

Acerca de la posibilidad de reactivar algunos impulsos anti-institucionales del arte del pasado

About the possibility to reactivate some anti-institutional impulses of sixties arts

Por Fernando Fraenza & Alejandra Perié
2010

Resumen

Uno de los temas que más discusiones ha suscitado entre los críticos, filósofos e historiadores del arte ha sido el problema de cómo los jóvenes artistas, curadores, historiadores, comisarios, teóricos críticos o funcionarios articulan la memoria artística y política del escenario de los sesenta, eficazmente cooptada por la *institución arte* en todo el mundo y también en la Argentina, quebrada por la dictadura. En este último escenario, episodios tales como *Tucumán Arde* ingresaron al relato oficial del arte del Plata, constituyéndose en referencia ineludible para aquellos que se hayan preguntado alguna vez por una posible relación entre arte y política. Se trata de un debate que toma por objeto la manera en que vienen siendo analizadas, recuperadas o reconstruidas las neovanguardias de los sesenta, por la historiografía, por la teoría crítica y –sobre todo– por el propio arte-activismo.

Palabras clave

Neovanguardia-activismo-arte-política

Abstract

Probably the topic that has generated most discussion among actual critics, philosophers and art historians is the interest -of young current artists, curators, historians, curators, theorists, critics and officials- in new interpretations about the artistic and political scene of the sixties, incorporated and neutralized by the *institution-art* (Bürger), both in the global artworld and argentine artworld broken by the military government (1976-1983). The legendaries anti-institutional art epidodes of sixties, like *Tucumán Arde* (Rosario, 1968), became unavoidable references to formulate the question concerning the relationships between arts and politics. This is a discussion aims the way we are being analyzed, recovered or rebuilt the sixty neo-avant-garde, by history, by critical theory and, above all, by the *art-activism*.

Keywords

Neoavantgarde-activism-art-politics

1. Diálogos sobre el (no)arte reciente¹

En los últimos tiempos, uno de los temas que más discusiones ha suscitado entre los críticos, filósofos e historiadores del arte ha sido el problema de cómo los jóvenes o actuales artistas, curadores, historiadores, comisarios, teóricos críticos o funcionarios “rearticulan” la memoria artística y política del escenario de los sesenta, eficazmente cooptada por la *institución arte* en todo el mundo y también, por qué no, quebrada -en la Argentina- por la dictadura (1976-1983). En este último escenario, tales dichos y numerosos escritos se han sucedido desde que los episodios de *Tucumán Arde* (Rosario, Buenos Aires, 1968) ingresaron al relato oficial del arte del Plata, constituyéndose en referencia ineludible para aquellos que se hayan preguntado alguna vez por una posible co-articulación entre arte y política. Señalamos una suerte de disputa que toma por objeto la manera en que vienen siendo –desde hace ya unos quince años- analizadas, recuperadas o reconstruidas las neovanguardias de los sesenta, por la historiografía, por la teoría crítica y –sobre todo- por el propio arte-activismo.² Una discusión que lo es -sobre todo- acerca de cómo activar, rehabilitar o –por lo menos- comprender lo que por entonces significó -radical y auténticamente- una expansión horizontal³ de las bellas artes, que procedía rechazando casi por completo sus relaciones verticales⁴ con la institución arte. Se trata –dice Ana Longoni-

...de un diálogo intelectual intenso e inusualmente riguroso acerca de las distintas operaciones (concretadas en investigaciones, libros, curadurías, etc.) sobre ciertos hitos del arte conceptual argentino (y latinoamericano), políticas cuyo despliegue sostenido desde comienzos de la década del noventa viene afectando las capacidades de reactivación (o desactivación) de aquellas experiencias en nuestro presente.⁵

¹ Utilizamos al expresión *(no)arte* en el sentido que José Luis Brea la empleaba para delimitar aquellos aspectos del arte que, aún siendo artísticos por convención profana, permanecían distanciados de la creencia artística. En otros términos, a los aspectos menos simbólicos, orgánicos, o estéticos de aquello que aún puede seguir –con reservas- denominándose arte.

² Trayecto jalonado -primordialmente- por artículos tales como GORELIK, Adrián “Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política”, en *Puntos de Vista*, n.82, agosto, Buenos Aires, 2005 y LONGONI, Ana, “La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de vanguardia en el arte argentino de los 60/70”, en *Pensamiento de los confines*, n. 18, julio, Buenos Aires, 2006, pp. 61-68), así como un *dossier*, publicado en el número 82 de *Revista Ramona*, que reúne artículos de los investigadores Ana Longoni , Fernando Davis, Jaime Vindel (España) y Miguel López (Perú), en los que se discurre sobre los modos en que viene siendo recuperada la vanguardia periférica de los sesenta en la historiografía –sobre todo- argentina reciente.

³ Espacial, sincrónica o social.

⁴ Temporal, diacrónica o artística.

