

LA INCERTIDUMBRE EN TORNO DE LOS VALORES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN *A VISTA PARTICULAR*, DE RICARDO LÍSIAS

CRISTIAN J. MOLINA
IECH, UNR/CONICET

RESUMEN: El objeto de este trabajo es analizar cómo la novela *A vista particular* de Ricardo Lísias se cuestiona a sí misma como perteneciente a lo contemporáneo. Se analiza, así, la incertidumbre de valoraciones del arte contemporáneo que la novela promueve, a partir de una obra viva imaginada como prototipo del mismo.

PALABRAS CLAVE: contemporáneo; arte; literatura; valor; novela.

THE UNCERTAINTY SURROUNDING THE VALUES OF CONTEMPORARY ART
IN *A VISTA PARTICULAR*, BY RICARDO LÍSIAS

ABSTRACT: The aim of this work is to analyze how the novel *A vista particular*, by Ricardo Lísias, interrogates its own belonging to the contemporary. Thus, the uncertainty surrounding the value of contemporary art that the novel promotes is analyzed, starting from a living work which is imagined as a prototype of the same.

KEYWORDS: Contemporary; art; literature; value; novel.

Durante la muestra *Mínimo teatral*, realizada entre junio y agosto de 2017 en el MACRO (Museo de Arte Contemporáneo de Rosario), Rafael Spregelburd presentó un segmento de la obra mayor *Tres finales*, que luego estrenó durante el mes de agosto del mismo año en el Teatro de la Ribera en Buenos Aires (Spregelburd 2017a). En el segmento denominado «El fin del arte», Spregelburd (2017b) recurría a una historia que ponía en vilo todas las valoraciones institucionalizadas sobre el arte contemporáneo: dos académicos parisinos discutían sobre la pertinencia o no de incorporar al Cristo de Borja dentro del canon de las obras del siglo XXI. Los argumentos a favor y en contra adquirían una densidad conceptual tal que la discusión hacía imposible discernir cuál de las dos posiciones era la correcta, al punto de que, en un momento, una doctoranda entraba en escena y reclamaba por la desaprobación de su tesis sobre esa misma obra. Dicho momento llega a su clímax cuando sabemos que

quien la desapueba es la académica que sostiene que la obra debe ser incorporada al corpus de estudio de su cátedra. Así, las valoraciones puestas en escena se van delimitando y tensionando, cada vez con mayor precisión, al punto de que los especialistas en artes contemporáneas son interpelados por un mozo portugués —el padre de la doctoranda desaprobada— que los deja estupefactos. Si menciono esta obra es porque considero que *A vista particular*, del brasileño Ricardo Lísias, realiza, en el terreno de la novela, las mismas operaciones que Spregelburd en el teatro argentino, tensionando las valoraciones sobre el arte contemporáneo hasta un punto donde los parámetros se suspenden y nos obligan, de manera incesante, a repensar todo de nuevo.

A vista particular también trabaja con una historia referente a las artes visuales. Un artista brasileño, José de Arariboia, prepara una exposición para el MAR (Museo da Arte do Rio) con su marchante Marina dalla Donatella. Pero una noche, por error, toma un camino que lo lleva a la favela Pavão-Pavãozinho. Las cámaras de seguridad de los alrededores y las del traficante que maneja la favela, Biribó, registran su entrada singular en la misma, lenta, con mirada distraída en los alrededores, porque «artista é tudo assim» (Lísias 2016a: 13). Se pierde su rastro durante cuarenta minutos. Nadie sabe qué sucedió, pero Arariboia reaparece, comienza a bailar y un grupo de peatones se suma en una especie de caravana colectiva. Terminan en la playa, haciendo una coreografía grupal. Al instante, la experiencia colectiva se expande por las redes sociales, se convierte en *trend topic* y desata una especie de fenómeno masivo que no se detiene:

Aqui, não posso embarcar na agitação que os vídeos com o gingado de Arariboia estão causando. [...] Mesmo entre os *trend topics* do mundo, Arariboia só perde para os atentados de Paris. Alguns portais de notícia também reproduziram o conteúdo, com informações biográficas e dois ou três de seus quadros.

O pessoal das artes plásticas tem evitado discutir o assunto em público. No entanto, muitos estão agora ao telefone perguntando-se como Marina dalla Donatella deve regir. A essa hora Paulo Herkenhoff, curador do MAR, e Didi-Huberman já estão sabendo (Lísias 2016a: 45).

