

POSTPRODUCCIÓN Y *SAMPLER* EN DOS OBRAS RADICANTES: *PARQUE DAS RUINAS* DE MARÍLIA GARCIA Y *RECONSTRUCTIONS* DE LILIANA PORTER¹

Susana Pamela VALDÉS PEÑA*

- **RESUMEN:** En la actualidad es posible encontrar obras de arte que se construyen a partir del reciclaje de elementos y/o por la yuxtaposición de ellos, de modo que la actividad del artista contemporáneo estaría orientada bajo la noción de postproducción (Bourriaud) y el ensamblaje, ofreciendo una nueva experiencia en torno a la noción autorial en la que advertimos un trabajo de *sampler*. El siguiente artículo tiene por objetivo leer dos obras radicantes -una literaria y otra visual- de forma paralela y en conjunto - el poemario *Parque das ruínas* (Marília Garcia) y la serie *Reconstructions* de Liliana Porter- a partir del trabajo de postproducción de elementos diversos y el *sampling* como forma de articulación y elaboración de la subjetividad de sus autoras.
- **PALABRAS CLAVE:** Poesía; postproducción; radicante; literatura; arte.

Introducción

En la época contemporánea habitamos en un flujo inagotable de estímulos de diversa índole que transitan e interactúan con nosotros continuamente, lo que sin duda ha sido exacerbado por la era digital. Es en este contexto donde el arte parece ya no buscar un original, sino insinuarnos rutas de lectura sobre propuestas ya conocidas, e invitarnos a repensar usos, formas, memorias y subjetividades que subyacen a ellas. La escritora Marília Garcia y la artista visual Liliana Porter apelan a los receptores con sus obras a repensar el arte y sus formas de producción (y postproducción) en la actualidad pues sus trabajos que reúnen diversidad de estímulos permiten no solo reconsiderar las formas artísticas, sino a repensarnos como lectores en tramas creativas desafiantes y complejas, parte del entramado donde transita el *flanêur* contemporáneo, semionauta interartístico que se abre paso en lo que Bourriaud (2007, p.8) designa como “caos cultural”.

* UdeC- Universidad de Concepción. Facultad de humanidades y arte. Concepción, Chile. Estudiante de Doctorado en literatura latinoamericana. svaldes@udec.cl.

¹ Este artículo tiene su origen en el curso de postgrado UdeC, “Formas radicantes” (2022), y se inscribe en el proyecto Fondecyt Regular 1220321, a cargo de la dra. Biviana Hernández.

Artigo recebido em 25/04/2023 e aprovado em 20/08/2023.

Por un lado, analizaremos el escrito *Parque das ruínas*² de Marília Garcia (2018), poeta brasileña y escritora viajera³ quien comienza a publicar ya en su adultez habiendo escrito anteriormente: *20 poemas para seu walkman* (2007), *Engano geográfico* (2012), *Um teste de resistores* (2014), *Paris não tem centro* (2016), *Cámara Lenta* (2017). Garcia se ha desempeñado como traductora y editora, hecho que dice haberla marcado profundamente tal como señala en una entrevista: “Creo que el contacto que tuve con el lenguaje poético fue tan intenso que me generó un desplazamiento formal y pasé a trabajar con la escritura, a traducir⁴, a buscar desplazamientos entre lenguajes, entre textos, entre formas, como ejercicio, buscando tantear y construir con las palabras” (Garcia, 2010). *Parque das ruínas* (2018) editado por Luna Parque Ediciones se nos presenta como un texto heterogéneo ya que encontramos imágenes (lágrimas, lugares que ha visitado, fotografías diversas personales) y escritos de diversa índole, entre ellos versos poéticos, reflexiones, y formas de diario de vida⁵. Este proyecto escritural se ordena a partir de un sumario o índice que se articula en cuatro secciones: parque de ruínas⁶, un poema en un tubo de ensayo, p.s., y Posfácio por Joana Matos Frias.

Por otro lado, revisaremos la obra *Reconstructions* de Liliana Porter ([2005-2015]), artista contemporánea de nacionalidad argentina cuyos trabajos a lo largo de su carrera han asumido diversas formas: fotografía, collages, instalaciones, videos (entre otros). El proyecto que hemos escogido para análisis corresponde a una serie fotográfica que conlleva varios años, pues contempla obras realizadas entre los años 2005, 2006, 2007, 2008, 2012, 2013, y 2015. Estas obras visuales están compuestas de manera doble: una figura de porcelana (intacta) además de una fotografía (impresión digital de archivo) enmarcada del mismo objeto, pero esta vez destruido.