⁵ LONGONI, Ana, “Retrospectiva polémica. Los sesenta vistos desde los noventa”, en *Ramona*, n.82, julio, Buenos Aires, 2008.

Esta historiadora se ha preguntado, inclusive, si los intentos de reactivación de un legado crítico observables en las prácticas del actual arte activista encuentra en episodios del pasado (a través de ciertos *returns*) conexiones precisas y reservorios de recursos y experiencias para el presente (*ibid.*).

Una de las palabras clave, en el tipo de reconexión (política) que se pretende con unas prácticas pasadas, parece ser “reactivación”. Término que aparece una y otra vez, como recurso obligatorio ante la incorporación ya fetichizada de las experiencias y voluntades políticas –estéticamente invisibles- de la neovanguardia sesentista a la visibilidad del circuito institucional actual del arte pleno. Podríamos decir que, ante el poder de la maquinaria canonizadora,⁶ dicho término, mantendría vigente –tal vez- la posibilidad de mostrar un punto de fuga hacia dónde apuntar, con el fin de renovar el proyecto de hacer reverberar en el presente y potenciar las experiencias pasadas. Una renovación que definitivamente se sustraiga al “campo de atracción” institucional de las artes y promueva gestos reactivadores libres ya de componentes residuales de lo sacro tales como podrían aún serlo, una confianza excesiva en la “aproximación sensible”, o bien, en la función o el poder prometido por las poéticas políticas. En ambos casos, *confianza ideológica en el arte*.

Al momento de elaborar nuestra propia idea de reactivación dimos con un extenso prefacio escrito por Alain Badiou en 2007 para la traducción castellana de su “sesentista” pero –a la vez- “platónico” *Le Concept de modèle*. Publicado treinta años antes, *El concepto del modelo* transcribe dos conferencias preparadas por este filósofo como parte de un curso de *Filosofía para Científicos* organizado por Althusser en 1968 e interrumpido en su dictado por los hechos del mes de mayo. Si bien, estas conferencias constituyeron un punto de partida afortunado para dar forma a los lineamientos de desarrollos posteriores de su labor no sólo como pensador sino también como escritor político, lo cierto es que, en este pequeño volumen “*la filosofía es ampliamente sierva de la lógica matematizada*”,⁷ reactivación platónica que –en vista al posterior desarrollo de su propio pensamiento crítico- obliga a una explicación que ha de resultar ejemplar y que requiere imaginar una suerte de mapa⁸ en el que aparecen algunas de las reactivaciones posibles.

Si tomamos las cosas en una perspectiva ampliada y calma -en cuanto a sus pretensiones de razón- normalmente sucede que volvemos atrás. Vale decir, ocurre que permitimos que los diferentes estratos de pensamiento, destituidos por las urgencias de la pugna entre las fuerzas fácticas (Apel), encuentren nuevamente su lugar en la construcción conceptual. Con

⁶ Se localice donde se localice y sea puesta a funcionar por el agente que sea.

⁷ *Op.cit.*, p.26

⁸ O mejor, de acerbo, para los que tienen reservas frente a toda *escopacidad* (o visibilidad) que se pretenda neutra.

salvedades, se trata del procedimiento que también Husserl denominó reactivación (en este caso, de los sedimentos). “Él, y de manera aun más decisiva su discípulo Heidegger, conciben casi siempre esta reactivación como un movimiento hacia lo original, o como el descubrimiento de una significación cuyo olvido no debe disimular que es más auténtica.”⁹ Por ejemplo, la crítica del *pensamiento identificante* que caracteriza la historia de la ilusión objetivista de la claudicación del *ser* por el *uno* exigiría su sustitución por otro movimiento que reactivase la intensidad de la proximidad originaria con lo que *es*. Empeño cuyo recurso es la *mímesis pre-lingüística*, y la conservación -al interior de la obra de arte- de aquella resonancia (tal vez molesta) que la racionalidad formal o instrumental habría vuelto imperceptible. Todo lo dicho hasta aquí, para sostener que nuestra propia propuesta de reactivación, bastante más kantiana, va -por mencionarlo de algún modo- enderezada en otra línea.

2. Reactivación ya en los sesenta

Las vanguardias políticas y luego artísticas han escudriñado detrás de las apariencias de la organización social burguesa, buscando la presión vital y el conflicto. La lucha de clases impulsada por el proletariado era - precisamente- esa suerte de secreto oculto detrás del movimiento del suceder histórico. El mecanismo de la historia llevaba en sí mismo lo original, por debajo de las apariencias de la economía capitalista y la ideología burguesa. Ya en el arte, la vanguardia tenía como fin volver -de muy diversas maneras- a instancias pretéritas, anteriores a la autonomía, aún desligadas de una representación armonizadora (Marcuse). En el plano de bellas artes, un retorno a instancias anteriores al efecto ilusivo. En la música, por ejemplo, a una instancia sonora más fundamental que la tonalidad. En este sentido, la crítica vanguardista dirigida contra la *superstición de lo orgánico* (Adorno) equivalía a las filosofías de la restitución de lo primigenio contra las figuras civilizadas y alienadas del orden burgués. Inclusive, la disposición de los artistas más involucrados en la radicalización política que recorre la sociedad argentina a fines de los años sesenta y primeros setenta se relacionaba con una ambición -de alguna manera- originaria: contra el modernismo ya *domesticado* (Huysen), contra el “nuevo arte argentino” y su “puesta al día”, a continuación de la Revolución Libertadora, a lo largo de los sesenta, en el marco de un nuevo sistema de patrocinio y consagración institucional.