El acontecimiento desencadenado frente a las cámaras de los peatones, pero también ante las de distintos dispositivos de seguridad que lo filman, se vuelve desenfrenado y llega a diferentes públicos y actores casi de inmediato. En esa efervescencia, el acto sin consciencia que ha realizado Arariboia, puesto que no sabe nada de lo desencadenado ni que se considera una performan-

ce incluso por algunos espectadores hasta el otro día en que despierta y descubre los llamados y la casilla de emails completa, produce una serie de consecuencias inmediatas. La primera es que Marina dalla Donatella decide cancelar su muestra en el museo, debido a que «se sente perdida» y «Como não houve ainda nenhuma divulgação [de su nombre asociado a la muestra que organiza], os dois se livram do escândalo» (Lísias 2016a, 48). Y en medio de esa decisión, la narración aclara:

A questão é que no meio das artes plásticas tudo é imprevisível. Novos nomes se revelam enquanto os artistas sobem y descem na preferência dos colecionadores. De vez em quando as expectativas não são atendidas, o que causa um inevitável banho de água fria em todo mundo. É o caso do leilão que Damien Hirst resolveu levar adiante sozinho, sem a participação de nenhuma galeria. O povo todo achou que o mercado mudaria radicalmente. Não aconteceu muita coisa. [...]

Mas os vídeos de Arariboia estão fazendo suar frio. Não é possível (Lísias 2016a: 41).

La «imprevisibilidad» que se alega respecto de las artes visuales contemporáneas permite comprender un aspecto que la novela de Ricardo Lísias pone en escritura. En *El mercado del arte*, Raymonde Moulin (2012) sostiene que la evaluación del valor en el arte contemporáneo está sometida a una doble incertidumbre; por un lado, la referida a las características propias de la obra de arte; por el otro, a la inestabilidad de la jerarquía de los valores estéticos. Y asegura que en esa incertidumbre intervienen motivos complejos, que van desde modas, influencias de valores estéticos contemporáneos, progresos en la investigación académica, hasta intereses comerciales. Pero un factor decisivo es la rareza de las obras de arte que debe ser percibida, según Moulin, como tal. Esa rareza, sin embargo, parece incomodar a la marchante de arte y la conduce a apartarse del trabajo de Arariboia, al que ella considera una réplica de las prácticas de Hélio Oiticica y de muchos artistas —sostiene— que ya han trabajado con darle color a las favelas, pero que, sobre todo, traspasa límites por los que ella no quiere apostar.

No obstante, la novela no se queda en la posición de la marchante respecto del evento artístico-mediático. Puesto que, como sostendrá Boris Groys, lo contemporáneo se constituye por «la duda, la hesitación, incerteza e indecisión» (2014: 93), lo que supone, en el plano de la ficción, un limitante para tomar partido tan rápido por una posición única respecto de la obra de Arariboia. Por esto mismo, mediante un complejo sistema de exhibición por la

escritura, asistiremos a las transformaciones del acontecimiento inicial que convierte a Arariboia en uno de los artistas más importantes de las artes brasileñas contemporáneas. Interesa ahora detenerse en esta cualidad exhibidora que adquiere la escritura para llegar a otra de las problematizaciones que genera la incertidumbre de la valoración.

En reiteradas ocasiones, una de las voces narrativas sostiene que no se trata de una novela de suspenso; claro que no, pero lo cierto es que el grado de incertidumbre sobre la cualidad de arte de la práctica de Arariboia va creciendo a partir de estas marchas y contramarchas en las que se configura un suspenso, una suspensión, sobre el criterio para decir qué está aconteciendo con esa práctica que se nos cuenta, pero que no podemos juzgar porque no vemos. El suspenso narrativo se extrema cuando se indica en una página en blanco que estamos ante una fotografía de uno de los cuadros de Arariboia o ante una toma fotográfica de uno de los momentos del video sobre el acontecimiento artístico colectivo. Es decir, la exhibición del trabajo del artista, al tiempo que se desarrolla y describe en la escritura, tiende a obturarse visualmente.

En esos momentos, tal como plantea Didi-Huberman (2004) respecto de lo que ciertas imágenes del arte contemporáneo generan, tocamos lo real, pero como sustrato irreductible del mundo ficcional que leemos; esto es, se perfora la distancia entre espectador y personaje y tocamos la incertidumbre que la *marchand* Marina dalla Donatella percibe cuando ve los videos con la danza colectiva, solo que nosotros no vemos nada y ahí está nuestra singular incertidumbre. A lo cual se suman, además, citas vacías en el cuerpo del texto o notas a pie de página, a veces vacías, pero otras remitiendo a notas en la prensa periódica que efectivamente se pueden consultar en línea.¹ Se trata de la sutura de dos incertidumbres, la del personaje que decide sobre la práctica de arte de Arariboia y que la conoce, y la nuestra en tanto lectores que no podemos ver y que, por ende, no conocemos ni podemos emitir un juicio. En ambos casos se toca en la lectura, por la escritura o por una práctica inclasificable como la de Arariboia, la incertidumbre, duda y hesitación que genera lo contemporáneo.

