

MIRADA
MEMORIA
TERRITORIO

Desplazamientos
epistémicos, estéticos y patrimoniales en

Alejandra Reyero
Luciana Sudar Klappenbach
Cleopatra Barrios
coordinadoras



L
A
T
I
N
O
A
M
E
R
I
C
A

Mirada, memoria y territorio : desplazamientos epistémicos, estéticos y patrimoniales en Latinoamérica / Alejandra Reyero ... [et al.]; compilado por Alejandra Reyero ; Luciana Sudar Klappenbach ; Cleopatra Barrios Cristaldo. - 1a ed compendiada. - Resistencia : Instituto de Investigaciones Geohistóricas, 2021.
Libro digital, DXReader

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-4450-11-1

1. Memoria. 2. Patrimonio Cultural. 3. Identidad Cultural. I. Reyero, Alejandra, comp. II. Sudar Klappenbach, Luciana, comp. III. Barrios Cristaldo, Cleopatra, comp.
CDD 306.098

© Copyright by IIGHI, junio de 2021

ISBN 978-987-4450-11-1

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Editorial del Instituto de Investigaciones Geohistóricas
Av. Castelli 930, 3500, Resistencia, Chaco, Argentina

Diseño y Maquetación: Cristian Roberto Toullieux

Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros) sin autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual.

ISBN 978-987-4450-11-1



Un aplauso para el asador

EMANUEL CANTERO



Detalle del mural-pizarra del laboratorio choricero.
Fotografía recuperada de la fanpage oficial de la obra: <https://www.facebook.com/pg/choripanrecord/>

El siguiente ensayo es un intento de diálogo con las tesis que arriesga Manuel Molina a propósito de la *dispersión de los materiales del arte* y su relación con el arte post-aurático. Como una forma de trabajar estos conceptos a partir de la *objetividad* de una obra particular, desmenuzaremos analíticamente las prácticas artísticas de las que resultara *El choripán mariposa más grande del mundo*, obra artística y gastronómica realizada por el Taller *EstoNoEsUnaAcademia*. Nuestra propuesta se articula siguiendo tres momentos de análisis de obra e interpretación teórica, que organizamos mediante posiciones conceptuales tomadas de Benjamin y Adorno.

Este paralelo es trazado a partir de un notorio fragmento que encontramos en *Infancia en Berlín hacia 1900* de Walter Benjamin, un texto tardío donde propone lo que Jean-Louise Déotte llamará *el modelo del calcetín*⁹⁶. En el marco general de la propuesta

⁹⁶ De modo general en *La ciudad porosa: Walter Benjamin y la arquitectura* (Déotte, 2013), detalladamente en el artículo

teórica de Déotte -quien como Benjamin renuncia, al menos en principio, a defender un marco sistemático de pensamiento-, la *paradoja del calcetín* le permite al autor ilustrar de manera eficaz la crítica al hilemorfismo aristotélico elaborada por Gilbert Simondon (2009). Crítica que con la que a la vez dota de consistencia teórica a la dialéctica entre los contenidos culturales -*fantasmagoría*- y las *carnes del colectivo* -inervación-: *No hay representación sin inervación* (Benjamin, 2015). Según me parece, la puesta en relación con la dialéctica racionalidad-mímesis que según Adorno subyace a develamiento y despliegue del *momento de verdad* de toda obra artística *auténtica*, puede resultar productivo para fundamentar un abordaje crítico que nos permita mostrar las operaciones mediante las cuales los artistas/cocineros del *chori récord* *estilizan bellamente* las contradicciones sociales con la apariencia de una *enigmática verdad*, intentando luego producir teoréticamente el *desmoronamiento de su apariencia*.

Tenía que abrirme camino hasta el rincón más recóndito; entonces daba con mis calcetines que estaban amontonados allí, enrollados y plegados según antiquísima costumbre, de forma que cada uno de los pares presentaba el aspecto de una pequeña bolsa. Para mí no había mayor placer que el meter mi mano lo más profundo posible en su interior; no sólo por el calor de la lana. Era la «tradición» la que, enrollada en su interior, tomaba siempre en mi mano y que me atraía de esta manera hacia la profundidad. Cuando la tenía abrazada con la mano, y me había asegurado en lo posible de la posesión de la masa suave y lanuda, entonces comenzaba la segunda parte del juego, que conducía a la revelación emocionante. Pues ahora me disponía a desenvolver «la tradición» de su bolsa de lana. La aproximaba cada vez más hacia mí, hasta que se obraba lo más sorprendente, que «la tradición» saliera por completo de su bolsa, en tanto que ésta dejaba de existir. No me cansaba nunca de hacer la prueba de esta verdad enigmática: que forma y contenido, el velo y lo velado, «la tradición» y la bolsa, no eran sino una sola cosa. Y había algo más, un tercer fenómeno, aquel calcetín en el cual se convertían las dos. Si ahora pienso cuán insaciable fui para conseguir este milagro, me siento tentado a suponer que mis artificios no fueron sino la pequeña pareja hermanada de los cuentos que igualmente me invitaban al mundo de la fantasía y de la magia para acabar por devolverme de la misma infalible manera a la simple realidad que me acogía con el mismo consuelo que un calcetín. (Benjamin, 1990: 114)