⁹ BADIOU, 2007, p.14 “Detrás del sorprendente éxito pragmático de la física galileana matematizada, Husserl cree descubrir una manera de habitar el mundo más esencial, menos relegada al artificio abstracto de la técnica, y en este sentido puede decir, contrariamente a las enseñanzas de Copérnico, *nuestra madre Tierra es inmóvil*. Lo cual anticipa ciertas prédicas ecologistas relativas al planeta como sitio de la archihabitación por el Viviente, sitio que debe ser puesto, ante todo, fuera del alcance del dominio técnico y transmitido a nuestra descendencia con el respeto de su donación natural.” (*Ibid.*)

Disposición, a la vez, contraria a la típica idea de *compromiso* del PC, la cual implicaba, como dijo alguna vez Nicolás Casullo, “*seguir haciendo danza en los pequeños festivales y recitando algún español de la guerra civil.*” Los artistas “captados”¹⁰ por el FATRAC,¹¹ por ejemplo, participaban de una suerte de “retorno” al entusiasmo de la vanguardia heroica, alentados en esa “autenticidad” de abandonar el arte (o de alcanzar su autocrítica o su autoconciencia hegeliana en el entorno de la sociedad burguesa)¹² pero descubriendo –entre el foquismo y una revolución ya distinta pero inminente- una nueva manera de habitar ese mundo más esencial (de reactivarlo), y en este aspecto se podría decir que, contrariamente a la heroicidad anti-artística de la vanguardia pura, el carácter centrífugo de esta neo-vanguardia rioplatense ya era otro: *adoptar -en marcada fuga- los métodos semiclandestinos de la lucha política, los procedimientos de participación política no mediada ya por el arte.* Y con esto, a su vez, de autocrítica del arte después de su propio fin histórico, ahora ya en una sociedad post-burguesa. Cabe insistir –hasta el hartazgo-en que esta autocrítica no se produciría de modo alguno en la recepción y en el disfrute artístico-político del contenido y de las intenciones manifiestas de las obras, sino –más bien- en una interpretación crítica y diagonal de dichas prácticas.¹³

Ya tenemos -en la propia neo-vanguardia argentina- un proyecto ejemplar para reactivar los sedimentos de la brillante tradición revolucionaria asociada a la muerte hegeliana del arte y reencontrar la potencia autocrítica del arte. Buscaban una genealogía diferente, previa al primer fracaso de la vanguardia y su conversión en arte, representada localmente por el *Di Tella* y su *New Art of Argentina*.¹⁴

En el pequeño libro mencionado, Badiou intenta describir su propio entusiasmo reactivador durante los sesenta, cuando, contrarios al aburguesamiento del partido, imaginaban un retorno a la verdadera inspiración revolucionaria, que creían del lado de Ho Chi Minh o de la revolución cultural.

Estábamos apasionados (sigo estándolo), más acá del éxito insurreccional bolchevique, por las tentativas de democracia inmediata de la Comuna de París. Cuando se trataba del término “república”, nuestro interés se inclinaba, más acá de la democracia parlamentaria burguesa, hacia la dictadura popular bosquejada en 1793 por el Comité de Salud public. (...) éramos activos en el límite del “grupo en fusión” (movimientos rebeldes) y de la subjetividad del tipo “fraternidad-terror” (nuevas formas de

¹⁰ ¿Captados?, así se decía por entonces.

¹¹ *Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura*. Agrupación de artistas e intelectuales (1968-1971), promovida por el trotskista *Partido Revolucionario de los Trabajadores* (PRT), también ligado, desde sus congresos (1968 y 1970) a su “brazo armado”, el *Ejército Revolucionario del Pueblo* (ERP).

¹² BÜRGER, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, Cap.III. Traducción castellana de J.García, *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona: Península, 1987.

¹³ Por parte del filósofo crítico, no del hermenauta.

