

Trazos indóciles.

El lugar de la firma de artista en obras de Leticia Obeid y Fabio Kacero

Paula La Rocca

Instituto de Humanidades/ CONICET

paularocca@mi.unc.edu.ar

Resumen: El presente artículo busca describir el gesto singular de dos artistas contemporáneos que trabajan el problema de la copia y la falsificación. Por un lado, el conjunto de ejercicios caligráficos titulado *Trabajos prácticos* (2021) de Leticia Obeid, montado en el Museo Nacional del Grabado para la muestra “Transformaciones. La Gráfica en desborde” (2021). Por otro, la propuesta de Fabio Kacero titulada *Firmas* (2016) exhibida en la galería porteña Ruth Benzacar como “El campeón de los fantasmas”, donde el artista recoge casi doscientas firmas personales. Esta lectura sugiere como hipótesis que el lazo que funcionaba para certificar la autenticidad de una obra original ha sido despojado de su valor legal (que actualmente recae sobre otra cantidad de herramientas jurídicas), y en consecuencia, el lugar de la firma en artes ha sido desplazado. En efecto, en estas propuestas, el ejercicio de repetición responde a la necesidad de hallar la función actual de esos trazos para el campo de las artes. En ese sentido, la hipótesis indica que la copia, la reproducción, o incluso, la invención del dibujo de una firma se enlaza en la producción de una autoría, a la cual nos referiremos en los términos de Reinaldo Laddaga (2010) como “formas de autoría compleja”. Con ello, la acción plástica y visual de los trabajos citados se aleja de una posición enunciativa individualizante, para conectar, en cambio, una red o laboratorio colectivo de procesos.

Palabras clave: arte argentino; arte contemporáneo; firmas; gesto; autoría compleja.

Resumo: Este artigo procura descrever o gesto singular de dois artistas contemporâneos que trabalham sobre o problema da cópia e da falsificação. Por um lado, o conjunto de exercícios caligráficos intitulado *Trabajos prácticos* [Trabalhos práticos] (2021) de Leticia Obeid, montado no Museu Nacional del Grabado para a exposição “Transformación. La gráfica en desborde” [Transformações. Os gráficos transbordantes] (2021). Por outro lado, a proposta de Fabio Kacero intitulada *Firmas* [Assinaturas] (2016) exposta na galería de Buenos Aires Ruth Benzacar em “El campeón de los fantasmas”, onde o artista recolhe quase duzentas assinaturas pessoais. Essa leitura sugere como hipótese que o vínculo que funcionava para certificar a autenticidade de uma obra original foi destituído de seu valor legal (que atualmente recai sobre uma série de outros instrumentos legais) e, conseqüentemente, o lugar da assinatura nos arts foi deslocado. Por isso, nestas propostas, o exercício da repetição responde à necessidade de encontrar a função atual desses traços para o campo das artes. Nesse sentido, a hipótese indica que a cópia, a reprodução ou mesmo a invenção do desenho de uma assinatura está ligada à produção de uma autoria, à qual nos referiremos nos termos de Reinaldo Laddaga (2010) como “formas de autoria complexa”. Com isto, a ação plástica e visual das obras citadas afasta-se de uma posição enunciativa individualizante, para se conectar, ao contrário, uma rede ou laboratório coletivo de processos.

Palavras-chave: arte argentina; arte contemporânea; assinaturas; gesto; autoria.

Abstract: This article describes the particular gesture of two contemporary artists whose work deals with the problem of copies and forgeries: on the one hand, the series of calligraphic exercises titled *Trabajos prácticos* [Practical Tasks] (2021) by Leticia Obeid, exhibited at the Argentine National Museum of Engraving as part of the exhibition “Transformación. La gráfica en desborde” [Transformation. The Overflowing Graphic]; on the other hand, Fabio Kacero’s piece called *Firmas* [Signatures] (2016), exhibited at Ruth Benzacar Art Gallery in Buenos Aires, where the artist collects around two hundred personal signatures. The reading of these two pieces suggests that the bond that used to function as a way of certifying the authenticity of an original work has now been stripped of its legal value (which currently relies on a number of legal tools) and, in result, the place of the signature in arts has shifted. This is why, in these works, the emergence of a repetition exercise comes from the need to find the current function of those strokes in the field. In that sense, the working hypothesis suggests that the copy, the reproduction, or even the invention of the drawing of a signature is intertwined with the production of an authorship, which will be here referred, in Laddaga’s terms (2010), as “modes of complex authorship”. Then the plastic and visual action of the mentioned works deviates from an individualizing expository position to connect with a network or collective laboratory of processes instead.

Key-words: argentine art; contemporary art; signatures; gesture; authorship.

el enemigo de todas las formas de expresión
es la gratuidad, nunca lo falso

Gilles Deleuze

Este trabajo parte de una inquietud en la relación entre arte y política en la actualidad. Busca indagar en el desplazamiento de la posición crítica que caracterizó al arte de los años sesenta y setenta en el sur global y que, según esta lectura, hoy se extiende hacia otras formas que parecen ocupar esos lugares.¹ En tal dirección interroga dos escenas del arte argentino contemporáneo.² Por una parte, el video de Leicia Obeid (Córdoba, 1975) titulado *Trabajos prácticos* que participó de la exposición colectiva *Transformaciones. La gráfica en desborde*, curada por Silvia Dolinko y Cristina Blanco en el Museo Nacional del Grabado (2021). Por otra, los trabajos reunidos como *Firmas* de Fabio Kacero (Buenos Aires, 1961) exhibidos en la muestra *El campeón de los fantasmas*, en la galería porteña Ruth Benzacar con curaduría de Francisco Garamona (2022).