Embutiendo la forma

El programa *Simultaneidades y Otras Yerbas -SOY-* se realizó en dos ocasiones, bajo diferentes conceptos⁹⁷ que definían lo regional como *actualidad*, en un

Benjamin y la paradoja del calcetín (Déotte, 2016).

97 El primero fue Guarango y sin Glamour (2012) y el segundo Chaqueño y contemporáneo (2013).

sentido muy próximo a la definición de Agamben (2007) *-simultaneidad-* e indeterminación *-otras yerbas* como un interminable etcétera⁹⁸-. Curiosa retórica ésta que sin ser del todo novedosa invita a pensar el formato *muestra*, no sólo en la acepción del *mostrar ostensivamente* ejemplares a los que propone como candidatos de la clase “obra artística”, sino además como *muestra representativa* de las relaciones entre la heterogeneidad prácticas artísticas regionales y la porosidad de sus fronteras. Esta centralidad del territorio como eje de significación se expresó en la itinerancia de SOY por diferentes espacios expositivos del NEA argentino-paraguayo, representando miméticamente los desplazamientos y migraciones de los colectivos que encarnan la palestra de actores e identidades culturales *muestreadas* en cada ocasión. La continuidad de este guion curatorial cuaja perfectamente con el marco del *Programa integral Chaco arte contemporáneo*⁹⁹, expresión a su vez del *perfil de gestión* de *La Casa de las Culturas*, donde a partir de la inauguración de esta última funciona el *Museo de Bellas Artes René Brusau* (MUBA).

SOY es un ciclo de exposiciones, talleres y conferencias de arte contemporáneo de la Región NEA (Chaco, Corrientes, Misiones y Formosa) y la República de Paraguay, promovido por la Casa de las Culturas, dependiente del Instituto de Cultura de la Provincia de Chaco, en colaboración con las instituciones culturales provinciales implicadas, y apoyada por la Embajada de España en Argentina. **Los artistas seleccionados establecen con su trabajo vínculos directos con las características geográficas desde donde producen, a su vez funcionan como catalizadores de la escena a la cual pertenecen, así como de conectores entre otras regiones y la propia.** De esta manera, proyectan problemáticas en torno a diferentes enfoques sobre la identidad, prejuicios raciales o discriminación, mitos locales, problemas ambientales por desechos industriales, el narcotráfico, la recuperación de la belleza local, revalorización de los oficios, modificaciones del paisaje, acercamiento a la cuestión del deseo, al coleccionismo provincial o nacional /local, a la **tensión de la incertidumbre**¹⁰⁰.

98 Recordemos la cita de Borges que hace Foucault (1968).

99 El programa integral Chaco, Arte Contemporáneo es una propuesta del Equipo de Coordinación de la Casa de las Culturas. Tiene como objetivo general propiciar el análisis y la discusión sobre el arte contemporáneo desde una perspectiva regional incluyente con los nuevos posicionamientos teóricos, soportes, hábitos de producción y consumo cultural como así las múltiples definiciones estéticas y conceptuales sobre los diversos procesos culturales que se dan en la contemporaneidad. En esta oportunidad, abordando a artistas del Gran Chaco. Por ello, y con la curaduría de Patricia Hakim, se convocó a artífices de nuestra provincia, de Santiago del Estero, Tucumán, Salta, Formosa, Bolivia y Paraguay para promover el debate acerca del arte contemporáneo, su acercamiento hacia la comunidad y acompañar el desarrollo de nuevos lenguajes y modos de producciones artísticas, regionales, nacionales e internacionales. La Casa de las Culturas, desde su creación, definió su perfil de gestión entendiendo el término “culturas” de modo plural, al abordaje de diversos aspectos y problemáticas que incorporan la tradición, la política y la historia, en permanente diálogo con las nuevas manifestaciones artísticas y sus reflexiones. Recuperado de <http://simultaneidadesyotrasyerbas.blogspot.com.ar/>

100 Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/node/39745>.