¹⁴ Exposición organizada por Jorge Romero Brest y el *Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella* en el *Waker Art Center* de Minneapolis. Presentada entre septiembre de 1964 y marzo de 1965.

organización), y criticábamos la otra transición, la que conduce, en las trampas del poder, de la fraternidad-terror al Estado socialista y que se resume en la fórmula cuyo memorable fracaso ahora conocemos, la de Partido-Estado.¹⁵

Sin considerar el FATRAC como la única opción revolucionaria para los artistas argentinos de finales de los años setenta, en la poética resultante de dicho frente y sus circunstancias, hemos de registrar –también– un ejemplar impulso reactivador de las fases más autocríticas o –si se quiere– deconstructivas de la ideología del arte burgués, contrario a los procesos de estilización que reinstauraron –en el mundo y en la Argentina– la categoría de obra de arte, una vez fracasada la vanguardia y superviviente el arte. En otros términos, la conjunción entre vanguardia artística y política que promovía el FATRAC (como suele decirse, siguiendo una lógica que parecía ir más allá de la mera politización de la vanguardia artística, hacia la disolución del arte en la militancia política),¹⁶ un tipo de muerte auténtica del arte, como *silencio*,¹⁷ criticaba o respondía otra transición, la que condujo a una muerte del arte, más débil pero real, como *triumfo de la industria cultural* (aún cuando, para un sector del consumo extremadamente distinguido, ésta se muestre –convincientemente– como arte de vanguardia, inclusive en cuanto a la orientación política correcta de su contenido).¹⁸ Y todo esto, en una suerte de reactivación de una prístina muerte del arte, fracasada como *reintegración utópica* pero exitosa y profunda como conocimiento profano del arte y puesta de manifiesto del carácter institucional e innecesario del mismo.

Amerita ahora hacer una aclaración, para comprender lo que hemos dicho en el párrafo anterior en relación a los datos más empíricos de la historia del arte “de neo-vanguardia” en la Argentina. Es habitual y es correcto distinguir –por parte de los historiadores– entre el simple anhelo de violentar el arte excediendo sus límites (i) y otorgar estatuto artístico a la acción política-revolucionaria (ii).¹⁹ Distinción gruesa que evalúa un proceso de radicalización neo-vanguardista (Foster) a lo largo de los años sesenta, que terminará por recurrir a la apropiación de los procedimientos de la lucha política como apropiación artística. Es decir, de darle estatuto artístico (con el consentimiento o con la negativa institucional).²⁰ A pesar de esto, necesitamos para dar forma a la idea que ahora estamos

¹⁵ BADIOU, *op.cit.*, p.16.

¹⁶ Puede decirse que los artistas argentinos de la segunda mitad de los años sesenta, ya fueran parte del FATRAC o militaran en otras formaciones –próximas en sus planes pero antagónicas– se apropiaron de algunos procedimientos de la violencia política como recurso artístico.

¹⁷ Autoinmolación de protesta contra la supervivencia del arte por obra de la vanguardia frazada. Episodio creado por el artista-filósofo (grabado en la arquitectura del propio texto) y susceptible de ser interpretado en su contenido de verdad (Adorno) por el filósofo crítico (cfr. VATTIMO, Gianni, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985. Traducción castellana de Teresa Oñate, *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1994, Cap.III.).

¹⁸ En este último sentido, como los artistas de la puesta al día de Romero Brest (Alfredo Rodríguez Arias, Antonio Trotta, Delia Cancela, Pablo Mesejean, Margarita Paksa, Dalila Puzzovio, Edgardo Giménez, David Lamelas, Juan Stoppani, Oscar Palacio, etc.) o de la supervivencia maltrecha en la obra de Ricardo Carpani.

¹⁹ Ana Longoni ha investigado y se ha referido con precisión a los diversos episodios del mencionado trayecto (1999, 2000, 2000^a, 2005).

²⁰ La diferencia entre una cosa y otra no es poco importante.

proponiendo, marcar el carácter –en buena medida- estilizado (y domesticado) de lo que los historiadores, analizando sin más los artefactos y las manifestaciones de los autores empíricos,²¹ entienden por “*exceso respecto de los límites del arte.*”²² No se trataría ya de una pura rebelión contra la función normalizadora de la tradición o verticalidad vertical del arte. La obra de artistas como Kenneth Kemble, David Lamelas, y Marta Minujín -pero también buena parte de las obras de Pablo Suárez, Oscar Bony, León Ferrari o Ricardo Carreira (más radicales e *inorgánicas* en algunos –y sólo en algunos- de sus niveles de lectura)- no conseguiría poner en escena un juego dialéctico entre ocultamiento y escándalo público, quedando tan sólo con este último efecto. Parafraseando al Habermas del Premio Adorno (1981), digamos que: fascinados ante el horror que acompaña a toda profanación, no consiguen huir de los resultados más triviales de la ofensa que llevan a cabo. No se trata básicamente de estrategias de silencio sino más bien de consumo cultural. La apuesta ahora es entender y valorar el propósito de expansividad social y política²³ en la medida en que este proyecto, hacia el interior del arte mismo, consigue destruir los lazos verticales anudados por la creencia artística. Sobrepasar los límites del arte y sus supersticiones implica ya estar fuera del curso vertical de la historia del arte, por no decir evadido de la institución arte, expresión que favorece la frecuente confusión entre el significado del término *institución* (pensar que le arte es necesario para algo)²⁴ y el significado del término *instituto* (los museos, los catálogos, los premios, etc.).

