

# #31

## LA DEBILIDAD DE LAS IMÁGENES. VANGUARDIA, SUPERVIVENCIA Y REPETICIÓN: UN DEBATE QUE RETORNA

Verónica Stedile Luna

*Universidad Nacional de La Plata - IdIHCS/CONICET*

<https://orcid.org/0000-0002-5808-8004>

Artículo || Recibido: 23/08/2023 | Aceptado: 13/05/2024 | Publicado: 07/2024

DOI 10.1344/452f.2024.31.7

[veronica.stedileluna@gmail.com](mailto:veronica.stedileluna@gmail.com)

Ilustración || ©Hugo Guinea – Todos los derechos reservados

Texto || ©Verónica Stedile Luna – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





**Resumen** || Entre 2021 y 2023 se publicaron, en Argentina, una serie de ensayos que tuvieron por objeto repensar la temporalidad de las «vanguardias», desde interrogantes suscitados por el arte y la cultura contemporáneas. *Qué será la vanguardia. Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea* (Premat, 2021); *La vanguardia permanente* (Kohan, 2021), *Lo que sobra* (Tabarovsky, 2023) y *El surrealismo rosa de hoy* (Villanueva, 2021) interrogan los desafíos e insistencias que el término en cuestión no deja de ostentar, y en ese sentido reflexionan acerca de los problemas categoriales e historiográficos que la noción de «vanguardia» suscita aún hoy. Las hipótesis de este breve corpus son el punto de partida para sopesarlas según una perspectiva menos explorada: la que vuelve al problema de las vanguardias ya no como un dilema contrapuesto entre «caducidad» o «supervivencia», sino en términos implicados como los de «autoimpugnación» y «repetición». Según ese desplazamiento, el objetivo aquí propuesto consiste en mantener una inestable pero necesaria distinción entre el tipo de *acto* que las vanguardias inauguraron —como aquello que puede ser repetido o revelado— y sus efectos. Para ello se retoma la perspectiva de Boris Groys acerca de la «baja visibilidad» de las imágenes de la vanguardia.

**Palabras clave** || Vanguardias | Contemporaneidad | Repetición | Debilidad | Autoimpugnación

### La debilitat de les imatges.

#### Avantguarda, supervivència i repetició: un debat que retorna

**Resum** || Entre 2021 i 2023 es van publicar, a l'Argentina, una sèrie d'assajos que van tenir per objecte repensar la temporalitat de les «avantguardes», des d'interrogants suscitats per l'art i la cultura contemporànies. *Qué será la vanguardia. Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea* (Premat, 2021); *La vanguardia permanente* (Kohan, 2021), *Lo que sobra* (Tabarovsky, 2023) i *El surrealismo rosa de hoy* (Villanueva, 2021) interroguen els desafiaments i insistències que el terme en qüestió no deixa d'ostentar, i en aquest sentit reflexionen sobre els problemes categoriais i historiogràfics que la noció «avantguarda» suscita encara avui. Les hipòtesis d'aquest breu corpus són el punt de partida per a sospesar-les segons una perspectiva menys explorada: la que torna al problema de les avantguardes ja no com un dilema contraposat entre «caducitat» o «supervivència», sinó en termes implicats com els de «autoimpugnació» i «repetició». Segons aquest desplaçament,

l'objectiu aquí proposat consisteix a mantenir una inestable però necessària distinció entre el tipus d'acte que les avantguardes van inaugurar —com allò que pot ser repetit o revelat— i els seus efectes. Per a això es reprèn la perspectiva de Boris Groys sobre la «baixa visibilitat» de les imatges de l'avantguarda.

**Paraules clau** || Avantguardes | Contemporaneïtat | Repetició | Debilitat | Autoimpugnació

### **The Weakness of Images.**

#### **Avant-garde, Survival, and Repetition: A Debate that Returns**

**Abstract** || Between 2021 and 2023, a series of essays were published in Argentina with the aim of rethinking the temporality of the “avant-gardes,” prompted by inquiries arising from contemporary art and culture. Works such as *Qué será la vanguardia. Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea* (Premat, 2021), *La vanguardia permanente* (Kohan, 2021), *Lo que sobra* (Tabarovsky, 2023), and *El surrealismo rosa de hoy* (Villanueva, 2021) scrutinize the categorical and often historiographical issues that the term continues to raise, as well as the persistence and challenges it still holds. Taking this short corpus as a starting point, this article aims to recover some of their hypotheses and to evaluate them from a less explored perspective: one that reconsiders the question of the avant-gardes no longer as a dilemma between “obsolescence” and “survival”, but in terms of “self-impugnation” and “repetition”. Through this displacement, the objective is to maintain an unstable yet necessary distinction between the kind of act inaugurated by the avant-gardes —as that which can be repeated or revealed— and their effects. To accomplish this, the perspective of Boris Groys regarding the “low” and “weak” visibility of avant-garde images is revisited.

**Keywords** || Avant-garde | Contemporaneity | Repetition | Weakness | Self-impugnation | Self-challenge

## 1. Autoimpugnación y repetición

«Se necesita una vanguardia: nada tranquiliza más que una rebelión *nombrada*», afirmaba Roland Barthes en 1958, refiriéndose a la «Escuela Robbe-Grillet» y el *nouveau roman* francés, con un distanciamiento que nunca dejó de involucrarlo (2003: 133; cursivas en el original). La expresión anticipa uno de los interrogantes más transitados en la historia del arte y la literatura de fines del siglo XX y comienzos de los 2000: a qué da nombre esa rebelión, qué signos se cobijan en un término como «vanguardia», a cuyo amplio y muchas veces inespecífico uso le corresponden, con igual fuerza, intentos obstinados por delimitarlo. Años más tarde —incluso más tarde que la publicación de *Teoría de la vanguardia* (1974)—, las inquietudes de Peter Bürger continuarían en la vía de exploración categorial y la relación con el objeto de lo que se nombra: «What does the category “avant-garde” bring us today? I will take up both notions, “avant-garde” and “avant-garde today”» (2020: 125), es la pregunta con la que estructuró su intervención para el evento «The future of Avant-Garde Studies», mesa de debate entre especialistas de los estudios sobre vanguardias en Poznań, durante el 2010. Ese arco de tiempo y de abordajes que va de Barthes en 1958 a Bürger en el 2010 es sobre todo indicial, no exhaustivo o descriptivo. Nos señala el modo en que, reformuladas y desplazadas tantas veces como ha sido posible por la historia y la teoría del arte, estas preguntas continúan interpelando el problema cuando se busca volver a él con un ojo en los debates contemporáneos.

Un síntoma relevante de esa cuestión es que tal haya sido la perspectiva editorial de *Journal of Avant-Garde Studies*, publicado en el año 2020, donde al mismo tiempo que se orienta a indagar aquello que las vanguardias aún pueden seguir produciendo —es decir, si aún tienen algún efecto en la actualidad—, se interrogan los marcos necesarios para reflexionar acerca de ellas. Así, por ejemplo, Sami Sjöberg planteó en «Isms, Wasms, and the Avant-Gardist Spirit», que la categoría «avant-garde» o «neo-avantgarde» corre el riesgo, en virtud de intentar una definición integral, de fallar en comprender la heterogeneidad de lo que nombra (2020: 160). Sjöberg da un paso más al plantear lo que tal vez sea la cuestión más importante alrededor del «nombre» como asunto que atañe al objeto y a sus propias condiciones para darle forma: la cuestión del fracaso de las vanguardias sería tal vez una reducción del potencial histórico de su emergencia, evaluado bajo el cristal de una evolución histórica en términos exitosos<sup>1</sup>. Tal hipótesis involucra el problema del «nombre» en una doble orientación conflictiva, ya que «emergencia histórica» y «evolución histórica» no serían dos momentos de una misma cadena temporal, sino dos modos de leer: uno atento a la dimensión inaugural o indeterminada de un acto, que no incluye de forma sucesiva al otro modo, el de una lectura del seguimiento de los efectos exitosos o fallidos de dicho acto.

