

Revista

Comunidad Offline

Arte, diseño y espacio público

n1—2016

Recepción de los artículos: agosto de 2015
Aprobación: diciembre de 2015
Publicación: abril de 2016

Comunidad Offline

Arte, diseño y espacio público

SUMARIO | NÚMERO 1 | 2016

Texto editorial

4 Comunidad Off-line 2016

La sangre del mártir y la tinta del sabio

Comunidad Off-line 2016 – Blood of a Martyr and Ink of a Scholar

Por Fernando Fraenza & Alejandra Perié

Artículos

19 Actualizar un recuerdo. Apuntes sobre el arte de medios

Upgrading a Memory. Notes on the Arte de Medios

Por Emilia Casiva

27 Forma y diseño. Consideraciones heurísticas en el contexto de las organizaciones visuales

Form & Design. Heuristic Considerations in

Contexts of Visual Organizations

Por Marcelo Quiñonero

34 La dialéctica de la felicidad en la obra de arte. Apuntes sobre el materialismo estético de Adorno

Dialectic of happiness in the artworks.

Notes about aesthetic materialism in Theodor W. Adorno

Por Esteban Juárez

48 La apariencia (estética) y las cosas (mundanas)

The (aesthetic) Appearance and the (worldly) Things

Por Fernando Fraenza & Alejandra Perié

60 Novedad, esteticidad y heurística. Notas sobre Funktionalismus heute

Innovation, Aestheticism and Heuristics.

Notes about Funktionalismus heute

Por Alejandra Perié

70 Los materiales del arte y su dispersión. Marx en Adorno, y éste en el arte contemporáneo

Theart's Materials and its Dispersion. Marx in Adorno,

and Him in Contemporary Art

Por Manuel Molina

79 Fotografía contemporánea y el problema
de la visibilidad: museos y exposiciones temporarias

Contemporary Photography and the Problem of "Visibility":
Museums and Temporary Exhibitions

Por Ilze Petroni

91 Formas de construir lo visible. Naturalización e ideología
en la construcción de infografías de divulgación

Ways of "visible" (or "seeable") Construction. Naturalization
and Ideology in Design of Infographics, in Popular Science

Por Sebastián Della Giustina

101 Ideas para la definición de un arte avanzado

Some Ideas for a Definition of Advanced Art Notion

Por Juan Gugger

119 La impresión de una letra.

Las prácticas sociales en el campo de la tipografía

Letterpress printing. Practices in the Social Field of Typography

Por Carolina Menso

Reseñas de libros

131 Reseña de *Exterior Arte. Estética y formas de vida*,
de Jean-Pierre Cometti

Review of *Exterior Arte. Estética y formas de vida*,
by Jean-Pierre Cometti.

Por Sonia Vasconi

**Ensayos, comentarios y/o catálogos
sobre arte y diseño**

135 Comentarios a la crítica de Fantasma *Per se*

Comments to Fantasma Per se Art Criticism

Por Carina Cagnolo

O Comunidad off-line 2016

Por FERNANDO FRAENZA Y ALEJANDRA PERIÉ

Ya hemos anticipado que el propósito fundacional de esta revista es complementar el funcionamiento del proyecto web *Comunidad off-line*, en la medida en que esto sea posible, articulando este proyecto independiente con algunos de los medios y los estándares académicos institucionalizados y consensuados, tratando de evitar los peores, es decir: eludiendo los que mejor impiden el uso autónomo del pensamiento. Nuestro objetivo a futuro, no lo que estamos ya mismo en condiciones de prometer, es consolidar este espacio como medio de reflexión y entendimiento con el menor tenor de reservas posible, participando del medio ambiente universitario, pero más allá del rendimiento burocrático que promueve y regula la vida académica hoy, en el mundo y –sobre todo- localmente. Motivo por el cual, más allá del proceso institucionalizado de revisión según criterios más o menos consensuados de calidad de forma y contenido, nos decantamos –no sin cierta arbitrariedad- por autores y textos en los que valoramos su carácter de discusión pública, desinteresada y autónoma, en cuanto sea cierto que ésta pueda llevarse a cabo. Preferimos invitar a nuestros autores, cuando creemos que sus preocupaciones y sus enfoques son de interés para una comunidad –abierta y permanentemente en formación- que podemos imaginar como destinataria de nuestra revista. Pero deseamos también, animar a que otros autores participen voluntariamente de esta experiencia, sobre todo, aquellos que observen que el interés teórico de su propia producción tiene como objeto la función del arte y el diseño en las sociedades actuales, y que en ella se formula o se ensaya sobre la pregunta por las posibilidades y limitaciones de tales prácticas en cuanto a la creación de un espacio de autonomía que favorezca la discusión pública.