La apropiación artística de lo radicalmente no-arte, por ejemplo la violencia o la acción política en la Argentina, es un tipo de entorpecimiento legítimo del curso del arte y de sus límites; sobre todo por no ser arte y por promover un tipo de autocrítica y conocimiento de sí. *Radicalmente no-arte* podría haber sido –es una hipótesis- la intensión muchas veces achacada al trotskismo extremo del FATRAC (intención, sobre todo, criticada por otras formaciones más alineadas verticalmente con la tradición de arte) que consistía –lisa y llanamente- en ganar o “captar” artistas e intelectuales para la militancia corriente, sujetos cuyas prerrogativas y ascendiente eran de utilidad como cobertura legal de actividades partidarias, o simplemente –como lo ha investigado Ana Longoni (1999)- a fin de que pasaran a ser militantes abocados a las tareas partidarias regulares. Entiéndase, es muy poco artístico, como dice Longoni, sujetar la conjunción de vanguardia artística con vanguardia

²¹ Lo que manifiestan estratégicamente los artistas participando en el arte, en la búsqueda de su propio beneficio. Frente a esta figura empírica del artista real, deberíamos interrogar aquella figura modélica, abstracta y textual cuya existencia se basa en las propias marcas distribuidas en el texto, reconstruidas por el tercero analista cuando se pregunta e intenta responderse por la obra de arte no ya como contenido sino como enunciado (o producto de un acto de enunciación).

²² En lo que va, al menos, entre *Arte destructivo* (Galería Lirolay, 1959, Buenos Aires) y las *Experiencias visuales 1967* en el Instituto Di Tella (Buenos Aires), previas al “itinerario” de 1968.

²³ Sobre todo de la segunda vanguardia que se origina hacia 1965.

²⁴ Sostener ideológicamente lo que el desarrollo del propio arte ya ha falsado: que es necesario y que tiene alguna obligación.

política al régimen (de las urgencias) de la política. *Radicalmente no-arte* fueron también, durante el celebrado “copamiento” del acto de entrega del Premio Braque (julio, 1968, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires), los procedimientos empleados por el FATRAC para desbordar la planificación inicialmente artística del atentado, distribuyendo volantes con sus propios lemas, sorprendiendo a los presentes (inclusive a los propios artistas co-organizadores, quienes se sintieron burlados y desplazados de su rol protagónico en materia de agitación política) con un nivel de agresión sutilmente acrecentado y aprovechando su infraestructura legal (ante la detención de algunos de los participantes) así como sus órganos de prensa para capitalizar la acción en puro provecho de su agrupación política.²⁵ La apropiación artística de lo radicalmente no-arte en la Argentina continúa el proceso de análisis y deconstrucción institucional inaugurado por la vanguardia heroica y abandonado luego con su transformación en arte. Como sostiene Hal Foster,²⁶ con la vanguardia, la institución del arte –aún ya puesta de manifiesto- no queda para nada analizada o definida. Ésta es una matización importante pues, la vanguardia –haciendo visible el carácter institucional y contingente del fenómeno arte- nada –o muy poco- representa o demuestra acerca del arte como institución o como superstición (Adorno). Obviamente, *carecer de una ley suprahistórica* (i) y *ser un fenómeno institucional* (ii)²⁷ no pueden separarse, pero tampoco es lo mismo. Una cosa es falsar la ley del arte, poniendo de manifiesto su carácter institucional (i), otra distinta es reconstruir o representar hipotéticamente dicho carácter (ii);²⁸ diferencia heurística que nos ayudaría a distinguir las vanguardias históricas de las neovanguardias: si las primeras se centraron en evidenciar lo convencional, la neovanguardia reactiva (sí, dijimos reactiva) la vanguardia, concentrándose en el desmontaje de la creencia institucional. Inclusive de la creencia posthistórica que conserva para el arte posaurático un tipo de politicidad o capacidad expansiva intrínsecas que no requeriría o motivaría el puro y simple *dejar de hacer arte para dedicarse hacer a la revolución*. Si el aporte al conocimiento del fenómeno arte durante los años veinte lo es acerca de su contingencia e historicidad; la reactivación producida por una neovanguardia auténtica, lo es en su intento por convocar una investigación crítica de la institución del arte, de sus parámetros perceptuales y cognitivos, estructurales y discursivos. La

²⁵ Longoni escribe (1999): “Sin embargo, los testimonios de muchos artistas entrevistados que participaron en la acción señalan, más bien, la existencia de una pugna entre ellos y el FATRAC. Reconstruirla nos dice mucho acerca de las tensiones crecientes entre dos lógicas distintas: la de la vanguardia artística -que se politiza- y la de la vanguardia política que intenta una política hacia la cultura. Al recordar los episodios del Braque, son varios los que critican abiertamente la actitud del FATRAC, al cual en un principio los artistas habían aceptado como un participante más en la protesta. Su disconformidad apunta a los métodos que el grupo empleara durante los incidentes: si los artistas habían decidido interrumpir la ceremonia vociferando sus posiciones, el FATRAC “desbordó” o extremó la protesta arrojando volantes y huevos podridos ... Le reprochan, también, que una vez detenidos los artistas, se convirtiera -sin consultarlos- en vocero de los presos.”