Las propuestas coinciden temáticamente: se ocupan de la copia de firmas personales. Esta concurrencia invita a considerar una vez más el problema de la autoría, un tópico que parece superado, pero que sin embargo vuelve a resurgir en las contiendas legales del arte contemporáneo, con diversos efectos. Este artículo busca revisar aquella coincidencia con un cambio de enfoque. Es decir, estudia el gesto de repetición de la firma en cuanto atentado al vínculo que une una cierta obra con una persona individual. La lectura sugiere que, el lazo que funcionaba para certificar la autenticidad ha sido despojado de su valor legal (que actualmente recae sobre otra cantidad de herramientas jurídicas, contratos, poderes o representaciones), y en consecuencia, la repetición del nombre en artes (y, en particular, en las obras aquí estudiadas) responde a la necesidad de hallar una función actual para esos trazos, en el pasaje entre diferentes medios técnicos. En ese sentido, el trabajo sugiere que la imitación, la repetición o, incluso, la invención del dibujo de una firma da lugar a la producción conjunta de una autoría, en ocasiones anacrónica. De allí se deduce que la capacidad crítica de estas obras se ejerce desde el procedimiento, en

1 Una mirada a la politicidad del arte conceptual en la neovanguardia argentina puede ayudar a comprender estas emergencias actuales, pues el grado creciente de agitación de la época deriva en formas de organización colectiva que repercuten hasta el presente. Ese carácter común nos interesa por la exigencia colaborativa y en red que sugieren estos episodios del experimentalismo entre los cuales el llamado "itinerario del 68" (Longoni y Mestman 2000; Longoni 2014) es el corolario de una suma de esfuerzos. Es decir, la concreción de *Tucumán Arde* es una confirmación de la incidencia de la práctica artística en la construcción del futuro y, en tanto episodio-hito, condensa un lazo novedoso entre las formas de activación política y el terreno creativo. Atendiendo a tales antecedentes este trabajo propone una continuidad a la vez que una reconfiguración de la politicidad de las prácticas en ciertas manifestaciones del arte argentino actual.

2 Hará falta explicitar dos precauciones sobre el método que este trabajo retoma de Giorgio Agamben. En principio, una salvaguarda que atribuye a los recorridos críticos. Dice en *Signatura rerum*: "toda investigación en ciencias humanas (...) debería implicar una cautela arqueológica, esto es, retroceder en el propio recorrido hasta el punto en que algo ha quedado oscuro y no tematizado. Solo un pensamiento que no esconde su propio no-dicho, sino que de manera incesante lo retoma y lo desarrolla, puede pretender eventualmente ser original" (2009: 10). En efecto, la cita permite advertir al lector/a/e que la exposición argumentativa que sigue retoma afirmaciones previas (La Rocca 2022) que se intentarán extender para el terreno de la posvanguardia. El segundo comentario tiene que ver con el modo como entendemos las escenas del arte en el recorrido de este artículo. En efecto, espero puedan comprenderse en el sentido que Agamben define el *paradigma*, esto es, como singularidades que en su exposición vuelven inteligible un conjunto. En ese sentido, según explica el autor, el uso de casos paradigmáticos en las ciencias humanas permite establecer correlaciones entre las prácticas y los espacios de actuación, haciendo posible explicar contextos problemáticos generales desde objetos singulares (Cfr. 2009).

la recuperación de una gestualidad asociada al trazo caligráfico, a la escritura a mano alzada.

Con ello, habrá que marcar una diferencia en la manera de comprender el trazo de las firmas en estas prácticas recientes. La categoría de micropolítica, específicamente aquella que desarrollan Suely Rolnik y Félix Guattari en su libro homónimo (2013) permite, en esta ocasión, conectar diferentes aspectos de las firmas, en tanto la subjetividad que ellas registran coincide con la posición agencial, política y afectiva que sostienen los autores. Así, la acción plástica y visual de las obras citadas se aleja de una posición enunciativa individualizante, para conectar, en cambio, una red o laboratorio de procesos. A la manera del *work in progress*, antes que dirigirse a una conclusión estética, la firma imitada busca más bien insistir en la variación de este pulso. De esas variaciones (esto es, de una serie de intentos más o menos infructuosos de demostrar los efectos producidos por el uso del procedimiento compositivo) deriva una desapropiación del terreno de la autoría. Veremos a continuación, en los dos casos de estudio, cuáles son las consecuencias de estas elecciones.

1. Las firmas de Obeid tienen una particularidad, provienen de un ejercicio de copia de larga data, ya frecuente en la artista, y que ha albergado algunos nombres célebres: la del crítico Walter Benjamin, el español Don Rafael Marqués de Sobremonte y Núñez o la profesora argentina Aida Carballo. La exposición que mencionamos reúne una grabación en video (monocanal, 10:25 min.) y un conjunto de manuscritos en papel (de tamaño A4). Estos últimos constituyen una serie aledaña a *Trabajos prácticos* y llevan por título, precisamente, *Manuscritos*. Las copias recuperan, además de las firmas, notas de clases, apuntes personales o comunicaciones legales de Carballo que, sin un motivo explícito, aparecen reproducidos por el lápiz o la microfibras de Obeid.