El *chorizo récord* se apropia de estos elementos conceptuales del marco curatorial para producir el contenido locucionario de la obra, por *ratio facilis*: se propone crear algo nuestro y fácilmente reconocible por todos. Un símbolo que nos *representa* a todos -el *choripán*- y que a su vez resume ese festivo ritual gastronómico -el *asado*- al que tantos ditirambos argentinos le han dedicado -acaso sea esta uno más.

El programa "Simultaneidades y Otras Yervas" tiene el ánimo de destacar aquellos abordajes artísticos del noreste argentino y del paraguay, que **proporcionan ciertas nociones de localidad activadas a través del arte (arte visual, música, danza, artes culinarias) y de la teoría**. Para ello hemos organizado foros, publicaciones, exposiciones, traslados, intercambios. Hemos seleccionado para exponer en diversos escenarios (Chaco, Corrientes y Asunción) que hacen a este programa, a un grupo de jóvenes artífices, quienes con su trabajo establecen vínculos directos con las características geográficas desde donde producen, a su vez funcionan como catalizadores de la escena a la cual pertenecen así como de conectores entre otras regiones y la propia. Proponemos **reconocernos en las diferencias y similitudes de la producción realizada en esta región, así como consignar en la cultura un medio alternativo de expresión y resguardo de memoria y anhelos**. "Simultaneidades y Otras Yervas" se puede abreviar por las iniciales que tienen sus palabras, conformándose así el vocablo: SOY, y de esto se trata, de **consolidar el valor de lo que, para muchos, pueda ser lateral pero para uno es lo central, simplemente, porque es lo que nos pertenece**.¹⁰¹

Comencemos notando que la forma de un chorizo -tradicionalmente elaborado con intestinos de cerdo- guarda una sugerente similaridad con el calcetín de Benjamin: relleno choricero *enrollado y plegado* sobre sí. La por-todos-conocida modalidad *mariposa*, consiste en el corte longitudinal del chorizo y es usado casi exclusivamente para la elaboración del *choripán*, resultando una forma lepidóptera que será acompañada por clásico miñón partido de igual modo. Una *maravillosa revelación* del contenido antes replegado, por el despliegue de la forma -de mariposa y a la vez chorizo-. Tratándose de una producción culinaria, la tradición que desde su interior nos atrapa, es la receta de elaboración de este popular embutido.

Sus orígenes se remontan a la gastronomía ibérica, que en su diáspora por la región rioplatense ha ido tomado una consistencia propia, autóctona: el chorizo *criollo* no se cura -salado, desecado-, no se come *crudo*, sino que se *cocina* a la parrilla (por eso también se lo suele llamar *chorizo parrillero*). Lo particular del choripán mariposa

¹⁰¹ Recuperado de <http://simultaneidadesyotrasyerbas.blogspot.com.ar/>

realizado por *EstoNoEsUnaAcademia* es que apela al concepto de la inmensidad -*más grande*- a partir de una marca reconocida internacionalmente -*récord guinness*-. Resumir en Chaco la Argentina y de aquí lanzarla al mundo -tener el más grande-. Como puede verse, a este nivel, la producción sigue siendo por *ratio facilis*.

Esta aspiración al *récord guinness* es operada -se *literaliza*- a través de la ironía: no existiendo antecedentes de récords de *chorizos mariposas* -*tipo*- el primer ejemplar propuesto -*espécimen*- será necesariamente *el más grande*. Con esta crean un código ad-hoc para la categoría a la que aspira el choripán, abonando la ambigüedad y la duda respecto a la legitimidad de su práctica -toda vez que podría además haber sido postulado como *el choripán mariposa más pequeño del mundo*-. Resulta conveniente, en este sentido, notar que a pesar este pretendido y expreso efecto perlocutorio (el de crear un récord sui-generis, convirtiéndose en el primer y el único espécimen de su tipo) la operación sólo es posible por su puesta en relación con el tamaño *típico* del chorizo criollo -cuya receta vuelve acto y extiende a la inmensidad-. En el contexto de SOY, este pliegue y repliegue del significado sobre lo identitario encuentra su medida regional al aparecer sobre el trasfondo de otro récord igualmente pretensioso y pletórico: la aspiración de la ciudad de Resistencia a ser la *ciudad con más esculturas en el mundo*¹⁰²-. Sobre este doble trasfondo vemos aparecer esta obra como a una figura multiestable¹⁰³: un reconocimiento que despliega su unicidad a escala global al mismo tiempo que se repliega sobre un tipo nacional.