²⁶ FOSTER, Hal, “Who’s Afraid of the Neo-Avant-Garde?”, en *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MIT Press, 1996. Traducción castellana de Alfredo Brotons, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Akal, 2001.

²⁷ Convencional. Producido por una acción que no está ya orientada por principios sino por fines.

²⁸ Una cosa es demostrar el carácter convencional no-ontológico del arte y otra cosa muy distinta es buscar un consenso acerca de cual es la consistencia de tal superstición.

institución del arte no habría sido captada o registrada como tal en la vanguardia histórica, sino en algunas de sus reactivaciones neovanguardistas, constituyendo dicha reactivación uno de los momentos más in-políticos y críticos del arte reciente. Bajo una mirada atenta, los episodios más auténticos (o dialécticos) de los sesenta permitirían enfocar la institución mediante un análisis creativo y reconstructivo, no se verían ya como una simple profanación anarquista,²⁹ susceptible de convertirse también ella en arte, en una suerte de transición que conservaría buena parte de las expectativas y la esperanzas asociadas al mismo. Como podría serlo la suposición corriente e ideológica de que podría celebrarse algún tipo de expansividad política que no dependiera de, o estuviera dada por, la manera en que destruye sus lazos verticales con un pasado de obligaciones, promesas y dominación política, mediante las cuales, unos sujetos (oficiantes: artistas, comisarios, críticos, historiadores, etc.) se apropian del poder de otros (creyentes). En una era en la que las obras de arte pueden ser indistinguibles de la acción política directa o de sus recursos mediáticos, la superstición del arte no pasa ya por la metáfora orgánica (por su *modus integral*) sino por una suerte de impermeabilidad que afecta al discurso que actualiza, relata, distribuye y aprovecha la recepción de las obras de arte. Impermeabilidad ante la disonancia de reconocer, ante la experiencia del (no)arte mismo, que su institución o las reglas de su juego, impiden que aquellos contenidos³⁰ que procuran una modificación de la sociedad en cuanto supresión de la alienación, sean eficaces en la práctica.³¹

3. Reactivación hoy

Ya en el nuevo siglo, Alain Badiou, buscando “captar la potencia matemática al servicio de un desarrollo intelectual que podría prescindir de esta captación”,³² recuerda una nueva transición, más próxima a nuestro problema, pero que implica nuevamente a la noción de reactivación:

Cuando volví, entonces, hacia mediados de los años ochenta, hacia el fundamento formal del pensamiento creador o rebelde, no era un movimiento hacia lo original o lo auténtico, como lo era nuestra acción política antirrevisionista, contra el Partido Comunista Francés y “sin partido”. Era más bien una suerte de corrección inmanente de ese movimiento, de manera de descubrir no su salvajismo primordial o lo

²⁹ O del signo político más correcto para el momento o para el momento en que el historiador consolida su postulación para formar parte de la historia del arte.

³⁰ De los enunciados artísticos, pero también de la enunciación (Benveniste) o puesta en escena discursiva (Maingueneau, Charaudeau) y de la acción dramaturgica (Habermas) de las obras de activismo político.

³¹ BÜRGER, *op.cit.*, Cap.IV.

³² *sic.*, *op.cit.*, p.31.

*abrupto olvidado, sino por el contrario la potencia racional, la fuerza conceptual intrínseca, la capacidad de especulación, en una palabra la fidelidad a la gran tradición de la filosofía como victoria sobre el caos. No buscaba el equivalente poético de los presocráticos contra una tradición platónica olvidadiza de lo esencial. Buscaba, por el contrario, nuestra base platónica contra un entusiasmo antiestatal excesivo, al servicio de la revolución pura, entusiasmo cuya formidable alegría vital y poesía existencial había saboreado, pero cuyo recurso puramente inmediato veía agotarse.*³³