El título del video es un guiño hacia la función de las tareas docentes de la artista porteña, pero implica también una revaloración del ejercicio dedicado y constante que supone el uso de una técnica, especialmente cuando se quiere incorporar. Revisemos el procedimiento: Obeid muestra una práctica de transposición, graba en el video la disposición de sus materiales, en algunos casos una hoja sobre otra hoja o también la hoja sobre una pantalla, donde el original de la firma aparece a contraluz, por debajo de un papel de calcado. La fuente (en este caso el papel firmado por Carballo) se trasluce bajo la hoja de copia y es registrada en la filmación que muestra también la lapicera y la mano de la artista como garantía o sostén del proceso de imitación. Estos elementos son los que participan de la construcción de la imagen, cuyo tema central es la repetición del pulso original de una escritura. Habida cuenta de ello, el presente trabajo avanza en la particularidad que tiene la copia de la letra sobre papel, que es diferente, por caso, del ejercicio de la reproducción de pinturas o dibujos originales, un ejercicio acostumbrado por las escuelas de arte y que podrían rastrearse infinitamente entre las actividades apreciadas por artistas de los más diversos estilos. No obstante, si a primera vista aparece la cuestión de la originalidad, sin embargo, el motivo central de la hipótesis de lectura sobre Obeid es la cercanía que ella intenta conseguir con el

pequeño archivo personal de Carballo. Sus copias buscan dar con el movimiento a pulso que le permita hallar la curva más cercana a la de la letra de su colega, en un mimetismo que nunca es total y que deja siempre a la vista la brecha que las separa. Con ello aparece en el calcado una *línea-letra* con fuerte similitud hacia el original, pero que conserva el rastro de lo inimitable entre los trazos.³

De la superposición surge una imagen que está compuesta por las relaciones entre la firma y el movimiento de la mano: la de Obeid puede verse en el video mientras imita la firma (el movimiento del trazo de Carballo, en cambio, puede inferirse de la curva de sus letras, pero no es posible saber cómo ella toma la lapicera o cuánto tiempo concede a esa escritura). Este procedimiento arroja algunos resultados. Por un lado, la firma original abandona la aporía de una voluntad verticalista que se encontraría actuando sobre el resto de los materiales de trabajo. Más bien, minimizando las jerarquías, la escena se configura según otra distribución de roles, pues tanto como se valora el tiempo único del pulso subjetivo, a la vez, el procedimiento concede importancia a la multiplicidad de los elementos involucrados en el montaje material. Con ello, proponemos un primer acercamiento a este conjunto de obra, enlazando de la poética de Obeid con la micropolítica afectiva que citábamos arriba a propósito de Rolnik y Guattari, pero que incluye, además, una manera singular de pensar la materia.

El trabajo de Jeane Bennet en su libro *Materia Vibrante* pueda orientar este tramo del análisis. Bennet afirma que los objetos ordinarios pueden convertirse en “cosas vibrantes” (2020: 38). Es decir, pueden exceder su estatus de objetos pasivos aunque sus efectos sean imperceptibles o de muy bajo grado. Dice también que los elementos ordinarios dan muestras constantes de su independencia, o en otros términos, que expresan continuamente su vitalidad. Su libro es un ensayo de puesta en valor de los poderes de los actantes no humanos, con el objetivo de contrarrestar el imaginario de una materia bruta, pasible de ser instrumentada conforme a los fines de la conciencia o del lenguaje humano. Con esa tarea por horizonte recupera su propia genealogía materialista fundada en Spinoza y Deleuze y que remonta hacia Epicuro, Nietzsche, Foucault, Guattari, Thoreau, Darwin, Bergson, Adorno y otros.

Al inicio del primer capítulo la autora describe una escena particular. Trae la imagen de un encuentro donde confluyen una rata muerta, una tapita de plástico, ella misma, la luz del sol y otros materiales en una alcantarilla. Cuando remonta esta escena, afirma:

las cosas exhibían su poder-cosa: hacían un llamado, aun cuando yo no entendiera del todo qué estaban diciendo (...) los artículos que estaban en el suelo eran vibratorios, revelándose en un momento como cosas muertas y al siguiente como presencias vivas: trastos, luego intrigantes; materia inerte, luego hilo conductor (2022: 38-39).

³ El término proviene del vocabulario de Jean Françoise Lyotard, quien propone nombrar de este modo la coincidencia entre la línea del dibujo y la línea de la letra. Con esa definición el autor indica la intersección entre un “espacio figural” y un “espacio textual” (Lyotard 2014: 219). Así, el primero refiere al espacio de la figura, donde domina la línea como trazo desarticulado o como dibujo y el segundo está relacionado con el espacio de inscripción del significante lingüístico. Como hemos explicado en un artículo reciente (Cfr. La Rocca 2021) ambos pueden convivir en la superficie de la página como dos órdenes paralelos del sentido, es decir, figura y texto organizan dos dimensiones que en la *línea-letra* se cruzan.

Bennet relata este encuentro como una interacción entre agentes ontológicamente diversos y materiales (portadores, en ese sentido, de un rendimiento o una eficacia singular cada uno respecto del conjunto). Con ello vuelve a insistir en una idea que aparece ya desde el prólogo de su libro, que señala que los cuerpos, orgánicos o inorgánicos, son todos afectivos.