Ambas autoras y sus obras nos parecen relevantes de estudiar desde el campo cultural en el que se inscriben pues pese a ser de distintas disciplinas es posible leer sus trabajos de forma paralela bajo los conceptos de *sampler* y de postproducción (Bourriaud) debido a que son efectuados a partir de piezas de distinta índole que ya existen y circulan en el mundo. Por una parte, Marília Garcia desde el campo de la literatura latinoamericana contemporánea destaca por repensar la poesía en torno a formas que diversas que convergen en su obra, no ciñéndose a estructuras fijas. En el libro escogido para nuestro análisis nos encontramos con la incorporación de las

² Enunciamos aquí el título en su idioma de origen que es el portugués, pero utilizaremos nuestra traducción del nombre en español -*Parque de ruínas*- en el resto del documento.

³ Marília Garcia nace en Río de Janeiro, Brasil, pero se ha desplazado viviendo también en Francia, hecho que aparece en sus escrituras, y particularmente en *Parque das ruínas*.

⁴ Esta forma de concebir su trabajo la poeta se inclina por las mismas reflexiones que Nicolás Bourriaud (2007, p.57) en *Postproducción*, donde señala que “los artistas de hoy expresan menos la tradición de la que provienen que el recorrido que hacen entre aquella y los diversos contextos que atraviesan, realizando actos de traducción”.

⁵ En un tiempo que vivió en París, escribe “Diário sentimental da pont marie”, proyecto escritural y fotográfico que forma parte de *Parque das ruínas*. Dentro de ello destaca el ejercicio observador de capturar el tiempo en fotografías sobre un mismo lugar: un puente.

⁶ La traducción es nuestra.

obras de otros artistas: fotografías de lágrimas (Rose Lynn Fischer); pinturas (Debret y Klee); y fotografías propias y ajenas- incorpora fotografías de escenas de las películas: *Smoke* (1995) de Wang, *Blow up* (1966) de Antonioni y los documentales *Imágenes de mundo e inscripciones de guerra* de Harun Farocki (1988) y el proyecto *Diario* (1983) de Perlov- además de sus escritos (poesía, diario de vida) lo que tendría como resultado un proyecto donde la mixtura de elementos es determinante y está signada por una mirada propia e íntima. Por otra parte, Liliana Porter desde el campo de las artes visuales ha trabajado con fotografía y montaje, además del cine y el teatro, siendo reconocida a nivel internacional por su trabajo multimedial. En la propuesta escogida para este análisis llamada *Reconstructions* advertimos un trabajo de previa recolección (objetos encontrados en mercados de pulgas), a partir del que erige sus obras dando un sentido distinto al del objeto inicial, transformando incluso las coordenadas temporales en base a esta superposición de fotografía y la pieza escogida. La memoria también es un elemento importante en ambas autoras, pues las subjetividades plantean una nueva forma de organización ya no lineal (cronológica), sino que existiría un tiempo personal, puesto que cada una traslada al presente elementos tomados de distintas épocas, organizándolos a partir de su subjetividad y de su proyecto escritural. Las artistas ejecutan un trabajo de *sampler* pues mezclan elementos de distinta índole, haciendo un ejercicio de postproducción, ya que se reutilizan elementos dotándolos de una nueva significación, un nuevo recorrido a partir de la mirada de quien recolecta signos. Nos parece relevante el estudio de ambas obras en conjunto de forma paralela, pues desde la perspectiva del arte contemporáneo existen líneas de lectura que atraviesan estos trabajos, lo que llevará a buscar puntos de conexión y diálogo entre las autoras, al mismo tiempo que es necesario dar a conocer sus obras en tanto se proponen como formas radicantes⁷. Nuestro propósito es por lo tanto construir un corpus de lectura en base a textos que escapan de las nomenclaturas tradicionales de la crítica literaria y que requieren de una mirada desde la designación radicante de Bourriaud, además de proponerse como formas *sampler*.