¹ En el caso de las notas al pie existente, la incertidumbre afecta algo que, como veremos, es consustancial de la propuesta de la novela: la relación entre realidad y ficción, dejando, así, una duda mayor sobre lo narrado.

Ahora bien, si la novela nos sumerge, así, en la experimentación de lo contemporáneo en el hacer del artista, también evidencia cómo un conjunto de otras instituciones, críticos y artistas comienzan a interesarse por la obra que adquiere nuevas dimensiones y alcances con el correr de la trama narrativa. Porque, una vez que la muestra ha sido rechazada por la *marchand*, Arariboia, en medio de la repercusión que tiene esa danza colectiva filmada, decide no repetirla más y propone una nueva obra que será la que exhibirá para ese público masivo que lo persigue en la puerta de su casa y en todos los lugares a los que concurre. Se trata de la exhibición «Comunidade Brava: turismo Brasil», organizada de manera conjunta con el traficante de la favela y la comunidad, a partir de una serie de etiquetas del artista que se disponen en el espacio, más unos videos de apertura compuestos por Biribó, el traficante que maneja la comunidad. No queda demasiado claro si las etiquetas se corresponden con cuadros pintados por Arariboia o si en realidad son meros *inputs* espaciales que apuntan a un cuadro vivo de la favela. Sea como sea, tienen una cualidad indicial que tiende a unir representación o palabra con un referente casi sin mediación. La muestra se exhibe en vivo en la favela, a la que comienzan a llegar espectadores de todos los estratos sociales y se produce una especie de pacificación inicial sin signos de violencia en el espacio, asegura la narración, digitada por el narcotraficante. El éxito de la experiencia es inmediato y Arariboia se convierte en una celebridad artística, respetado por los más diferentes públicos.

Respecto del arte contemporáneo, Boris Groys sostiene que:

[V]a en camino a transformarse en parte de aquella cultura de masas que durante mucho tiempo contempló y analizó la distancia. El arte se vuelve parte de la cultura de masas, no como fuente de obras que serán comercializadas en el mercado de arte, sino como práctica de la exhibición, combinada con arquitectura, diseño y moda —tal como lo anticipaban los pioneros de la vanguardia, los artistas de la Bauhaus, los *Vkhtemas* y otros, ya en los años veinte—. Así el arte contemporáneo puede entenderse en tanto práctica de la exhibición (Groys 2014: 50).

Sabemos que la arquitectura de la favela es esencial, su aspecto, así como la vestimenta de los asistentes y el cuidadoso diseño de los dispositivos ópticos por los que la experiencia tiende a conectar con el espectador de la obra. Tal es así que el arte que compone la exhibición «Comunidade Brava: turismo Brasil» se convierte en un éxito de público masivo, señalando así, un modo

singular del arte en el presente, alejado de los elitismos de la modernidad del arte valorado solo por expertos o entendidos,² hacia este otro modo expandido que se articula con los circuitos masivos, que tiende a generar, también, una socialidad extendida, más allá del artista y de la obra, y que genera transformaciones vitales en todos sus participantes. Y aquí, otra vez, tocamos una incertidumbre mayor que nos hace cuestionar en definitiva la cualidad o no de arte de la práctica de Arariboia. La novela, entonces, aborda esa cualidad exhibidora del arte contemporáneo, pero, como sostuvimos, mediante un complejo sistema de exposición y ocultamiento que pone en vilo la valoración de cualquier aspecto que exhibe. Esto se comprende cuando la experiencia artística de Arariboia adquiere una nueva mutación.

En medio de la organización de los juegos olímpicos, le proponen a Biribó trasladar la exhibición al Museo do Amanhã de Río de Janeiro. Algo que, dicho de esta forma, podría resultar contradictorio con el espíritu inicial de la exhibición. Sin embargo, de lo que se trata es de trasladar toda la favela y su contexto dentro de un museo o en un espacio habilitado por el museo, con el agregado de que se le pagará un sueldo a los habitantes de esta. La transformación es descomunal. No solo repite el gesto duchampiano de llevar «un objeto» dentro del museo para recargarlo con el valor del arte y para cuestionar las fronteras entre vida y arte, algo que, no obstante, en el caso de la obra de Arariboia, ya estaba realizado fuera del museo, sino que, ahora, se transforma radicalmente la vida de la favela ante las nuevas condiciones del arte: sus habitantes se convierten en asalariados de una obra de arte que se exhibirá como ícono brasileño en el marco de los juegos olímpicos.

Hay varias cuestiones que comienzan a diseñarse en este punto del texto. Pareciera que en un momento después o cuando ya la globalización es —y en

² En *Las reglas del arte*, Pierre Bourdieu (2006) señala con precisión cómo la constitución de campos autónomos en la modernidad francesa de mediados del siglo XIX generó la emergencia de criterios de valoración específicos del arte a partir de una proporcionalidad inversa: cuanto más vendible, cuanto más repercusión pública y consumo, menor valor artístico. Esto supuso una escisión entre arte de elite y arte popular que fue, según Andreas Huyssen (2006), característica de un modo de leer la modernidad a partir de una «gran división» que, desde el inicio, estuvo, con todo, cuestionada. Lo que la obra de Arariboia parece indicar es la emergencia de una nueva sensibilidad artística, así como también de complejas e inciertas valoraciones respecto de esta, donde esos modos de valorar y leer de la modernidad parecen dar lugar a nuevas configuraciones axiológicas, complejas e irreducibles a una regla única de valor en las artes contemporáneas.

pleno evento global: los juegos olímpicos— se reconstruyera lo local, la singularidad local de la favela como arte típicamente brasileño. En esta dirección, Arjún Appadurai (2001) señaló ya cómo la globalización se desbordaba en los marcos locales y se reconfiguraban nuevas tensiones que escapan a la lógica homogeneizante global. En la contemporaneidad, el arte y la cultura tienden a producir y generar una localía, según el autor, en tensión con la mundialización a la que propende lo global.³ Pero, más allá de esto, no deja de hacerlo convertido en un recurso económico, por un lado, pero también social y artístico, en el sentido en que George Yúdice señaló en su libro *El recurso de la cultura* (2002). Fue también Graciela Montaldo quien, en un ensayo reciente, debatió y reconfiguró el hecho de que «la cultura se volvió abiertamente un objeto de consumo, sometida al mismo régimen de obsolescencia, recambio, novedad, que rige a los demás productos de los que nos rodeamos» (2017: 51). Así, convertida en un objeto de arte local que se vende, la «Comunidade Brava...» se trasladada completa a un museo. Pero hay más, porque justamente por su carácter colectivo, lo hace, además, convertida prácticamente en un caso de estética relacional, como entiende Nicolás Bourriaud (2008) a las prácticas contemporáneas que generan dispositivos de socialización antes que un resultado definitivo y material reconocible como obra artística. En este

³ Robertson (2000) pensó este proceso en términos de *glocalización* para señalar una tensión inherente a la globalización entre heterogeneidad y homogeneidad. Jean-Luc Nancy (2003) fue aún más extremo al sostener que la mundialización produce mundos y no un mundo, como se solía suponer. Estas nuevas focalizaciones en lo local y, a veces, en lo nacional (Sassen 2007), indican que lo global supone un espacio abierto pero también plegado sobre la cuestión local, lo que convierte estos aportes y postulados en sintomáticos de un contexto en el que algunos estudios se preguntan si no estamos en una nueva fase del capitalismo posglobal o en una transición, posterior a la crisis de 2008, donde la lógica de homogeneización del mundo y su igualación hiperconectada está dando lugar a otras lógicas donde lo local se revaloriza y revitaliza. En este sentido, Wallerstein (2003) se pregunta si el periodo de la globalización que se inició con la invasión de América, también llamado eufemísticamente «descubrimiento», no está dando lugar a una nueva fase económica con lógicas heterogéneas en un aparente sistema-mundo. La crisis de 2008 en el Cono Sur implicó nuevos modos y articulaciones de esa lógica y, según sostiene en el libro *Relatos de mercado en el Cono Sur (1990-2008)* (Molina 2013), el periodo previo puso en jaque la lógica de lo global, con un repliegue sobre el mayor rol dado a los Estados e, incluso, con sintomáticos rebrotes de nacionalismos que podrían dar cuenta de un después de la globalización. Es en ese marco donde las prácticas culturales contemporáneas tienden a producir también lo local, según Appadurai.

punto, pareciera que, entonces, la obra «Comunidade Brava...» que la novela imagina se convierte en un emblema del arte contemporáneo, que tiende a la incertidumbre, la exhibición, la socialidad (masiva), la localía y la economía, pudiendo leerse como objeto desde diversas teorías que trabajan con aspectos disímiles de las artes contemporáneas. En apariencia —y una que de inmediato, como tal, se vuelve sospechosa— se trataría de la obra de arte contemporánea prototípica.

Y en este punto la valoración nuevamente nos mete de lleno en la incertidumbre mediante cómo la trama lleva a sus límites estos presupuestos. Algunos problemas surgen en la nueva muestra, que van anticipando el desenlace. Los habitantes de otras favelas quieren irse a vivir a esta y participar, por ende, de los beneficios de ser asalariados en tanto obras de arte. Biribó y la comunidad deciden restringir y regular los accesos desde entonces. La obra se convierte en una obra viva, que crece, se expande, muta y que, en un momento, por tanto, escapa de control (del narcotraficante y del artista):

Uma tragédia infelizmente estragou tudo. No dia seguinte, um domingo, a polícia invadiu logo cedo a exposição, atendendo a uma denúncia de tráfico de drogas. [...] De repente deu para ouvir alguns tiros e um Menino Negro de nove anos caiu morto, atingido por uma bala perdida (Lísias 2016a: 90).

Las discusiones en la televisión se expanden. La obra viva comienza a mostrar su costado siniestro: el retorno de los asaltos por drogas de las fuerzas policiales a su interior, enfatizando, aún más, el rol inicial que el traficante adquiere en la exhibición y que transforman de inmediato a «Comunidade Brava...» en una práctica sospechosa y criminal. Sobre todo cuando Arariboia, el artista, deja pasar unos días y decide agregar a la obra diversas performances sobre lo sucedido:

- 1) Polícia em ação no morro mata pelas costas um entregador de pizza.
- 2) Carro com cinco jovens é fuzilado pela polícia.
- 3) Pedreiro Amarelo é preso, torturado e desaparece no interior de uma Unidade de Polícia Pacificadora.
- 4) Performance surpresa (Lísias 2016a, 96).

La narración no expone meramente la típica volatilidad mediática del presente, sino un cuestionamiento que se desprende, en primer lugar, de la posición política del artista Arariboia y de la ética desde donde actúa frente a los

acontecimientos. La novela parece cuestionar mediante ese gesto artístico a toda una tradición política que, sobre la muerte y la tragedia colectiva, compuso obras de arte como única respuesta, usufructuando un capital simbólico por complacencia bienpensante. La obra viva, llevada a una situación extrema, revela su condición de obra de muerte que, en realidad, no transforma la vida, sino que reproduce una asimetría, una escisión que atañe a su valoración en tanto arte y que no tiene otra respuesta ante la violencia y la injusticia más que hacer obra, estética. Esto se cuestiona, además, en otro nivel: «Como a venda da cocaína está no interior da obra, o juiz considerou que, por coerência, o assassinato do Menino Negro deve fazer parte da exposição também. Não houve crime, portanto» (Lísias 2016a: 95).

El argumento del juez ante lo sucedido retoma, así, la defensa central con que los artistas, desde la modernidad, intentaron poner a resguardo su propia producción: la escisión entre ficción y realidad/vida. En efecto, este argumento fue común tanto en la defensa de los clásicos juicios a Flaubert y a Baudelaire en el siglo XIX, con resultados disímiles para uno y para el otro.⁴ Pero justamente por estos resultados disímiles el argumento se revela como un clisé jurídico que no puede resolver con justicia ni lo que aconteció en el siglo XIX —imposibilidad que está a la vista por la condena de uno y la inocencia del otro—, sino que tampoco parecería poder impartir justicia ante una obra de arte contemporánea. Es decir, el argumento jurídico une dos temporalidades para generar una incertidumbre sobre la justicia social y estética ante una obra de arte. De ahí que una de las voces narrativas, de un modo ambiguo, señale con insistencia que no se trata de una novela del siglo XIX; efecto que, al tiempo que separa, une dos temporalidades. Y con ese efecto genera una inestabilidad máxima respecto de las valoraciones, puesto que un mismo criterio en temporalidades distintas, o en la misma, genera resultados y valores jurídicos diversos y, por ende, no puede tomarse como parámetro definitivo de nada.

Pero en realidad, ese argumento autonomista del arte moderno que se toca con el contemporáneo, además, se desprende de una exploración mayor que Ricardo Lísias viene realizando desde el *ebook*, libro-objeto, performance virtual y pública, y obra teatral *O delegado Tobías* (Lísias 2014). La ficción comienza en 2014, con la publicación de un *ebook* por e-galaxia, en la colección

⁴ Sobre los juicios de Flaubert y Baudelaire, véase Pinard et al. (2011). *El origen del narrador. Actas completas de los juicios a Flaubert y Baudelaire*. Buenos Aires: Mardulce.

Formas Breves. El *ebook* narra la muerte de Ricardo Lísias como personaje, pero compila una serie de elementos de prueba y noticias, declaraciones, e incluso archivos que tienden a confundir al escritor Ricardo Lísias con el personaje. El folletín se publicó en cinco entregas y en la tercera fue denunciado por falsificar documentos públicos, lo cual apareció en la cubierta como anuncio.

Algo que el propio Lísias se encargó de difundir por las redes sociales, mediante email o estados de Facebook (Lísias 2014-2017) que generaron adhesiones de un conjunto de personas casi de inmediato. Incluso en el último *Congreso cuestiones críticas 2015*, Lísias continuó con la performance narrando y poniendo en discusión los entretelones de esa denuncia sobre *O Delegado Tobias* en una mesa que se tituló «Literatura y vida» (Lísias 2015). Al mismo tiempo, se reproducían las notas periodísticas sobre el escándalo del *ebook*, análogo a las noticias que este seguía reproduciendo respecto de la muerte de Ricardo Lísias. No estaba clara la denuncia ni los denunciantes, hasta que en 2016 la editorial Lote 42 publicó *Inquérito policial: Família Tobias*, una compilación de expedientes policiales para «investigar caso de denuncia falsa com o objetivo de instaurar investigação policial» (Lísias 2016b). La denuncia que se investiga en el libro es falsa, puesto que tal como declaran los editores de Lote 42 interrogados en los expedientes como testigos, ellos mismos la realizaron para ayudar a sobrellevar una crisis creativa a Ricardo Lísias, pero al hacerlo, la volvieron real.

La denuncia falsa o autodenuncia había ya invadido los medios de comunicación brasileños, promovido declaraciones a favor de Lísias en su cuenta de Facebook o en cadenas de emails que este enviaba, al punto de que entre el libro y la realidad la duda sobre la cualidad concreta o no de la misma se hizo evidente. Lo descarado es que la autodenuncia, hasta la publicación del libro objeto de 2016, pasó a formar parte de la vida mediática y cultural de Brasil, a vivir, independientemente de la realidad o simulacro de la misma como un acontecimiento en la vida de Lísias.⁵ Finalmente, durante 2016, el caso fue archivado por la justicia. Es justo en la difuminación de las fronteras entre realidad y ficción de la misma obra de Lísias donde el argumento del juez de que se trata de arte, de ficción y que, por ende, está separado de la realidad/vida —no hay crimen—, se convierte en un problema. Porque la misma obra de

⁵ Algunas repercusiones del caso en la prensa: «Delegado Tobias está de volta» (2016); Kusumoto (2015); Ballarine (2016); de Sousa Gabriel (2016).

Lísias hace difícil decidir si la denuncia es real o no, y es por lo cual cualquier argumento meramente autonomista se choca con procesos éticos y estéticos a los que no le hace justicia.⁶

La muerte del Menino Negro, integrada y luego convertida en una obra de arte y leída como mera ficción por el juez niega la complejidad, en principio, de la obra viva que es «Comunidade Brava...», así como la realidad compleja que constituye el statu quo de la violencia. Y esta es la otra cara con la que choca la obra viva que, sin embargo, transforma con arte la vida de los sujetos que forman parte de ella. La incertidumbre del arte contemporáneo, así, se incrementa y nos deja en una posición que revela sus límites y sus problemas en el extremo de sus afirmaciones, poniendo en crisis todas las valoraciones. La potencia de la novela consiste en la posibilidad que ejecuta al cuestionar estos límites, pero como un modo, al mismo tiempo, de interrogar la propia práctica hasta aquí realizada por Ricardo Lísias en sus obras precedentes.

Esto supone que lo que se pone en cuestión también es la figura de artista y autor que sostiene las prácticas contemporáneas del arte. Porque las apariciones de Arariboia son mínimas, prácticamente no ejecuta ni produce obra, sino que simplemente da indicaciones y desaparece de la escena la mayor parte del tiempo. Es más, en un momento, el traficante Biribó exige derechos y mayor participación y se convierte en una cara visible que negocia los derechos y los traslados de la obra. Incluso cuando, sobre el final, la misma se traslada a Europa, a la Bienal de Venecia y luego a Copenhague y Londres, su papel se vuelve tan central que, cuando muere, en un enfrentamiento con la policía europea, la obra se disuelve. Según Reinaldo Laddaga (2009), la contemporaneidad está caracterizada por la aspiración generalizada de ser artistas. O sea, estamos en una era de producción artística de masas garantizada por la expansión de escribir/hacer arte en los medios digitales y de comunicación. De ahí ese halo colectivo y ese interés de Biribó en sus aspiraciones artísticas y en la ejecución de la obra, que pone en un segundo plano al artista Arariboia.

Es decir, la participación de Arariboia parece menos la de un artista clásico y moderno que ejecuta su obra hasta el resultado final, que la de alguien que indica o dirige con ideas un proyecto que no ejecuta ni produce, sino que

⁶ Sobre la obra de Lísias y este problema, véase: Azevedo (2013); Magdaleno (2014); Munari y Taíssi (2016), y mi trabajo previo: Molina (2017).

se realiza independientemente de él y, así, se vuelve una gestualidad que se expresa en un borde inexpresivo, tal como entiende a la figura del autor Giorgio Agamben (2006). Pero que, no obstante, ha pasado por un fuerte «diseño de sí» en la imaginación mediática que lo posicionó como tal con una firma fuerte con la cual signa y confiere sentido a toda la práctica.⁷ Se trata, entonces, de una figura doble. Por un lado, un gesto expresivo de una inexpresividad colectiva (con Biribó y con toda la favela en general); pero, al mismo tiempo, la afirmación como logotipo reconocido en un público masivo que sostiene su lugar y su rol de artista con el cual signa autoralmente una obra que, sin embargo, es de ejecución colectiva.

Robert C. Morgan asegura que la mayoría de los artistas contemporáneos se comportan como logotipos en el mercado artístico; es decir, como marcas que signan un determinado trabajo valuado en el sistema de jerarquías de las artes. Es en esta dirección como la firma Arariboia opera en el mercado internacional, incluso cuando «Cidade Brava...» ha desaparecido. La narración sostiene, incluso, que una vez logrado un reconocimiento global, Arariboia se cambia el nombre por el de Arara y, paradójicamente, tiende cada vez más a desaparecer de la esfera pública presencialmente. De hecho, responde las entrevistas por Twitter y no en persona. Se trata de un artista o autor prácticamente virtualizado. Y ese cambio supone, a nivel artístico, además, una mutación final cuando presenta un nuevo trabajo, *Partiu Brasil*, en el Museo Guggenheim. No solo los intervinientes no son muchos ni colectivos, sino que durante la presentación, el narrador que se revela como uno de los invitados, comenta que se los condujo a ocupar los pasillos de cada piso y otros puntos estratégicos del museo. Arara ni siquiera aparecía, pero a las ocho de la noche, un automóvil policial de Río de Janeiro desciende de una rampa del museo y arrastra de la ropa, por fuera, a una mujer que no llegará viva a la vereda.

La incertidumbre es máxima. No sabemos si se trata de una performance o si, efectivamente, es el asesinato de una mujer por la policía de Río de Janeiro. Si se trata de la primera opción, la moral vuelve a poner en escena la muerte del Menino Negro que percute en la práctica de Arara y que se vuelve una

⁷ Boris Groys sostiene que la contemporaneidad se caracteriza por una tendencia al «diseño de sí»: «La forma última del diseño es, sin embargo, el diseño del sujeto. Los problemas del diseño son adecuadamente abordados solo si se le pregunta al sujeto cómo quiere manifestarse, qué forma quiere darse a sí mismo y cómo quiere presentarse ante la mirada del otro» (2014: 22).

marca estética, sin preocuparse por las cuestiones éticas y políticas allí implicadas: se trata de la iteración de un gesto traumático provocado por la misma práctica, pero que la ha escindido más que unirla a la vida de la comunidad. Si se trata de la realidad, el salto de nombre de Arariboia al de Arara es el salto del artista al asesino. En cualquiera de los dos casos, el autor se convierte en un gesto máximo y para nada mínimo. Convertido en logotipo comercial o desaparecido en escena o con un cambio de nombre, el «diseño de sí» es insuficiente para valorar su ahora cuestionada práctica artística en sí, revelada con todas sus consecuencias en ese final ante el lector. En pleno auge del «diseño de sí», este final y las transformaciones del artista es más que una provocación; es el devenir que cuestiona los límites del arte contemporáneo. De ahí que la novela afirme que «a arte não muda ninguém» y nos obligue, casi beckettianamente —y Beckett es uno de los autores favoritos de Lísias—, a leer que esto podría significar que sí cambia o transforma a alguien o algo si no lo hace con ninguno, específicamente al artista y a su nombre, pero que esto, así, es insuficiente para determinar el valor de una práctica y no constituye tampoco un criterio unívoco y que funcione en todos los casos.

