

# Basureros. Acciones y devenires estéticos en César Aira y Vik Muniz

✉ PAOLA CORTES ROCCA / Universidad Nacional de Tres de Febrero – CONICET

[pcortes@untref.edu.ar](mailto:pcortes@untref.edu.ar)

## Resumen

En la Argentina del 2001, el cartonero se volvió un personaje emblemático del paisaje de la crisis. Cierta narrativa, *La villa* (2001) de César Aira —como iniciadora de una serie— recupera otras dimensiones de esta figura: el cooperativismo, el ingenio. En el marco de una reflexión sobre los límites del realismo, la novela de Aira no es el espejo de la crisis, sino el dispositivo de mostración de las zonas y mecanismos de visibilidad e invisibilización de la precarización. Es también una reflexión sobre los modos en que el arte interviene, a través de la «acción» estética en ese campo de reparto de desigualdades. Este ensayo conecta esa reflexión con la que surge de *Retratos do lixo* (2008), del brasileño Vik Muniz. Esta es una serie de imágenes que exceden lo fotográfico y es, ya en sí misma, un trabajo con la transmedialidad que incluye fotografía, collage, la instalación. En el desplazamiento entre medios y materiales, pero también entre literatura e imagen, arte y activismo, este trabajo explora las retóricas, poéticas e intervenciones que moviliza lo residual en el nuevo milenio.

**Palabras clave:** crisis del 2001 • materialidad • basura • estética y política

## Abstract

In 2001, the cartonero became a distinctive character of the landscape of the Argentinean crisis. Some narrative, César Aira's *La villa* (2001) highlights other dimensions of this figure: cooperativism, resourcefulness. As part of a reflection on the limits of realism, Aira's novel is not the mirror of the crisis, but an exhibition device to show zones and mechanisms of precariousness's visibilization and invisibilization. It is also a reflection on the ways in which art intervenes, through aesthetic «action» in the distribution of the inequality. This paper connects these considerations with the one that emerges from *Retratos do lixo* (2008), by the Brazilian artist Vik Muniz. It is a series of images that exceed the photographic realm and is already a work with transmediality that includes photography, collage, installation. In the displacement between media and materials, but also between literature and image, art and activism, this paper explores the rhetoric, poetic- and interventions mobilized by residuality in the new millennium.

**Key words:** 2001 crisis • materiality • litter • politics and esthetics

### Acciones: patovicas y cirujas

Fecha de recepción:

30/6/2017

Fecha de aceptación:

28/8/2017

Un local de *Green Eat*, una cadena de restaurantes orgánicos de Buenos Aires, tiene un cartel sobre los tachos que dice «Tenemos residuos, en lugar de basura. Parece menor, pero implica una conciencia sobre qué hacer con eso». Obedeciendo al cartel, cuando los clientes terminan de comer, deberían tirar lo que sobra en el tacho de la izquierda, si se trata de residuos orgánicos o en el tacho de la derecha, si se trata de recipientes plásticos. Así colaborarían con la producción de residuos y evitarían la proliferación de basura, según la propuesta del coqueto negocio. La diferencia es evidente: la basura es desorden y caos, puro resto; los residuos se someten a la clasificación y al orden para volver a utilizarse de algún modo. De hecho, el cartel colgado sobre los tachos de este restaurante, continúa y confirma: «Trabajamos con la gente de El Ceibo, una cooperativa de recuperadores urbanos. Ellos se ocupan de reciclar todo lo posible y generar nueva materia prima». El residuo sobra después del consumo pero es virtualmente no residual, se lo recicla, se lo recupera, para que no se detenga, para que vuelva, bajo otra forma a integrar el circuito de producción y consumo. La residualidad también apunta al sujeto: el ciruja, llamado en los años 90 cartonero, es una criatura que asoma en esa década para anunciar con su mera presencia el fin de una fiesta que nunca fue tal. O mejor aún, la condición que la hizo posible. Esa figura que ya es en sí, una identidad basura, aparece reciclada en el cartel de *Green Eat*: los cirujas se asocian en una «cooperativa de recuperadores urbanos» que evoca el vocabulario liberal del microemprendimiento.