En ese punto encontramos, nuevamente, la función rectificadora y pacificadora de la idea hegeliana de *muerte del arte*, en cuanto resulta fecunda para abordar conjuntamente, el problema de la vanguardia, del presente, y del futuro del arte. Hablamos nuevamente no del fracaso de la vanguardia en su plan de reintegración utópica sino en su éxito en orden tanto a revelar el enigma del efecto, o sea, la carencia de todo efecto en el arte (Bürger), como a terminar con cualquier tipo de validez estética de las obras de arte, es decir a contribuir con fuerza al consenso actual acerca del carácter heterogéneo de la clase de las obras de arte, las que ya –se sabe- no requieren *serlo* (en términos de algún tipo de inmanencia) para *serlo* empíricamente (como lo sostiene Adorno en la *Filosofía de la nueva música*, 1949). Contribución que ha de tenerse por un descubrimiento³⁴ o –por lo menos, *caeteris paribus*- por un acuerdo sin reservas entre interlocutores (abstractos o empíricos) de frente a las pretensiones de validez de una ilocución constatativa, y no, una mera declaración con fines exclusivamente perlocucionarios o estratégicos. Tampoco la creación de obras de arte a lo largo de la modernidad y hasta la vanguardia estuvo animada exclusivamente por acciones ritualizadas con arreglo a normas o principios legados por la tradición. Fueron sí, todas éstas, acciones orientadas –en parte- al entendimiento y no acciones clara y puramente enderezadas a fines, dentro de un campo de lucha sin fin lo describe con agudeza Pierre Bourdieu.³⁵ De modo que, entre el 1500 y la vanguardia, los sujetos –que lo fueron *de lenguaje y de acción* y que formaron parte de la naciente comunidad experta del arte- mediante la acción dirigida a resolver problemas, controlada por el éxito, entraron en contacto con una “realidad” del arte que continuamente los sorprendió, y que debió ser experimentada en el trato práctico *como algo que se resiste respecto de su conocimiento* (Charles Peirce), como algo cuyo *sentido* (Hjemslev), lo es en el aspecto no tanto de significado sino de líneas de resistencia o posibilidades de flujo (como las hay en las vetas de la madera o el mármol, que conducen o impiden el corte).³⁶

³³ *Ibid.*

³⁴ DANTO, Arthur, 1997)

³⁵ BOURDIEU, Pierre, *Le regles de l'art*, Paris, du Seuil, 1992. Traducción castellana de Thomas Kauf, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.

³⁶ ECO, Umberto, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, RCS Libri, 1997. Traducción castellana de Helena Lozano, *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona, Lumen, 1999, Cap.1.11., “El sentido del *continuum*”.

Hablamos de la dimensión cognitiva o metasemiótica que la novedad artística ha tenido en las últimas fases del arte (Hegel), sobre todo a partir del esteticismo o romanticismo tardío y no del todo agotada por la primera vanguardia.³⁷ Dimensión que lo es -con seguridad- política en la medida en que tiene como fin lo verdadero y, por ende, lo libre.

El lego (consumidor de la creencia artística) interpreta el compromiso político de la obra de arte de la manera tradicional, hoy del todo inaceptable, como dicotomía entre arte puro (no comprometido) y *art engagé* (a fin de cuentas pura representación idealizada de la realidad, y con esto afirmación de las relaciones sociales existentes). Por el contrario, para los críticos, historiadores y artistas más o menos avezados en el oficio filosófico coinciden al fin la vanguardia (inorganicidad) y el compromiso (contra la dominación política), lo que implica, en el mejor de los casos (cuando se desecha la intención social de la metáfora), volver a fijar el elemento emancipador o crítico en un principio estructural (o inestructural), esta vez, del arte superviviente.³⁸ Las más de las veces se olvida que, en lugar de explicar el principio estructural vanguardista de lo inorgánico como pura politicidad, se podría investigar ya en el orden de lo pragmático, tanto los motivos políticos (que responden a tecnologías dominación [privados y estratégicos]) como los (no)políticos (públicos y “desinteresados”), pueden ir juntos, inclusive en una misma obra.

Nos convence la suposición de que existe una promesa de verdad y de libertad en la obra de arte. Cabría pensar que dicho momento de verdad (a lo Adorno) lo es de la obra de arte, y no del discurso que lo actualiza, el que requeriría ya de su propia crítica ideológica. Tenemos en la obra de arte una verdad y una libertad no dicha, difícil de decir o de reactivar por medio del comentario. Por lo menos, nos dejamos convencer que conviene explorarla (alegorizarla o friccionarla entrecruzándola con el discurso crítico), antes de proclamar piadosamente cualquier utilidad del arte al servicio de alguna de las luchas de emancipación política, de los reclamos de reconocimiento de identidades colectivas o de las demandas de igualdad de derechos de las formas de vida culturales.

³⁷ MENNA, Filiberto *La línea analítica del arte moderna*, Torino, Einaudi, 1974. Traducción castellana *La opción analítica en el arte moderno. Iconos y figuras*, Barcelona, G. Gilli, 1977. FORMAGGIO, Dino, *L'idea di artisticità*, Milano, Ceschina Editrice, 1961. *L'arte*, Milano, ISEDI, 1973. Traducción castellana, *Arte*, Barcelona: Labor, 1976.