Entre las licencias que estamos dispuestos a tomarnos, está la de no sentirnos obligados a publicar un capítulo editorial que resuma o alabe los diferentes artículos correspondientes a cada número de la revista. Hemos preferido usar el comentario editorial con otros fines, seleccionados más libremente, pero, igualmente asociados a un proceso de familiarización con nuestra revista. Unos pocos párrafos, primero, dirán lo que haya que decir respecto de la circunstancia particular de cada número de la revista. Eso es lo que llevamos a cabo en estas líneas, en las cuales –ahora- terminaremos de aclarar algunas preferencias del equipo editorial para esta experiencia de *Comunidad off-line*. Hacemos esto porque la circunstancia particular de este número es ser el primero y porque nunca se es suficientemente insistente en recomendar al lector una lectura atenta de la información acerca de los objetivos y las políticas de la revista. En números próximos utilizaremos estas líneas para otra cosa. Luego, estos pocos párrafos serán seguidos de un verdadero artículo –de cierta autonomía- que, sin referirse directamente al volumen que tiene entre manos o en su memoria *ram*, ensaye un conjunto de ideas cuya consideración o comprensión puede ser de utilidad para la mencionada familiarización con el proyecto.¹ No nos imaginamos unos comentarios editoriales a modo de artículos correctos, escritos con total responsabilidad y cuidado, preferimos ensayos que impliquen un grado de desafío y cierto arrojo intelectual; a fin de cuentas, eso es lo que preferimos para la revista en su conjunto. Queremos sentir que damos algún sentido comunitario a nuestro oficio de pensar y escribir; y esto puede hacerse –según creemos- sin que nuestra acción se vuelva roma y opaca bajo las marcas de la búsqueda del beneficio –inclusive académico- inmediato.

Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

¹ Nos gustaría para un próximo número, un artículo en el que se especificaran las decisiones editoriales tomadas por los diseñadores gráficos de esta revista.

La sangre del mártir y la tinta del sabio

Por FERNANDO FRAENZA Y ALEJANDRA PERIÉ.

I UNOS ARTÍCULOS

Hace ya algún tiempo un grupo de estudiantes de grado, de lo más afanoso y concentrado, del departamento universitario de artes visuales, nos propuso participar –artículo mediante– de una especie de ejercitación académica que intentaba ensayar y proponer un modelo de publicación o revista capaz de explorar más o menos impíamente la escena cordobesa en relación a sus prácticas artísticas. Como no podía ser de otro modo, en función de la disponibilidad próxima o local de palabras sobre el arte, el primer y único número estuvo dedicado a las relaciones entre arte y política. Junto a nuestro ensayo hubo otros, y entre ellos, un artículo de tres o cuatro páginas, escrito por un colega, artista, que –más allá de su contenido específico– observamos como ejemplar respecto de la dirección probable y de las limitaciones que se imponen a toda posible conversación sobre este tema en “nuestra formación histórica” (Foucault) o en nuestro universo del discurso. Decimos ejemplar en cuanto nos ayuda a recomponer –no sin cierta dificultad– las gramáticas que acomodan y vuelven aceptable o siquiera audible (aquí y ahora) un comentario cualquiera sobre la relación entre las artes y el dominio o la efectividad política. Insistimos, más allá de un contenido posible de ser comparado o reprobado, más allá de un contenido de determinada coherencia en sí mismo, encontramos en un artículo co-

