantes novelas) como formando parte de una única *obra de arte*, no exactamente literaria, sino contemporánea, cuyas materializaciones concretas (cada una de las novelas) pierden protagonismo. Desde esta perspectiva, no literaria, la prosa de sus novelas sería el medio por el cual Aira materializa o exhibe reflexivamente los procedimientos que dice haber inventado (2016, p. 16); es una prosa orientada a ponerlos *en obra*, a materializarlos de manera reflexiva y recursiva<sup>14</sup>. Al reimaginar de este modo

<sup>14</sup> Me parece relevante indicar que la idea de prosa contemporánea como un medio capaz de poner *en obra* procedimientos e ideas de arte contemporáneo, una noción que orienta mi investigación actual, está inspirada en la importante noción de “espacio en obra” elaborada por Alberto Tassinari en su *Espazo*

el campo de acción de la literatura y de la prosa novelesca, en tanto *medios del arte contemporáneo*, en lugar de entrar en melancolía por la crisis terminal de la literatura o de la novela, Aira concluye que “[...] se ha abierto un espacio de maniobras de una amplitud nunca vista antes”. (2016, p. 54).

\*

Existe una propuesta del artista conceptual Sol LeWitt en sus “Sentences on conceptual art” (1968), que me parece especialmente afín al proyecto de Aira de intentar sintonizar a la literatura con la “longitud de onda” del arte contemporáneo. La oración número 17 de Lewitt afirma lo siguiente: “Si se usan palabras, y estas proceden de ideas sobre arte, entonces son arte y no literatura [...]”. (p. 107).<sup>15</sup> Lo que aparece aquí, y también en Aira, es una vía sutil, e inesperada, que le permitiría a la literatura realizar el rito de pasaje de lo específico (lo “literario”) a lo general (hacia la noción genérica de arte), sin abandonar el medio verbal. Bajo esta perspectiva, quizás contraintuitiva, el salto de la literatura hacia el arte contemporáneo no se daría necesariamente en la modalidad de una inclusión directa de textos en instalaciones multimediales, o por la vía de la *performance* de textos, sino simplemente en la medida en que la escritura comienza a ser, como en Aira, un medio capaz de exhibir o poner en obra ideas y procedimientos del arte “en general”.

¿Qué ocurriría si interrogamos desde la perspectiva de LeWitt y de Aira las “ideas sobre arte” que han orientado la prosa de algunos de los escritores/as latinoamericanos/as más originales y actualizados/as de las últimas décadas, como Sergio Chejfec, Nuno Ramos, Diamela Eltit, Verónica Stigger, y el propio Aira? ¿Cómo reinventan los medios y/o géneros literarios una vez que entran en la “longitud de onda” del arte contemporáneo? Por ejemplo, ¿cómo afecta a la prosa distanciarse del área de influencia de la novela, acercándose a modelos como la instalación, la *performance*, o a las obras de sitio específico? Por último, ¿existe alguna razón que permita explicar cierta predilección por la prosa entre aquellos/as escritores/as que – como los arriba mencionados – han caído más fuertemente bajo el influjo del arte contemporáneo? ¿Habría cierta afinidad electiva entre prosa y arte contemporáneo? Estas son algunas preguntas que, aunque ciertamente no podrán ser respondidas en el espacio de este artículo, dejo enunciadas, en tanto

---

*moderno* (2001, p. 48-73).

<sup>15</sup> Cita original: “If words are used, and they proceed from ideas about art, then they are art and not literature”.

horizonte de problemas que pueden surgir una vez que comenzamos a pensar en la prosa, ya no como medio de la literatura, sino como *medio del arte contemporáneo*.

En esta línea, un precedente teórico importante para nuestra investigación es *Espectáculos de realidad* (2007) del crítico argentino Reinaldo Laddaga. En primer lugar, se trata de un estudio que busca teorizar la transformación profunda, a nivel de sus presupuestos básicos, de una literatura que ha comenzado a internalizar modelos e ideas que provienen “[...] menos de la larga tradición de las letras que de otra más breve, la de las artes contemporáneas”. (2007, p. 14). Laddaga llega a afirmar que “*toda literatura aspira a la condición del arte contemporáneo*” (p. 14). La fórmula, ciertamente exagerada, sería válida, nos dice el crítico, al menos para quienes pretendan, bajo las condiciones culturales actuales, dar continuidad a lo que “había de más ambicioso” en la “cultura moderna de las letras”, ejemplificada en América Latina por autores como Borges, Clarice Lispector y Lezama Lima (2007, p. 14).