Postproducción

En el universo actual del arte nos encontramos con una multiplicidad de formas, signos que recurren a nosotros y nosotros a ellos: habitamos un caos cultural multimedial. A propósito de ello el artista hoy parece abrirse paso entre la diversidad de estímulos y elementos para recolectar y presentarnos rutas posibles, diversos recorridos resultados de una nueva programación de aquello que ya existe. Ya no es necesaria ni se busca la originalidad, sino que un nuevo reparto de lo sensible, como diría Rancière, que estaría dado a partir de la forma en que el artista trabaja con productos que ya existen; la labor

⁷ La radicantidad altermoderna según Bourriaud (2007, p.60) estaría dada en la medida que se puede “transplantar el arte a territorios heterogéneos, en confrontarlo a todos los formatos disponibles”.

artística se establece entonces asimilando (apropiando⁸) elementos (obras), reutilizando⁹ formas, haciéndolas dialogar con la subjetividad de quien realiza la propuesta en su mesa de trabajo. En base a lo anterior comprendemos que en la actividad artística contemporánea subyace la idea de crear con obras que forman parte del repertorio cultural, nuevo paradigma que viene a posicionarse en mayor medida después de los trabajos artístico-teóricos y críticos de Duchamp, Warhol, Jeff Koons entre otros exponentes que han cuestionado las formas de hacer arte. En torno a ello se prefigura ya la reutilización de otras obras existentes, y la creación a través del discurso que vuelve a poner en circulación productos anteriores mediante la postproducción. Este último término es acuñado desde el medio de las comunicaciones por Bourriaud (2007, p. 7) y designado como:

[...] el conjunto de procesos efectuados sobre un material grabado: el montaje, la inclusión de otras fuentes visuales o sonoras, el subtítulo, la voz en off, los efectos especiales. Como un conjunto de actividades ligadas al mundo de los servicios y del reciclaje [...] pertenece pues al sector terciario, opuesto al sector industrial o agrícola- de producción de materiales bruto.

El desarrollo de los medios de comunicación y su multiplicidad de manifestaciones ha ido en paralelo al de las nuevas formas de arte, que se presentan ahora dúctiles, fluidas, desarraigadas. Estas últimas se han imbricado incluso en la trama digital por lo que las materialidades, formas de reciclaje y apropiación han sido relevantes en el quehacer artístico, enriqueciendo y propiciando nuevas formas de creación.

Nicolas Bourriaud en su obra *Postproducción* (2007) nos señala que el artista hoy en día sería “un semionauta que antes de nada produce recorridos originales entre los signos” (Bourriaud, 2007, p. 14) por lo que es importante destacar las rutas propuestas, los caminos guiados y motivados por las autoras. Esto podemos advertirlo en Marília García en la medida que transitar por su *Parque de ruinas* constituye un camino para adentrarnos en la subjetividad de quien escribe, y atestiguar la historia íntima (diario de vida, reflexiones, poesía) sumada a la incorporación de las obras que apropia (por ej. Las fotografías de las lágrimas de Fischer o las pinturas de Debret), y otorga un nuevo significado a partir del proyecto personal¹⁰ explicitado en el libro. Un ejemplo de esto es la utilización de las fotografías de las lágrimas de Fischer que ahora conforman el epígrafe de Marília García, por lo que aquellas imágenes pasan a ser una metáfora visual que

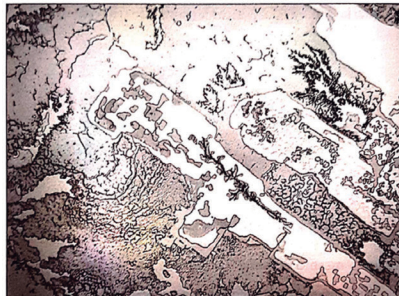
⁸ La apropiación se entiende como parte del juego intertextual que siempre ha existido y se ha venido teorizando (Kristeva, Genette) y que algunos escritores como Borges han tenido en consideración al momento de hacer sus obras. Lamborghini en *El jugador el juego* ya lo ha señalado, así como también los investigadores Carlos Almonte y Meller en *El secuestro del origen*, donde hacen un compendio de autores universales quienes han hecho alusión al préstamo de obras y su posterior uso.

⁹ En la reutilización también existe la posibilidad de transformación de elementos iniciales (pretéritos o contemporáneos), que son sacados de su contexto original y signados por la propuesta del artista radicante.