El cinismo neoliberal señala cierta inactualidad del realismo. Las premisas que guiaban una poética que pretendía con sus personajes típicos, su organización de cuadros de la miseria, revelar lo oculto y exhibir aquellos basurales que se escondían en los márgenes de los relatos de la modernización y el progreso se revelan al menos, como ineficaces ante una retórica cuyo procedimiento central no parece ser tanto la negación o el ocultamiento —de la desigualdad, de la exclusión— sino su reciclaje y reincorporación. De hecho podría pensarse al discurso neoliberal como una gran máquina recicladora que recupera divisiones clásicas como las de trabajo/capital o productor/consumidor para transformarlas en nociones como la de capital humano. En una época en la que la muchedumbre de cirujas se recicla como «cooperativa de recuperadores urbanos», se hace necesaria una poética que se tome en serio el cinismo neoliberal y le haga frente de otro modo a lo que Michel Foucault identifica como la recuperación de «la dimensión utópica del capitalismo contemporáneo» (249).

*La villa*, una novela de Aira, escrita en 1998 y publicada en 2001, captura esta sensibilidad de fin de milenio, un rumor neoliberal que está en el aire y lo fija en una imagen que luego se volverá emblemática de la crisis en Argentina: hordas revolviendo la basura en medio de los barrios de la clase media porteña como un modo de sobrevivir al capitalismo más salvaje que en su resquebrajarse lanza a la gente a la lucha por los restos de los restos. *La villa* narra una intrincada historia en la que se mezclan el narcotráfico, el feminicidio, pastores evangelistas, corrup-

ción policial y jueces mediáticos. Toma como protagonista a un joven del barrio de Flores que por casualidad se topa con un linyera, y a partir de este encuentro fortuito, se inscribe en la ruta de la basura. Maxi es un joven emblemático de los años 90, no trabaja, no estudia y se pasa el día en el gimnasio. Sin embargo, gracias al físico privilegiado que desarrolló haciendo ejercicios, comienza a cargar las bolsas en los carritos de las familias que seleccionan la basura, a empujar los carritos —cargando incluso a mujeres y niños— y a llevarlos hasta la villa de Bajo Flores.<sup>1</sup>

Casi 10 años antes, en *Los fantasmas*, Aira ya había escrito un relato sobre un edificio en construcción en el que circulaban el arquitecto, los futuros propietarios y ciertos seres invisibles: los obreros y los fantasmas, tan imperceptibles como los trabajadores que construían el edificio. En *La villa*, Aira vuelve sobre dos cuestiones que se inician en su narrativa a fines de los años 80: qué es lo que no se ve y cómo narrarlo. Por eso *La villa* es, antes que nada, una novela sobre los desechos de la visibilidad. ¿Qué resulta visible y qué identidades y acciones son desechables? ¿Qué se descarta, se tira, se asesina, se confunde y qué se guarda, se cuida, se trafica o se cirujea? ¿Bajo qué condiciones? Y sobre todo: ¿cómo abrir, cómo reordenar ese campo de lo visible y lo invisible, de lo que tiene nombre y lo que aún no encuentra palabras?

La villa es, en la novela, un espacio que se demora, al que no se puede entrar de inmediato. Se trata de un lugar construido sin la racionalidad de la grilla urbana, como resultado de las fuerzas de la espontaneidad y la acumulación, de la «creatividad caprichosa», es un lugar en el que las calles no tienen nombres sino que se identifican por figuras luminosas, por bombillas eléctricas dispuestas para formar una estrella, un delfín. Con cierta picardía, el narrador explica que en la villa, la luz se roba, no se paga y por eso no se escatima. Contracara burlona del ahorro y también del consumo burgués, la villa es zona de derroche de luz, un espacio de despilfarro luminoso que la novela condensa en una figura que anticipa y sintetiza las economías barrocas que se desplegarán después. En la oscuridad del fin de siglo, la villa brilla como «una gema encendida desde adentro» (Aira 2001:28–31).

La potencialidad de lo luminoso y lo visible del espacio se entrama con otra serie de problemas que atañen a los sujetos que habitan o transitan esa gema encendida: la identificación, el reconocimiento —y sus complicaciones—. Los villeros reconocen a Maxi, él colabora con ellos pero no los identifica sino como tribu o especie. Tampoco advierte que su compañera del gimnasio y Jessica, la amiga de su hermana, son la misma persona. A quien sí reconoce Maxi es a la muchacha que limpia en el departamento de enfrente. Adelita, la empleada boliviana es reconocible no por su cabello y su piel oscura, sino porque cuando hace las tareas domésticas en el otro departamento, la luz la empequeñece y proyecta su imagen en el espejo del cuarto de Maxi. Esa miniatura en el espejo mete en el cuarto del joven patovica a una mujer que viene literalmente de otro lugar, del departamento de los vecinos y del mundo del trabajo. Aunque como las camas y demás geografía no se proyectan, ella queda en el espejo sola moviéndose con

movimientos que, en su descontextualización carecen de sentido. Esa reproducción diminuta de la empleada doméstica, realizando acciones mecánicas, fuera de lugar, y visible sólo en el espejo cifra el juego entre realismo, mediación y visibilidad que diseña la poética de Aira.