mo éste ciertas huellas de las “mentalidades” o “representaciones sociales” que atraviesan una sociedad, dependiendo de ella y –a la vez– ocasionando ciertas determinaciones duraderas e inconscientes que tallan las estructuras sociales en el propio cuerpo y en la mente de los actores sociales.¹ En dicho artículo se hacen presentes –como en muchos otros– ciertas regularidades que forman parte de los dichos, los escritos, los artefactos y las imágenes que transitan los intercambios artísticos institucionalizados que se producen en una formación social dada, en este caso, la nuestra. En un determinado estado de la estructura social, como podría ser el actual-local, ciertas decisiones asociadas a la creación de la obra de arte (posaurática) aparecen –sin más– dotadas de una inteligibilidad y credibilidad privilegiada. Motivo por el cual, un tercero analista que se proponga saber acerca del arte en dicha circunstancia deberá reconstruir los dispositivos que regulan esa suerte de cointeligibilidad hegemónica de un cierto arte y de un determinado discurso del arte, más allá de las intenciones individuales, y también, más allá de los planes, fines o funciones que cada sujeto particular –artista o comentarista– les atribuya, porque los agentes de las comunidades artísticas actúan –dentro del conjunto de modos posibles– persiguiendo una participación provechosa en la distribución de los beneficios de la significación, en este caso –tal vez– promoviendo un tipo de arte que, sin dejar de ser bastante corriente en su economía política,² va asociado a una pretensión –un tanto ingenua, apresurada u oportunista– de efectividad social.

1 Abundan y se solapan innumerables términos para llamar a estas gramáticas, que van desde el clásico “ideología” en Karl Marx, hasta “formación histórica” en Michel Foucault.

2 Bastante corriente, dicho en comparación con la falsa promesa de felicidad del arte todavía aurático del pasado.

No es posible iniciar una discusión respecto del rendimiento político (o de la efectividad histórica) del arte actual –local y global– sin hacer referencia a un marco de notable expansión *sincrónica* y social de las artes que caracteriza –más o menos– las últimas dos décadas y que es celebrada con entusiasmo por buena parte de la comunidad del arte tanto metropolitano como periférico (cfr. Fraenza *et al.*, 2009, 1.4, pp 29 y ss.). El tema ha sido largamente debatido desde los años noventa, en revistas tales como *October*, y luego recogido en libros, cuyos animadores principales han sido Hal Foster, Benjamin Buchloh, José Luis Brea, etc. y sus seguidores en el resto del mundo.³ El artículo breve que ahora hemos tomado como objeto no podría exceptuarse de esta localización. Avanza desde sus primeras líneas diciendo –más o menos– que actualmente, la relación entre el arte y la política o –mejor–, entre el arte y lo político⁴ es un tema⁵ que se ha vuelto recurrente e importante en los últimos años y que también viene siendo motivo de reflexión por parte de artistas, críticos, curadores, galeristas y todos aquellos que tengan que ver

³ En el trayecto que va, desde Jesús Carrillo y Marcelo Expósito (por mencionar quienes piensan en castellano) hasta Ana Longoni (por mencionar una de sus receptoras en el Río de la Plata).

⁴ Esto suele ser bastante frecuente, tener cierta minuciosidad crítica para definir o limitar “la política” de “lo político”, a la vez que se sostiene crudamente la existencia de un “arte” en una época donde los expertos en tal disciplina deberían ser más cuidadosos y laicos, y decir “las artes”. No es necesaria una definición teórica del arte para hablar de las artes. Es más, no es posible determinar el conjunto de condiciones necesarias y suficientes para el empleo de la palabra ‘arte’ pues tratándose de la expresión de un concepto abierto, su sentido no habría de referirse propiamente como un campo semántico formalmente estabilizado en torno a una clase natural, sino más bien, habría de comprenderse como función entre las variables pragmático-comunicativas, asociadas al entorno, al cambio y a la historia de las artes.