¹⁰ Esta obra como otras radicantes (Bourriaud) propone una *ars poética* en su propio proyecto, por lo que existiría un ejercicio metapoético. Esto lo advertimos sobre todo en el capítulo “Un poema en un tubo de ensayo” donde García cuestiona que es un poema: “¿si quiero pesar la poesía ¿cuáles son sus parámetros? ¿la relación con determinada tradición? ¿El verso? ¿El tono? ¿Qué hace a un poema ser poema?” (García, 2018, p.29).

comprende lo infraordinario que no puede verse sino con la distancia visual y temporal, además de la fuerte conexión del sentir (red de afectos), que ordena aquella arquitectura de composición: mirar el interior del cuerpo de la lágrima. Sus objetos encontrados que ya transitan por el mercado cultural ahora son reutilizados (postproducidos) en el entramado del poemario, pues se integran a su proyecto como parte de las experiencias de la autora. La originalidad del recorrido entre los signos podemos establecerla en base al orden del proyecto poético, pues los elementos (signos propios y ajenos) son entretejidos por la experiencia poética. El camino propuesto se nos muestra en aparente caos, en dispersión y no obedece a simplemente exponer otras obras (las lágrimas de Fischer, las pinturas de Debret, el cine de autor), sino que hace un trabajo de archivo donde nos encontramos con reflexiones, una poética de las lágrimas como parte inaugural de su trabajo, para proseguir con la forma de una crónica, diario de vida, desestabilizando la idea de un poemario que se rige por el uso del verso y la estrofa. Marília además hace poesía de lo cotidiano, de lo mínimo (lo “infraordinario” que ella toma de Georges Perec), aquello que a simple vista pareciera no verse pero que esconde formas inusitadas que se incrustan en el soma, es decir, en el sentir mismo de la autora pues su experiencia de recolectora de signos, desarraigada y en tránsito nos hace ser parte de un viaje radicante mientras ella ensaya (testea) su poesía, su memoria. Garcia nos señala “Primero un epígrafe en forma de imagen”¹¹ (Garcia, 2018, p. 11, nuestra traducción), señal de ruta que signa el poemario:

Figura 1 – “Tears of Timeless Reunion” (2017)



Fuente: *The topography of tears*¹².

En el poemario Marília Garcia comienza explicando en qué consiste su epígrafe, seguido por la fotografía de una lágrima vista al microscopio, imagen que toma desde el trabajo de Rose-lynn Fisher (señalado explícitamente en sus versos). Este signo ya nos ofrece una visión radicante de su propuesta, pues en lugar de un epígrafe común propone una metáfora visual que es retomada más adelante a través de ejemplos (la forma de leer

¹¹ “Primeiro um epígrafe em forma de imagem” En el texto original en portugués *Parque das ruínas*.

¹² Fotografía microscópica de lágrima, la cual forma parte de las imágenes contenidas en el estudio de investigación visual de la artista Rose-lynn Fisher. Más información sobre el proyecto de la artista Rose-lynn Fisher en: <https://www.rose-lynnfisher.com/tears.html>. Acceso en: 25 mar. 2024.

de Borges según lo que rescata Piglia, el detalle de un fantasma en la película *Smoke*, la necesidad de establecer algún detalle insospechado en el proyecto fotográfico del puente Point Marie que, la presencia de campos de concentración en fotografías que no fueron advertidas cuando se efectuaron-en el documental de Haroki-, y finalmente la aparición de la casa de su infancia en el documental de Debret). La historia íntima vinculada con la historia de la cultura para cerrar con el *Angelus Novus* de Klee, lo que nos hace revisar desde la idea de mirar la historia del pasado asumido por la figura de las ruinas que nos ofrece el título del libro. Seguido a ello el recorrido entre signos nos lleva al encuentro que la autora tiene con “el parque de ruinas”, que se explicita con su experiencia de vida pues cuenta que al visitar Río de Janeiro e ir a una exposición de Debret en el museo Chacra del cielo, debe salir de este lugar al Parque de ruinas para comprar un café. El signo de aquel lugar encontrado por casualidad (y que nos recuerda al objeto encontrado de Duchamp) es traído al poemario que finalmente llevará este nombre¹³.

Lo mismo podemos también advertir en la propuesta de Liliana Porter, ya que ella como semionauta ha escogido piezas de porcelana de mercados de pulgas (“objetos usados”) para erigir una obra. En una entrevista a la artista le preguntan sobre la procedencia de los objetos con los que trabaja a lo que responde “Me parece que todos tenemos algo así como un lente para ver las cosas y eso hace que cuando voy a un mercado de pulgas, por ejemplo, sepa o, mejor dicho, encuentre los objetos que me interesan. Los veo; más que buscarlos, vienen.” (Porter, 2015 p. 28). Ella propone un nuevo recorrido entre aquello encontrado, esta vez entre temporalidades pues el objeto parece no asirse a una forma temporal determinada, se escapa (resiste) al tiempo. Incluso nos lleva a pensar en el experimento del *gato de Schrödinger*, pues en la obra el recorrido amplía las posibilidades temporales a través de la indeterminación, permitiendo la coexistencia de aquello íntegro (vida) y su destrucción (muerte). El recorrido original estaría dado en la medida que se recicla un objeto con existencia autónoma para su posterior reutilización en la narrativa sugestiva que nos ofrece el proyecto de *Reconstruction*.