En una escena análoga, abrumada por el fantasma del *Spiral Jetty* de Robert Smithson y su recorrido por los *monumentos de Passaic*, la crítica de arte Graciela Speranza describe también algunas escenas de encuentros fortuitos. En la primera parte de su libro *Cronografías* (2017) los define como ficciones althusserianas, y diagnostica en ellos un problema del tiempo. Así, antes que el afecto, la pregunta de la autora refiere a la posibilidad del arte contemporáneo para dislocar (o incluso dirá también, *revertir*) el destino progresivo del historicismo desde los procedimientos compositivos. Para explicarlo vuelve a la perspectiva borgeana de los precursores y, a partir de allí, retoma el materialismo, en un sentido muy próximo al que revisamos con Bennet. Speranza dice:

Una tubería junto a un río, un paseo, una partícula de materia, una peluca rubia o un sillón, dicen a su manera esos relatos del arte y la literatura, pueden convertirse en insospechadas máquinas del tiempo (2017:62)

Luego agrega,

Transfiguradas por mutaciones reales o imaginarias, las cosas parecen retroceder o avanzar, burlar la tiranía de la flecha. Pero es el relato que las alberga, en realidad, el que desbarata la línea del tiempo y alumbra con destellos del pasado y el futuro la experiencia fugaz del presente (2017:62).

Así, la autora *tira* de las cosas presumiendo también en ellas una función de “hilo conductor” y persigue entonces las trayectorias y azares de los objetos para describir sus comportamientos agenciales. Encadena, de ese modo, los casos de estudio con ciertas recurrencias críticas mientras sostiene una pregunta por las escalas temporales y los retornos que artistas como Anie Spiegel, Patricio Pron o el mismo Fabio Kacero convocan en sus relatos.

Más tarde, cuando la autora anota en el capítulo siguiente algunas consideraciones sobre *la corriente subterránea de los materialismos* (el de Quentin Meillassoux, de Louis Althusser, de Marx), aventura algunas preguntas sobre la correlación entre la conciencia y los objetos del mundo. Entre estos interrogantes, uno es especialmente apropiado para abordar el modo en que se configura actualmente esta relación: “¿Sólo la ficción puede abrazar la democracia de los objetos?” (2017: 43), dice. Las páginas que siguen giran en torno de esta cuestión. Intentaremos entonces vincular el gesto compositivo, la pregunta por el tiempo y la capacidad micropolítica de esos ensamblajes para avanzar en las escenas de las firmas de Kacero y de Obeid,

2. La noción de gesto que aparece aquí es deudora del trabajo de Marie Bardet. “Hacer mundos con gestos” es el título del texto que acompaña la selección de tratados breves del agrónomo francés André Haudricourt, publicados por Editorial Cactus, donde la autora encuentra una vía para complejizar el abordaje de aquella noción. La autora lee las fuerzas y los actos motrices de los que se ocupa Haudricourt para afirmar que así como los cambios técnicos han definido la evolución de las sociedades, del mismo modo sus usos requieren de una serie de disposiciones corporales. Ellas son, en última instancia, formas que el cuerpo repite. Entonces propone: “No hablar de ‘el cuerpo’ o estudiar ‘el cuerpo’ como un objeto, sino como series de gestos, como relaciones, gestos como materiales e inmateriales, gestos humanos pero no solamente, de la biósfera toda”, y luego dice: “Abordar las condiciones materiales como lo que se teje desde gestos, entre gestos, reconociendo la importancia de efectuar montajes heterogéneos, en la relación como relación de reciprocidad, permite abrir pistas para un materialismo no unilineal (causa-efecto) sino con múltiples efectos recíprocos” (2019: 108). En la estela de la definición de Bardet, expandiendo el estudio de los gestos del cultivo hacia el lugar de la tarea estética, el trabajo de estas páginas busca acompañar la gestualidad singular de los artistas del corpus de estudio para describir el conjunto de relaciones en que se insertan.

Así, en este materialismo “no unilineal”, según los términos citados, los gestos se entremezclan con los medios técnicos y la composición que de allí resulta promueve la ampliación de los alcances estéticos del conjunto. Entonces, el manuscrito que pasa al video y luego la hoja de copia que descansa exhibida en el museo configuran un dispositivo medial caracterizado por la simpleza de sus recursos y la complejidad de sus capas. En efecto, cuando el soporte original, el papel, se duplica en la imagen de la grabación, sostiene sin embargo su condición objetual. Es decir, aunque el video transforme las relaciones de significación entre los elementos y vuelva información los objetos, ellos quedan sin embargo sujetos a su carácter preexistente. De allí que la relevancia del papel coincida con la urgencia que señalaba Jacques Derrida (2003), aquella que invitaba a emprender la reflexión sobre el soporte, la imagen y la técnica en dirección de “reactivar” la memoria de la economía del papel (Derrida 2003: 9) porque, como sostiene el autor, la hegemonía del papel “delimitó una época de la historia de la técnica” (2003: 210). Por eso es necesario analizar cómo se organizan las relaciones internas en el montaje de elementos de la obra de Obeid, pues en cuanto soporte de las marcas de escritura el papel determina una cierta zona de realizaciones.