La segunda razón que torna el ensayo de Laddaga relevante para nuestra investigación es que, aunque no reflexiona sobre ello, el crítico discute exclusivamente obras en prosa (de Aira, Bellatin, Noll), que fueron publicadas como novelas. Para iluminar el tipo de transformaciones que percibe en el nivel de sus orientaciones básicas, recurre a un término bastante extravagante: “espectáculos de realidad”. Antes que a novelas, el término parece evocar a formas como la instalación, la *performance*, o incluso a medios como internet o la televisión, con sus *reality shows*. Para Laddaga, los autores que estudia, antes que novelistas, serían “productores de ‘espectáculos de realidad’”. (2007, p. 14). Respecto a su relación con el arte contemporáneo, se pregunta:

[p]ero ¿qué cosa del arte contemporáneo podría ser atractivo para ellos? Aquella propensión entre artistas a emplear sus mejores energías no en producir representaciones de tal o cual aspecto del mundo ni en proponer diseños abstractos que resulten en objetos fijos, sino en *construir dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo*, que se presentan de modo tal que las posiciones de sujeto que se constituyen en la escena que componen difieren de las que el largo siglo XIX les había atribuido a productores y receptores; la tendencia común entre artistas a *construir menos objetos concluidos que perspectivas, ópticas, marcos que permitan observar un proceso que se encuentre en curso*. (2007, p. 14; cursivas nuestras).

Estas formulaciones serán complementadas por Laddaga con otros dos principios básicos: “toda literatura aspira a la inducción de un trance” (2007, p. 15) y toda literatura “[...] aspira a la condición de la improvisación. Pero una improvisación que se realice

con aquellos elementos que el escritor encuentra en torno suyo y que arregla en el instante.” (p. 15). Por otra parte, estas obras evitarían el tipo de distanciamiento ficcional más estable que caracteriza a la “representación” novelesca, lo que afectaría también a la instancia del narrador, quien en estos “espectáculos” no se mostrará especialmente preocupado por diferenciarse de la instancia del autor empírico, presentándose así “[...] como tal o cual persona, un individuo situable en el espacio y el tiempo, aun cuando las improvisaciones que realiza sean teatrales o extravagantes”. (2007, p. 21).

Tanto la perspectiva general adoptada por Laddaga como las sugerentes máximas que logra formular pueden ofrecernos algunas orientaciones básicas para pensar en cierta prosa latinoamericana reciente que parece actuar dentro del campo del “arte en general”. Al respecto, el crítico argentino apuntaría hacia dos pulsiones fundamentales. En primer lugar, la búsqueda de una relación fuerte, casi literal, con el mundo y sus fragmentos (“construir dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo”), en donde, bajo la modalidad de la improvisación y del trance, la prosa parece incorporar aquellos materiales cotidianos que tiene a mano (“en torno suyo”). En este sentido, podríamos entender que estos “espectáculos de realidad” dan continuidad a una orientación fundamental de la novela que, según Bajtín, trabaja en “una zona de contacto con acontecimientos inconclusos de la contemporaneidad” (BAJTÍN, 2019, p. 278). No obstante, a diferencia de la novela, este contacto no será elaborado bajo la modalidad de representación o de la ficción, sino más bien en la lógica más directa y literal del *collage* y del *readymade*, incorporando a la obra “fragmentos de mundo” que suelen aparecer bajo la forma de indicios, documentos, hechos no ficcionales. La segunda dimensión apuntada por Laddaga enfatiza cierto carácter escénico o “espectacular”, que refiere a una enunciación que asume la forma de una improvisación “teatral” o performática, dedicada a exhibir los materiales que tiene a la mano. Así, lo que parece configurarse en esta prosa, es una relación o tensión compleja entre su orientación documental o literal hacia el mundo y una pulsión escénica o teatral, que puede ser elaborada, como sugiere Laddaga, de manera “espectacular”, pero también de modos más sutiles<sup>16</sup>.