Figura 2 – Reconstruction (Orange rabbit) (2006)



Fuente: Liliana Porter ([2005-2015]).

¹³ Las ruinas de un pasado que forman parte del presente está también enfatizado por la imagen del *Angelus novus* de Paul Klee que cierra el poemario.

Es interesante advertir que en ambos casos se establece una propuesta desde signos ya existentes, además de recurrir a lo fragmentario y a la ruina. Esto último existe en la obra de García a partir del título y en Porter a través de la posibilidad de aniquilación en los objetos destruidos. En la primera autora el tiempo es abordado y propuesto siguiendo una linealidad no cronológica, sino propiciando el encuentro de temporalidades heterogéneas signadas por la experiencia y lo sentimental (Ej: “Diario sentimental del puente Marie”). En la segunda, sus propuestas artísticas desestabilizan y cuestionan el tiempo en que se instala el objeto, proponiendo una temporalidad indeterminada que propicia una reflexión sobre lo derruido, la ruina de la materialidad, que creemos es una metáfora del existir contemplando vida y muerte.

Uno de los conceptos que aborda Bourriaud -rescatado de Duchamp- es el *ready made* u objeto encontrado como forma de una propuesta de postproducción pues “no se trata ya de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural, es decir, ya informados por otros” (Bourriaud, 2007, p. 25). En el caso de la obra de García podemos identificar algunos objetos que ya están circulando en nuestra cultura, como las fotografías de lágrimas de la artista Rose-lynn Fisher (que la poeta toma como epígrafe), así como también las imágenes de la obra de Debret (pinturas), el *Angelus novus* de Paul Klee, e imágenes de las películas que ella cita *Smoke* (1995), *Blow up* (1966) y los documentales *Imágenes de mundo e inscripciones de guerra* de Harun Farocki (1988), además del proyecto *Diario* (1983) de Perlov). Estos elementos son integrados en el archivo del poemario mediante la reflexión y la poesía escrita a propósito de los encuentros con aquello recolectado. En *Reconstructions* de Liliana Porter también advertimos el trabajo a partir de objetos encontrados pues, y tal como ella señala en entrevistas, estos son sacados de mercados de pulgas, lo que nos hace descreer la noción de obra excelsa y original pues en su lugar se plantea que en lo cotidiano hay arte.

El autor de *Radicante* (2007) propone una tipología de la postproducción, aspectos que podemos advertir en las obras de García y Porter, lo que evidencia precisamente que son trabajos cuya naturaleza es diversa y que nacen en una época donde la *techné* ya no es lo relevante sino cómo el artista se relaciona con el universo y mercado cultural que le precede, y a partir de ello qué es lo que nos intenta comunicar. El primer aspecto que señala es “reprogramar obras existentes”, lo que en García aparece en la integración y utilización de formas artísticas que ya tienen su existencia autónoma. Esto podemos situarlo de dos formas: a partir de obras plásticas mencionadas (y entretrejidas con su relato poético) y de los referentes filmicos (*Smoke*, *Blow up* y los documentales *Imágenes de mundo y documentales de guerra* y *Diario*). La incorporación y reprogramación es relevante en la medida que abren y amplían las posibilidades de aquellas obras, lo que responde a lo que Garramuño expone a propósito de la estética contemporánea pues “se ponen en crisis ideas de pertenencia, especificidad y autonomía” (Garramuño, 2015, p.17). En la reprogramación a partir de un proyecto propio, García sigue una orientación de buscar a partir de lo infraordinario, lo que es logrado en su hallazgo en el documental de Perlov pues al hacer zoom en una de sus escenas la poeta encuentra la casa de su infancia, cumpliéndose el epígrafe inicial de la poética de las lágrimas: es necesario el juego de ver

desde cerca para vislumbrar desde lo mínimo (la existencia mínima de las cosas) hacia la amplitud.