El colectivo Esto no es una Academia se propuso el desafío de buscar **resolver en forma conjunta un problema creativo que llegue a resultados extraordinarios**. El deseo de hacer algo grande se "literaliza". De esta manera, llegaron a la idea de fabricar el choripan mariposa más grande del mundo. Para que esta empresa se materialice se monta un laboratorio que emula una asepsia impoluta en la sala de la Casa de las Culturas, diseñan una parrilla a escala, comprometen a cantidad de colaboradores de conocimientos específicos, tanto en la elaboración del chorizo, del pan y de la cocción de ambos ingredientes. **En esta obra la acción de comer se convierte en un eje central** siguiendo la línea conocida de los happenings de Marta Minujim o las comidas de Rirkrit Tiravanija (por citar solo un ejemplo: el asado multitudinario realizado en Córdoba en 2010). **Pero no es solo la comida la que define esta propuesta sino también**

102 Aspiración tan actual como la intención de ubicarse como un referente turístico a nivel nacional e internacional. Cfr: <http://www.diarionorte.com/article/153140/el-chaco-es-amor-al-arte-destinos-y-propuestas-para-disfrutar>

103 Tal como ocurre con el jarrón de Rubin.

la pretensión de sobresalir internacionalmente por su condición de medida, como lo plantea el mismo título. Es en esta actitud en donde uno puede reconocer a estos artistas como hijos, aunque rebeldes, de la identidad provincial acuñada popularmente de ser Resistencia la Capital nacional de las esculturas, ciudad que con estos emplazamientos busca, desde hace años, ser el **Record guinness** de la ciudad que tiene mayor cantidad de esculturas instaladas en la vía pública. Chaco es una provincia de grandes contrastes y por esto mismo, una usina de fuerza creativa singular. Este choripan chaqueño, convertido en **una performance y escultura efímera, remite a la comida más popular y representativa del argentino**, logrando destacar así al Chaco por su calidad escultórica contemporánea¹⁰⁴.

Ahora bien, en el marco de la teoría austiniana de los actos de habla, la ambigüedad del trabajo conceptual de esta obra opone a la enunciación irónica -nivel locucionario- un cinismo cuyo carácter ilocucionario obliga a una lectura por *ratio difficilis*. La producción de este significado si bien deja en claro la motivación de ser un *choripán récord*, aspira, además - ilocutivamente- a ser reconocida como una *obra de arte*.

Este carácter solapadamente artístico no está sin embargo exento de componentes típicos, que el guión curatorial no se ahorra de acotar -al hilvanarla en *línea conocida de los happenings de Marta Minujín comidas de Rirkrit Tiravanija*, por ejemplo-. Lo que la obra persigue como acto enunciativo es en realidad actualizar una pregunta típicamente vanguardista: *generar en torno a un objeto, en un contexto museal que lo valida artísticamente, un halo de controversia* en torno a su estatuto *legítimo* de obra *auténtica*. Contradicción palpable en la anexión a la obra de una *fanpage* de Facebook que no sólo lleva como nombre su título -*El choripán mariposa más grande del mundo*- sino que funcionó como bitácora de la producción, cocción y consumo de la obra, pudiendo allí encontrarse los textos curatoriales y varios comentarios aclarativos del "concepto de la obra". Aquí adjuntamos algunos comentarios realizados desde este perfil, para destacar justamente estas controversias típicas alrededor de lo que es, no es, puede y no puede ser una obra de arte. Además de la casi totalidad de las fotos utilizadas para los montajes visuales de la derecha a la que, junto con la bitácora-*fanpage*, textos curatoriales y artículos científicos, consideramos parte integral de la obra. Después de todo lo que nos importa son la dispersión de los materiales.

¹⁰⁴ Recuperado de <http://simultaneidadesyotrasyerbas.blogspot.com.ar/>.

Resumiendo, el momento de elaboración conceptual del *chori récord* coincide con su momento más racional toda vez que su material con el que trabaja es el famoso chorizo criollo-parrillero y la razón que persigue la del récord mundial. Artilugio que mediante la construcción de un significado complejo se inventa para sí -por *ratio facilis*- una categoría hasta entonces inexistente, sin dejar de al mismo tiempo -por *ratio difficilis*- de proponerse como una obra de arte típica -más allá de su pretendido carácter y efectos controversiales-. De este modo, la *tradición* que vemos enrollada conceptualmente sobre el *chori récord*, es la *antiquísima costumbre* de postular a algo como una obra de arte, siguiendo las reglas académicas y rituales institucionales. Y esta tradición la que ahora *toma nuestra mano y nos atrae hacia su profundidad*: la profundidad de su objeto, de su expresión.