<1> «The deterministic approach results in essentialization of history. Bürger reduces the historical potential of avant-garde movements to an evolutionary success story» (Sjöberg, 2020: 160).

Ese doble movimiento histórico y meta-conceptual, que puede observarse a lo largo de todo el número de *Journal of Avant-Garde Studies* al interrogar la actualidad de las vanguardias, adopta un anclaje particular en un conjunto de ensayos y publicaciones recientes en torno al tema en la cultura argentina contemporánea: *Qué será la vanguardia. Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*, de Julio Premat (2021); *La vanguardia permanente*, de Martín Kohan (2021); los últimos dos libros de Damián Tabarovsky, *El fantasma de la vanguardia* (2018) y *Lo que sobra* (2023); y *El surrealismo rosa de hoy* de Santiago Villanueva (2021)<sup>2</sup>. Si bien las fechas de publicación indican un interés en la efeméride centenaria —centrada en Dadaglobe, y los primeros manifiestos surrealistas—, su lectura trasciende esa cuestión al retomar supuestos historiográficos e hipótesis críticas muy consolidadas en torno a la contemporaneidad de las vanguardias. Esos recorridos de lectura habilitan a analizar, desde el interés de este artículo, algunas experiencias artísticas recientes, como el proyecto editorial repentista Oficina Perambulante, de Carlos Ríos, y la muestra «Objeto Móvil recomendado a las familias», que serán abordadas en el segundo apartado.

Los principales énfasis de los libros mencionados están puestos en desplazar el sopesamiento histórico de las vanguardias —fundado centralmente en su dimensión institucional—, hacia una interrogación de los consensos historiográficos que organizaron los argumentos en torno a su caducidad. En ese sentido, los términos con los que seguiremos el modo en que esos ensayos se mueven por el campo abierto a partir del problema histórico-conceptual serán los de «modalidad» (Premat), «lectura» y «fantasma» (Tabarovsky), «ingenuidad», «fascinación», «accesibilidad» (Villanueva e Iglesias), y «resistencia / imposibilidad» (Kohan). Esas nociones, seleccionadas en orden a una lectura que busca puntualizar en las maniobras metodológicas que estos ensayos realizan para pensar la contemporaneidad de las vanguardias, y no solo su «vigencia», reformulan el asunto del nombre porque lo desplazan hacia otro lugar. A diferencia de la pregunta de Bürger en el 2010, la selección léxica de esos términos orienta una mirada sobre la «contemporaneidad de las vanguardias» que no gira sobre «What is an Avant-garde?», o «What could be an artistic Avant-garde today?», sino sobre cómo leemos desde el presente, con el presente, aquello que ya no puede existir ni circular bajo la forma de una «artistic Avant-garde today», pero cuya propia imposibilidad opera aún de manera activa.

Es decir que no se trata de una defensa de las vanguardias en virtud de su actualización o actualidad, sino de volver a preguntarse qué puede y qué hace el arte y la literatura con esa caducidad, en qué consistiría esta y cuál es la forma del tiempo a partir de la cual establecemos esas relaciones. Que las vanguardias tal como las conocemos fueron un acontecimiento histórico con características concretas, es sabido; sin embargo, resulta mucho más misteriosa e incómoda la pregunta acerca de por qué, de alguna manera, una

<2> Podría considerarse acá el libro publicado por la editorial Caja Negra, *Los campos electromagnéticos. Teorías y prácticas de la escritura artificial*, de Jorge Carrión y Taller Estampa en Barcelona (2023), ya que vuelve a *Los campos magnéticos* de André Breton y Philippe Soupault para pensar una arqueología de simultaneidades entre lo que la escritura automática abrió a principios del siglo XX y las nuevas (im)posibilidades de la escritura artificial. Sin embargo, el interés de este trabajo está apenas desplazado de esa suerte de historización de la novedad; ya que se trata menos de componer una genealogía para lo contemporáneo, que una arqueología presente de lo que desconocemos de ese pasado.

zona del arte contemporáneo permanece *ante el encanto de las vanguardias*. El problema del nombre es un punto de partida para explorar esa diferencia entre las «vanguardias» como fenómeno histórico, y la pervivencia de la «vanguardia» bajo la forma de una imagen-deseo. «Punto de partida» implica, aquí, que esa diferencia incluye a la cuestión del «nombre», pero también la excede. Explorar un posible abandono o mutación de ese problema es lo que este trabajo busca desplegar críticamente, bajo dos motivaciones.

La primera consiste en señalar ciertas continuidades, deudas y diferencias de esos ensayos recientes con un amplio repertorio de investigaciones que se ocuparon de examinar la dimensión temporal de las experiencias de vanguardia histórica en el arte y la literatura del siglo XX<sup>3</sup>. Para sistematizar esos trabajos, autores como Gonzalo Aguilar (2002) o Ana Longoni y Fernando Davis (2009) distinguen entre usos «*historicistas*», «*posicionales*» y «*relacionales*» del término «vanguardia» en ese campo de discusiones. Dentro del primero se encontrarían los abordajes de Raymond Williams y Peter Bürger, que buscaron delimitar las implicancias históricas de las vanguardias y señalaron, según Aguilar, definiciones «prescriptivas» cuyo objetivo fue argumentar por qué no podría haber un «otra vez» de la vanguardia, dado que las condiciones históricas que les dieron lugar han caducado. En segundo lugar, los usos *posicionales* del término apuntalan el carácter precursor, adelantado o pionero de las experiencias de vanguardia, donde lo vanguardista se definiría no solo o no exclusivamente por su historicidad, sino por su capacidad de estar un poco más cerca del futuro que el resto de las manifestaciones artísticas. Por último, o en tercera instancia habría un uso *relacional* del término, donde aquello que Bürger sostuvo como criterio único —el ataque a la institución arte subordinado en la efectuación de una obra de arte inorgánica— se volvería, en cambio, una suerte de «posición en disponibilidad», es decir, un modelo de intervención que se define en el cuestionamiento al *statu quo* de la obra de arte en relación con las discusiones del campo en el momento de su irrupción.

Los ensayos que acá nos ocupan dialogan con los usos posicionales y relacionales del término, al poner en juego un problema de temporalidad —que no se limita a la idea de «futuro» como advertía Aguilar— y una reflexión sobre la dimensión institucional. Pero al hacerlo ponen el foco en una tensión particular: la oscilación entre sentidos clausurados de la caducidad de las vanguardias, y las reivindicaciones de supervivencia. «Caducidad» de un proyecto debido a su integración en el mercado y por lo tanto, una incapacidad de las acciones de vanguardia posteriores para producir algún tipo de efecto subversivo, crítico o transformador entre el «arte» y la «vida»; el sentido de lo «superviviente», en cambio, apela a una temporalidad diferente, ya que bajo esa mirada, la vanguardia es lo que «en una cultura aparece como desecho, como una cosa fuera de época o fuera de uso» (Didi-Huberman, 2009: 52)<sup>4</sup>, pero también como una

<3> *Theorie der Avantgarde* (Peter Bürger, 1974), *The return of real* (Hal Foster, 1996), *La responsabilité de l'artiste. Les Avant-gardes entre terreur et raison* (Jean Clair, 1997), o *Avant-gardes et modernité* (François Noudelmann, 2000), pasando por libros clave que respondieron y se reapropiaron de las hipótesis de Bürger como *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch* (Matei Călinescu, 1977), *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Andreas Huyssen, 1986), son sin dudas referencias ineludibles para un pensamiento sobre *aquello que nombra* el término «vanguardia» ya sea en una dimensión transtemporal o históricamente situada. Asimismo, el conjunto de ensayos recientes publicados en Argentina, que tienen como preocupación principal un debate sobre la región, resulta contemporáneo del primer número de *Journal of Avant-Garde Studies* en 2020, donde se ponen en diálogo una de las últimas intervenciones de Peter Bürger en 2010 —«The Future of Avant-Garde Studies. A European Round Table», Poznań—, con algunas reflexiones más recientes de Boris Groys, Wolfgang Asholt Benedikt Hjartarson. La publicación *Journal of Avant-Garde Studies* es dirigida por: Éva Forgács (Art Center C of Design in Pasadena), Benedikt Hjartarson (University of Iceland), Cecilia Novero (University of Otago), and Sami Sjöberg (University of Helsinki).