En la artista Liliana Porter podemos identificar esto en la medida que elige obras de ferias de pulgas¹⁴, hallazgos que son vueltos a la circulación, transformándose su relato inicial de objeto. Bourriaud señala a propósito de Duchamp que “el acto de elegir basta para fundar la operación artística” (Bourriaud, 2007, p.24), por lo que el arte contemporáneo estaría impregnado en el acto de aquello que es encontrado y reutilizado. Tal modo de creación estaría presente en la obra de Porter pues su obra está basada en el hallazgo de piezas de porcelana que son puestas en conjunto con una fotografía del mismo objeto, pero esta vez destruido. Dentro del repertorio de objetos que selecciona la artista observamos la reprogramación en tanto los productos ya tienen una existencia autónoma incluso en el olvido del cual son rescatados. En su obra “Reconstruction (Mickey) (2005)” se nos muestra una figura del personaje Mickey de Walt Disney, quien existe como obra previa en tanto caricatura:

Figura 3 – Reconstruction (Mickey) (2005)



Fuente: Liliana Porter ([2005-2015]).

Esto se enlaza también con otra categoría del teórico acerca de la tipología que subyace en la postproducción, “utilizar a la sociedad como repertorio de formas” pues el personaje insigne de Walt Disney ahora es sacado de su categoría clásica como ilustración y llevada a la propuesta fotográfica de Porter. La desestabilización de figuras y su posterior uso nos refleja las formas que tienen de recomponer y expandir las posibilidades de obras ya existentes en el contexto del arte contemporáneo. Este rasgo también se da en *Parque das ruínas*, ya que como hemos visto anteriormente al escoger obras de otros artistas para hacer su proyecto (fotografías, películas) está haciendo uso de un repertorio de formas que está disponible, además de la utilización de sus propios encuentros con la sociedad como las fotografías de Point Marie.

¹⁴ Recordamos que el mercado de pulgas es un lugar fundamental dentro del arte contemporáneo para Bourriaud. En su obra *Posproducción* el capítulo dos se titula “El mercado de pulgas, forma dominante del arte de los 90.”.

La lectura y análisis de las obras en paralelo nos permite evidenciar que el trabajo de los artistas contemporáneos ha dejado atrás la noción autorial clásica, ofreciéndonos la posibilidad de postproducir elementos diversos bajo la subjetividad de quien mezcla, ordena y resignifica aquello que ha escogido.

Samplear la realidad

En la actualidad el ejercicio artístico ha trascendido de las formas originales anquilosadas para abrirse a nuevas experiencias del lenguaje, pues lo que cobra relevancia es la forma en que abordamos obras o discursos ya existentes para reconfigurarlos según líneas propias, miradas que construyen/destruyen a partir de lo que existe. En base a lo anterior cabe volver a la pregunta formulada por Mauro Gaspar y Federico Cohelo en su *Manifiesto da literatura sampler*: “¿Qué importa quién habla? (Gaspar; Cohelo, 2005, p. 1, nuestra traducción)”. La autoría ya deja de ser importante y la incorporación de diversos elementos de un modo antropófago como ya nos señalaba Oscar de Andrade a principios del siglo XX parece ser el centro de un juego¹⁵ que ha estado inscrito en las diversas creaciones desde tiempos pretéritos.

Los autores brasileños advierten la literatura *sampler* como una forma de crear material nuevo a partir de la apropiación de otros elementos culturales: “Apropiar para producir, y no para reproducir. La escrita sampler como una forma de “doblar” la materia, la referencia, el sujeto existente → crenado una nueva/otra/diferente subjetivación de texto/música/materia” (Gaspar; Cohelo, 2005, p.3, nuestra traducción).¹⁶ Esta nueva subjetivación que permitiría el *sampler* lo podemos identificar en García a partir del material con el que trabaja pues es tomado desde diferentes fuentes informadas, produciendo una nueva creación, y en Porter la utilización de elementos para doblar la materia está dado por la producción a partir de los objetos existentes en *Reconstructions*.

La discusión y propuesta sobre la superación de la voz autoral ligada a la obra también ha sido retomada por Bourriaud, pues compara la forma de trabajo artístico actual con el del *sampler*: “La práctica del DJ, del websurfer y la de los artistas de la postproducción implican una figura fundamental del saber, que se caracteriza por la invención de itinerarios a través de la cultura” (Bourriaud, 2007, p.14). En el caso de ambas autoras podemos advertir un ejercicio de *sampler*¹⁷ pues en sus obras vislumbramos una práctica homologable a la de DJ al mezclar obras que dan vida a su propia obra (valga la redundancia). Esta práctica se da en la medida que los materiales con los que se

¹⁵ Leónidas Lamborguini aborda este tema en el libro *El jugador el juego* (2007), donde reflexiona sobre las reescrituras.