³⁸ Al punto en que -regularmente- cuando se analizan los “altares” de León Ferrari se obvian ciertos componentes de metaforicidad bochornosa (de símbolo estético con toda justicia) para continuar inmediatamente con los que se supone es una correcta (aunque a todas luces débil) inorganicidad o alegoricidad.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. *Philosophy of Modern Music*, Tübingen, Mohr, 1949. Traducción castellana de Alfredo Brotons Muñoz, *Filosofía de la Nueva Música en Obras completas*, 12 (Madrid, Akal, 2003).
- ADORNO, Theodor W. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955. Traducción castellana de Manuel Sacristán, *Crítica cultural y sociedad*, Madrid, Ed. Sarpe, 1984.
- ADORNO, Theodor W. *Asthetische Theorie*, editada por G.Adorno y R.Tiedemann (*Gesammelte Schriften*, 7), Frankfurt am Main. Traducción castellana de Jorge Navarro Pérez, *Teoría Estética*, Madrid: Ed. Akal, 2004.
- BÜRGER, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974. Traducción castellana de J.García, *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- DAVIS, Fernando, “El conceptualismo como categoría táctica”, en *Ramona | revista de artes visuales*, n. 82. Julio, Buenos Aires, 2008, págs. 30-40.
- ECO, Umberto, *Kant e l’ornitorinco*, Milano, RCS Libri, 1997. Traducción castellana de Helena Lozano, *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona, Lumen, 1999.
- FANTONI Guillermo, *Arte, vanguardia y política en los años ’60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1998.
- FORMAGGIO, Dino, *L’idea di artisticità*, Milano, Ceschina Editrice, 1961.
- FORMAGGIO, Dino *L’arte*, Milano, ISEDI, 1973. Traducción castellana, *Arte*, Barcelona, Labor, 1976.
- FORMAGGIO, Dino *La morte dell’arte e l’estetica*, Bologna: Il Mulino, 1983. Traducción castellana de Manuel Arbolí G., *La muerte del arte y la estética*, México: Grijalbo, 1992.
- FOSTER, Hal, “Who’s Afraid of the Neo-Avant-Garde?”, en *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge: MITPress, 1996. Traducción castellana de Alfredo Brotons, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Akal, 2001.
- GIUNTA, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- GORELIK, Adrián, “Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política”, en *Puntos de Vista*, n.82, agosto, Buenos Aires, 2005.
- LONGONI, Ana, ”Investigaciones Visuales en el Salón Nacional: la historia de un atisbo de modernización que terminó en clausura”, en: Marta Penhos y Diana Weschler (coord.), *Tras los pasos de la norma*, Buenos Aires, Ed. del Jilguero, 1999.

LONGONI, Ana, “La pasión según Eduardo Favario. La militancia revolucionaria como ética del sacrificio”, en revista *El Rodaballo*, año VI n° 11/12, primavera-verano, Buenos Aires, 2000a.

LONGONI, Ana, “El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP” en revista *Lucha armada*, , año 1; N° 4- Septiembre/Octubre/Noviembre/2005, Buenos Aires - Pág. 20- 33.

LONGONI, Ana, “La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de vanguardia en el arte argentino de los 60/70”, en *Pensamiento de los confines*, n. 18, julio, 2006, Buenos Aires, 2006, págs. 61-68.

LONGONI, Ana, “Respuesta a Jaime Vindel”, en *Ramona | revista de artes visuales*, n. 82. Julio, Buenos Aires, 2008, págs. 19-29.

LÓPEZ, Miguel, “Secuestros, politizaciones, analiticidades, mitificaciones. A propósito del ‘arte conceptual’ en América Latina en los sesenta/setenta”, en *Ramona | revista de artes visuales*, n. 82. Julio, Buenos Aires, 2008, págs. 41-47.

MENNA, Filiberto, *La línea analítica del arte moderna*, Torino, Einaudi, 1973. Traducción castellana *La opción analítica en el arte moderno. Iconos y figuras*, Barcelona: G.Gilli, 1977.

OWENS, Craig “Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism” en *October*, 12 y 13, Spring 1980 y Summer 1980, pp.67-86 y pp.59-80. Traducción castellana de Carolina del Olmo y César Rendueles, “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, en Wallis Brian (Ed.) 1984 [2001, pp.203-235].

VATTIMO, Gianni, *La fine della modernità*, (Milano: Garzanti). Traducción castellana de Teresa Oñate, *El fin de la modernidad*, (Barcelona: Gedisa, 1994).

VINDEL, Jaime, “Los sesenta desde los noventa. Notas acerca de la reconstrucción historiográfica (en clave conceptualista) de la vanguardia argentina de los años sesenta”, en *Ramona | revista de artes visuales*, n. 82. Julio, Buenos Aires, 2008, págs. 9-18.

Fernando Fraenza | fraenza@gmail.com | dni16408903
Alejnadra Perié | alejandraperie@gmail.com | dni21735095

Cátedra de *Problemática general del arte*
Facultad de Filosofía & Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba