

**JAZMÍN
ADLER**

Estética de la ruina: la potencia de los vestigios en el arte contemporáneo

The Aesthetics of Ruins: the power of vestiges in contemporary art

Jazmín Adler

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 08/03/18

Fecha de aceptación: 05/05/18

Resumen:

El presente artículo analiza los modos en que diferentes obras contemporáneas, asiduamente, discurren sobre la figura de la ruina desde un punto de vista material y conceptual. Luego de revisar el atractivo ejercido por los vestigios en distintos períodos de la historia del arte, el trabajo focaliza en una serie de proyectos realizados en las últimas décadas, con el objetivo de dilucidar las distintas configuraciones adoptadas por la ruina en el arte contemporáneo. El artículo concluye que la potencia de los vestigios en las prácticas artísticas de nuestros tiempos radica en su capacidad para sustituir el paradigma epistemológico de base ontológica, heredado de la modernidad, por otro que considere a la historia como campo de tensiones.

Palabras clave:

Arte, contemporaneidad, estética, ruinas

Abstract:

This article analyses the ways in which different contemporary artworks usually tackle the subject of ruins from a material and conceptual point of view. After studying the interest in vestiges throughout the art history, the paper focuses on some projects created in the last decades, in order to elucidate different expressions of ruins in contemporary art. The article concludes by stating that the power of vestiges in the artistic practices of our days lies in its capacity to substitute the epistemological paradigm based on ontological categories –inherited from Modernity– with another paradigm that may consider the history as a tension field.

Key Words:

Aesthetics, art, contemporaneity, ruins

Biografía del autora:

Jazmín Adler. Buenos Aires, Argentina, 1985. Es becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, doctoranda en Teoría Comparada de las Artes en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) y licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es docente en la Licenciatura en Artes Electrónicas (UNTREF), en la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas (UNTREF) y en la Maestría en Diseño Interactivo (FADU-UBA). Integra el colectivo Ludió: exploratorio latinoamericano de poéticas/políticas tecnológicas (Facultad de Ciencias Sociales, UBA). En los últimos años ha curado muestras en museos, galerías y ferias de arte contemporáneo.

LAS RUINAS EN LA HISTORIA DEL ARTE

Desde la emergencia del arte contemporáneo, numerosos artistas se han visto convocados por la noción de ruina. Algunos proyectos artísticos hacen alusión a los vestigios desde un punto de vista material y ubican en el centro de la escena restos físicos devenidos de sucesos diversos. En otros casos, la referencia a la ruina redundante en obras conceptuales, cuya reflexión sobre los escombros funciona como punto de partida para desencadenar procesos deconstructivos tendientes a barajar otras realidades posibles. Ambas alternativas fueron concebidas por Brian Dillon (2011), al compilar un conjunto de prácticas estéticas surgidas en el siglo XXI que ante el atentado del World Trade Center, las guerras de Afganistán e Irak y las recientes crisis económicas, desarrollaron todo un imaginario referido a la catástrofe y la destrucción: imágenes de arquitecturas modernas semiderruidas, enormes construcciones de la Guerra Fría caídas en desuso y territorios diezmados por desastres naturales. Sin embargo, el autor reconoce que estos trabajos –entre otros, los de Gerard Byrne, Cyprien Gaillard y Ângela Ferreira– se enlazan con una estética de la ruina surgida en los años sesenta, pero que podría inclusive remontarse al Renacimiento, cuando comienza a gestarse una modernidad que se concibe a sí misma en relación con los remanentes del pasado (Dillon, 2011, p. 12).

Un poco más tarde, el Romanticismo convirtió a la ruina en un *topos* recurrente. Los vestigios de arquitecturas antiguas y medievales son representados en entornos naturales descontextualizados. Constituyen restos de un pasado arrasado que evidencian la decepción hacia las promesas ilustradas no cumplidas, al mismo tiempo que advierten fuerzas superiores a la acción humana y, por tanto, recuerdan la caducidad de la vida. Las ruinas agencian una de las representaciones de lo sublime y su actitud paradójica hacia los progresos de la técnica. Para el artista romántico, las ruinas implican un símbolo de la decadencia de la razón como contrapunto de la utopía revolucionaria, pero asimismo insinúan la posibilidad de inaugurar un nuevo espacio y tiempo estéticos, donde el espíritu nostálgico con respecto al ocaso de aquello que fue convive con la expectativa de renovación artística.

Según Huyssen (2011 [2006], p. 53), cierta promesa de autenticidad se vuelve presente solo como ausencia: es el presente imaginado de un pasado que únicamente puede ser asido en su declive. En lugar de defender la idea de que la ruina encarna la autenticidad de un pasado memorable –tesis que es sostenida con frecuencia al considerar la atracción ejercida por las ruinas en tiempos de la pos-Ilustración–, el teórico y crítico alemán advierte que la ruina es el producto de la modernidad en sí, antes que una vía de acceso hacia la pureza de un origen. La autenticidad de la ruina irrumpe solamente si la abordamos “estética y políticamente como una clave arquitectónica de las dudas temporales y espaciales que la modernidad siempre albergó sobre sí misma” (Huyssen, 2011 [2006], p. 54, trad. propia). Este argumento conduce a Huyssen a fundamentar que un imaginario de ruinas es central para postular una teoría sobre la modernidad que logre trascender el optimismo iluminista y pueda también admitir su lado oscuro: “la pesadilla de la Ilustración de que toda historia podría finalmente ser superada por la naturaleza” (Huyssen, 2011 [2006], p. 54, trad. propia). En este punto resuenan las reflexiones de Georg Simmel (2011 [1911]), quien en su ensayo titulado *La ruina* ya sugería que en los vestigios se desequilibra la ecuación exacta entre la voluntad del espíritu y la necesidad de la naturaleza, característica de la arquitectura. En la ruina, manifestaba Simmel, las fuerzas de la naturaleza priman sobre la obra humana, de manera que el equilibrio entre naturaleza y espíritu se quiebra en favor de la primera.

La riqueza de la figura de la ruina para elaborar un pensamiento que asuma tiempos y significados divergentes fue estudiada por Antonio Colinas (Colinas en Marcos, 2013), reconocido escritor español y aficionado a la arqueología. En su obra, las ruinas proporcionan información acerca del pasado y también albergan espacios para reflexionar sobre el presente y el futuro. Dillon (2011) coincide en este aspecto; para él, las ruinas no solo constituyen sitios de luto sino que también condensan un potencial fértil dada su naturaleza fragmentaria. La falta de completitud de los vestigios es una invitación a realizar la temporalidad aún inexplorada, restos que evocan la posibilidad de existencia de nuevas cronologías que nos dejan a la “deriva del tiempo”:

La ruina, no obstante su estado de decadencia, de alguna manera nos sobrevive. Y la mirada cultural hacia las ruinas es una

manera de liberarnos de cronologías puntuales, ubicándonos a la deriva del tiempo. Las ruinas forman parte de la larga historia del fragmento pero la ruina es un fragmento con futuro; vivirá más que nosotros pese a que nos recuerda la falta de completitud y perfección. (Dillon, 2011, p. 11, trad. propia)

En 2013, Colinas fue convocado por la Fundación Cerezales Antonio y Cinia con el objetivo de reflexionar sobre el concepto de ruina, en el marco de la muestra *Declaración de ruina*¹. Aunque la Real Academia Española considera solo cinco definiciones de ruina, todas ellas vinculadas con la causa, el acto y el efecto de la destrucción –“acción de caer o destruirse algo”, “pérdida grande de los bienes de fortuna”, “destrozo, perdición, decadencia y caimiento de una persona, familia, comunidad o Estado”, “causa de la ruina física o moral de una persona, familia, comunidad o Estado”, “restos de uno o más edificios arruinados”–, la obra de Colinas no asocia el concepto con lo mortuorio y lo caduco, un nexo que desde el campo artístico fue plasmado en numerosas obras románticas. El escritor entiende a las ruinas como “signos de vida trascendida, de experiencia asumida” (Colinas, 1990, p. 35), que guardan un significado poliédrico, debido a que el universo semántico que despliegan no se reduce a una única definición. Más aun, la noción puede dar cabida a significados aparentemente contrapuestos, en tanto expresión de carencia pero también símbolo fértil:

[la ruina] es aquel espacio objetivo, arrasado por la Historia, sí, pero en el que, sin embargo, el ser humano aún puede sentir y pensar con objetividad, sin interferencias de otros mensajes. En consecuencia, las ruinas son una lección del pasado, un espacio para reflexionar en el presente y un signo para desentrañar el futuro. En definitiva, un espacio, por ejemplo, de ruinas arqueológicas es un espacio vivo. (Colinas, 2013: s/p)

Siguiendo con Colinas, aunque la ruina es el lugar en el que el tiempo ha pasado, asimismo es un sitio para meditar y renacer (Aroca Iniesta, 2017: 324). Esta idea fue sintetizada en los versos de “Freud en Pompeya”: “El hombre que socava los espíritus / en la ciudad desierta escruta el Tiempo / Está vivo y no ve la apoteosis / de la Vida en las luces de las ruinas / No ve que aún queda savia en los jardines / alimentados de ecos, de abandono/ No sabe que la Parca siembra vida (...)” (Colinas, 1979: s/p). A diferencia de la piedra del muro que, al imponer un límite, cierra y divide, la piedra de la ruina, “nunca suele cerrar el horizonte, no angustia al que contempla porque va acompañada de otros elementos que la fertilizan: columnas, nubes, árboles, plantas, lejanías” (Colinas, 2008 [1989], p. 228).

La ruina supone un espacio para la contemplación y la reflexión, en un “tiempo puro”, diría Marc Augé (2003), que no es el tiempo del que nos informan los manuales, sino “un tiempo sin historia del que únicamente puede tomar conciencia el individuo y del que puede obtener una fugaz intuición gracias al espectáculo en ruinas” (Augé, 2003, p. 47); un espacio-tiempo otro que demarca un punto de extemporaneidad, entendiendo a lo extemporáneo en su acepción habitual como lo impropio del tiempo en que se hace o sucede, pero también admitiendo el carácter inoportuno del espacio en que esto se produce.

RUINAS MATERIALES Y CONCEPTUALES: CUATRO ESTUDIOS DE CASO

En una dirección similar a la de Colinas, Gordon Matta-Clark se vio cautivado por las ruinas, en su caso, urbanas. En los *building cuts* (cortes de edificios), diversas construcciones olvidadas, recónditas, marginales o en vías de demolición, fueron los escenarios y soportes de la denominada “anarquitectura”. Esta práctica consistió en realizar cortes en los edificios, con la intención de revelar las capas de información allí superpuestas y, ensayando la labor arqueológica, crear resquicios para acceder al pasado.

Su primer proyecto de arquitectura fue *Splitting* (1974), en Nueva Jersey, una casa perteneciente al matrimonio Solomon que debía ser destruida debido a un proyecto de renovación urbana. El artista cortó la vivienda en dos mitades. Los rayos de sol ingresaban a la casa, produciendo un juego

¹ La muestra estuvo conformada por obras de distintos artistas internacionales que abordan el tema de la ruina desde medios, disciplinas y perspectivas conceptuales diversas, como Philipp Frölich, Bleda y Rosa, Biel Capllonch, Pepo Salazar, Luis Úrculo y Gordon Matta-Clark. La exposición se llevó a cabo entre el 3 de marzo y el 19 de mayo de 2013.

de luces y sombras que reaparecería en otros de sus proyectos. Por otra parte, el corte —casi quirúrgico— de una residencia de clase media estadounidense entrañaba un gesto político, en tanto proponía un cuestionamiento del sistema de clases a través de la acción material y concreta de la cesura. El registro del proyecto fue recopilado en un libro integrado por imágenes en blanco y negro de las distintas fases de la obra. Las fotografías se encuentran acompañadas por textos que explicitan las diferentes etapas del proceso y se disponen una junto a otra conformando un montaje que procura reconstruir la confusión espacial suscitada por el recorrido físico del espacio dividido. En este sentido, el libro no solo implica la documentación de una obra efímera, sino que también puede ser leído como una suma de vestigios tendientes a remedar el carácter fragmentario de la acción.

Un año más tarde, el artista subiría la apuesta. En *Conical Intersect*, realizada en 1975, en el marco de la IX Bienal de París, Matta-Clark operó cortes en dos edificios adyacentes del siglo XVIII que serían ulteriormente derruidos, de manera que el público, desde la calle, podía observar hacia el interior de las construcciones. El aspecto escenográfico que ya se vislumbraba en la obra francesa resurgió, por ejemplo, en *Circus – The Caribbean Orange* (1978), ideada por invitación del Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, institución que había adquirido una casa de tres pisos que sería anexada a sus instalaciones. En esta ocasión, el artista ejecutó capas de cortes circulares que horadaban los pisos y se prolongaban de un nivel hacia otro.

Si toda arquitectura posee memoria, para Matta-Clark, el corte constituye la fisura que permite que aquella aflore. Judith Russi Kirshner reparó en este aspecto de su obra:

Él fue un artista integracional, un entrecruzamiento continuo, ni conceptual ni minimalista. Formado como arquitecto, dedicó su carrera a la deconstrucción de la arquitectura y a la presentación, más que a la preservación, de la memoria cultural en capas de extracciones. Identificada alegóricamente con la condición de abandono, su obra depende, esencialmente, de vacíos, cavidades dinámicas, cráteres desiertos, museos y ruinas, formados por proyectiles mentales que se abren camino cavando a través de masonería y memoria (...) Pero los edificios,

los escenarios de las transgresiones, eran solo el principio. (Russi Kirshner, 1993, p. 62)

Los “proyectiles mentales” identificados por la curadora como los explosivos conceptuales que dinamitan los edificios de Matta-Clark, convirtiéndolos en obras anarquitectónicas, también permiten concebir a la ruina como un espacio para el pensamiento. Desde este punto de vista, la ruina no es considerada como el mero vestigio de una acción performática destructiva, sino que toda la obra está orientada hacia la producción de la ruina en una “dialéctica negativa del deshacer”:

A medida que deshacían capas cosméticas, las substracciones de Matta-Clark revelaban capas de información, historias de construcción y de estratificación. En lugar de la contención y el cierre arquitectónicos habituales, éstas permitían una abertura, un despliegue; para poder hacer, estos gestos deconstructivos invocaban una dialéctica negativa del deshacer. Matta-Clark imprimía significado en la creación misma de la ruina —en el linde entre ambos, y el linde metafórica y literalmente, era uno de sus intereses centrales. (Russi Kirshner, 1993, p. 57)

Si los proyectos de Matta-Clark focalizan en la propia producción material y conceptual de la ruina, otras obras contemporáneas elaboran archivos y colecciones de vestigios a partir de toda clase de objetos encontrados. Entre ellas, identificamos la instalación *Hydragrammas* (1978-1993), de la artista brasileña Sonia Andrade. La propuesta consiste en un inventario de más de cien objetos diversos, construidos a partir de la reutilización de distintos materiales que Andrade fue atesorando. Por ejemplo, un lápiz de madera gastado es presentado sobre dos ganchos en forma de cruz que apenas lo elevan de la mesa de exposición; un bloque de mármol se encuentra perforado por un clavo doblado; un caracol blanco tornasolado encierra un guante de plástico, dejando solo la sección de los dedos al descubierto; una mínima esfera negra encastra en uno de los tres orificios que perforan la superficie de un fragmento de madera vetada. Son todas formas sencillas y esta simpleza por momentos contrasta con las asociaciones inesperadas de los elementos que componen a cada objeto. Hortência Abreu (2016, p. 350) describió al trabajo de Andrade como un intento de transformación de la realidad, trocando fragmentos del

mundo en minúsculas piezas de existencia. Los vestigios de los objetos que alguna vez fueron son convertidos en piezas únicas y, de esta manera, tienden a encubrir su condición de ruina.

Una operación arqueológica inversa a la implicada en la instalación brasileña fue aquella encauzada por Iván Puig y Andrés Padilla Domene en *SEFT-1 (Sonda de Exploración Ferroviaria)*². Entre 2006 y 2011, los artistas mexicanos trabajaron en este proyecto de arte e investigación sobre espacios ferroviarios en desuso, a partir de la construcción de un vehículo provisto de ruedas que le permitirían desplazarse por tierra y del sistema *Hi-Rail* para posibilitar su trayecto por los rieles de las vías. Diseñado sobre una estructura de camioneta revestida en aluminio, el vehículo recorría locaciones abandonadas con posterioridad al proceso de privatización de los ferrocarriles en la década del noventa, no solo en México sino también en otros países latinoamericanos. Además de transitar las vías mexicanas, *SEFT-1* emprendió travesías por el territorio ecuatoriano, a través de las cuales los artistas tomaron fotografías del paisaje, grabaron videos de las expediciones, realizaron entrevistas a los habitantes de los pueblos que fueron conociendo en el camino y subieron los materiales recabados en la página web del proyecto³, que funcionaba como bitácora del viaje. Un mapa mostraba la ubicación del vehículo y los registros realizados en cada uno de los sitios visitados. Otra parte del proyecto comprendió un “mustrario lunar”, conformado por restos de maquinaria ferroviaria, desechos tecnológicos, fragmentos de durmientes, trozos de vidrio y elementos de la naturaleza. Shaday Larios (2011, p. 114) calificó a esta colección como un “archivero de escombros”, donde confluyen “rumores colectivos y densidades imaginarias” (Larios, 2011, p. 108). A diferencia del trabajo de Andrade, aquí la naturaleza del vestigio no es disimulada. Muy por el contrario, la intención del proyecto era visibilizar las ruinas del programa modernizador en los territorios de la región —designadas por los artistas como “ruinas modernas” (Padilla Domene y Puig, 2011, p. 65)—, las cuales nos exhortan a reconsiderar tanto el ritmo lineal del progreso, como la alianza

construida en Occidente entre las nociones de progreso y modernidad.

A las ruinas arquitectónicas (Matta-Clark), objetuales (Andrade) y modernas (Puig y Padilla Domene) señaladas en los párrafos precedentes, podría añadirse una cuarta acepción, asociada a los desastres naturales pero también vinculada con una dimensión cultural en un sentido amplio. Este fue precisamente el foco de la decimotercera edición de la Bienal de Artes Mediales, organizada en Santiago de Chile, en 2017⁴. El eje curatorial que articuló el evento fue titulado “Temblor”, denominación que hacía referencia a la permanente amenaza de los terremotos en una geografía como la chilena, aunque asimismo aludía, en un sentido metafórico, a los sismos artísticos, políticos, sociales y económicos, los cuales, despojados de una connotación necesariamente negativa, pueden configurar otros modos de habitar la contemporaneidad. Entre las diversas obras exhibidas, se presentó *Diastrofismos*⁵, una instalación audiovisual electroacústica realizada por Thomas Sánchez Lengeling (México), Nicole L’Huillier (Chile) y Yasushi Sakai (Japón). El nombre del proyecto remite a las alteraciones de la corteza terrestre provocadas por las fuerzas tectónicas. Los artistas trabajaron con escombros del edificio Alto Río en Santiago de Chile, destruido durante el terremoto que castigó a la ciudad el 27 de febrero de 2010. Alineados en el suelo de la sala de exhibición, los vestigios eran percutidos por unos dispositivos e iban generando distintos patrones sonoros de acuerdo a las densidades de los bloques que golpeaban. Cada uno de los patrones rítmicos era convertido en un píxel que iba poco a poco componiendo una imagen. Esta última, era visualizada en una pantalla dispuesta en uno de los extremos de la fila de escombros. Pero la imagen nunca se llegaba a ver con claridad, una característica que profundizaba la noción de ruina sobre la cual discurría la obra, ideada como “un retrato sonoro o como la recuperación de las voces de los escombros” (L’Huillier, 2017, s/p).

² Documentación del proyecto disponible en: <http://www.seft1.com>

³ <http://www.seft1.net>

⁴ El director de la Bienal de Artes Mediales es Enrique Rivera. El equipo curatorial estuvo integrado por Carolina Gainza, Valentina Montero, Mariagracia Muscatello, Pedro Donoso y Sebastián Riffo.

⁵ Documentación de la obra disponible en: <http://nicolehuillier.com/portfolio/diastrofismos>

ESPACIOS DE POTENCIA RUINOSOS

Todas las obras que hemos recuperado podrían ser pensadas como exponentes de las “prácticas de la no pertenencia” que, según Florencia Garramuño (2015), encarnan una apuesta contemporánea hacia la inespecificidad del arte a través de la expansión de medios, soportes, operaciones y materiales. De acuerdo con la autora, obras visuales y literarias como las de Nuno Ramos, Luiz Ruffato, Carlito Azevedo, Tamara Kamenszain, Clarice Lispector y Jorge Macchi atestiguan la desapropiación de la especificidad de un arte determinado y de la idea del arte en tanto práctica específica (Garramuño, 2015, p. 26):

Si propongo nombrar el efecto de esa apuesta por lo inespecífico como la elaboración de prácticas de la no pertenencia más que como nuevos modos –plurales y cambiantes, fluidos o contingentes– de la pertenencia, es porque me parece que en ese movimiento de despojamiento, de desnudamiento, de invención de lo común e impersonal e inespecífico –aunque único– que ellas realizan, nos están proponiendo otros modos de organizar nuestros relatos y, por qué no, quizás ofreciéndonos imágenes que puedan inspirarnos para pensar también nuestras comunidades. (Garramuño, 2015, p. 42)

En la inespecificidad del arte conviven “heterogeneidades en conflicto” (Garramuño, 2015, p. 161). De manera semejante, en un paisaje ruinoso los restos aún en pie se confunden con los fragmentos de la arquitectura demolida, dando lugar a nuevas configuraciones. Siguiendo la noción de ruina fértil propuesta por Dillon (2011) y Colinas (1990, 2008 [1989], 2013), de esa forma pueden fundar productivos espacios de potencia.

Diversos filósofos han discurrido sobre el concepto de potencia. Aquí nos limitamos a sintetizar solo algunas perspectivas teóricas, en particular aquellas que se asocian con nuestro objeto de estudio en tanto enfatizan el aspecto paradójico en que se inscribe la noción. Mientras que la concepción aristotélica piensa al ser *en* potencia, Spinoza (2011 [1677]) refiere a la “potencia de obrar”. En este caso, se trata de una potencia que siempre se encuentra en acto, es decir, que “toda potencia, a cada

instante, está efectuada” (Deleuze, 2008 [1980-81], p. 94). El filósofo holandés no se pregunta por la esencia en términos de lo que es, sino que identifica a la esencia con los grados de potencia de un cuerpo. La potencia constituye la esencia, pero, según explica Deleuze (2008 [1980-81], p. 72), la esencia en Spinoza nunca es la esencia del hombre –de un cuerpo cualquiera–, sino de una singularidad: lo que cada uno puede. La moral basada en la idea clásica de esencia como potencialidad que no está realizada (esencia *en* potencia), es reemplazada por una ética que se pregunta por lo que un cuerpo puede. La potencia no es entonces una cantidad absoluta, sino una relación entre cantidades y cualidades, una cantidad de pasaje entre dos polos de existencia (Deleuze, 2008 [1980-81], p. 97).

Las teorías filosóficas, políticas y estéticas que en la contemporaneidad revisitan la noción de potencia, frecuentemente abrevan en los postulados spinozianos, entre ellas, la de Giorgio Agamben. En sus reflexiones acerca de una nueva comunidad que implique una alternativa a la política sustentada en la excepción de la nuda vida⁶, retoma el modo en que Spinoza piensa a la esencia, pero también la doctrina de filósofos medievales para quienes la transición de potencia al acto es una “serie infinita de oscilaciones modales” (Agamben, 1996, p. 18). Así como para Spinoza lo común no es la esencia de la cosa singular, Agamben sostiene que es posible fundar una comunidad “inesencial” donde las singularidades no están unidas por su esencia (pertenencia identitaria u otra representación similar), sino dispersas en su existencia (Agamben, 1996, p. 18). La “compensación recíproca” del acto y la potencia referida por Agamben, al analizar el pasaje de lo común al propio y de lo propio a lo común, marca el surgimiento de un nuevo tipo de ser, el “ser cualsea”⁷:

⁶ Laura Quintana Porras (2006: s/p) lo expone en estos términos: “la política occidental se basa en la idea de una nuda vida que es incluida por exclusión en la vida política –en esa medida, la política occidental puede considerarse desde el inicio como biopolítica–, y la política moderna puede entenderse como un desarrollo extremo de ese fundamento biopolítico originario, en el que se difuminan fronteras que antes se demarcaban tajantemente.”

⁷ La categoría proviene del adjetivo latino *quodlibet*. Agamben no se basa en la traducción “el ser, no importa cual”. Considera más adecuado interpretarlo como “el ser tal que, sea cualsea, importa”.

El paso de potencia al acto, de la lengua a la palabra, del común al propio, se realiza cada vez en dos sentidos según una línea de destellos alternos en la que naturaleza común y singularidad, potencia y acto se cambian los papeles y se compenentran recíprocamente. El ser que se genera sobre esta línea es el ser cualsea y la manera en que pasa del común al propio y de lo propio a lo común se llama uso, o *ethos*. (Agamben, 1996, p. 19)

Más adelante califica la figura cualsea como singularidad pura, finita, que no se encuentra determinada por un concepto pero tampoco es totalmente indeterminada, porque se establece en relación a una idea, “a la totalidad de sus posibilidades” (Agamben, 1996, p. 43). Por lo pronto, podría ser precisada como “una singularidad más un espacio vacío”, definición que, según el filósofo, acerca a la noción de “exterioridad pura o pura exposición”: “Cualsea es, en este sentido, el suceso de un afuera”. Pero el afuera, el umbral, no es un espacio diferenciado, sino que es la puerta, el propio límite. En palabras de Agamben (1996, p. 44): “(...) la experiencia del límite mismo, el ser-*dentro* de un afuera”.

La noción de potencia asociada al pensamiento aparece asimismo en “Forma-de-vida”, un texto en el que Agamben desarrolla una concepción de vida que no puede ser escindida como nuda vida, una vida que no admite ser separada de su forma y en ella se juega el vivir mismo: “(...) la vida humana en que los modos, actos y procesos singulares del vivir no son nunca simplemente hechos, sino siempre y sobre todo posibilidad de vivir, siempre y sobre todo potencia” (Agamben, 2001, p.14). Agamben alude al hombre como “ser de potencia, que puede hacer y no hacer, triunfar o fracasar, perderse o encontrarse”, por lo cual la vida humana no es referida como esencia que haya que actualizar (Quintana Porras, 2006: s/p). Aquí el pensamiento desempeña un papel central, en tanto supone el nexo que “constituye las formas de vida en un contexto inseparable, en forma-de-vida” y habilita así una vida de la potencia. Pero en el acto de pensar no se agota la potencia, de modo contrario no existiría posibilidad de comunidad:

(...) entre seres que fueran ya siempre en acto, que fueran ya siempre esta o aquella cosa, esta o aquella identidad y en ellas hubieran agotado enteramente su potencia, no podría haber comunidad alguna, sino sólo

coincidencias y divisiones factuales (...) sólo podemos comunicar con otros a través de lo que en nosotros, como en los demás ha permanecido en potencia, y toda comunicación (...) es sobre todo comunicación no de un común sino de una comunicabilidad. (Agamben, 2001, p. 18-19)

Las teorías señaladas ya no conciben a la potencia como el contrario de otro estado aún no efectuado o realizado en un sistema de opuestos binarios como en el pensamiento metafísico. Para Spinoza todos los cuerpos pueden en acto, aunque cada uno pueda cosas diferentes en grados distintos cada vez. Para Agamben, el ser cualsea –el “ser que viene” dice el filósofo italiano (Agamben, 1996, p. 9)– se ubica entre lo individual y lo universal, “entre la inefabilidad del individuo y la inteligibilidad del universal”, en un movimiento recíproco entre acto y potencia. Situado en este umbral, el rostro cualsea indiferencia lo común de lo propio en una exterioridad singular, sin “individualizarse de una faz genérica ni universalizarse de los rasgos singulares” (Agamben, 1996, p. 18). Aquello que une a los hombres en comunidad es la experiencia de los límites del lenguaje, antes que la “común prisión en el lenguaje signifiante” (Agamben, 2007, p. 40-41). La potencia del pensamiento radica justamente en la experimentación de los umbrales.

Precisamente, las prácticas inespecíficas comprendidas por diversas expresiones del arte contemporáneo como aquellas que hemos analizado se encuentran situadas en los umbrales –metodológicos, disciplinares, taxonómicos– y la figura de la ruina encarna en sí misma un umbral: los vestigios no son solamente el final de aquello que fue y hoy se encuentra *arruinado*; simultáneamente son el comienzo de morfologías sin precedentes que fundan espacios de potencia *ruinosos*. Pensar es, en definitiva, atravesar la experiencia de la pura potencia de pensar en cada pensamiento (Agamben, 2001). Y la pura potencia del pensar “es una potencia que puede no pensar, que puede no pasar al acto” (Agamben, 2007, p. 459).

CONSIDERACIONES FINALES

La potencia de las ruinas en el arte contemporáneo no solo deviene de su aptitud para cuestionar el sentido evolucionista, lineal y cronológico del relato histórico. Más aun, resulta de la capacidad

para sustituir un paradigma epistemológico de base ontológica por otro que considere a la historia como campo de tensiones. Dicha sustitución requiere de una *de-escisión* ética, a partir del corte y la separación con respecto a idearios estéticos heredados de la modernidad y aún en gran medida vigentes. Si el paradigma ontológico se basa en esencias metafísicas y la ilusión de un ser unificado, la condición de la ética implica la escisión: en el campo de tensiones se juega un sujeto escindido. En lugar de perseguir la resolución de antagonismos y procurar encasillar a las obras en taxonomías cerradas, el margen, límite o umbral en que se desenvuelven las prácticas artísticas contemporáneas permite mantener una distancia crítica donde su potencia no se agota en el acto como realidad efectuada.

Aquellos umbrales que unen y separan los territorios conocidos adoptan las dos actitudes simultáneas de pertenencia y exclusión con respecto al propio tiempo que, según Agamben (2009), definen la condición de ser contemporánea: pertenecer al tiempo pero también estar desfasados con respecto a él. De allí que la inactualidad de la ruina pueda transformarse en espacio de potencia y que toda “ciencia de las ruinas” (Agamben, 2008) sea contemporánea.

Finalmente, el cambio de paradigma permitiría incluso repensar la vigencia de la categorías que acuñamos. Casi cuarenta años después de que Rosalind Krauss (2002 [1979]) se topara con fotografías que documentaban espejos ubicados en habitaciones comunes, líneas dibujadas en mitad del desierto estadounidense y pasillos con televisores, asegurando que “una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido el nombre de esculturas”, hoy lo llamativo no es, como en la década del setenta, que el concepto de escultura pueda dar cabida a cualquier tipo de producción, sino que sigamos aplanando las particularidades de proyectos diversos estandarizándolos bajo el mismo adjetivo de “contemporáneo”.

BIBLIOGRAFÍA:

- Abreu, H. (2016). “Sonia Andrade”. En Volz, J. y Rebouças, J. (eds.). *32nd Bienal de São Paulo: Incerteza Viva* (cat. exp.). San Pablo Brasil: Fundación Bienal de São Paulo.
- Agamben, G. (2009). *Signatura rerum: sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2008). ¿Qué es lo contemporáneo. Recuperado de: <https://etsamdocto-rado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Agamben, G. (2007). *La potencia del pensamiento: ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2005). El autor como gesto. En: *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2001). Forma-de-vida. En *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia, España: Pre-textos.
- Agamben, G. (1996). *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos.
- Aroca Iniesta, F. (2017). Entrevista a Antonio Colinas en el café Dominicos, enfrente del convento de San Esteban. En *Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, 11, p. 323-331.
- Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Colinas, A. (2008). *El sentido primero de la palabra poética* [1989]. Madrid, España: Siruela.
- Colinas, A. (1990). El arte de escribir: mi experiencia personal. *Ánthropos: Revista de documentación científica de la cultura*. 105, p. 35.
- Colinas, A. (1979). Freud en Pompeya. En *Astrolabio*. Madrid: Visor.
- Deleuze, G. (2008). *En medio de Spinoza* [1980-81]. Buenos Aires: Cactus.
- Dillon, B. (ed.) (2011). *Ruins*. Cambridge, Reino Unido: The MIT Press.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Huyssen, A. (2006) Nostalgia for Ruins. En Dillon, Brian (ed.) (2011) *Ruins*. Cambridge: The MIT Press.
- Krauss, R. (2002). La escultura en el campo expandido [1979]. En Foster, H. (coord.). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Larios, S. (2011). Muestrario Lunar. En Padilla Domene, A. y Puig, I. SEFT-1. *Sonda de Exploración Ferroviaria Tripulada*. Ciudad de México: Conaculta.
- L’Huillier, N. (2017). Diastrofismos. Recuperado de: <http://nicolelhuillier.com/portfolio/diastrofismos>
- Marcos, B. (2013). *Ruinas Vivas*. Entrevista a Antonio Colinas. Recuperado de: <http://fundacioncerezalesantoninoycinia.org/ruinas-vivas-entrevista-a-antonio-colinas/>
- Padilla Domene, A. Y Puig, I. (2011). SEFT-1. *Sonda de Exploración Ferroviaria Tripulada*. Ciudad de México: Conaculta.
- Padilla Domene, A. Y Puig, I. (s/f). Descripción

- del proyecto. Recuperado de: <http://www.seft1.net/descripcion-del-proyecto/>
- Quintana Porras, L. (2006). De la *Nuda Vida* a la Forma-de-vida. Pensar la política con Agamben *desde y más allá* del paradigma del biopoder. *Argumentos*, 9 (52). Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952006000300003
- Russi Kirschner, J. (1993). Non-uments. En *Gordon Matta-Clark* (cat. exp.). Valencia: IVAM - Institut Valencià d' Art Modern. Del 3 de diciembre de 1992 al 31 de enero de 1993.
- Simmel, G. (1911). *The Ruin*. En Dillon, B. (ed.) (2011). *Ruins*. Cambridge: The MIT Press.
- Spinoza, B. (2011). *Ética* [1677]. Madrid: Alianza.