Se trata de una poética que se aleja del realismo como colección de estampas de la miseria, como marco de reposición de una totalidad perdida o de resolución ficcional de conflictos, pero que a la vez lo elige como blanco, bajo la forma de la ironía o de la literalidad, de una discusión sumamente actual que se desliza hacia otras formas de retorno de lo real o de dispositivos de mostración y exhibición del mundo.<sup>2</sup> El espejo de la mimesis clásico resulta intervenido por varias cuestiones —la miniatura, la descontextualización, la repetición mecánica, despojada de sentido y el malentendido— que desplazan el problema de la representación, para hacer foco en torno de lo visible y lo performático.

La novela de Aira no es el espejo de la crisis, sino el marco de mostración de zonas de visibilidad e invisibilidad de lo precario. El texto también explicita la pregunta por el modo en que se interviene en ese campo de reparto de desigualdad. Por eso la novela se expulsa en lo que hace su protagonista. Lo que Maxi hace, nos dice el narrador no es caridad ni ayuda, tampoco es exactamente un trabajo, un servicio o un modo de darle sentido a su fuerza y a su ocio. Lo cierto es que lo que el joven patovica hace al cargar bolsas en carritos, empujarlos hasta la villa y volver a dormir a su casa hasta el momento «no tenía nombre» (67). Y a falta de nombre se define como «la acción». Una acción —explica la novela— es una acción improvisada pero, aclara el narrador, «siempre se piensa que improvisar es actuar sin pensar». Pero no, «lejos de no haber pensado ese acto, es algo que fue pensado cada minuto desde que (Maxi) nació» (94). La acción es movimiento impensado, es decir, profundamente inscripto en la historia de ese sujeto, que emerge más allá de la decisión y la racionalidad de fines y medios; la acción es la puesta en marcha de un deseo que lo altera todo, con la fuerza de lo inédito. Esa acción que arrima un cuerpo a otros en un inusitado lazo comunitario «constituye una de esas escenas de disenso donde, en forma improvisada, por medio de una acción ciega, se modifica repentinamente el territorio de lo posible y lo pensable», propone Fermín Rodríguez.

En *Varamo*, un texto cuya escritura está fechada un año después, en diciembre de 1999, Aira repite y agrega nuevas aristas al término. Ahora «la acción» se refiere a las diez o doce horas en las que un «escribiente de tercera» que trabaja en Colón, Panamá, se dirige a cobrar su sueldo y recibe dos billetes falsos. Luego de una serie de vicisitudes y hechos que van «encadenando sus causalidades internas con una lógica de hierro» (2002:9), Varamo compone, sin haber escrito nada antes y sin volver a hacerlo después, la obra maestra de la poesía moderna centroamericana. Ese proceso, que tiene poco de inspiración y orfebrería y más de escritura automática construye esa «ficción de vanguardia» que está en el centro de la poética aireana y que justamente piensa el proceso sobre la obra y la escritura como acto y proceso más que como técnica a disposición de un

resultado (Contreras 2002:33).<sup>3</sup> Aira acerca así las acciones del joven de Flores que cartonea y la del oscuro empleado ministerial que escribe la gran obra de la poesía moderna. Visibiliza esa solidaridad entre lo social y lo estético que «parece jugarse en esos momentos de súbita desidentificación (...) cuando se rompe violentamente la asignación de un cuerpo a un rol y, en medio del desastre, se experimenta con formas inéditas de una vida que elabora su propio sentido, más allá de la frontera que separa la razón de los hechos y la lógica de las ficciones» (Rodríguez). Las cadenas de azares, duplicaciones y equívocos modelan la acción, la articulan como sucesión de acots mínimos con una lógica ajena para el que la ejecuta y sin embargo, firme y establecida más allá de sí. Se trata de una intervención en el corazón mismo del disenso, una acción que toca simultáneamente el campo del arte y de la política. O para decirlo con Jacques Rancière: de los modos de reparto de lo visible y lo decible, de las formas que deciden los marcos que definen lo común.

### Devenires: artistas y recolectores

En *Retratos do lixo* (2008), Vik Muniz utiliza los residuos como material para su obra. El trabajo de Muniz se ubica en el cruce entre la fotografía y otros medios como la instalación, el collage, la escultura. Toma fotos —es decir, saca fotos o utiliza fotos emblemáticas como la de la llegada del hombre a la Luna, retratos de Liz Taylor o fotos de obras de Goya y Caravaggio— y las reproduce utilizando otros materiales que agregan particular sentido a las series: azúcar, en el caso de los *Niños hechos en azúcar* (1996) o diamantes, como ocurre con sus imágenes de *Divas de diamante* (2003).

En la serie del 2008, el procedimiento es similar: Muniz toma una serie de retratos de los recolectores del inmenso basurero Jardim Gramacho, ubicado en las afueras de Río de Janeiro y convierte alguna de ellas en inmensos dibujos que traza sobre el piso de un estudio de amplias dimensiones (Fig. 1). Luego, harapos, tapas de inodoros, conos de tránsito, neumáticos, parlantes y desechos de todo tipo se ubican en la superficie para componer un enorme collage. Ese collage es una obra colectiva fabricada por varios recolectores, empleados para este trabajo por Muniz (de hecho, lo llaman «patrón»), que van completando la imagen «vacía» y traza con líneas negras sobre el piso blanco en un procedimiento similar al de un niño que colorea un libro infantil. El collage es una instalación precisa y efímera que Muniz supervisa desde un andamio a cierta altura y luego captura con una

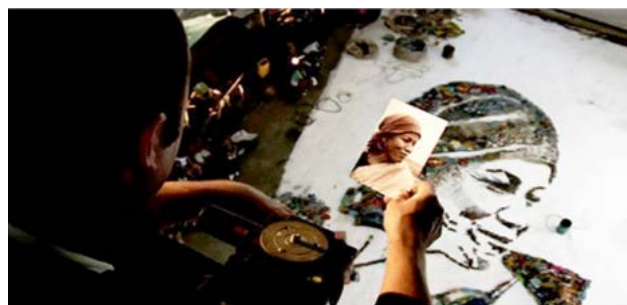


Fig. 1 y Fig. 2 Documentación (*Retratos do lixo*)

sofisticada cámara (Fig. 2). La copia final es, entonces, una impresión digital de altísima calidad y gran tamaño.

La primera foto tomada por el artista podría ser una obra pero no lo es porque funciona como documentación para el collage, el collage no es tal sino que se trata de una instalación destinada a perderse y de la cual, la última foto sería su registro aunque es la que finalmente se exhibe y circula como «obra». Algo similar ocurre con el material que compone esta última imagen: al ser registrados en una fotografía digital de gran formato pero que los reduce muchísimo, los desechos dejan en cierta medida de serlo para volverse partículas similares a las de un pigmento. Aunque, la contemplación más cercana de la imagen nos permite reconocerlos como mercancías fuera de su circuito de uso y de cambio, pero pagando el costo de no reconocer aquello que la imagen figura: el retrato del recolector.

En la mutación de medios y soportes —de la foto, al dibujo y del dibujo al collage o instalación y finalmente a la fotografía—, el resultado final, la «obra», volvería a ser una fotografía. Así, si los grandes artistas son los que «inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas» (Aira 2000:166), Vik Muniz no hace sino repetir un procedimiento que podríamos llamar «formas de espaciamento o de mediación para obtener una fotografía». Aunque esta conclusión es incompleta. Además de que todas las cuestiones específicas para señalar aquí —que pertenecen al debate sobre arte contemporáneo entre documentación y obra, firma y soporte, denotación y realismo—, en el caso de *Retratos do lixo*, la «obra» es mucho más que ese espaciamento entre la foto inicial en blanco y negro y la imagen final a color (Fig. 3).

La obra es un proceso que supone múltiples etapas y que atañe a la transmedialidad y a un cierto *deseo de errancia* o de mezcla —de medios, soportes y géneros— del arte contemporáneo, o a un cierto afán de inespecificidad —como propone Florencia Garramuño—. Se trata sobre todo, de prácticas que tienden a escapar de su propio dominio y explorar otros ámbitos y otras potencias de sentido, tal como lo describe Jacques Rancière en el prólogo a su libro *El espectador emancipado*: «teatro sin palabra y danza hablada, instalaciones y performances a modo de obras plásticas, proyecciones de video transformadas en ciclos de frescos murales, fotografías tratadas como cuadros vivientes o pintura histórica, escultura metamorfoseada en *show* multimedia» (26). Para Rancière, esta mezcla de géneros —y agregó, de lenguajes, medios y soportes— debe practicarse no tanto a partir de la amplificación de efectos (que van desde la conversión no mediada entre arte y vida hasta el intercambio constante de roles e identidades y la borradura de fronteras entre lo real y lo virtual, el cuerpo y sus prótesis mecánicas e informáticas), sino en tanto apertura de verdaderas escenas de investigación



Fig. 3 Documentación – Vik Muniz, Retratos do lixo – Magna (2003)

sobre lo que se sabe y lo que se ignora, escenas en las que se trata de «ser al mismo tiempo performistas que despliegan sus competencias y espectadores que observan lo que sus competencias pueden producir en un contexto nuevo, ante otros espectadores» (27). En este sentido, la transmedialidad debería pensarse como transformación subjetiva no sólo en tanto puesta en juego del saber y el no saber —de artistas y espectadores, de artistas en tanto espectadores y de espectadores en tanto sujetos estéticos— sino también como un espacio de mezcla y devenir de posiciones subjetivas. En la «obra-proceso» de Muniz, la transmedialidad implica, fundamentalmente, una serie de reposicionamientos de los involucrados: de recolectores a empleados, de modelos a co-productores de un collage colectivo, de tema de la obra a participante en mayor o menor medida de la ganancia económica de la venta de las piezas fotográficas.

La obra, es decir, el proceso que incluye emplear a los recolectores para el armado de los collages hasta darles el dinero de las ventas que les permite iniciar otra vida fuera del circuito de la basura es parte de otro fenómeno distintivamente contemporáneo: el activismo artístico. Digo distintivamente contemporáneo porque implica un vínculo nuevo entre arte y política. Por supuesto que tiene mucho en común con los proyectos de las vanguardias artísticas el siglo xx que se proponían cerrar la brecha que separa arte y vida. Comparte estrategias, como la incorporación de materiales de la vida en la obra —desde Picasso a Berni—, comparte la idea de que la obra no debe ser algo eterno sino aceptar su carácter de objeto perecedero igual al resto de los objetos del mundo —desde Rauschenberg hasta los artistas de Fluxus— pero tiene algunas diferencias que señalan ciertas peculiaridades de la estética del nuevo siglo.

El activismo artístico pretende intervenir en la vida de manera directa y puntual —mejorar condiciones de vida para grupos específicos, dar acceso al agua potable, distribuir viviendas dignas, etc.—. Además sostiene una posición diferente de la que mantenía la vanguardia respecto de la autonomía estética. Como señala Boris Groys (56–58), por un lado los artistas refuerzan su interés por inscribirse en el mundo del arte, es decir que no tienen como objetivo el ataque o la destrucción del museo, al contrario, cuentan con él como institución aprovechable; por otro lado, van produciendo diferentes formas de financiamiento que recurren a circuitos tradicionales del arte como galerías y museos pero también subastas directas o apelación a fondos que tradicionalmente se asignan a otros ámbitos.

En una entrevista que se incluye en *Waste Land* (2010) el documental de Lucy Walker, que registra la producción de la serie *Retratos do lixo*, Vik Muniz dice querer salir del ámbito estrecho de las bellas artes, seducido por la «dimensión humana» de sus últimos trabajos, aquella que implica la interacción con ciertos grupos sociales como los niños de sus *Niños de azúcar*. Identifica entonces, como objetivo de su trabajo algo que es la definición misma del activismo en el arte: «O que realmente quero fazer é ser capaz de mudar a vida de um grupo de pessoas com o mesmo material que elas lidam todo dia». Y tal como ocurre con el

activismo, su trabajo también está permanentemente acechado por la figura del artista como benefactor o de la salvación individual por la vía del arte. Figuras dudosas ligadas a la mala conciencia y cuyo efecto más inmediato parece ser el de una reparación provisoria, que deja intacta las desigualdades sociales y las exhibe o las vuelve otra mercancía con la que empañar el desarreglo estructural que hace del basurero un campo de recolección de sobras.

*Waste Land*, la película de Lucy Walker, no ofrece resistencia a estos lugares comunes, por el contrario, colabora con ellos. Es un documental dedicado a monumentalizar al gran artista y estructurado a partir del relato de superación personal del individuo que logra escapar de su medio. Allí, Muniz es un joven pobre que recibe una bala en la pierna mientras intenta separar a dos hombres que se pelean en la calle. Con la indemnización que recibe —de parte de uno de los involucrados— se va a estudiar a Estados Unidos y regresa marcado por el éxito. El documental comienza desde este final exitoso o feliz, con un eufórico programa de televisión en el que el presentador dice que Muniz es «sem dúvida um dos maiores artistas plásticos da atualidade»; tiene una banda de sonido empalagosa, mujeres inglesas con seriedad y collar de perlas, gente sonriendo en Brasil, vistas del MOMA, galerías de arte en Londres, el carnaval carioca y el Cristo Redentor. El momento culminante es la subasta del inmenso retrato de uno de los recolectores Sebastião Marat, a la que asiste el retratado mismo —vestido de traje para la ocasión— y los primeros planos que enfocan la cara de Sebastião cuando la puja iniciada en 10 mil libras se va elevando hasta alcanzar las 28 mil libras. También la emoción y el llamado a su madre, el llanto y la promesa de iniciar con ese dinero una asociación para ayudar a los recolectores.<sup>4</sup> El pastiche entre arte, mercado y caridad, con tonos de grotesco *reality show*, produce una incomodidad innegable. Esa incomodidad no es patrimonio exclusivo de la mirada peligrosamente inocente de la documentalista inglesa, sino que subyace a la producción de Muniz, algo que la crítica de arte, en general elude con igual incomodidad, mencionando apenas algún «trabajo con cierta estética publicitaria».

La incomodidad o el rechazo que provoca la obra de Muniz no tienen nada que ver con el uso de materiales «no artísticos» —algo a lo que ya nos ha acostumbrado la vanguardia— sino con algo que comparte, ya desde el comienzo con el activismo artístico, en tanto intervención no mediada, acción que no tiene nombre y a falta de él, se instala —con incomodidad— en ese espacio híbrido entre el activismo y el arte. Entre las críticas o los reparos más relevantes al activismo artístico consta la idea de que este tipo de acciones terminan estetizando aquello que intentan condenar o transformar. ¿Pero es eso lo que realmente pensamos de la práctica estética? El activismo parece confrontarnos con una serie de concepciones reprimidas de lo estético que emergen en lugares insospechados como este. Porque estas críticas desnudan antes que nada, aquella tradición idealista que acecha nuestros abordajes de la práctica estética y que finalmente le reservan al arte el espacio sagrado de la forma, la inutilidad y la celebración del *status quo*. Justamente por eso, el intento de confundirse con el mundo sin mediaciones, y



de intentar transformarlo sería —siguiendo con esta lógica— algo así como una traición a sí mismo, una empresa condenada por su naturaleza misma.

A fin de cuentas, ¿qué significa exactamente estetizar la desigualdad o espectacularizar la pobreza? Se trata de frases que confunden justamente dos tradiciones opuestas de la noción de estetización. En la tradición del diseño, estetizar significa funcionalizar, hacer más cómodo, más utilizable. La estetización en manos del diseño reintegra al objeto en el circuito de su funcionalidad, le otorga un plus valor en el valor de cambio de la mercancía. En la tradición del arte que se inicia con la modernidad, explica Boris Groys, estetizar implica exactamente lo contrario: es convertir algo en una pieza inútil.<sup>5</sup> La estetización en manos del arte supone no sólo un atentado a la funcionalidad de cada objeto y experiencia, implica un señalamiento del fracaso de la lógica que hizo posible que ese objeto o esa experiencia alguna vez hubieran tenido una función. La potencia política de las prácticas estéticas reside justamente en su capacidad de volver el mundo, anticipadamente, una ruina, un desecho. Estetizar es señalar el carácter percedero y residual de prácticas y objetos, descubrir su carácter disfuncional, absurdo, inviable, obsoleto. Estetizar el presente no es convertirlo en una mercancía más práctica, sino ejercer sobre él la crítica más radical y señalar su brutal obsolescencia. Ocurre que eso que se llama activismo estético no es, para decirlo con *La Villa* de Aira, ni caridad ni ayuda, tal vez se trate de un trabajo, un servicio o un modo de darle sentido a la fuerza y a los materiales del arte. Tal vez justamente, más allá y a pesar de una narrativa que lo hace inteligible coagulándolo en la figura del artista benefactor, se trate de una acción improvisada, es decir, pensada más allá de la buena o mala conciencia de un sujeto en particular, sino por la fuerza misma de lo estético que enciende desde adentro, como una gema, aquello que fagocita y convierte en material de su acción.

Sin intención de aquietar las molestias que provoca el trabajo de Muniz, ni de suturar una serie de contradicciones que subyacen al activismo estético, me detengo en una de las piezas de *Retrato do lixo* que, creo, materializa en la imagen, algunas de las cuestiones mencionadas hasta aquí. Se trata del retrato de Sebastião Marat (Fig. 4). Sebastião podría haber posado de pie, atado contra un árbol y con el cuerpo atravesado por flechas pero Muniz elige otra imagen del repertorio iconográfico. Lo llama Sebastião pero lo retrata como Marat. La obra de Vik Muniz copia —quiero decir, repite, cita, recrea— ese óleo del siglo XVIII que se llama *La muerte de Jean-Paul Marat* (Fig. 5). En esa iteración, algo se repite (el trapo en la cabeza, el cuerpo relajado y el papel en la mano) y algo impone su diferencia como detalle puramente material: el pasaje del lienzo al papel de impresión digital, del óleo al pixel. Pero también el hecho de que tanto el papel como la pluma sean en el cuadro del XVIII, pinceladas de óleo sobre tela, al igual que el resto de las cosas, la bañera y el cuerpo del escritor muerto, mientras que en la obra de Muniz pasan de ser realmente un papel en la mano del modelo, a su representación pictórica y finalmente, a una serie de desechos que colorean ese espacio, al igual que el resto de las cosas en el collage de Muniz.

Sin embargo, tal como afirmé antes, la obra no es sólo esa fotografía diferida y digital, sino el proceso de devenir imagen de la imagen, el pasaje de una imagen a otra: desde el lienzo de David a la foto borrador, al collage, y finalmente a la foto definitiva en tanto proceso de alteración material de la imagen y de los sujetos involucrados. El acontecimiento, la acción —como la llamaría Aira— es entonces, una puesta en escena de una puesta en escena. El pintor francés copia —quiero decir monta, falsea, estiliza— una escena que obviamente tiene poco que ver con el fin del escritor jacobino Jean-Paul Marat, apuñalado brutalmente, por una mujer de la facción moderada, en su propia casa. Cuando Jacques-Louis David pinta la muerte de Marat, el escritor muere escribiendo y lo que sostiene en la mano es justamente un papel en el que se lee el nombre de su asesina. Cuando Sebastião recrea lo que ya es una puesta en escena, el lugar deja de ser un espacio privado en el que se resuelve —a fuerza de puñal— la vida pública; ahora ya no hay nada que ocultar, la violencia, aunque menos directa, se ejerce a plena luz del día, la bañera está en el medio del basurero y el fondo de la nada de la pintura se reemplaza por el paisaje de desechos (Fig. 6). Pero además, si Jean-Paul Marat se confirma escénicamente como escritor y muere escribiendo, pluma y papel en mano, Sebastião deja de ser, no ficcional y compositivamente, sino efectiva y materialmente, un recolector de basura, para pasar a ser otra cosa: un modelo, un actor, un performer, una parte del colectivo que armará el collage que conecta la foto que aquí toma Muniz con la imagen final que luego será subastada en una galería londinense.

Jean Paul no está muerto en la pintura porque no está ahí, porque es una pintura. Sebastião sí está ahí, en la escena que transcurre en esa bañera emplazada en el basurero Jardim Gramacho. Sin embargo, no está muerto ni dormido, está posando. Y con esto no quiero decir que *está fingiendo* sino que *está posando para una fotografía*, está colaborando con el fotógrafo, deja el cuerpo quieto, en cierto lugar, cancela el movimiento. No simula



Fig. 4 Vik Muniz, *Retratos do lixo - Sebastião* (2003)



Fig. 5 Jacques-Louis David, *La muerte de Marat* (1793)



Fig. 6 Documentación (*Retratos do lixo*)

la muerte, adopta una pose y se deja vivir. Deja que el tiempo pase y espera para que el dispositivo fotográfico haga lo suyo. Así la imagen nos dice qué es lo que realmente une performance, fotografía y basura. Se trata de una experiencia particular con el tiempo.

Como el fósil o la ruina, la basura conecta dos tiempos, trae vestigios de otra época que tajejan el presente. A diferencia del fósil y de la ruina, la basura es una excedencia del consumo que recuperada por el ciruja exuda desigualdad. Es, de algún modo, un tiempo otro pero también de otro, una suerte de tiempo expropiado que la acción estética reconduce, reutiliza, reapropia no para reencauzarla en el circuito de la mercancía, sino para extirparla de él con inaudita radicalidad. Al volverla materia de lo fotográfico, el dispositivo vuelve a espesarla de tiempo. Después de todo, la fotografía no es otra cosa que una experiencia particular con el tiempo, un lenguaje que acelera y congela el instante pero también una experiencia de espaciamento, de demora del tiempo. Entre la primera foto y la última, entre que Muniz toma la primera foto de Marat y la foto del collage de Marat modelo y ejecutor, el tiempo de la imagen no hace sino escandirse. En ese tiempo, se abre la posibilidad de otra experiencia, que como tal, también se da en el tiempo: la experiencia de gestionar, inventar y habitar otros presentes y de producir acciones mínimas y espontáneas, es decir, pensadas por el arte desde siempre.

## Notas

<sup>1</sup> La novela pesca esta dimensión familiar y colectiva del cartoneo que los científicos sociales sistematizarán después. En *Las tramas del cartón*, por ejemplo, Débora Gorbán estudia la incorporación de las mujeres y los niños en la actividad de recolección, ubicándola en el marco de investigación sobre una historia del trabajo de los sectores populares. Véase especialmente los capítulos 3 y 4.

<sup>2</sup> Sobre poéticas y realismos, véase Contreras (2005 y 2006) y Horne, especialmente el capítulo 3.

<sup>3</sup> Siguiendo otra ruta, la del dinero —y su relación con la materialidad de la escritura, la relatividad del valor estético, su carácter de origen no originario de la ficción, etc.—, Alejandra Laera lee *Varamo* como una reflexión sobre «las condiciones de producción del arte moderno, la figura del artista, la lógica de las instituciones, la práctica crítica y editorial» (22). Señala, además, el hecho de que en la ficción de vanguardia (en la estética de Aira que tiene como condición de existencia la concepción productiva y técnica de la vanguardia y también en esa

ficción que narra *Varamo* acerca de cómo se escribió el poema modernista centroamericano) requiere no de la figura del autor sino de la del escribiente, alguien arrojado a un hacer inmediato y casi automático que tendrá consecuencias imprevistas sobre el mundo —aquí, de las letras.

<sup>4</sup> La película sería motivo para otro ensayo. Me interesa, en particular, la escena en la que Muniz lleva a Sebastião a una galería en Londres. Allí le muestra una escultura de Gavin Turk que representa una bolsa de basura hecha en bronce y, convocando su experiencia de recolector, le pide que identifique qué habría dentro de la bolsa. Muniz lo introduce en el mundo del arte como modelo, colaborador y ahora receptor de otras obras y lo invita a percibirla desde sus condiciones concretas de vida o quizás, pese a todo no puede dejar de recordarle su trabajo como recolector de basura. Luego le muestra el trabajo de Damien Hirst, al que introduce como «o artista contemporâneo vivo mais caro». Esta última

referencia es central porque Muniz repite el inédito accionar del artista inglés y subasta el retrato de Sebastião sin la mediación de una galería. Y sobre todo, porque el accionar del activismo y su intervención inmediata en las condiciones de vida pone necesariamente en primer plano la relación entre arte y dinero, tan habitualmente obliterada o fetichizada en muchos otros casos. Y lo hace, no sólo para descartar una posición idealista y recuperar la dimensión material del trabajo estético, sino también porque es el dinero el que opera como motor estético de manera absolutamente literal: la producción de dinero y la producción de obras se tocan en el activismo con necesidad y urgencia.

<sup>5</sup> Esto es justamente lo que hizo la revolución francesa al ubicar los objetos de la monarquía en un museo o

lo que hace la razón imperial al colocar allí elementos de uso cotidiano de la cultura expropiada. Esas decisiones tomadas por los revolucionarios franceses respecto del pasado, propone Groys, define no sólo nuestra concepción contemporánea del arte, sino también su peculiar politicidad, entendida como proceso de mortificación del pasado desde una perspectiva posrevolucionaria. Dice Groys: «la revolución francesa convirtió los diseños del Antiguo Régimen en lo que hoy llamamos arte, es decir, en objetos no para usar, sino para la pura contemplación. Este acto violento y revolucionario de estetización del Antiguo Régimen creó el arte tal como lo conocemos hoy en día. Antes de la Revolución francesa no había arte, solo diseño. Después de la revolución francesa, el arte emergió como la muerte del diseño» (60).

## Bibliografía

- AIRA, CÉSAR (1987). *Los fantasmas*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- (2000). «La nueva escritura». *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 8.
- (2001). *La villa*. Buenos Aires: Emecé.
- (2002). *Varamo*. Barcelona: Anagrama.
- CONTRERAS, SANDRA (2002). *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2006). «Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea». *Orbis Tertius* 12 (11). Web.
- (2005). «En torno al realismo». *Confines* 17. Web.
- FOUCAULT, MICHEL (2007). *El nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France 1978–1979*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Horacio Pons.
- GARRAMUÑO, FLORENCIA (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GORBÁN, DÉBORA (2014). *Las tramas del cartón. Trabajo y familia en los sectores populares del Gran Buenos Aires*. Buenos Aires: Gloria.
- GROYS, BORIS (2006). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra. Traducción de Paola Cortés Rocca.
- HORNE, LUZ (2011). *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- LAERA, ALEJANDRA (2014). *Ficciones del dinero. Argentina 1890–2001*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RANCIÈRE, JACQUES (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. Traducción de Ariel Dillon.
- RODRÍGUEZ, FERMÍN (2017). «Los repartidores de lo sensible. César Aira y la novela de la crisis». Mimeo.
- WALKER, LUCY (2010). *Waste Land*. Fernando Meirelles, productor ejecutivo. AlmegaProyect/02 Filmes.