Amasando el contenido

Posemos ahora nuestra mirada sobre las operaciones sobre los propios *materiales* necesarios para la elaboración del *chori récord*, registrando las operaciones como a partir de estos los artistas articulan y dan forma conceptual y discursiva a su obra.





Fotografía tomada del perfil de Facebook de la obra: <https://www.facebook.com/choripanrecord/>.

Chaco tiene el choripán más grande



Cruda pesó 140 Kg. y medía 1,90 metros. Tras la cocción perdió 10 Kg. y 30 centímetros. El público luego degustó la que fue considerada una escultura efímera y comestible. **Pág. 11**

Fotografía, con titular y copete tomadas de la portada del periódico Primera Línea del 7 de Diciembre de 2013:

https://issuu.com/diarioprimeralinea/docs/primer_linea_3987_07-12-13

El carácter eminentemente procesual del *chori récord* puede seguirse en la bitácora-*fanpage*, verdadera cronología de los hechos. Allí podemos comprobar que esta la actividad con la que el colectivo comienza a producir la obra -el 13 de Noviembre de 2013- es

la visita al *Frigorífico Toba*¹⁰⁵, entrevistándose con el gerente -Víctor Valenzuela- de quien obtienen la receta y algunas otras sugerencias. Luego de adquirir en una carnicería corriente un cerdo llamado *Zacarías* [SIC], realizan el primer prototipo del *chori récord*, en el taller donde habitualmente funciona *EstoNoEsUnaAcademia*. Las fotos del registro de este primer ensayo muestran lo que vendría a funcionar como un marco de inscripción de la performance que luego el colectivo realizaría en el salón de la Casa de las Culturas durante el desarrollo de *SOY chaqueño y contemporáneo*, al que llamaron *laboratorio choricero*.



Primer ensayo choricero. En primera plana, la cabeza del cerdo Zaacarías. Fotografía recuperada de la fanpage oficial de la obra: <https://www.facebook.com/pg/choripanrecord/>



Primer ensayo choricero. Fotografía recuperada de la fanpage oficial de la obra: www.facebook.com/pg/choripanrecord/

105 Cuyas puertas cerraron a fines de 2016, por problemas económicos que incluso con ayuda del estado la gerencia no pudo sortear.



Primer ensayo choricero. Fotografía recuperada de la fanpage oficial de la obra:
<https://www.facebook.com/pg/choripanrecord/>

Este *laboratorio* es otro componente fundamental de la obra, pues permitió al colectivo operar con un ambiente pretendidamente aséptico en al menos dos sentidos. El primero en un sentido sanitario- bromatológico, que permitió aislar en el interior del espacio expositivo del MUBA un espacio de desguace, amasado y embutido de carne fresca, de otro modo difícilmente realizable en el contexto de una muestra -recordemos que aparte de este colectivo, participaron 9 más en el mismo espacio-. Asepsia que por otro lado no sólo buscaba evitar contaminaciones de orden ambiental, patógeno, sino además operaba como una *asepsia estética* que aislaba el laboratorio choricero de toda intromisión de significaciones artísticas: aquello pretendía ser una carnicería, un quirófano, pero no un taller de arte, *una academia*. Los delantales y las paredes plásticas del laboratorio estaban pobladas de etiquetas de *Frigoporc*, la *Cooperativa de trabajos unidos*¹⁰⁶ y otros espónsors. Esta asepsia de carácter locucionario, es producida por *ratio facilis* al incorporar elementos propios del contexto cotidiano de una carnicería -de modo más evidente- y de un quirófano, fundamentalmente la mesa de operaciones. Sabemos además que fue en el laboratorio donde los artistas se entrevistaron con el panadero que elaboró el *pan gigante* y con esa figura infaltable que siempre se lleva todos los aplausos: el asador.

¹⁰⁶ Que aportaron la carne porcina y vacuna, respectivamente.



Laboratorio choricero, montado en la La Casa de las Culturas. Fotografía recuperada de la fanpage oficial de la obra: www.facebook.com/pg/choripanrecord/.



Laboratorio choricero. Fotografía recuperada de la fanpage oficial de la obra: <https://www.facebook.com/pg/choripanrecord/>



Laboratorio choricero. Fotografía recuperada de la fanpage oficial de la obra:
<https://www.facebook.com/pg/choripanrecord/>

Tratándose de una muestra de arte *chaqueño y contemporáneo*, es factible de sospechar que, más allá de esta asepsia enunciada en el orden locucionario -incluso en boca de sus curadores-, que elementos patógenos del medio propiamente artístico pudieron haber contaminado las instalaciones del laboratorio choricero. En un primer nivel -quizás ilocutorio- sobre la única pared del museo que funcionó a la vez como pared del laboratorio, nos encontramos con numerosas inscripciones irrisorias, satíricas, en torno a la figura del cerdo y el choripán. Si notamos además las marcas de una composición razonada de las fotografías de los álbumes de la *fanpage*, vemos la contaminación extenderse hasta la aparición de los propios artistas editando fotos o posando con máscaras dentro del laboratorio. Vemos al diseño incursionar en los delantales de los artistas con logos del laboratorio -y justo por debajo del logo de *Frigoporc*-. Pero sobre todo por la gran cantidad de fotos compuestas de manera razonada, posando junto al relleno, el chorizo, la parrilla y los comensales -sintomática, como veremos, es en este sentido la foto de perfil de la *fanpage*-. Cabe preguntarse entonces si todos por debajo de todos estos elementos de carácter asimismo locucionario, no opera de manera

ilocucionaria la intención de reactualizar la anomia post-aurática en el interior del laboratorio choricero, produciendo *el encuentro fortuito de una maquina de coser y un paraguas sobre la mesa de cocción*¹⁰⁷.

Pasemos ahora al continuum material que esta obra -en el despliegue de la forma típica *chorizo*- va *replegando* sobre sí como *ocultamiento*, reforzando su carácter críptico: la forma del propio cerdo -que es como ya dijimos, el arte-.

Como a todo material estético, los artistas no encontraron el cerdo con el que elaboraron el relleno en estado puro o natural, sino mediado por la estructura social que los ha producido. No se encontraron con la forma viva del cerdo¹⁰⁸, sino que lo compraron en una carnicería cuando ya producido socialmente como un *cadáver*: un cuerpo con forma de cerdo. La propia receta del choripán carga consigo la muerte del cerdo *como supuesto*: el cerdo -su carne- figurará siempre en la lista de ingredientes y difícilmente su muerte figure entre las instrucciones. Fue la piel de este cerdo la que fue desplegada sobre la mesa como cobertura; su carne la que fue desmenuzada y amasada como relleno; el que una vez vuelto a replegar sobre su planchado pellejo, se transformó en una sola pero radicalmente otra cosa: su forma y contenido fueron embutidos en un chorizo -y no cualquiera, sino el *más grande*-. Sintomáticamente, la foto de portada de la *fanpage* sea aquella donde todos los integrantes del colectivo artístico posan y exhiben en sus manos el relleno choricero, destacando el momento más expresivo de la obra: punto álgido del silenciamiento que la obra quiere operar no ya sobre la alicaída concepción canónica del arte -a la que no siempre renuncia locucionariamente- sino a sus propias aspiraciones de ser un arte lo suficientemente contemporáneo como para no ser reconocida como tal.

Que lo logre aún está por verse, pero lo cierto es tras ser procesado y amasado, todo este relleno es embutido en la piel del propio cerdo que también

¹⁰⁷ Según la conocida fórmula que Max Ernst utilizara para describir la escritura automática, estrategia productiva típicamente surrealista.

¹⁰⁸ Artistas cazadores quedan más bien pocos.

ha perdido su forma para asemejarse un poquito más a un calcetín. O una crisálida, desde cuyo interior veremos al relleno aparecer de nuevo abriendo sus alas como una mariposa.

Del pan no hay mucho que decir, sólo nos enteramos que la negociación se realizó en el laboratorio choricero: de nuevo, con insistencia: el relleno es el momento más próximo a la verdad, más próximo a la materia. El pan acompaña. A propósito de la parrilla, puede destacarse que fue realizada especialmente para soportar los casi 140 kilos que pesó finalmente, en base a desechos recolectados en una chacharita local. Chatarra, de altísimo índice de trabajo acumulado, soportando todo el sufrimiento del mundo como Atlas (Didi-Huberman, 2010).

No me pinchen los chori chicos

Para terminar de elaborar nuestra lectura, dialogaremos ahora con dos tesis que Manuel Molina propone en *Los materiales del arte y su dispersión*, a saber -a lo Jameson- que en el capitalismo tardío, los hechos sociales [1] la estetización de la vida extra-artística ya no ocurre mediante la bella apariencia sino por el desmoronamiento de la apariencia bella -la sociedad aparece fragmentada porque el arte es fragmentario- y [2] lo que llama un *hedonismo sistémico* según el cual el placer, el ocio y el entretenimiento apareciendo como reconciliación falsa oculta la violencia administrativa.