\*

---

<sup>16</sup> Al respecto, me parece relevante indicar que Laddaga no ha sido el único en captar esta doble tendencia de la prosa contemporánea latinoamericana. En *Literaturas reales*, Luz Horne ha estudiado un repertorio análogo de obras (Aira, Chejfec, Noll), destacando una fuerte orientación indicial o documental en paralelo a una tendencia performática a construir y yuxtaponer escenas (2011, p. 107-145).

Respecto a modos más sutiles de la prosa latinoamericana contemporánea, comentaré brevemente algunos pasajes de *Baroni: un viaje* (2007) del escritor argentino Sergio Chejfec, con el propósito de discutir en mayor detalle algunas posibilidades y caminos que puede seguir la prosa una vez que ha entrado en contacto con la “longitud de onda” del arte contemporáneo, con sus ideas, modelos y procedimientos. Aunque suele leerse como novela, se trata de una obra de difícil clasificación. Narra un viaje por la región montañosa de Trujillo, en Venezuela, con énfasis en los encuentros entre un narrador, sin nombre, y la artista popular Rafaela Baroni, célebre en la región por confeccionar figuras de culto popular, cuyo estatuto resulta ambiguo: ¿obras de arte? ¿práctica artesanal? ¿figuras ligadas directamente a la celebración de ritos religiosos?

Respecto a la materia narrada, Chejfec no nos ofrece marcas claras que permitan distinguir lo verídico de lo ficcional. Su prosa parece moverse ambiguamente entre el estatuto documental y el estatuto artístico. Tanto los lugares – Boconó, Caracas, Trujillo, Betijoque – como las personas que aparecen en la obra – la propia Rafaela Baroni, Juan de la Cruz Andrade, el poeta Sánchez Peláez, el amigo Igor Barreto – serían verídicas. El narrador, de manera obsesiva y artificiosa, ofrece pruebas documentales que respaldan tanto sus recorridos por la geografía venezolana como sus encuentros con diferentes artistas y conocidos. Por otra parte, se nos presentan numerosos indicios que permiten vincular directamente al narrador al autor, Sergio Chejfec, quien, como es sabido, vivió un largo período de su vida en Caracas, siendo, además, dueño de algunas de las piezas de Baroni cuya compra es narrada en la obra. No obstante, al evitar especificar su nombre, el narrador establece cierto distanciamiento estético que podría sugerir al lector que, en la prosa de Chejfec, las relaciones entre obra y vida, entre arte y documento, podrían ser más enigmáticas de lo que sugiere el recurso sistemático al indicio documental.

Para interrogar este problema más de cerca, revisemos algunos pasajes que refieren a la compra realizada por el narrador de una de las figuras de Baroni, llamada “Mujer crucificada”. Para realizar la entrega, Baroni debe realizar un largo viaje en bus desde Boconó hasta Caracas. La figura llega envuelta, a modo de protección, en una gran cantidad de bolsas plásticas, las cuales gatillarán en el narrador una serie de ideas bastante abstrusas, que enfatizan el carácter indicial o probatorio de las bolsas:

Me preocupé ante la cantidad de papel y bolsas plásticas que cubrían la pieza. Las bolsas pertenecían a comercios de distintas ciudades; estaban representadas tiendas de Valera, Boconó, Maracay y Caracas, también Barquisimeto. Podía trazarse una línea entre estos sitios e imaginar un

recorrido en secuencias, con idas y vueltas, desvíos parciales y retrocesos. Debo decir que en ese momento estas bolsas me conmovieron tanto como la misma mujer en la cruz de madera; eran su condimento de vida cotidiana, de vida a secas, la prueba del mundillo privado y doméstico de Baroni [...]. (CHEJFEC, 2010, p. 108-9).

Y de cada uno de esos desplazamientos, pensé, quedaba también una bolsita, o más de una, como prueba o souvenir no buscado. [...] Estuve tentado entonces de guardar estas bolsas como pruebas, y no dudé en decidirme días después en este sentido. Serían el marco, el complemento de realidad, el documento cultural, no sé; y también, pensaba, serían el soporte venezolano. La trama de vida y geografía que si bien parecía tangible, por ser superficial, en realidad casi siempre se me escapaba, ignoro bastante por qué, o en todo caso yo tendía habitualmente a poner en un punto inalcanzable, sólo verificable frente a cierto tipo de señales, como las bolsas o situaciones como esta que estoy describiendo, de algún modo azarosas en sus resultado. Las bolsas contaban una historia accesoria, desviada o complementaria de la propia Baroni; y también mostraban una historia lateral a la de mi acercamiento, o acceso, a la mujer en la cruz. (p. 109-110).