¹⁶ Original: “Apropriar para produzir, e não para reproduzir. A escrita sampler como uma forma de “dobrar” a matéria, a referência, o sujeito que existe → criar uma nova/outra/diferente subjetivação do texto/música/materia” (Gaspar; Cohelo, 2005, p.3).

¹⁷ Bourriaud define el concepto de *sampler* traído desde el contexto musical contemporáneo como “máquina de reformulación de productos musicales” (Bourriaud, 2007, p.15). Esta forma se extrapola (y se amplía) a las nuevas formas de hacer arte.

trabaja son tomados y sirven como base a una nueva composición para su reutilización (Bourriaud, 2007). Esto lo advertimos por un lado en el trabajo de Marília Garcia, ya que, en *Parque de ruinas*, como hemos revisado, existen marcas textuales directas que exponen el uso de las obras de otros¹⁸, su reubicación y su reutilización. Garcia nos exhibe directamente el uso de otra obra incluso agregando la dirección web: “Rose-lynn fisher viu que as lágrimas tienen su propio lenguaje para cada sentimiento/el trabajo está en su sitio web/ <http://rose-lynnfisher.com/tears.html>” (Garcia, 2018, p.13, nuestra traducción)¹⁹. De igual forma señala a través de reflexiones (“También puede quitarse de la cabeza las imágenes de exposición de Debret y de su pintoresco viaje al Brasil colonial” (Garcia, 2018, p.18, nuestra traducción)²⁰ las obras que visitó del pintor Jean Baptiste Debret incorporando las fotografías²¹ de sus pinturas y al final del poemario la aparición del *Angelus Novus* de Klee. También reutiliza capturas de escenas de las películas *Blow up* (en la página 31), del *documental Imagens do mundo e inscrições da guerra* (en la página 33) y de manera muy significativa el hallazgo de la casa de su infancia en *Diario* de Perlov (en la página 39). El *sampling* en la autora también lo realiza imbricando obras (fotografías) que ella misma ha tomado en sucesivos días en el puente Pont Maire a modo de diario: “fotografiar el puente y escribir el “diario sentimental del puente Marie”” (Garcia, 2018, p. 24)²². Esto enfatiza el ensayo cotidiano que hace de testear la realidad, en el camino de encontrar aquello infraordinario que permite la repetición: “Me di cuenta de que *Smoke* me interesaba por la insistencia/repetición/- ¿sería posible ver el paso del tiempo en esta repetición??”²³ (Garcia, 2018, p.29, nuestra traducción).

Por otro lado, en el trabajo de Porter está la reutilización de productos culturales, que es aún más visible pues cada uno de los elementos de *Reconstructions* ha sido recogido de mercados de pulgas. Entre ellos nombramos por periodo del proyecto artístico los elementos que lo conforman: en el año 2005 una figura de Mickey, en 2006 una figura de un niño con camisa amarilla, un hombre con túnica verde, un conejo naranja, una niña con sombrero, un niño con camiseta amarilla, un pequeño mono, un pato marrón; en 2007 un corderito con cinta roja, un pájaro, un pingüino, un ratón vestido, un hombre de nieve, en 2008 un pingüino de pico rojo, un sombrero rojo, en 2012 un niño con sombrero azul, un pingüino de cristal, en 2013 un hombre con pantalón negro, y finalmente en 2015 un tucán y un gato con chaleco azul. La reutilización de estas

¹⁸ Nos ceñimos a mencionar la reutilización de obras de otros artistas principalmente, pero cabe hacer mención que en su proyecto Marília también incorpora imágenes de su archivo familiar e íntimo como la fotografía donde aparecen su padre y tío, y las cartas de su abuela.

¹⁹ Original: “rose-lynn fisher viu que as lágrimas/têm uma linguagem propia/para cada sentimento/o trabalho está no seu site/ <http://rose-lynnfisher.com/tears.html>”. (Garcia, 2018, p.13).

²⁰ Original: “Também não consegui mais tirar da cabeça as imagens da exposição do debret/e da sua viagem pitoresca ao Brasil colonial”. (Garcia, 2018, p.18).

²¹ Nos limitamos a mencionar la incorporación de las imágenes, pero por razones de extensión del trabajo no colocaremos la pintura.