Chatarrería donde los artistas compraron los materiales para la la parrilla. Fotografía recuperada de la fanpage oficial de la obra: <https://www.facebook.com/pg/choripanrecord/>



Chatarrería donde los artistas compraron los materiales para la la parrilla. Fotografía recuperada de la fanpage oficial de la obra: <https://www.facebook.com/pg/choripanrecord/>

Diego Figueroa -que dirige *EstoNoEsUnaAcademia*- dice -en alguna parte-

que el colectivo perseguía el objetivo de que el chori récord “No sea una metáfora de otra cosa. Que funcione como un hito en sí mismo. Que el objeto conserve la lectura visual del choripán”, emite un acto locucionario a vistas orientado a reafirma que lo que *el choripán mariposa más grande del mundo* busca el obvio efecto perlocutorio de ser efectivamente *el choripán mariposa más grande del mundo*. Como ya dijimos nosotros, esto no quita que nosotros podamos indicar analíticamente las operaciones mediante las cuales lo artístico es replegado sobre un desmedido pero fácil objeto de reconocer, de una popularidad efervescente, festiva. Tampoco es cuestión de conformarse con señalar de manera simple “el contexto de un museo lo legitima como una obra”, porque sospechamos que lo propiamente artístico se esconde en la propia configuración objetiva de la obra y puede que incluso en este enrollar el carácter artístico -como un calcetín- haya algo de arte en un sentido muy adorniano. Fundamentalmente porque este momento fuertemente racional del chori récord -apoyado por la institución arte, el marco curatorial, la documentación fotográfica, la *fanpage* y todo el aparataje discursivo que hizo gravitar alrededor de él- para que sea arte requiere -en Adorno- de que sea además su otredad, momento de irracionalidad, clave del carácter enigmático de todo arte.

Las así llamadas formas son contenidos sedimentados [y] el contenido estético, por su parte, es algo afectado hasta lo más íntimo por la forma, y no es, de ningún modo, algo que se recibe así como material del mundo empírico y se introduce propiamente en la obra de arte. (Adorno, 2004: 52)

El arte no puede simplemente subsumirse, digamos, bajo el concepto de la razón o la racionalidad, sino que él es esta racionalidad en sí misma, sólo que en la forma de su otredad, en la forma de una resistencia determinada en contra de ella. (Adorno, 2004: 62)

El material es aquello con los que los artistas juegan: las palabras, los colores y los sonidos que se le ofrecen, hasta llegar a las conexiones de todo tipo y a procedimientos desarrollados para el todo: por lo tanto, también, las formas pueden ser material, todo lo que se le presenta a los artistas y sobre lo que ellos tienen que decidir. (Molina, 2016: 72)

El arte se segrega de la naturaleza al formar un campo especial que, de algún modo, esta caracterizado por dos polos: por un lado, el polo del momento lúdico (...) en el que las actividades que se desarrollan en el arte no son concebidas como inmediatamente reales, sino como una índole por la cual están, de algún modo, entre paréntesis, suceden en un campo separado; por otro lado, el momento de la apariencia, esto es, el momento en que la obra de arte como totalidad, en cuanto la endemos en sentido estricto como arte, tiene una intención, significa algo, manifiesta algo en ella que es algo más que la mera aparición en sí misma. (Adorno, 2004: 149)

Cuando Adorno nos dice que el arte se *segrega de la naturaleza* (149), señala que esta separación -la fundamentación de la autonomía artística- tiene un momento lúdico -en un *campo separado*- y otro de la apariencia. El momento lúdico, que coloquialmente podríamos llamar "el chiste" del chori-récord, se expresa en el "jugar a no ser una obra de arte tradicional" (locutivamente) y por esta misma razón exigir para sí el estatuto de "ser una obra de arte contemporáneo" (illocutivamente). Este juego por supuesto tiene su lado mimético: lo que se hace es seguir una receta -la del chorizo criollo- y perseguir unos fines reconocidos -récords guinnes-. Este esparcimiento quizás permita que *EstoNoEsUnaAcademia* suspenda su propia constitución histórica y sus intereses artísticos, instrumentales, para aceptar las propias exigencias expresivas del cuerpo del cerdo -lo que Benjamin (2001) quizás llamaría su destinación-: el cerdo es producido como cadáver y su carne vendida para cocinar. Y del mismo, frente al choripán, serán los comensales a quienes este cerdo los mire para ser comido, porque para eso fue cocinado y muerto. Pero ese momento lúdico-mimético, que pone entre paréntesis la obra de arte tradicional, no interrumpe el texto del arte contemporáneo -e incluso puede que lo refuerce-.

La bella apariencia del arte contemporáneo es el festejo de la pretendida indefinición de su concepto y la dispersión de sus materiales: lo bello es justamente su crisis. Apolo crucificado por Dionisos, muy a lo Nietzsche, muy siglo XIX: justo allí en el origen de la anomia de la autonomía artística. La desencriptación de este enigma no deja de ser por *ratio difficilis*, pero a este nivel podemos poner en duda de si realmente estamos ante una invención u otra estilización más -con su complejidades y entrelíneas-. Pero en el caso de esta obra en particular lo curioso no es sólo que la estetización ocurra como de costumbre -el arte estetizando la vida-, sino que es la propia vida que estetiza en un sentido gastronómico al arte: el cerdo como material producido para ser cocinado se encuentra con la receta del choripán -en cuya genealogía, lamentablemente, no podemos detenernos aquí, pero de cuya diáspora hemos dicho algo más arriba-. Podemos entonces reinterpretar la fórmula

de Figueroa y sostener que la obra, al “conservar la lectura visual del choripán”, favorece una lectura por *ratio facilis* por parte del receptor, al cual le es solicitado no sólo festejar que una choripán sea una obra de arte contemporáneo sino a hacer lo de costumbre: comérselo.

Esto claro no invalida que *la fuga del arte de sus propios límites contribuya a la estetización y la disimulación estética del todo administrado*. No hace falta aquí decir demasiado y basta simplemente señalar el valor simbólico, partidario y altamente viral que tuvo durante la década anterior el choripán: fue central en el discurso “nacional y popular” propio de la última oleada neoperonista¹⁰⁹. Pero si miramos esta obra, en lo que le queda de autónoma, como objetividad, no tenemos elementos para señalar ningún proselitismo ilocutorio. Con todo, más allá de evitar hacer mimesis con este sentido tan restringido de lo político como partido, que abierta la pregunta de que si de todos modos la obra no *tome partido* por una postura crítica-política en clave Adorno. La duda de si al jugar con las contradicciones estéticas del material con el que se elaboró el chorizo -el cadáver, la carne, la receta y el símbolo-, *Esto-NoesUnaAcademia* participó y visibilizó las contradicciones propias de esa región, ante la cual el guion curatorial de SOY los expuso y legitimó como artistas *cada-ños y contemporáneos y catalizadores de la escena a la que pertenecen*.

A nuestro propio juicio consideramos que lo más próximo que el *chori-récord* estuvo de hacer mimesis del mundo sociopolítico que lo rodea, fue al exponer un cadáver de cerdo, en una mesa donde además de despedazarlo, amasarlo y embutirlo, el colectivo se sentó y *expuso* a los productores *otros* de la obra: el carnicero, el herrero, el panadero, los asadores. Más allá de lo irónico o irrisorio que resulta que una obra pueda ser *el choripán mariposa más grande del mundo*, aprovechar el espacio y proceso de una obra como ocasión de goce colectivo, en clave festiva -aunque lo que se festeje sea el arte elitario-, también nos parece algo necesario, amén de loable. Pero

109 Por dar sólo un ejemplo más concreto, pensemos en la fórmula despectiva “choriplanero”. Cfr.: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/cash/48-8945-2015-11-15.html>

los comensales no llegaron a comer más del 30% del total de esta obra escultórica y culinaria. Dejando la pregunta de que pasaría si sacáramos el chori récord no ya de la muestra, no ya de sala, no ya del museo. Ni siquiera a la vereda de la Casa de las Culturas. Si lleváramos esa bestial parrilla por fuera del casco céntrico, a cualquier espacio público, incluso cultural, no elitario y ni contaminado por el arte. La pregunta de cuántos choris, de los más grandes o los más chicos, del arte o la vida, serían necesarios para llenar toda el hambre y la miseria de apenas el NEA.

El *choripán* alcanzó el récord, pero no llegó al mundo.

Quedando en el fondo la simple realidad, que nos acoge con el mismo consuelo que el arte.

Referencias

Agamben, G. (2007). ¿Qué es lo contemporáneo? Otra parte. *Revista de letras y artes*, (20), 78-90.

Benjamin, W. (1990). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Alfaguara.

_____ (2001). *Destino y carácter* (HA Murena, trad.).

_____ (2015). *Calle de sentido único*. Ediciones Akal.

Déotte, J. L. (2013). *La ciudad porosa: Walter Benjamin y la arquitectura*. Metales Pesados.

_____ (2016). *Benjamin et le paradoxe de la chaussette*. Appareil.

Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas-¿cómo llevar el mundo auestas?: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid.

Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI, Bs. As.

Molina, M. (2015). "Los materiales del arte y su dispersión", disponible en: <https://www.investigacionesadornianas.com/ensayos>.

Simondon, G. (2009). *La individuación*. La Cebra y Cactus, Bs.As.