De un lado, entonces, se encuentran los procesos textuales que sobreviven a la retirada del papel, del otro, se produce la negociación con otra economía en avance, la de las pantallas. Esa transacción funciona en *Trabajos Prácticos* como punto de vista para determinar cómo converge el papel en la imagen, en un presente medial en que ambas economías conviven. En la actualidad, según la definición derridiana, el valor del papel se determina según tres parámetros: como soporte de archivos invaluable e intransferibles, como soporte recursivo por su capacidad de reutilización o reimpresión, y según una cierta *plusvalía de la rarefacción*, en tanto ha sido desplazado de la economía emergente. Obeid extiende entonces la evidencia de este carácter propio del papel al reinsertarlo en la economía de las pantallas. En

ese sentido el video es tan apropiado para su poética, en tanto le permite reproducir esas escenas de escritura y construir una ilusión de tiempo compartido y cotidiano.

3. Así, la firma de Carballo imitada por Obeid configura un ensamblaje temporal, el cual este trabajo quisiera pensar en los términos de Reinaldo Laddaga desde la posibilidad de una “autoría compleja” (2010). Este concepto aparece en el epílogo de *Estética de laboratorio* como un principio de asociación que surge de la necesidad de organizar un conjunto de formas contemporáneas. Para explicar su funcionamiento el autor comienza diferenciando dos tendencias. Por un lado, “las artes del presente” y por otro, las producciones del posmodernismo según una definición de Frederic Jameson. Así, recorre algunos rasgos significativos del arte de la posmodernidad, entre los cuales menciona la insistencia en la artificialidad de los procesos de composición. Estos, según su definición, tienden hacia una especie de “ironía neutra” que se sostiene en una estética del pastiche o en el reciclaje desencantado de constantes de la tradición. Luego, los objetos poseen una segunda característica, la desaparición del sujeto enunciativo en una “escritura blanca” (trae el término de Roland Barthes) que, mediante el perfectivo, separa la enunciación de cualquier referencia a su presente inmediato. Así, las imágenes del arte contemporáneo y ciertas propuestas literarias aparecen desvinculadas de sus coyunturas y su presente permanece ingravido, desconectado del tiempo concreto y de cualquier proyección (Cfr. Laddaga 2010).

Como contraparte, “las artes del presente” dejan siempre a la vista los presupuestos de construcción de las obras. Es decir, las producciones que se agrupan con este nombre muestran explícitamente las marcas de sus procesos de origen, las condiciones e identidades de los individuos que las forman, sus redes de implicancia, los archivos que las componen. En efecto, aquella neutralidad que citamos antes se ha trocado ahora por un conjunto de operaciones de recuperación y exhibición, en un escenario de recomienzo en el que ciertas opciones latentes, de procesos anteriores, se retoman para abrir el horizonte de su realización. De allí que estas propuestas recientes tengan otra relación con el tiempo, siendo el pasado un escenario de promesas cuyo retorno se une a la actualidad de la enunciación y a la vez al futuro, de acuerdo con la utopía benjaminiana del tiempo cargado de tiempos, del relampagueo fugaz que condensa una fuerza estética. Con ello, estas formas implican necesariamente una apertura y por eso mismo se muestran hospitalarias al crecimiento conjunto. Son, en ese sentido, formas solidarias, convocantes, que pueden co-producirse desde una multiplicidad imprevisible.

A esa forma de composición conjunta Laddaga le da el nombre de “formas de autoría compleja” (2010: 208). Las define de este modo:

Cuando hablo de “autoría compleja” me refiero a situaciones en que los artistas, al mismo tiempo que proponen formaciones del lenguaje, de imágenes, de acciones o sonidos que pueden abordarse por sí mismos, las presentan como las plataformas o los soportes sobre los cuales otros pueden montar sus propias producciones (2010: 208).

Con ello, Laddaga señala el desborde de la autoría individual y la importancia de la conformación de lugares afirmativos desde los cuales explorar una imaginación solidaria, donde los dispositivos compongan un paisaje híbrido de alianzas (relaciones institucionales, materiales, sujetos diversos o actantes no humanos) con duraciones variables y que enlacen cuerpos diversos. Cada uno permite activar diferentes facetas de las redes en las cuales se inscribe. En efecto, el problema de la autoría vuelve de ese modo hacia el lugar de la enunciación para potenciar, desde allí, los ligámenes que sostienen la circulación de los objetos en sus tramas institucionales-afectivas.

A aquella primera definición el crítico argentino agrega, además, una observación respecto del modo de formarse de la autoría compleja. Señala que por el modo en que artistas y autores trabajan sus materiales de composición (muchas veces provenientes de otros tiempos o del reciclaje de formas), una de sus variantes consistiría en la auto-colaboración, en una especie de doble autoría del sujeto individual que reelabora su propio material y lo pone a circular en otros sistemas de publicación o exhibición, y en otro tiempo. Si bien esta afirmación es apenas una nota ya al final del capítulo, ayuda a sostener la hipótesis de una autoría compleja, a la vez que anacrónica, que este trabajo propone para el conjunto Obeid-Carballo. Por eso, la pregunta de este apartado encuentra en el gesto de la recolección compositiva (a la vez que en la puesta en circulación de los materiales) una micropolítica que se dirige al horizonte de la imaginación compartida.