<4> En *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Georges Didi-Huberman desarrolla una breve genealogía del término «supervivencia» o «*nachleben*» que Warburg habría tomado de la antropología anglosajona, especialmente del término «survival» empleado por el etnólogo Edward B. Tylor. La noción de supervivencia también cobraría relevancia en el famoso ensayo de Mauss sobre el *potlach* en las sociedades primitivas (2009: 45-62).

obsesión. La pregunta es entonces qué desplazamientos a esas alternativas proponen los ensayos de Premat, Tabarovsky, Kohan y Villanueva, cuyas indagaciones no pueden separarse de poderosas lecturas previas en Argentina como las de Sandra Contreras (2002; 2018), Graciela Speranza (2006; 2012) y Ana Longoni (2009; 2014).

La segunda motivación consiste por tanto en reinterrogar los desplazamientos propuestos por los ensayos anteriormente mencionados, en el punto donde sus argumentos buscan una alternativa crítica y metodológica a los discursos que afirman la caducidad de las vanguardias. Como han advertido Irina Garbatzky, Mariana Catalin y Guadalupe Silva (2023), dicha alternativa se configura como una posición que, al pensar «qué sigue vivo hoy de la vanguardia», lleva «implícita su defensa» (2023: 5). No obstante, esa perspectiva polémicamente explicitada, y que reabre el debate promovido por las discusiones acerca del *postmodernismo cultural*, es posible sugerir otro tipo de desvío<sup>5</sup>. En este trabajo proponemos leer ese conjunto de ensayos publicados entre el 2018 y el 2023 bajo una deriva que se desprenda del paradigma «caducidad» —«supervivencia» como orientaciones contrapuestas—. Es decir, que pueda hacerlos dialogar en un ángulo diferencial respecto de esa lógica, donde más que una oscilación entre opuestos, encontremos fuerzas que se autoimplican.

Para situar el punto diferencial en esa lógica es preciso señalar, en primer lugar, que se trata de ensayos donde se ponen de relieve los modos según los cuales los movimientos de vanguardia emergieron señalando su propio poder de autoimpugnación —que incluye a la caducidad como parte de sus movimientos—. En ese sentido, el fin de las vanguardias o su caducidad no formaría parte de una distinción temporal sucesiva entre emergencia y evolución, sino que se trataría de la forma en la que estas instalaron una ética de lo imposible y del retorno más que del futuro entendido como una bala disparada a toda velocidad en línea recta. Así, la misma emergencia histórica de las vanguardias invita a leer las fuerzas autoimpugnatorias que las conformaron, en un movimiento de afirmación de la novedad que se orientaba, simultáneamente, a la indeterminación de un origen que las justificara y la sospecha de que todo acto de ruptura instituye su propia consolidación. Los primeros manifiestos de Tristan Tzara, así como el léxico funerario que fundó al surrealismo y luego volvió sobre sí como una crítica —tanto en Francia como en América Latina—, dan cuenta del modo en que las vanguardias urdieron un tiempo suplementario entre lo que era posible y lo que no, entre lo vivo y lo muerto, entre el manifiesto y el rechazo al manifiesto<sup>6</sup>.

Ahora bien, la paradoja que podría señalarse acá consiste en que tal carácter autoimpugnatorio resulta ser el funcionamiento de la literatura como institución desde su surgimiento, y que las vanguardias irrumpieron para oponerse de modo radical a la institución literaria. Sin embargo, una mirada como la que Alberto Giordano propone, en la estela de Derrida y Rancière, acerca del modo en que «lo literario es desde su emergencia un campo en expansión que vive

<5> La introducción al dossier *Postmodernismo latinoamericanos*, de Garbatzky, Catalin y Silva, también propone otro desvío, al señalar que las recientes reivindicaciones de las vanguardias, situadas en el «después del después», no solo replantean —al igual que las lecturas desde la posmodernidad— el «declive del futuro tal como fue concebido en la modernidad» (2023: 5), sino que permiten repensar el debate de fin de siglo como un «contexto de rescate que habilitó una reflexión aún vigente en nuestros días» sobre las vanguardias (2023: 6). Esa torsión temporal relativiza, en el artículo de Del Gizzo incluido en el dossier, el lugar común según el cual el posmodernismo habría terminado con las vanguardias, y marca los puntos de encuentro entre la emergencia de estudios sobre las vanguardias, discusiones sobre la temporalidad y posibilidades de que aquellas se encuentren aún hoy vigentes en el objeto de los debates.

<6> Publicados muchos de ellos en la revista *Dadá*, los manifiestos de Tzara muestran que a la vez que se impugnaba la idea del manifiesto, se la sostenía performáticamente en su realización. Años más tarde, László Moholy-Nagy (1948) dirá «nuestros manifiestos han fracasado», pero instaría a los jóvenes a no «cejar en la búsqueda de formas experimentales, en no ceder a las tentaciones de la representación». La figura del «cadáver» que marca los inicios del surrealismo contiene una paradoja similar: emerge como una fuerza semi viviente —puesto que aún pervive de él lo orgánico de la materia— pero a la vez es ya un muerto. Es el cuerpo orgánicamente vivo y mutable de lo que ha muerto. Su pregnancia es tan sintomática, que lo que se formula claramente como afrenta *contra* Anatole France en el panfleto *Un cadavre* de 1924, bajo la firma de André Breton, Philippe Soupault, y otros, es reversionado en una fase autoirónica cinco años después, en 1929, colocando a

del cuestionamiento de sus límites» y de la puesta en crisis de su condición (2021: 127), permite pensar esas conexiones (vanguardia–institución literaria) no como una asimilación des-potenciadora, sino como puntos de fuerza. Se trata de advertir que si hay algo así llamado «institución literaria» o «extraña institución» (Derrida, 2017), esta ya contempla la tensión nunca del todo resuelta entre *arte* y *no-arte*, como advirtió Wolfgang Iser sobre las vanguardias (2021). En segundo lugar, si como afirma Premat, hoy la «vanguardia» sería el nombre obsoleto de lo «literario» (2021: 219) —no su opuesto ni su actualización— es posible ver, en esa superposición anacrónica, una pregunta sobre las vanguardias que recupera los debates en torno a las condiciones de esa «extraña institución» llamada literatura, no erigida únicamente sobre la consolidación del poder y los valores. Seguir el rastro de estos movimientos nos permitiría atender a las consecuencias historiográficas y metodológicas que comporta desplazarnos de la idea de caducidad a la de autoimpugnación. Porque mientras a la caducidad se le ha respondido críticamente atendiendo a desechos de «supervivencia», leer en términos de autoimpugnación permite un momento de interrupción en la dialéctica temporal<sup>7</sup>, a través de una lectura de la repetición que de alguna manera está comprendida ya en la fuerza autoimpugnatoria. Esto supone un breve movimiento en la lógica de las oposiciones, por la cual ya no se trataría de «caducidad» o «supervivencia», sino de «autoimpugnación» y «repetición».

Quien ha pensado ese problema más recientemente ha sido Boris Groys, al plantear la idea de «repetición del gesto débil». Noción que sin duda conecta con la lectura de Hal Foster (1996) acerca del trauma y la repetición, pero introduce elementos centrales para el problema en la actualidad del arte. La hipótesis de Groys consiste en advertir que el arte de vanguardia, especialmente la vanguardia rusa, no buscó crear un «arte del futuro», sino un arte *transtemporal*, que pudiera atravesar todos los tiempos en medio de la destrucción permanente de «la tradición cultural y el mundo familiar» (2014:107-108)<sup>8</sup>. Lo que hizo entonces fue no crear sino descubrir la imagen débil, la imagen más reducida posible que atravesara todos los tiempos y que resistiera ser fagocitada por las imágenes fuertes del progreso:

This radical reduction of artistic tradition had to anticipate the full degree of its impending destruction at the hand of progress. By means of reduction, the artists of the avant-garde began to create images that seemed to them to be so poor, so weak, so empty, that they would survive every possible historical catastrophe (2010: 102).

A estas imágenes de la reducción, Groys las llama «débiles» en su sentido kantiano, imágenes trascendentales porque «[they] manifest the conditions for the emergence and contemplation of any other image» (2010: 110). Es en virtud de esa misma *debilidad* que entonces el gesto artístico y trascendental no puede «ser producido de una vez y para siempre» (2014:114). Por el contrario, este debe repetirse cada vez para guardar la distancia entre lo trascendental

Breton una corona de espinas en la cabeza, y siendo él mismo —ya no France— el cadáver de una nueva afrenta. Así, la imagen de lo «muerto» recorrió gran parte de los debates que se dieron en la primera mitad del siglo XX en torno a las vanguardias, y constituyó un vocabulario que no fue indiferente al modo en que el surrealismo reemergió en Argentina a mediados de los años cuarenta.

<7> Giordano ha advertido, en la propuesta abierta por Derrida en torno a la historia de la literatura como una «extraña institución», que «antes que en una parábola evolutiva, se podría pensar entonces, al considerar el devenir literario, en una espiral de mutaciones, sin origen ni fin, en la que la idea de lo “nuevo” remite al hallazgo de formas novedosas de recomenzar una búsqueda esencial e immanente, y de tensionar los límites de la clausura institucional dentro de la que se realiza la búsqueda» (2021: 92).

<8> Frente a la inevitable «divine violence» que aterraba al *Angelus Novus* de Benjamin, los ensayos de Malevich en torno a las ilusiones del constructivismo parecen responder que «there is no difference between future and past—there are ruins in every direction» (Groys, 2013: 9).

y lo empíricamente visible, y por ello se trataría menos de revelar y repetir los patrones del cambio histórico que, de repetir la revelación, porque la repetición produce simultáneamente clarificación y confusión.

A partir de las preguntas que Boris Groys (2010) se planteó sobre la construcción de «imágenes débiles» por parte de las vanguardias de principio de siglo XX —y cuáles pueden ser aún hoy sus efectos o consecuencias—, el siguiente desarrollo trata de formular una mirada atenta ya no a la dimensión de un arte para el futuro, sino al gesto mínimo, débil e invisible del arte, que puede ser repetido cada vez. El estatuto de esa imagen débil que advirtió Groys es semejante al de la autoimpugnación en tanto constituyen dos formas de manifestación que no pueden durar como rasgos estables, identificables, sino como movimientos de un acto que solo puede repetirse. Así, se trataría de dialogar con los movimientos autoimpungatorios de las vanguardias en cuanto estas afirmaron tanto su irrupción como la imposibilidad de su objetivo en el mismo *acto* que las fundó.

La búsqueda consiste en interrogar un modo de encuentro con ese agotamiento de las experiencias de vanguardia. Un diálogo que no lo redima ni intente suprimirlo; sino que, por el contrario, pueda entrar en intimidad con la indeterminación que rige la diferencia entre el *acto* que las vanguardias inauguraron, y sus efectos o sus legados. Una diferencia semejante a la que podríamos establecer entre novedad y *deseo de novedad* (Tabarovsky, 2023) o, para volver a Barthes, entre el *valor* como una afirmación y los valores como efecto de la cultura (1973: 56).

## 2. Panoramas: de la «Obra» a la Lectura

Esta relación entre autoimpugnación y repetición, como deriva posible ante las alternativas de caducidad o supervivencia, constituye una de las puertas de entrada para recorrer las principales hipótesis del corpus de ensayos publicados en Argentina sobre la contemporaneidad de las vanguardias. Esta mirada se diferencia, por ejemplo, de las matrices interpretativas que disputan posiciones en el *Journal of Avant-Garde Studies* (2020), donde muchas de las reflexiones se debaten entre una perspectiva según la cual las vanguardias solo tendrían hoy una dimensión «estética» —debido a que perdieron su potencial de «impacto social, histórico y político»<sup>9</sup> transformador—, y una invitación, por el contrario, a advertir «the legacy of Avant-gardes» (2020: 138) en manifestaciones cercanas a los activismos artísticos, como aquellos grupos que mejor encarnan ese potencial que otras miradas reclaman<sup>10</sup>.

En *Qué será la vanguardia*, Julio Premat parte de una evaluación crítica del término «vanguardia», al que reconoce, históricamente, como «una manera de trasladar lo desconocido al terreno de lo conocido, bien delimitado, inscrito armoniosamente en una historia literaria que se pretendía definitiva» (2021: 13), o bien la forma de

<9> La traducción es nuestra. Corresponde a “Round Table Discussion. The Future of Avant-Garde Studies”, *Journal of Avant-Garde Studies*, 2020, 115-150.

<10> Muchos momentos de la discusión en torno al futuro de los estudios sobre las vanguardias estuvieron marcados por esas miradas en conflicto. Hubert van den Berg y Wolfgang Asholt, por ejemplo, planteaban: «More recently, formal aesthetic changes and artistic innovations have tended to prevail in characterisations of the avant-garde (or, as in some languages and approaches common: avantgardes—plural), conceiving the avant-garde as an aesthetic phenomenon without ambitions concerning institutional or social implications» (Asholt y van den Berg en Asholt, Bürger et al. 2020: 116). Perspectivas como las de Marc James Léger y Rosella Ferrari, por su parte, miran con sospecha, pero también interés, el modo en que el discurso activista puede dialogar con la herencia de las vanguardias.

canalizar domesticadamente «un innombrable que despista y desestabiliza la mirada, la lectura, la escucha» (Noudelmann en Premat, 2021: 17), en suma, una forma de ordenar y por lo tanto reducir a una clasificación el potencial indeterminado de las manifestaciones. Al mismo tiempo, esa domesticación tuvo como correlato la insistencia —casi denegatoria— con que se repite la constatación de su fracaso y agotamiento. Para salir de esa falsa dicotomía entre definición y rechazo, lo que forcejea entre la atribución de sentidos desde un término clasificatorio y la rápida presunción de caducidad, Premat subraya que «la vanguardia se ubica en otro tiempo», «está del lado de lo imposible, lo inminente, lo nunca realizado» (2021: 11), y rehistoriza los debates al enmarcar lo que su herencia tiene que decir en el seno de las afirmaciones sobre el fin del arte.

Esa mirada, que apela a la reflexión acerca de la condición autoimpugnatoria de las vanguardias, le permite reinterrogar temporal y espacialmente el problema según la siguiente pregunta: ¿a qué remite «vanguardia» en la narrativa argentina entre 1990 y 2018? Motivado por salir de las lecturas que dan por sentada la prescindencia de las categorías a las que consideran modernistas («vanguardia», «arte», «literatura», «crítica»), establece como horizonte dos ideas: la de «modalidad» y la de «propensión»: «tendencia latente a la vanguardia, afección por ella o algo así como la presencia de un valor refugio» que proviene de lo que esa biblioteca e imaginario han dejado como legado: «Podemos preguntarnos, no qué se denomina vanguardia hoy, sino cómo se cita a la vanguardia hoy, con qué objetivos y en qué tipo de estrategias argumentativas» (Premat, 2021: 17). Por este motivo, Premat analiza obras que «no intentan prolongar la dinámica de novedad y evolución del arte» (2021: 20), sino que instalan a la vanguardia en tanto «modalidad, a la cual se recurre circunstancialmente» (2021: 21). *Los Topos*, de Félix Bruzzone; *Romance de la Negra Rubia* y *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara; *Últimas noticias de la escritura*, *Teoría del ascensor*, *El visitante* de Sergio Chejfec; *Qué hacer* de Pablo Katchadjian —en sistema con *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* y *El Aleph engordado*—; los *Cuadernos de Lengua y Literatura* de Mario Ortiz, y *Una belleza vulgar* de Damián Tabarovsky, en relación con su producción ensayística desde *Literatura de Izquierda* hasta el presente, son los textos a través de los cuales Premat piensa esas «propensiones» a la vanguardia como un recomienzo del impulso hacia la invención, y las mira desde una tríada heterodoxa —incluso contradictoria— conformada por Ricardo Piglia, Héctor Libertella y César Aira.