Habiendo al fin recibido la obra comprada a Baroni, resulta al menos curioso que el narrador se muestre más conmovido y fascinado por las bolsas plásticas que la acompañan, entendidas como “pruebas” laterales, accesorias, “no buscadas”. Pero, ¿pruebas de qué? Aunque para el narrador es claro que los indicios tienen la función de “documentar” y “probar”, mucho menos claro resulta su objeto. Las pruebas pueden ser “el marco, el complemento de realidad, el documento cultural”; pueden documentar la “historia accesoria” de su acercamiento a Baroni; permitirían localizar y mapear cada tienda que visitó; pueden remitir al “soporte venezolano”; o bien, referir vagamente a “la trama de vida y geografía”. Asimismo, pueden ser el punto de partida para curiosos ejercicios de mapeamiento mental que no tienen ningún sentido práctico evidente (“trazarse una línea entre estos sitios”, “imaginar un recorrido en secuencias”). En cualquier caso, notemos que, gatillada por estas “pruebas”, que conectan la “mujer crucificada” con vidas y geografías concretas, la prosa se vuelve expansiva, totalizadora, desplegando cierto mapeamiento cognitivo errático, asociativo, que lleva las marcas de la improvisación, expresada por ese “no sé” que se cuele en medio de la ideación.

Mientras para Baroni las bolsas son un recurso puramente práctico y prosaico, el narrador nota que, al ser incorporadas en calidad de indicios a obras como la “Mujer crucificada”, estas parecen transformarse en “piezas combinadas” semejantes a “instalaciones, o performances inanimadas”. (2010, p. 131). De hecho, será junto a las bolsas que el narrador instalará en su casa a la “Mujer crucificada”, convertida así en una

obra más cercana a las sensibilidades contemporáneas del narrador que a las de Baroni: “En realidad, el escenario de bolsas de las más o menos tradicionales tiendas de Valera, Maracay o incluso Barinas acompañó a la mujer en la cruz a pocos metros de aquí, donde estoy ahora, hasta no hace mucho”. (2010, p. 110). Notemos, además, que la propia enunciación de la obra, que desde las primeras páginas pone en escena al narrador escribiendo frente a las obras que compró a Baroni, define un aquí y ahora (de la enunciación) que permanece en contacto con los indicios o pruebas documentales de aquello que narra retrospectivamente (la historia de sus encuentros con Baroni).

Concuerdo con Luz Horne cuando argumenta que, en *Chejfec*, el recurso obsesivo al índice documental es un dispositivo artístico. Así, en lugar de preguntarnos por la veracidad de los documentos presentados lo que interesa es captar e interpretar los sentidos del “efecto indicial” buscado por *Chejfec*, de su “retórica indicial” (HORNE, 2011, p. 115-16). Y, hemos notado que, en esta prosa, los indicios concretos y “probatorios” provocan una prosa conjetural, que, lejos de documentar, se acerca más bien a la lógica de la ficción, pero sin llegar a estabilizarse en ella. La proliferación de posibles acciones o procesos que podrían ser “documentados” por las bolsas, terminan provocando un efecto de indeterminación e incertidumbre, resumidos en el “no sé” del narrador, que pone al desnudo al indicio como recurso o procedimiento artístico que, en lugar de documentar algo en particular, se muestra capaz de encausar la prosa de *Chejfec* hacia sus características meditaciones asociativas sobre la propia experiencia contemporánea, en donde las “tramas de vida y geografía” aparecen como irremediabilmente difusas. En tal sentido, el propio recurso obsesivo a los indicios documentales podría interpretarse como una pulsión compensatoria, que busca determinar y probar historias, procesos, tramas, sin jamás lograrlo satisfactoriamente.

Cerrando este breve comentario, ya resultará evidente que las ideas que proliferan en esta prosa a partir de las bolsas plásticas no son ideas de Baroni, ni tampoco sobre el arte de Baroni – un arte aún muy cercano a la artesanía y a la participación directa en el culto religioso popular. Tampoco son ideas sobre literatura. Son, de manera bastante evidente, ideas sobre arte contemporáneo, sobre sus modelos (instalación, performance) y procedimientos (lo indicial como recurso artístico). Estas ideas, que el narrador parece estar siempre rumiando, no dejan nada intocado. De modo quijotesco, el narrador de *Chejfec* verá todo tipo de “instalaciones y performances inanimadas” a lo largo de la vasta geografía venezolana. Y, si tuviésemos espacio para ampliar estas reflexiones hacia otras novelas del autor, como *Boca de lobo*, *Los incompletos*, *La experiencia dramática*,



situadas en ciudades como Buenos Aires, Moscú y Nueva York, podríamos notar cómo la prosa de Chejfec despliega sus mapeamientos cognitivos a partir de indicios muy concretos, situados en escenas locales, hacia la geografía de una modernidad global contemporánea, cuya experiencia está marcada por lo abstracto, lo indeterminado y lo incompleto. Por último, resulta relevante notar que el autor no busca asegurar el estatuto artístico de su prosa mediante la ficción novelesca, sino, paradójicamente, mediante un uso enrarecido y recursivo de lo documental como procedimiento artístico.

### **Apuntes finales: la prosa como medio del arte contemporáneo**

A modo de cierre, presentaré algunas propuestas teóricas que forman parte de una investigación en curso, insistiendo en esta ocasión en la relevancia que podría tener, para la teoría del arte contemporáneo, la inclusión de la prosa como uno de sus medios relevantes. Siguiendo a David Cunningham (2016), argumentaré que podrían existir algunas afinidades electivas entre el arte contemporáneo y una vieja problemática que involucra a la novela, relacionada con el carácter artístico de la prosa: ¿cómo puede la prosa, un medio esencialmente cotidiano, práctico, *prosaico*, volverse poesía o arte? Quienes han estudiado el surgimiento de la novela moderna y de su teoría saben que este ha sido uno de sus problemas claves, desde las reflexiones de Hegel y del romanticismo de Jena, hasta sus desdoblamientos en las teorías de la novela de Lukács y Bajtín. La novela moderna, indica Cunningham, “[...] evidencia un problema que concierne al estatuto *artístico* de la ‘prosa’, precisamente en la medida en que la prosa novelística está aparentemente siempre disolviéndose en aquello que no es propio del ‘arte’, sino más bien del ‘pensamiento’ o de la ‘vida real’.” (2016, p. 21)<sup>17</sup>.

La novela fue el género emblemático que reveló y elaboró por primera vez una dialéctica propiamente moderna entre arte y antiarte, determinada tanto por su medio (la prosa) como por el carácter prosaico de su materia, obtenida masivamente de la vida cotidiana. Retomando la pregunta respecto a posibles afinidades electivas entre prosa y arte contemporáneo, una hipótesis ambiciosa que, no obstante, parece ser sostenible, consiste en sugerir que el trabajo que había realizado por siglos la novela moderna, y la teoría de la novela, de elaborar esta dialéctica entre arte y antiarte (bajo la cifra de la prosa

---

<sup>17</sup> Cita original: “[...] it raises the question concerning the *artistic* status of ‘prose’, precisely to the degree that novelistic prose is apparently always shading into that which is proper not to ‘art’, but rather either ‘thought’ or ‘real life’”.

y lo prosaico), habría sido retomada radicalmente por el arte contemporáneo, en donde la función antiartística de la prosa sería sustituida por formas aún más literales y crudas de lo prosaico, como el *readymade*, el *collage* y, más tarde, la instalación. Una hipótesis como esta ofrecería una perspectiva iluminadora para entender formulaciones como las de Boris Groys, quien ha afirmado que “[...] la instalación es para nuestro presente lo que la novela fue para el siglo diecinueve.” (2009, p. 77)<sup>18</sup>.

En esta línea, podríamos conjeturar que, en su nivel más elemental, el vaso comunicante entre novela y arte contemporáneo radicaría en una dialéctica entre arte y antiarte determinada, en el caso de la novela, por el medio de la prosa, cuyo estatuto artístico es esencialmente inestable y ambiguo. Incluso si la prosa es juzgada como literatura o arte, su tensión constitutiva no se resuelve del todo, pues, como indica Cunningham, parece estar siempre disolviéndose en aquello que no es arte, esto es, en la “prosa del pensamiento” o en la “prosa del mundo” (2016, p. 21). Como el pedazo de periódico o papel mural pegado en un *collage* cubista, la prosa parece siempre conservar activo su lado antiartístico. A diferencia del verso, la prosa puede estar constantemente ganando y perdiendo su estatuto artístico, una cualidad que podría resultar especialmente atractiva para artistas que han adoptado como modelo la lógica porosa y abierta del arte contemporáneo, que intenta mantenerse en contacto permanente con el mundo cotidiano.

Aunque, como indica Cunningham, la novela fue clave para “evidenciar” y desplegar esta dialéctica, nos parece posible distinguir el género de la novela de la problemática más básica de la prosa como medio del arte. Y, vista desde la perspectiva del arte contemporáneo, esta sutil distinción analítica entre novela y prosa puede haberse tornado más relevante de lo que era en tiempos de hegemonía de la novela. Tal distinción podría ayudarnos, por ejemplo, a interpretar los sentidos y el poder de atracción ejercida actualmente por una importante declaración de G. W. Sebald: “mi medio es la prosa, no la novela” (2007, p. 227). Si, con su giro hacia el *readymade*, Duchamp invitó a los pintores a convertirse en ex-pintores, podríamos entender la fórmula de Sebald como una invitación a unirse a un grupo de ex-novelistas que, sin embargo, no pretenden abandonar la prosa como medio del arte. De modo que, según Sebald, sería posible desprenderse del marco de la novela, conservando el arte de la prosa. Esta sutil distinción es el presupuesto básico para nuestra propuesta de reconceptualizar la prosa no como un medio de la novela, ni de la literatura, sino principalmente como un medio del arte contemporáneo.

<sup>18</sup> Cita original: “[...] the installation is for our time what the novel was for the nineteenth century”.

Escribir textos que, en caso de no ser juzgados como arte, en lugar de caer en la categoría de “malas novelas”, sean considerados mera prosa: “informes” (así es como Sebald se refiere a su prosa en *Los anillos de Saturno*), diarios de viaje, anotaciones cotidianas, instrucciones sobre procedimientos (Aira), comentarios sobre indicios documentales que apuntan confusamente a vidas y geografías precarias (Chejfec). Textos que se mueven ambiguamente entre lo documental y lo ficcional, entre lo fáctico y lo escénico, exhibiendo un movimiento prosístico capaz de entrar y salir constantemente del estatuto artístico. Al dejar de actuar como medio de la novela, que sobredeterminaría a la prosa dentro de un género “literario”, la prosa puede revitalizar su dialéctica fundamental, la tensión entre arte y antiarte, al actuar como medio del arte contemporáneo.

Por último, es importante subrayar que esta perspectiva de la prosa, que permite captar continuidades de fondo entre problemáticas claves de la literatura moderna y del arte contemporáneo, entre la prosa como medio artístico y la lógica del *readymade* o del *collage*, exigiría revisar la genealogía del “arte en general” propuesta por Thierry de Duve, quien defiende que el origen de esta noción “[...] es un resultado de la historia de las artes *visuales* o *plásticas*”. (2018, p. 29)<sup>19</sup>. David Cunningham ya ha indicado el modo en que la perspectiva de la teoría de la novela podría poner bajo presión el argumento de Duve, pues “lo que estaría en juego” sería “[...] más que una simple analogía entre la filosofía de la novela y el recuento realizado por alguien como Thierry de Duve respecto a la emergencia más reciente de un ‘arte genérico’.” (2016, p. 24)<sup>20</sup>. Lo que está en juego son dinámicas de larga duración, como la dialéctica entre arte y antiarte de la prosa novelística, que ofrecería un poderoso precedente literario para el arte contemporáneo<sup>21</sup>. Así, la afirmación de Duve según la cual el “mundo del arte”, compuesto por aquellos/as artistas y críticos/as que hace décadas han acusado recibo del mensaje de Duchamp (“*people in the know*”), es decir, aquellos/as que dominan la noción genérica del arte, “[...] no es el mundo de escritores, críticos literarios, o profesores de literatura” (2018, p. 29), resultaría discutible<sup>22</sup>. Considero que la perspectiva propuesta en este artículo

<sup>19</sup> Cita original: “[...] is an outcome of the history of the *visual* or *plastic* arts”.

<sup>20</sup> Cita original: “There is, as such, more than a simple analogy at stake in the historical relationship between the philosophy of the novel and someone like Thierry de Duve’s account of the more recent emergence of a ‘generic art’”.

<sup>21</sup> Es en esta misma línea que Peter Osborne ha argumentado que “[...] las categorías románticas de Schlegel sobre poesía y la novela, como géneros absolutos ‘siempre en devenir’, tienen un estatuto filosófico similar a lo que Thierry de Duve llama arte ‘genérico’” (2013, p. 45). Cita original extendida: “With respect to the application of the art-historical problematic of early Romanticism to contemporary art, Schlegel’s Romantic categories of poetry and the novel, as absolute genres ‘forever becoming’, have a similar philosophical status to what Thierry de Duve calls ‘generic’ art and what I am here calling ‘postconceptual’ art.”

<sup>22</sup> Cita original extendida: “The word *art* in the contemporary sense, as it is indeed used by people in the

permitiría revisar el argumento de Duve al reflexionar sobre líneas profundas de continuidad entre la larga tradición de la prosa literaria moderna y el campo más reciente del arte contemporáneo. Además, podría contribuir, en la línea abierta por Rosalind Krauss, a reflexionar sobre el problema de la persistencia y reinención de los medios literarios en el campo del “arte en general”

## REFERENCIAS

AIRA, C. **Sobre el arte contemporáneo**. Barcelona: Penguin Random House, 2016.

BAJTÍN, M. La novela como género literario: épica y novela. *In*: BAJTÍN, M. **La novela como género literario**. Zaragoza: Editorial Universidad Nacional / Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.

BÜRGER, P. **Teoría de la vanguardia**. Buenos Aires: Los cuarenta, 2009.

CHEJFEC, S. **Baroni: un viaje**. Barcelona: Candaya, 2010.

CUNNINGHAM, D. Genre without genre. Romanticism, the novel and the new. **Radical Philosophy**. 196, p. 14-27, Mar/abr., 2016.

DUVE, T. de. From Beaux-Arts to Art-in-General: A Bit of History. *In*: DUVE, T. de. **Aesthetics at large**. v.1. Art, Ethics, Politics. Chicago: The University of Chicago Press, 2018.

DUVE, T. de **Kant after Duchamp**. Massachusetts: The MIT Press, 1996.

GARRAMUÑO, F. **Mundos en común**. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

GROYS, B. The topology of contemporary art. *In*: Smith, Terry et al. **Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity**. Durham: Duke University Press, 2009.

HORNE, L. **Literaturas reales**. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2011.

KRAUSS, R. **Under blue cup**. Massachusetts: The MIT Press, 2011.

LADDAGA, R. **Espectáculos de realidad**. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.

---

know, is a word that conveys a very specific historical awareness. *Art*, in the singular and distinct from *the arts*, in the plural, is an outcome of the history of the *visual* or *plastic* arts. What today is called the art world or, more pointedly, the *artworld*, is a loose social milieu composed of visual artists, gallerists, art critics, collectors, museum goers, and so on. It is not the world of writers, literary critics, of professors of literature”.

LEWITT, S. Sentences on conceptual art. *In*: ALBERRO, A; STIMSON, B. **Conceptual art: a critical anthology**. Massachusetts: The MIT Press, 1999.

LUDMER, J. **Aquí América Latina**. Una especulación. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

OSBORNE, P. The Terminology is in Crisis: Postconceptual Art and New Music. *In*: OSBORNE, P. **The Postconceptual Condition**. London: Verso, 2018.

OSBORNE, P. Art beyond aesthetics. *In*: OSBORNE, P. **Anywhere of not at all: Philosophy of Contemporary Art**. Londres: Verso, 2013.

SEBALD, G. W. **Campo Santo**. Barcelona: Anagrama, 2007.

SERRA, R.; FOSTER, H. **Conversations about sculpture**. New Haven: Yale University Press, 2018.

TASSINARI, A. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

*Data de submissão: 03/04/2023*

*Data de aprovação: 23/05/2023*