Así, aquella asociación que llamamos con Laddaga “autoría compleja” puede extender sus alcances si está vinculada a una propuesta materialista. Con ello, antes que un sujeto de la enunciación habrá más bien en estas propuestas *agenciamientos materiales* o incluso, según los términos de Guattari y Rolnik (2013 [2005]: 45), “agenciamientos de enunciación”, esto es, asociaciones que hacen retroceder al individuo, que articulan una distancia ante el afán estructurante de la individuación (del nombre propio y la idea fuerte de autor) hacia el terreno de una sensibilidad compartida. En el caso de la propuesta del calcado de Obeid, el procedimiento es el motor para un trabajo dual pero anacrónico, que produce un espacio en el cual la firma funciona para producir complicidad antes que diferenciación. Así, la escena de los trazos superpuestos remueve el terreno autorial para encontrar una articulación que, sin necesariamente abandonar el valor de la producción (su posibilidad de circulación y venta), insiste sin embargo en la tarea política de imaginar una tradición entremezclada y conjunta.

Fabio Kacero llega a las firmas por otra vía, pero ellas pueden reconocerse también en el campo de las operaciones de autoría compleja. La muestra *El campeón de los fantasmas* reúne una serie de casi doscientos autógrafos personales -solicitados, imitados o inventados- de personajes del mundo del arte con cierto grado de renombre. La anécdota que da origen a la muestra es conocida. Tiene por antesala un libro de cuentos breves del autor, titulado “Antología del sueño argentino”. En uno de ellos el propio Kacero llega a una subasta de arte y hojea las páginas del catálogo de venta. El lote parece estar compuesto sólo por firmas de artistas, firmadas a su vez por debajo. Cuando alguien le pregunta cuál le parece la obra de

mayor valor, Kacero se confiesa desorientado.

El campeón de los fantasmas parece construir, a partir del relato, una transposición simple. Esto es, habría un argumento, en el cuento, que pasa hacia el campo de las artes visuales. En este terreno, la tarea es recrear aquellos objetos textuales del relato como cosas tridimensionales. El artefacto compositivo posee, entonces, una cierta particularidad, esto es, los cuadros de las firmas se desprenden del cuento. Por eso, este apartado intentará llevar la función de autor-artista que propone Kacero a la luz de dos textos célebres. Me refiero a *¿Qué es un autor?* de Michel Foucault, leído por Giorgio Agamben. Según la hipótesis de este apartado, desde allí es posible organizar una línea de sentido para el conjunto de obras. Con ello, el análisis permite sostener que la “función-autor” de Foucault (2010) trabaja de fondo en la propuesta de Kacero.

Agamben propone su lectura bajo el título “El autor como gesto” y parte de la “necesidad irreductible” de la figura del autor (Cfr. 2013: 82), siempre desde el prisma de lectura de su colega, en la escisión entre la “función-autor” y la identidad real del sujeto que escribe. Así, si para Foucault esta distinción funciona más allá del escritor, y es extensible para la autoría en pintura o en música, ambos se ocupan, sin embargo, casi de manera excluyente, de la autoría de textos o de libros. La separación de la cual se ocupan es, en cambio, entre quienes poseen atribuciones legítimas sobre una “obra” en particular y aquellos a los que llama “fundadores de discursividad”, entre los cuales se cuentan Marx y Freud por caso (Foucault: 2010: 31). Con ello, la crítica que proponen está más bien preocupada por analizar al “autor” en tanto una función del discurso, variable y compleja.

Ante la propuesta de Foucault aparece muy temprano un contra-argumento, ligado al modo en que son imaginados los sujetos en el discurso según su modelo de análisis. Así, si su objetivo se orientaba, según la cita textual, “dar vuelta el problema tradicional” esto es, “ya no plantear la pregunta: ¿cómo puede la libertad de un sujeto insertarse en el espesor de las cosas y darle sentido, cómo puede animar desde el interior las reglas de un lenguaje y hacer así que funcione con objetivos que le son propios?” sino antes más bien “¿cómo, según qué condiciones y bajo qué formas algo como un sujeto puede aparecer en el orden de los discursos? ¿qué sitio puede ocupar en cada tipo de discurso, qué funciones puede ejercer y obedeciendo a qué reglas?” (2010: 41) la condición esquemática de esa separación funda un conjunto de problemas, señalados desde el momento mismo del dictado de la conferencia. Así, según la lectura que presentamos en estas páginas, la posición de Kacero quizás sea buena muestra de la puesta en juego de este conflicto, porque el artista atina a pasar el problema de la identidad junto al de la falsificación, la invención y la autoría. Desde ese cruce indistingue los territorios de su debida actuación y con ello vuelve improductiva la pregunta por las reglas enunciativas que obedece. En efecto, la reapropiación que hace de las firmas busca incidir en el mercado del arte, acrecentando el valor mercantil de la función-autor *Fabio Kacero* pero haciendo gala, al mejor estilo duchampiano, del límite indecible que amenaza a convertir a un autor en un estafador.

Recordemos: de las cuatro características que Foucault enumera respecto de la función de la autoría en la modernidad, la primera refiere a un régimen jurídico particular, aquel que a la vez que sanciona el derecho de autor, instaura la posibilidad de perseguir y castigar al autor del texto, en un doble filo que se percibe intrínseco a la administración legal de la escritura. Así, la celebrada frase de Beckett que cita Foucault (*Qué importa quién habla, ha dicho alguien que importa quien habla*)⁴ mantiene la ambivalencia de aquel filo, pues aunque desmarcado, el texto siempre puede reencontrar a su autor (así como ha sido hallado él mismo luego de la publicación de *Las palabras y las cosas* en los múltiples comentarios que lo catapultaron a la fama). Allí es precisamente donde vida y función se juntan.