La pregunta consiste entonces en un desplazamiento desde el «nombre» como problema —cifrado en ese arco de intervenciones que incluyen a Barthes, el Bürger más reciente y el *Journal of Avant-Gardes*<sup>11</sup>—, hacia la *lectura*: cómo se la lee. Por eso los términos «modalidad» y «propensión» son cruciales para un abordaje donde la cuestión del nombre es en todo caso «performático» (2021: 18): la vanguardia consiste en un «carácter circunstancial», como

<11> En la presentación a la edición 2020 de la Mesa Redonda en Poznań, Wolfgang Asholt, Peter Bürger, Éva Forgács, Benedikt Hjärtarson and Piotr Piotrowski se planteaban: «Here, the question is not just: “What is an avant-garde?” [...], but also: what could be an artistic avant-garde today? Which place and what role remains for an artistic avant-garde in a cultural field and society dominated by spectacle aiming at profit maximisation? And, if resistance to hegemonic cultural practices is still possible in the footsteps of the avant-garde(s) of the past century, does such a subversion still have a chance of success (if indeed resistance to the actual capital-dominated artistic and literary field is still existent)?» (2020: 119)

eso de lo que «se entra y se sale, se la moviliza y se la contradice» (2021: 21). Leer en términos de modalidad a la vanguardia no omite el problema de las definiciones, sino que inscribe en él una suspensión de las nociones fuertes —también históricamente ligadas con el devenir de las vanguardias— como «resistencia», «subversión» y cierto «éxito». Partiendo del presupuesto de que las vanguardias ocupan el lugar de la «nostalgia», como el título mismo del libro lo indica, no se trata de restituirles un valor o delimitar el alcance de su definición, sino de identificar las formas de recomienzo de esa *propensión* como modalidades de lectura que entran en relación con procedimientos, imaginarios, figuras de las vanguardias, sin necesidad de pasar por el sopesamiento crítico de sus funciones. En ese sentido, las vanguardias son menos pensadas como «autocrítica de la institución» que como «reinvención del proceso artístico» (2021: 24). Por lo tanto, es posible pensar también que toda vez que se delinea un valor en torno a ellas, se lo pone simultáneamente bajo la mirada de los movimientos autoimpugnatorios y el gesto de la repetición como posibilidad de un acto que al ocurrir de nuevo —aunque él mismo no lo sea— reabre el diálogo con esos imaginarios que aún permanecen «en lo nunca realizado» (2021: 11).

En *La vanguardia permanente*, Martín Kohan se pregunta por qué hablar de «vanguardia» hoy evoca cierta sorna y sospecha. Bajo esa inquietud, revisa el problema en términos historiográficos —qué ha sido y qué ha podido ser la vanguardia en Argentina desde sus primeras manifestaciones en los años veinte— y en términos críticos —cuáles son las morales críticas implicadas en la constatación de que «vanguardia» es un término y una experiencia que no tiene lugar. Simultáneamente, es aún más escéptico con respecto a que «vanguardia» pueda significar, en Argentina, algo así como una subversión, dado que, siguiendo la hipótesis de Sarlo, si hubo algo semejante en nuestro medio cultural, se habría tratado apenas de una «vanguardia moderada».

Para Kohan, el fracaso está, de alguna manera, contenido en el programa de las vanguardias, y radicaría en su «ambición»: religar arte y vida, destrucción de la tradición como tal, destrucción de la institución-arte. En todo caso, si las vanguardias han fracasado, ¿por qué habría que suponer que un fracaso no deja nada? (2021: 37). La correlación entre fracaso y clausura sería, entonces, una forma de leer el progreso, la evolución y la sucesión cronológica, antes que una constatación crítica. Del mismo modo, la decisión de interrogar a las vanguardias desde sus intenciones programadas resultaría de una lectura moral más que crítica ya que, si hemos aprendido a poner en suspenso «las intenciones del autor», por qué no evocar un gesto semejante ante manifestaciones que son principalmente *obras*, inscripciones, escritura. Esas dos observaciones —la posición historiográfica que se adopta para leer un proceso, y la disposición

crítica— llevan a Kohan a reflexionar acerca de por qué la vanguardia podría ser hoy *sospechosa*, elemento de desconfianza cuando se la nombra:

¿La vanguardia es hoy sospechosa? ¿Sospechosa de qué? ¿Por qué esta condición, antes que suscitar interés, conduce a su desactivación? [...] Que las vanguardias puedan no tener lugar, esa reencontrada descolocación, ese renovado desfasaje, vendría a ser, en un panorama desolador como lo sería la industria cultural manejada por los algoritmos, una versión actual de su historia de resistencia (Kohan, 2021: 190-194).

En *Lo que sobra*, Damián Tabarovsky piensa el problema del nombre desde un camino inverso al de Bürger, no desde los límites de la categoría hacia sus alcances, sino desde lo que queda afuera del problema con el nombre «vanguardia»<sup>12</sup>. Partiendo de esta cita de Michel Leiris, «En la actualidad no hay más forma de que algo sea feo o repugnante. Incluso la mierda es bella» (2023: 9), piensa la imposibilidad de la vanguardia como un problema de lectura e interpretación donde el escollo se encuentra ante el nombre: si todo puede ser reconvertido a *belleza* —es decir, si no hay afuera de lo que queda capturado por el neoliberalismo— nos queda preguntarnos por aquello que no puede ser completamente nombrado, pero todavía se vincula con la vanguardia. El punto de diferencia es mínimo y es el que separa a la novedad como producto del *deseo* de novedad que, aun historizado, sigue permaneciendo como algo incómodo a develar. En ese sentido retoma la figura del «fantasma» que ya había explorado en *Fantasma de la vanguardia* (2018), como algo que ha muerto, pero convoca al diálogo.

Tabarovsky, explora con distintos contrapuntos la siguiente afirmación: «la vanguardia es ante todo, una forma de pensar, de leer» (2023: 9), según la cual ya no habría obras vanguardistas sino interpretaciones vanguardistas. Autores como Georges Bataille, nos recuerda, no hablan nunca «del arte de vanguardia, del arte que se practicaba en su actualidad», pero leen el arte de una manera vanguardista. Es una mirada de ese tipo la que hace suponer, por ejemplo, que en las Cuevas de Lascaux, «las personas no [...] representaban animales, ni a ellas mismas en su vida cotidiana, sino que, sobre todo, extraían placer en mancharse los dedos [...]; dicho en otros términos, hacían obra con la mugre, con lo que sobra, con lo que no tiene función, con la mierda» (2023: 10). Ese exceso o sobra es también, para Tabarovsky, lo que está en *Cuadrado Negro* de Kazimir Malevich, un resto negro, inasimilable, como materia del arte. De esta manera, lo que sobra —que constituye una dimensión fundante, aunque siempre interrumpida en la vanguardia— es también destino del propio desarrollo de las vanguardias.

Repensar a la vanguardia como una forma de leer, más que como un conjunto de obras, es una forma de pensar la relación con eso que «sobra», como un Caballo de Troya «capaz de darle nombre a eso que no tiene nombre, de establecer una nueva cadena de

<12> «[...] pensar todavía en términos de lo que sobra, lo que está de más, pensar en el nombre de lo que no lleva nombre, disentir con nuestra época, la época que impide nombrar eso que no lleva nombre, eso que no sabemos qué es. (¿Vanguardia y mierda? ¿Revolución y desdichados? ¿Arte y proletariado? ¿Literatura y pobreza? ¿Escritura y hambrientos? ¿Teoría y librados a su suerte?)» (Tabarovsky, 2023: 80).

sentidos que expropie la inversión de la lengua» (2023: 29). ¿Qué es la lengua de la inversión?, la del fagocitamiento neoliberal que invierte —en el sentido de convertir— «mierda» en «belleza», las reivindicaciones de las vanguardias en ideales de mercado. Por ese motivo, para Tabarovsky, lo nuevo consistiría, hoy, en hacer que no pueda saberse bien qué es lo tradicional y qué no. Así, desplaza el problema en un doble sentido: de la obra a la lectura —que es una lectura de la espera activa, una lectura del *impasse*; y del presente al pasado, puesto que, si se trata de leer, la vanguardia es una forma de arruinar la sincronía y tramar una paradoja: la vanguardia como lectura trabaja sobre el pasado, se vuelve un «fantasma» porque dialoga con eso que ya murió, pero aún comparte a su propia ausencia e imposibilidad de tener lugar como potencia. Miradas desde la imagen del «fantasma» y la «sobra», Tabarovsky expone a las vanguardias en la condición nunca completamente suprimible que produce la repetición —siempre algo queda por fuera, y siempre el fantasma retorna— a la vez que muestra el modo en que alojaron su propia imposibilidad.

Para Tabarovsky, como Premat y Kohan, es el problema del nombre tranquilizador y lo que ese nombre deja afuera por su propia incapacidad lo que aparece como una suerte de potencia de lo inconveniente. La provisoriedad de definición comporta en sí una orientación hacia repetir el gesto débil de la vanguardia, el que, según Boris Groys, debe rehacerse cada vez. Esa repetición es una forma de repliegue ante el progreso porque implica siempre una torsión hacia atrás, pero a su vez, implica otra cuestión. Volver a un acto inaugural en tanto *acto*, atendiendo al acontecimiento como condición inherente de las vanguardias, que asume para sí el carácter precario y paradójico en cuanto a la imposibilidad de duración de todo acto, permite reabrir ese gesto de un modo que no permanezca en el pasado, sino en los futuros del pasado, y que cargue en ese gesto repetido cada vez la intimidad con la destrucción de su presente.

En el siguiente apartado, revisamos dos propuestas que nos permiten volver sobre la idea de repetición y debilidad de las imágenes y palabras como forma de diálogo con la potencia del acto en la irrupción de las vanguardias: la muestra retrospectiva del Surrealismo en Argentina en 2017, y el proyecto artístico-editorial Oficina Perambulante, desarrollado por Carlos Ríos.

### **3. Vanguardias rosas y evanescentes: del «Nombre» a la baja visibilidad de las imágenes**

Con el título «Objeto móvil recomendado a las familias», que reenvía directamente a la obra de Max Ernst, en el 2017 se llevó a cabo una retrospectiva del surrealismo en Argentina. Santiago Villanueva, artista y curador responsable de la muestra para la Fundación OSDE, seleccionó obras desde los años treinta a la fecha de exposición, con un énfasis especial en el carácter «rosa» del surrealismo. El texto

curatorial de Claudio Iglesias que acompañó el catálogo apuntaba esa idea al pensar el surrealismo en como un «espíritu barrial y kitsch», a través del cual habría prosperado «en los suburbios del arte» (2017: 7-12). Contrario a las teorías más aceptadas sobre las vanguardias históricas (Bürger, 2010; Adorno, 2013) y las neovanguardias (Foster, 1996), que enfatizaron el carácter negativo y hermético de sus obras, el criterio de selección apuntaba, en esta oportunidad, a una cierta indiferencia respecto de esos valores. Un movimiento ingenuo, que prefiere callar cuando los mayores hablan de cosas importantes.

Alejada de la idea de lo «nuevo» y lo «contestatario», la perspectiva de Iglesias insistía en un recommienzo incesante desde la ingenuidad, donde este espíritu barrial y kitsch era una accesibilidad infinita al hacer artístico: *sea artista por un día, sea surrealista*, parecía decir la muestra. Una apertura que demostraría no solo que «el surrealismo no terminó» sino que el arte es aquello que «siempre puede volver a empezar»:

El surrealismo, como movimiento artístico de vanguardia, es aún hoy un espacio indirecto de formación primaria en la fantasía de ser artista, una temprana inclinación devocional por el arte y un acceso a aquellas imágenes que condensan la historia figurativa de la pintura y la posibilidad de ser otra. [...] Tal vez tenemos que tomar ese mismo impulso y, contrariamente a [Aldo] Pellegrini, entender al surrealismo desde Orión a nuestros días como un surrealismo rosa, que en su relación con un mercado invisible constituyó su propia genealogía: una vanguardia que contempla a todos aquellos que quieren participar, que renueva diariamente su programa y sus objetivos, que no entiende la teoría como espacio de coincidencia, sino que recurre al entusiasmo grupal (2017: 10).

Esta idea, la una accesibilidad infinita al hacer artístico como recommienzo de una genealogía, nos remonta a algunas formulaciones que ensayan ese problema como una paradoja. Así, por ejemplo, Maurice Blanchot había advertido, en los años inmediatamente posteriores a la II Guerra Mundial —contexto propicio a los diagnósticos de fracaso y negación respecto del valor de las vanguardias<sup>13</sup>— una vía alternativa para repensar lo que había significado la escritura automática en la literatura moderna. Según su perspectiva, esta habría aportado como descubrimiento «un método de facilidad, un instrumento siempre disponible y siempre eficaz, la poesía cercana a todos y convertida en la presencia feliz de lo inmediato» (2002: 160). Aunque luego, y en contraposición a lo anterior, señalaba que detrás de «[...] ese don ofrecido a todos y revelado en todos, sin apelar al talento ni recurrir a la cultura, se disimulaba la inseguridad de lo inaccesible, la experiencia infinita de lo que ni siquiera puede ser buscado» (2002: 160).

En este pasaje, Blanchot formuló uno de los principales meollos del surrealismo: la paradoja de que lo «disponible», lo «inmediato» y lo «cercano» pudieran coincidir como desencuentro, o bien que lo infinitamente accesible revelara lo que nunca puede ser buscado.

<13> Al respecto es posible seguir el hilo de discusiones propuestas por Sartre en el Club Maintenant en París a fines de los años cuarenta, y sus lecturas de la contemporaneidad en *¿Qué es la literatura?* (1948).

Esto que Blanchot planteó como una contradicción sin síntesis en *El espacio literario*, desviaba la discusión acerca del fracaso de las vanguardias hacia otro lugar: ya no el efecto del cumplimiento de una misión, sino lo incalculable del acontecimiento que habían producido como aquello que no puede medirse según los criterios de los resultados. Y en ese sentido, la paradoja de la accesibilidad infinita al arte trama una relación tan estrecha con lo imposible como con los resurgimientos; ya que solo podemos acercarnos a ella prescindiendo de lo que se busca en ese acceso inmediato, es necesario repetir el gesto de la búsqueda. Como los cuadros de Malevich y Kandinsky a los que se refiere Groys en tanto imágenes de baja visibilidad, la escritura automática también es susceptible de pensarse una forma «reducida» de la palabra —qué fueron si no «the sound poetry» y el «Gadji beri bimba» de Hugo Ball en Cabaret Voltaire— que no puede sino detenerse ante la posibilidad de alcanzar un objetivo de realización, y por eso el gesto consiste en repetir la revelación del acontecimiento y no las formas encontradas en el hallazgo. Cuando Groys señala, en torno a la obra de Kazimir Malevich y su teoría del arte, una condición «imperfecta» y «transitoria» (2013: 9), insiste en que la condición revolucionaria del arte no es mutar un viejo orden «malo» en uno nuevo y «bueno», sino que «revolutionary art abandons all goals», es decir, entra en un proceso potencialmente infinito, de recomienzo antiteleológico (2013: 10).

Dos años después de la muestra montada en Fundación OSDE, Santiago Villanueva escribió otro ensayo tirando del mismo hilo; lo tituló «Repetir el surrealismo» y fue publicado en *El surrealismo rosa de hoy* que no casualmente apareció en el 2021 —el mismo año de publicación de los libros *La vanguardia permanente* y *Qué será la vanguardia*. Allí afirmaba que «el surrealismo es una manera vulgar de hablar de cosas que nos fascinan» (2021: 39). Así, desarmaba en parte el problema de los efectos de las vanguardias en un marco de posibles subversiones, porque lo recorta de otra forma: en los «surrealismos rosas», su carácter vanguardista ya no cumple una función de ruptura o de subversiones, sino que actúa como *ingenua indiferencia* —término que también ha sido pensado para el dadaísmo y su *indiferencia creativa* (Asholt, 2021). Intervenciones como las de Maurice Blanchot, Boris Groys y las de Santiago Villanueva junto a Claudio Iglesias comparten, en términos de consecuencias historiográficas, que sus aportes no constituyen una defensa de la *actualidad* de las vanguardias, sino que se orientan hacia una indagación de sus propios procesos de sospecha autoimpugnatoria como aquello que aún podría convocar una intimidad con el propio tiempo. Esas imágenes débiles, como el espacio indirecto y primario del surrealismo que señalaban Villanueva e Iglesias en torno al surrealismo en Argentina, resuenan como el murmullo que escapa a los valores de los que «hablan cosas importantes» (Villanueva e Iglesias, 2017: 8).

Entre junio y julio del 2023, el artista, escritor, editor y performer Carlos Ríos<sup>14</sup> comenzó a explorar una forma de edición y escritura que trabaja sobre la precariedad de los soportes de inscripción. Para explicar el procedimiento debemos remontarnos primero a la experiencia de su proyecto editorial titulado *Oficina Perambulante* (2016)<sup>15</sup>, en el marco del cual desarrolla una producción de libros «repentistas» y «silvestres», por cuanto no solo son artesanales, sino rápidos de hacer y producidos con materiales recolectados en la calle — principalmente cartones provenientes de envases de alimentos o productos de consumo doméstico. Para hacer un libro de 7 x 10 cm —como la mayoría de los que componen la Biblioteca Perambulante—, solo se necesita una impresora pequeña, un papel A4, cartón o fotocopias, tijera, trincheta y ganchitos.

Una de las principales características de lo que se conformó como una «Biblioteca Perambulante» en los primeros cuatro años del proyecto es la configuración de una suerte de paradoja que conecta con ciertos efectos del *ready made* duchampiano: la singularidad irreproducible de la reproducción. Cada libro se expone, desde su tapa, con los restos de la reproducción de mercancías de consumo masivo. La reproducción de la imagen, entonces, y no su originalidad, funda la «cosmética» (Déotte, 2012) de *Oficina Perambulante*. Al mismo tiempo, es ese principio el que convierte a cada libro en uno que no se puede reproducir puesto que no hay dos iguales. No solo porque cada libro se viste a sí mismo con el encuentro de ese *object-trouvé* que remite al surrealismo y que proviene de los desechos de la calle, sino porque esos cartones comportan una memoria gráfica<sup>16</sup> que se añade al libro de manera diferencial cada vez, produciendo un efecto de «versiones editoriales».

Como deriva de ese proyecto, la práctica escrituraria-editorial de Ríos adoptó una nueva deriva de formatos y poéticas a partir de materiales precarios. Con una impresora termosensible, es decir que funciona a partir de calor y no de tinta, produce libros que son «tiras» de papel en rollo —similar al que nos ofrece una caja registradora en cualquier comercio—, que son a su vez ejemplares «únicos», es decir, no se imprimen dos veces, excepto que se lo vuelva a componer como tal. La composición de cada libro-rollo resulta de una mezcla de técnicas visuales y poéticas que no obstante se unifican en la impresión termosensible. Así, conjuga texto escrito con una Lexicon 80, con sellos hechos a partir de gomas de borrar, pedazos de cartones, en suma, fragmentos escriturarios-visuales que son fotografiados y enviados a la impresora. Por otra parte, cada objeto conlleva en sí la precariedad de su supervivencia, puesto que una impresión termosensible está destinada a borrarse, a ir desvaneciéndose con el paso de los días, sobre un papel en el cual solo quedará la huella de una presión más que de una tinta. El papel asimismo tampoco puede ser conservado como libro, sino como rollo. Esta superposición de procedimientos ligados con la provisoriedad de los materiales es una forma de explicitar la necesidad de *repetir ese*

<14> Carlos Ríos es poeta, novelista y actualmente performer en el proyecto U.B.E.E.D. (Unidad Básica de Experimentación Editorial). Es autor de cerca de 20 libros, muchos de ellos traducidos al francés, inglés y portugués. Entre los más reconocidos se cuentan las novelas *Manigua* (2009), *Cuaderno de Pripjat* (2010), *Cuaderno de Campo* (2014), *Rebelión en la Ópera* (2016), *Falsa Familia* (2022). En todos ellos construye lenguas particulares —incluso inventadas con retazos de otras lenguas perdidas, originarias o dialectales— para escenarios distópicos.

<15> «Perambulante» es un neologismo derivado de la palabra portuguesa «perambular», especialmente utilizada en la región de Ouro Preto. Significa caminar o atravesar algo, pero también puede referirse a deambular sin un destino o entregarse a paseos ociosos y a soñar despierto. Y «Repentista» es una palabra tomada de Cuba, donde refiere a un tipo de canción improvisada. El repentismo alude acá a un modo de hacer con lo que se tiene a mano, donde esto se encuentre. En no pocas ocasiones, Carlos Ríos ha hecho libros en una hora, porque alguien en una feria le preguntó si tenía tal autor o un libro sobre tal tema.

<16> Esto tiene una consecuencia específica sobre los sentidos que, en cada libro, abre la materia gráfica. En «Ecosistema del libro cartonero», un ensayo del mismo Ríos sobre las relaciones entre reciclaje, comunidad y edición artesanal, el autor propone: «Las tapas de cartón añaden una memoria gráfica no solo de los productos industriales que transportaron; permanecen también las marcas de diseño, una serie de códigos de impresión que en las superficies de los libros producen sentidos inesperados» (Ríos, 2020).

*gesto débil*—casi invisible desde su emergencia— de una escritura que no vive para siempre, a menos que, como a esos ejemplares únicos, se la vuelva a *inscribir*. Se trata entonces, de instalar el gesto vanguardista de la imagen de baja visibilidad en las formas mismas de la producción de la escritura y sus modos de circulación. A diferencia de una idea de libro como resguardo y conservación de la cultura, Oficina Perambulante expone el *acto* mismo de la imagen escrita como una dimensión que debe ser rehecha cada vez en un contexto de destrucción permanente.

Este tipo de obras, o las que Villanueva e Iglesias seleccionaron para la muestra —entre las que se contaba a Adriana Minoliti, Emilio Bianchic, Laura Códega, Mildred Burton, Leónidas Gambartes, Juan del Prete, Fernanda Laguna— son formas de volver a la vanguardia más allá de un proceso de actualización o supervivencia, porque desprendidas de esa lógica, reconectan con el proceso temporal específico que caracterizó a las vanguardias desde su surgimiento, tanto como con la indeterminación del acto de su emergencia, cuya contingencia las separaba ya de la búsqueda posterior, y las volvía imperfectas y transitorias.

En ese sentido, más que del carácter crítico, disruptivo o contestatario de las vanguardias —que solo puede medirse según índices de valor histórico que varían cada vez—, se trataría, en relación con nuestra contemporaneidad, de volver a lo enigmático del acto que las inauguró y que nunca deja de ser convocado a un recomienzo. Las vanguardias abrieron una dimensión infinitamente accesible del arte (el surrealismo), transparente o débil en las imágenes (suprematismo), indeterminada en relación con el sentido (dadaísmo) que pone una y otra vez a la experiencia frente a lo irreductible (lo irreductible de toda búsqueda de lo infinito, lo irreductible de la imagen). La vanguardia abre la posibilidad, cada vez, de ser disruptivo y no la herencia de esa disrupción. Es, en suma, el acto lo que inauguraron y no sus efectos.