²² Original: “a fotografar a ponte e escrever o ‘diario sentimental da pont Marie.’” (Garcia, 2018, p. 24).

²³ Original: “percebi que me interessava em Smoke a insistência/ a repetição/- seria possível ver a passagem do tempo nesta repetição?” (Garcia, 2018, p. 29).

figuras y el acto de yuxtaponerlas junto a la fotografía de su posibilidad de destrucción nos demuestra que la obra de la artista no busca el desarrollo de una técnica artística en concreto, sino reciclar otros productos: “los artistas actuales programan formas antes que componerlas; más que transfigurar un elemento en bruto (la tela blanca, la arcilla, etc.) utilizan lo dado” (Bourriaud, 2007, p.13).

Conclusiones

A modo de conclusión identificamos los trabajos *Parque de ruinas* de Marília García y *Reconstruccions* de Liliána Porter como formas radicantes (Bourriaud) ya que son proyectos que eluden una fijeza, desarraigados nos ofrecen una heterogeneidad dinámica que exige al lector una nueva forma de leer y adentrarse en sus senderos. Las formas en que se construyen estas obras obedecen a un ejercicio de postproducción, pues como advertimos en García se reutilizan obras de diversa índole (fotografías, pinturas, escenas de películas/documentales) y en Liliána Porter vemos el reciclaje de figuras encontradas en mercados de pulgas que son reprogramadas en una trama nueva signada por el eje programático de la reconstrucción que nos lleva a repensar el tiempo en que se presentan las obras. También pudimos asignar al trabajo de ambas autoras la categoría de *sampler*, pues mezclan a partir de la apropiación de elementos, reutilizando formas ya existentes bajo el amparo de las subjetividades de quien organiza los signos. Así mismo también se concluye que la lectura en conjunto de las obras resulta pertinente puesto que: tienen en común el eje radicante; manifiestan formas innovadoras de creación artística para efectos de la contemporaneidad; proponen el ejercicio de unir lo fragmentario (obras de artistas ajenos, fragmentos de la historia personal y colectiva); la conciencia de un tiempo no lineal en ambas artistas y su carácter de ambigüedad propio de la radicantidad. De esta manera se comprueba la viabilidad del corpus seleccionado y su propósito de análisis crítico.

VALDÉS PEÑA, S. P. Postproduction and sampler in two radicants Works: *Parque de ruinas* (Marília García) and *Reconstruccions* of Liliána Porter. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 63, n.1, p. 149-160, 2023.

- **ABSTRACT:** Nowadays it is possible to find artworks that are built from the recycling of elements and/or juxtaposition of them, so that the activity of the contemporary artista would be oriented under the notion of Postproduction (Bourriaud) and the assembly, offering a new experience around the notion of authority in which we notice a work of sampler. The following article aims to read two radicant Works- the poetry book *Parque de ruinas* (Marília García) and the *Reconstruccions* series by Liliána Porter- from the work of Postproduction of diverse elements and sampling as a form of articulation and elaboration of the subjectivity of their authors.
- **KEYWORDS:** Poetry; postproduction; radicant; literatura; art.

REFERENCIAS

BOURRIAUD, N. **Radicante**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.

BOURRIAUD, N. **Postproducción**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.

GARCIA, M. **Parque das ruínas**. São Paulo: Luna Parque Ediciones, 2018.

GARCIA, M. **Entrevista a Marília Garcia**: lógicas del desplazamiento. Entrevistador: Aníbal Cristobo. 2010. Recuperado de: <https://kriller71.blogspot.com/2010/10/entrevista-marilia-garcia.html>. Acceso en: 20 mar. 2024.

GARRAMUÑO, F. **Mundos en común**. Buenos Aires: Fondo de cultura económica Argentina, 2015.

GASPAR, M.; COHELO, F. **Manifiesto Sampler**. 2005. Texto presentado en Cátedra Padre Antonio Vieira de PUC-Rio. Recuperado de: https://www.academia.edu/18298250/Manifiesto_da_Literatura_Sampler_2005. Acceso en: 20 mar. 2024.

PORTER, L. Entrevista a Liliana Porter. **Arte y opinión**, [S.L.], n.8, 2015. (Colección Breviarios).

PORTER, L. **Reconstructions**. [2005-2015]. Instalación de figuras de porcelana y fotografía digital. Recuperado de: <https://lilianaporter.com/pieces/medium/photograph>. Acceso en: 22 mar. 2024.