Por eso, la hipótesis del presente trabajo se interesa menos por la huella de la ausencia del autor como condición de su aparición centelleante (como lo muestra Agamben respecto de las vidas infames, las condenadas al oprobio de aparecer en el lugar que el poder le ha impuesto en los archivos), que en la firma misma, cuya letra arroja al autor, en este caso un autor devenido artista, al juicio valorativo sobre su ética de trabajo. Con ello, como dice Agamben

Una vida ética no es simplemente la que se somete a la ley moral, sino aquella que acepta ponerse en juego en sus gestos de manera irrevocable y sin reservas. Incluso a riesgo de que, de este modo, su felicidad y su desventura sean decididas de una vez y para siempre. El autor señala el punto en el cual una vida se juega en la obra. Jugada, no expresada; jugada, no concedida (2013: 90).

Aún así, si fuese demasiado lejos pensar en el riesgo de Kacero con su montaje de las firmas como un arrojito de tamaña magnitud, quizá puede pensarse como una toma de posición por la cual se asume la función del artista -respecto del mercado, de su propia obra y del entorno en que se expresa- como un artefacto compositivo que, por minimalismo, se arriesga al horizonte de su propia desaparición. Así también, con la firma, Kacero pone en tensión (a la vez que pone en juego) el valor de su trazo en una extensa genealogía de artistas arriesgados, aquellxs que en el movimiento de un golpe de suerte, se destinan al anonimato o a la consagración. Quizá sea obvia la referencia de R. Mutt a esta altura, pero el urinario duchampiano, que finalmente consigue ambas pretensiones, ayuda a recordar otras hazañas menos nombradas del artista dadá. Entre ellas, por ejemplo, el cheque de pagos que cita Graciela Speranza (2022) en su reseña de la muestra de Kacero, con la cual habría pagado un tratamiento odontológico a Daniel Tzanck, dentista y coleccionista.

Con cheque certificado del “improbable banco neoyorquino *The Teeth’s Loan & Trust Company Consolidated*”, según el adjetivo que usa Speranza en su texto, Marcel Duchamp desafía el tópico de la falsificación al encontrar una manera de desactivar uno de sus componentes centrales. El cheque del artista, prescinde del riesgo que significa para un falsificador ser descubierto. Más bien su pequeño documento es una muestra de complicidad, técnica y destreza conceptual, combinación que le permite explorar de lleno el valor de su firma. En efecto, no solamente para el mercado del arte sino además en el

4 En la traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro para Adriana Hidalgo Editora (2013: 81).

vínculo directo que funciona entre el artista y quien colecciona, en un escenario íntimo, sin mediación, donde la firma consigue retener su valor de intercambio para un mercado probable. En el cheque, si todo es falso menos el nombre hay todavía algo que precisa conservarse. Así, la firma comienza a funcionar menos como garantía que como un lugar donde la propuesta estética se realiza.

En Kacero, del mismo modo, la acción de volver sobre la firma parece caricaturizar el lugar y la función de estos trazos, pero el gesto sostenido y el pasaje entre técnicas (de la narración al cuadro, en esta intertextualidad realizada hacia el interior de la poética del artista), reconduce su importancia y la firma aparece entonces como un lugar menor, pero que asegura una operación vigente para las artes. Por eso es necesario tanto el conjunto, la reunión de una numerosa cantidad de autógrafos, como la repetición incansable e idéntica de los materiales compositivos: los 182 autógrafos sobre papel se enmarcan en pequeños recuadros de madera cruda y los trazos son todos negros. Este gesto, a primera vista despojado y minimalista, retorna entonces cargado de sentido, como una propuesta de reivindicación de la firma de artista en tanto produce comunidades creativas o “agenciamientos de enunciación”. Las firmas de sus colegas, contemporáneos y anacrónicos, son el sustento de una corporación de gestos menores que dan cuenta del vínculo genealógico que los une. Así, en la apropiación de la firma hay un llamado a transformar aquel desconcierto de la subasta imaginaria en una revaloración del arrojo, amparado en la memoria histórica.

El ensayo de Agamben cierra con un elogio de la resistencia. Vuelve al motivo de la desaparición del autor, a su búsqueda por permanecer inexpresado en la obra, un tópico central del argumento foucaultiano. Agamben señala que las huellas de ese borramiento muestran la irreductibilidad del sujeto al lenguaje y, en consecuencia, elogia la tenacidad de aparición de las vidas de los infames en los textos. Ellos, según dice, anuncian con su presencia un exceso. Cuando avanza respecto de esta excepcionalidad, afirma: “la historia de los hombres [usa aquí este masculino como genérico] no es quizá otra cosa que el incesante cuerpo a cuerpo con los dispositivos que ellos mismos han producido” (2013: 94). En este sentido, el dispositivo de escritura y exhibición que propone Kacero es el escenario de una reivindicación colectiva arriesgada -o jugada- desde el trazo singular.