Para mantener oscilante esa diferencia nunca sólida entre el acto y sus efectos, entre el potencial histórico de su emergencia y la evolución histórica —como sugería Sjöberg—, entre la inauguración contingente y la herencia, entre la sutil y necesaria disimetría entre el nombre como acto performático y aquello que designa domesticando, se podría incluso explorar la famosa expresión de Walter Benjamin, recordada por Bürger en la mesa de Poznán acerca de apropiarse, del pasado, no de aquello que realmente hubiera ocurrido, sino de lo que relampaguea en el instante de peligro. Tal vez no sea desacertado decir hoy que lo que relampaguea de las vanguardias en este instante de peligro no es su poder de subversión sino el punto de silencio de su surgimiento que puede ser indiferente a toda interrogación acerca de su función. Tal vez mientras las funciones resultan cada vez absorbidas o transformadas en algo que pareciera indeseable —la inversión de la que habla Tabarovsky—, la posibilidad de hacer silencio, de ser indiferente a las demandas

acerca de *qué hacen aquí*, sea eso que hay que resguardar, como si pudiera liberarse a las vanguardias del precio que pagaron por ser refractarias a la representación: oscuras a su comprensión, se les asignó un valor crítico, subversivo, revolucionario que las justificaba.

## Bibliografía citada

AGUILAR, G. (2002): «Vanguardias» en Altamirano, C. (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires: Paidós, 231-235.

ADORNO, T. (2013): *Estética (1958/9)*, Buenos Aires: Las Cuarenta Editorial.

ASHOLT, W. (2021): «Negativität und (ästhetische) Souveränität im Programm der historischen Avantgarden» en Knobloch, J. y Lucci, A. (eds.), *Gegen das Leben, gegen die Welt, gegen mich selbst. Figuren der Negativität*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg, 201-220.

ASHOLT, W., BÜRGER, P. et al. (2020): «The Future of Avant-Garde Studies. A European Round Table» en Hjartarson, B., Forgács, É., Sjöberg, S. y Strožek, P. (eds.), *Journal of Avant-Garde Studies*, 1, 115-150.

BARTHES, R. (2003): *Ensayos críticos*, Buenos Aires: Seix Barral.

BARTHES, R. [1973] (1998): *El placer del texto*, Buenos Aires: Siglo XXI.

BLANCHOT, M. [1955] (2002): *El espacio literario*, Madrid: Editorial Nacional.

BRETON, A. (1951): «Aspecto del agua», *poesía buenos aires*, 4, 7.

BÜRGER, P. [1974] (2010): *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires: Las Cuarenta Editorial.

CĂLINESCU, M. (1977): *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Durham: Duke University Press.

CATALLÍN, M.; GARBATSKY, I. y SILVIA, G. (2023): «Posmodernismos latinoamericanos: introducción», *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 12, 28, 4-10.

CARRIÓN, J., TALLER ESTAMPA y GPT-2 y 3 (2023): *Los campos electromagnéticos. Teorías y prácticas de la escritura artificial*, Buenos Aires: Caja Negra Editora.

CLAIR, J. (1997): *La responsabilité de l'artiste. Les Avant-gardes entre terreur et raison*, París: Gallimard.

CONTRERAS, S. (2002): *Las vueltas de César Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

CONTRERAS, S. (2018): *En torno al realismo y otros ensayos*, Rosario: Nube Negra.

- DÉOTTE, J. L. (2012): *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Santiago de Chile: Metales Pesados.
- DERRIDA, J. [1989] (2017): «Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida», *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 18, 115-150.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2009): *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada.
- EDITORIAL *poesía buenos aires* (1953): «Poetas surrealistas», *poesía buenos aires*, 13-14, 10.
- FERRARI, R. (2020): «On the Pluriversality of the Avant-Garde. A Response to “The Future of Avant-Garde Studies: A European Roundtable”» en Hjartarson, B; Forgács, É.; Sjöberg, S.; Strožek, P. (eds.), *Journal of Avant-Garde Studies*, 1, 1-3.
- FOSTER, H. (1996): *The Return of the Real*, Massachusetts: MIT Press.
- GIORDANO, A. (2021): «¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica» en Giordano, A. y Nascimento, E., *La literatura fuera de sí*, Rosario y Santiago de Chile: Bulk Ediciones.
- GROYS, B. (2010): *Going Public*, Londres: Sternberg Press.
- GROYS, B. (2013): «Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich», *e-flux Journal*, 47, 1-8, <<https://www.e-flux.com/journal/47/60047/becoming-revolutionary-on-kazimir-malevich/>>, [04/07/2024].
- HUYSEN, A. (1986): *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press.
- IGLESIAS, C. (2017): «La familia surrealista: puntos de acceso a un arte aficionado, travesti y barrial» en Villanueva, S., Iglesias, C. y Pedroni, J. C., *Objeto móvil recomendado a las familias*, Buenos Aires: Fundación OSDE.
- JAMESON, F. (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós.
- KOHAN, M. (2021): *La vanguardia permanente*, Buenos Aires: Paidós.
- LÉGER, M. J. (2020): «Retroactivating the Idea of the Avant Garde» en Hjartarson, B, Forgács, É., Sjöberg, S. y Strožek, P. (eds.), *Journal of Avant-Garde Studies*, 1, 1-18.
- LONGONI, A. (2006): «La teoría de la vanguardia como corset», *Pensamiento de los confines*, 18, 61-68.
- LONGONI, A. (2014): *Vanguardia y revolución: arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires: Ariel.
- LONGONI, A. y DAVIS, F. (2009): «Introducción a Las Vanguardias, Neovanguardias, Posvanguardias: Cartografías de un debate», *Katatay*, 7, 6-11.

- MOHOLY-NAGY, L. (1948): «Carta a Kalidova», *Revista Ciclo. Arte, literatura y pensamiento modernos*, 1, 57-64.
- NOUDELMANN, F. (2000): *Avant-gardes et modernité*, París: Hachette.
- OSORIO, N. (1985): «Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano», *Revista Iberoamericana*, 114-115, 227-54.
- PIZARRO, A. (1995): *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura. Vanguarda e Modernidade*, San Pablo-Campinas: Memorial da America Latina-Unicamp, vol. 3.
- PREMAT, J. (2021): *Qué será la vanguardia. Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- RICHARDS, N. (1996): «Latinoamérica y la posmodernidad», *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 13-14, 271-280.
- RÍOS, C. (2020). «Ecosistema del libro cartonero». *Revista Ambiente en Diálogo*, OPDS, <<https://ambienteendialogo.opds.gba.gov.ar/ecosistema-de-los-libros-cartoneros/>>, [04/07/2024].
- ROITMAN, W. (1951): «Presencia y epitafio del surrealismo en André Breton», *poesía buenos aires*, 4, 7.
- SJÖBERG, S. (2020): «Isms, Wasms, and the Avant-Gardist Spirit», *Journal of Avant-Garde Studies*, 1, 159-161.
- SPERANZA, G. (2006): *Fuera de campo: literatura y arte argentino después de Duchamp*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- SPERANZA, G. y EDER, R. (2012): «Wanders: Surrealism and Contemporary Latin American Art and Fiction», *Surrealism in Latin America: Vivísimo Muerto*, Los Ángeles: Getty Research Institute, 193-211.
- TABAROVSKY, D. (2018): *Fantasma de la vanguardia*, Buenos Aires: Mardulce Editora.
- TABAROVSKY, D. (2023): *Lo que sobra*, Buenos Aires: Mardulce Editora.
- TZARA, T. (1918): «Manifieste Dada 1918», *Dada*, 3, 2-4.
- VILLANUEVA, S. (2021): *El surrealismo rosa de hoy*, Rosario: Iván Rosado Editorial.
- WILLIAMS, R. (1997): *La política del modernismo*, Buenos Aires: Ediciones Manantial.