El arte y la escritura contemporáneas, así, en *A vista particular*, es aquella que cuestiona sus límites, generando la incertidumbre de su propio valor, más que una adhesión condescendiente y unívoca a un parámetro valorativo fijo y jerárquico. Pero en el extremo de esa operación de corrimiento de los límites, la novela imagina una obra en que el arte contemporáneo puede encontrar una calamidad ética, estética y política. Esto no invalida al arte contemporáneo como práctica, sino que, por el contrario, nos obliga a estar en vilo sobre sus valoraciones sin conceder la cristalización de los clisés del pasado en relación con él, pero tampoco aceptando concesivamente cualquiera de sus proposiciones. Y quizá sea allí, donde las mejores escrituras y prácticas artísticas se vuelven contemporáneas: en el cuestionamiento incesante de sí mismas, aun bajo riesgo de derrumbe, que parecen promover, porque, como sostuvo Giorgio Agamben, «contemporáneo es aquel que tiene fija la mirada en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad» (2011: 22); algo que Lísias no deja de hacer con su escritura desde el inicio y que en *A vista particular* se convierte en una mirada lúcida e inquietante sobre la oscuridad que pueden implicar ciertas prácticas y valoraciones iluminadas del arte contemporáneo, del que no escapa, sin embargo, la novela, sino en el que se mete de lleno precisamente por su radical carácter de incertidumbre crítica.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2006). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, Giorgio (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- APPADURAI, Arjun (2001). *La modernidad desbordada*. Buenos Aires: FCE.
- AZEVEDO, Luciene (2013). «Ricardo Lísias: versões de autor». Stefania Chiarelli; Giovanna Dealtry; Paloma Vidal (org.). *O futuro pelo retrovisor: Inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 83-109.
- BALLARINE, Ricardo (2016). «Ricardo Lísias: “As pessoas que fizeram a denúncia, com intenção de me causar problemas, acabaram produzindo um bem gigantesco para a literatura brasileira”». *Capitulo dois* [en línea] [3 enero 2017]. <<https://capitulodois.com/2016/04/25/ricardo-lisias-as-pessoas-que-fizeram-a-denuncia-com-intencao-de-me-causar-problemas-acabaram-produzindo-um-bem-gigantesco-para-a-literatura-brasileira/>>.
- BOURDIEU, Pierre (2006). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- BOURRIAUD, Nicolás (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DE SOUSA GABRIEL, Ruan (2016). «Acusado de falsificar documento, autor transforma sua história em livro e peça teatral». *Época* [en línea] [3 enero 2017]. <<http://epoca.globo.com/vida/noticia/2016/05/acusado-de-falsificar-documento-autor-transforma-sua-historia-em-livro-e-peca-teatral.html>>.
- «DELEGADO Tobias está de volta» (2016). *Publishnews* [en línea] [3 enero 2017]. <<http://www.publishnews.com.br/materias/2016/04/07/delegado-tobias-est-de-volta>>.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- GROYS, Boris (2014). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- HUYSEN, Andreas (2006). *Después de la Gran División*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- KUSUMOTO, Meire (2015). «Parece ficção: folhetim virtual vira alvo da Polícia Federal» [en línea] [3 enero 2017]. <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/parece-ficcao-folhetim-virtual-vira-alvo-da-policia-federal/>>.
- LADDAGA, Reinaldo (2009). «Algunas consideraciones del arte y las letras en años recientes». Río de Janeiro: 7Letras, 168-185.
- LÍSIAS, Ricardo (2014). *O Delegado Tobias 1, 2, 3, 4 y 5*. São Paulo: e-galaxia.
- LÍSIAS, Ricardo (2015). «Literatura y Vida». *Conferencia en el IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Rosario, agosto-septiembre*. Exposición registrada por el autor del artículo.
- LÍSIAS, Ricardo (2016a). *A Vista Particular*. Río de Janeiro: Alfaguara.
- LÍSIAS, Ricardo (2016b). *Inquérito policial: Família Tobias*. São Paulo: Lote 42.
- LÍSIAS, Ricardo (2014-2017). *Ricardo Lisias. Perfil de Facebook* [en línea] [3 enero 2017]. <<https://www.facebook.com/rlisias/>>.

- MAGDALENO, Renata (2014). «O casamento entre a crítica e a ficção: uma reflexão sobre a crítica literária contemporânea a partir do romance *Divórcio*, de Ricardo Lísias». *Saga: Revista de Letras*, 1, 1-19.
- MOLINA, Cristian (2013). *Relatos de mercado en el Cono Sur (1990-2008)*. Rosario: Fiesta E-diciones.
- MOLINA, Cristian (2017). «Firma y autoría en *Budapeste*, de Chico Buarque, y en *Divórcio*, de Ricardo Lísias». *Estudios de Literatura Brasileira Contemporânea*, 50, 172-186.
- MONTALDO, Graciela (2017). «Ecología crítica contemporánea». *Cuadernos de Literatura*, 21-41, 50-61.
- MOULIN, Raymonde (2012). *El mercado del arte*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- MUNARI, Ana Cláudia-Cardoso da Silva; TAÍSSI, Alessandra (2016). «O romance de Ricardo Lísias: janelas escancaradas para o sujeito hipermoderno». *Letras de Hoje*, 51-4, 491-500.
- NANCY, Jean Luc (2003). *La creación del mundo o la mundialización*. Madrid: Paidós, 2003.
- PINARD, Ernest et al. (2011). *El origen del narrador. Actas completas de los juicios a Flaubert y Baudelaire*. Buenos Aires: Mardulce.
- Robertson, Roland (2000). «Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad heterogeneidad». *Zona Abierta*, 92-93, 1-32.
- SPREGELBURD, Rafael (2017a). *Tres finales*. Buenos Aires: Teatro de La Ribera.
- SPREGELBURD, Rafael (2017b). «El fin del arte». *Mínimo Teatral*. Rosario: MACRO.
- WALLERSTEIN, Immanuel (2003). «Mundialização ou era de transição? Uma visão de longo prazo da trajetória do sistema-mundo». *Uma nova fase do capitalismo?* São Paulo: Xama.
- YÚDICE, George (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.