4. La apropiación del trazo de alguien más funciona en ambas obras en tanto opera por anacronismo. Speranza llega al nudo del tema cuando dice: “la apropiación busca hoy crear nuevas máquinas de tiempo que desbaraten los relojes titánicos del consumo, inviertan la dirección unívoca del flujo sonoro y visual, lo recompongan con la libertad que dan el montaje, el azar, la elección” (2017: 114). Así, la firma citada organiza y recoge los parámetros de una búsqueda estética, donde los materiales se relacionan para dar lugar a la manifestación del tiempo que las aloja, rehuyendo de aquel *presente ingrávodo* que ilusionara a la posmodernidad. Por un lado, los ensamblajes de Obeid vienen a proponer esta juntura temporal-afectiva, desde la materia misma y de ese modo pone en pie de igualdad a todo el conjunto de elementos de la

producción, incluidos el paso del tiempo, la disposición del espacio y la imaginación de un futuro compartido (o de un hacer en común), desplazando además el rol tradicional del artista en beneficio de una subjetividad agencial atravesada por la materia.

Con ello es cada vez más difícil encontrar el gesto vertical que hace de una obra un objeto inerte. La tendencia compositiva del arte crítico argentino parece avanzar hacia composiciones en las cuales los procesos participan de una corriente creativa conjunta. Así, la pregunta inicial: ¿Sólo la ficción puede abrazar la democracia de los objetos? debería también descentrarse y quizás sea posible entonces arrojar una afirmación: sólo en la ficción con los objetos la democracia tiene una chance de realizarse. En ella, la “colaboración de los vivos y los muertos” que Fabio Kacero anunciaba en el texto de sala de su muestra, auspicia un encuentro en una composición igualadora, avivada por la posibilidad de lo inesperado, sustentada (aunque no asegurada) por los vínculos inestables de la historia. Hospitalaria de esos encuentros, la autoría compleja es, en ese sentido, un procedimiento que garantiza los lazos de una genealogía amplia, en la cual las técnicas son eficaces por la constancia de su ejercicio y de su uso. Pero además esta autoría se vale de una política de *afectos menores* que transgrede el horizonte de las propuestas conceptuales, apostando una vez más por la fuerza vital que resguardan los trazos mismos. Entonces, a la manera en que Jane Bennet encuentra sorprendida una especulación materialista en los suburbios, antes que una alcantarilla podría colocarse aquí un árbol, el mismo que reverdece al final del sueño en el cuento de Kacero y que la panadera de su barrio promete que puede salvar: “Ella clava las hojas con los alfileres en las ramas de un arbolito seco, y después le da un soplido fuerte a cada una. Me dice que de esa manera va a parecer que no está seco y que si la gente que pasa por ahí cree eso, el árbol va a reverdecer” (Kacero 2021:26). Como este árbol, la práctica de las firmas depende del soplo de una imaginación conjunta.

Referencias

Obras (en orden de aparición)

Trabajos prácticos Leticia Obeid, 2021.

Firmas Fabio Kacero, 2016.

Manuscritos Leticia Obeid, 2021.

Spiral Jetty Robert Smithson, 1970.

Un recorrido por los monumentos de Passaic, New Jersey Robert Smithson, 1967.

Cheque Tzank Marcel Duchamp, 1919.

Scratching Leticia Obeid, 2007.

Callejera Leticia Obeid, 2007.

La letra de B. Leticia Obeid, 2008.

Bibliografía

Agamben, G. (2013). *Profanaciones*. Adriana Hidalgo.

Agamben, G. (2009). *Signatura rerum*. Adriana Hidalgo.

Bennet, J. (2022). *Materia Vibrante*. Caja Negra.

Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* El cuenco de plata.

Derrida, J. (2003). *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Trotta.

Deleuze, G. (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Cactus.

Guattari, F. Rolnik, S. (2013). [2005]. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Tinta Limón.

Kacero, F. (2021). *Antología del sueño argentino*. Mansalva.

Laddaga, R. (2010). *Estética de laboratorio*. Adriana Hidalgo.

Laddaga, R. (2010). *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo.

La Rocca, P. (2022). Retornos. Usos de la repetición para la activación política del material estético. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades* (25), 120-130. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/4745>

La Rocca, P. (2021). Letra, forma y materia. Deslizamientos del significante en la poesía visual. *Revista Cuadernos del sur* (51), 25-39. <https://revistas.uns.edu.ar/csl/article/view/2994/1705>

Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Ariel.

Longoni, A. Davis, F. (2009). Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate. *Katatay* (7), 6-11. https://edicioneskatatay.com.ar/system/items/fulltexts/000/000/011/original/Katatay_N_7_2009.pdf?1462282234

Longoni, A. Mestman, M. (2000). *Del Di Tella al Tucumán arde*. Eudeba.

Lyotard, J. (2014). *Discurso, figura*. La Cebra.

Pinta, F. (2021). Trayectorias del fantasma. Sobre una instalación audiovisual de Leticia Obeid. En Garbatzky, I. Pinta, F. (Comps.). *Mínimo teatral* (176-202). Libretto.

Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*. Caja Negra.

Speranza, G. (2022). Fabio Kacero. El campeón de los fantasmas. *Revista Otra Parte*. <https://www.revistaotraparte.com/arte/el-campeon-de-los-fantasmas/>

Vidal Mackinson, S. (2021). Transformación. La gráfica en desborde. *Estudios Curatoriales*.
<http://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/1131>