⁵ Otro elemento frecuente: sobredimensionar la importancia del tema del cual trata el contenido de la obra, en una época en la que ya se ha establecido cierto consenso acerca de la discursividad de las artes, vale decir, de la interdependencia de sus efectos respecto del asunto del cual trata la obra. Y –por el contrario– de su dependencia de otros factores, de orden enunciacional y estratégico-discursivo (cfr. Foucault, 1969, ii.i. “*Las unidades del discurso*”, [pp 43 y 44] y 1972 [p 28]).

en algo con la institución arte.⁶ Se dice también, algo así como que es distinto dar importancia a la relación arte-política, por parte de estos agentes, que –simplemente– asumirla como una moda. Suele ser importante prometer, y el artículo del que parte nuestra reflexión no es ajeno a ello, que se deberá tratar seriamente la distinción entre un legítimo interés y el creer que es moda.

Dicha expansión *centrífuga*,⁷ a la que hacemos referencia, que comprende con diversos grados de *autenticidad*,⁸ no sólo aquellas poéticas vueltas profanas por completo, desencantadas y capaces de asumir su historicidad, sino otras formas de arte menos *avanzado*. Esta última noción, la de *arte avanzado*, utilizada por Foster (1996, 1.), es la categoría capaz de dar cuenta de las relaciones –complejas pero indispensables– entre toda efectividad (horizontal) pretendida o posible del arte y su nivel de autoconciencia; entre el carácter público postulado (contrario a la dominación política) y su propia defecación definitiva respecto de toda superstición artística. Muchos de estos agentes mencionados (artistas, críticos, curadores, galeristas, etc.; como allí dice: los que algo tienen que ver en algo con el arte) son sujetos cuya proximidad o comunión institucional artística está comprometida con el reparto de beneficios más que con el conocimiento de sí.

⁶ Dicho aquí, el término “institución arte” como una suerte de rótulo para las organizaciones sociales, públicas y privadas que regulan la vida artística.

⁷ Hal Foster diría que es horizontal, por despegarse de la línea histórica vertical que constituye el desarrollo del arte y a la que se pliega la vuelta del arte sobre sí mismo (centrípeta).

⁸ Autenticidad en el sentido teórico crítico o adorniano del término, es decir, en el sentido que se aplica a todo aquel arte que no se disuelve en una falsa superación de la alienación arte-vida, convirtiéndose en industria cultural. Auténtico en el sentido de no plegarse a la reproducción positiva de aquellas estrategias, formas o contenidos ya probados y homologados con éxito. Vistas las cosas de este modo, el arte inauténtico es aquel que consigue resolver con éxito –pero sin autonomía ni libertad– el problema comunicativo, es el que se mueve en función de una respuesta –prevista– determinada y no en pos de una asimilación libre e indeterminada.

Leemos en el ensayo que tomamos como referencia algo que solemos escuchar –de modo reiterativo- desde la época del más tradicional arte comprometido (generalmente de izquierda), que no se podría hablar de lo político en el arte, que a más de ser un error, sería algo imposible. Qué sería imposible pretender una carencia de politicidad en el arte. Que el arte no podría sino tener un carácter político. Dicho esto de una manera altisonante,⁹ lo que sigue –habitual y confiadamente- es aseverar que el arte, como cualquier manifestación humana, es política. A lo que se suele añadir, como lo pone el texto que seguimos, que lo político –bien pensado- sería una manera de llamar al camino o la posibilidad para incidir en las disputas que propone la contemporaneidad. Para incidir –imaginamos-, si de arte se trata en una dirección que acompaña algún tipo de progreso social.¹⁰

¿Cómo se entiende *lo político artístico* en este tramo? En principio, podemos tomar esta palabra en dos sentidos, corrientes ambos, (i) en la jerga de la administración del Estado y los medios de comunicación, uno; o (ii) en la jerga de la filosofía política, el otro. En este último discurso, lo político es una clase de tecnología que redundante en el dominio de unos sujetos por parte de otros.

Por este motivo, a la actualidad, todas las sociedades humanas, de un modo u otro, con un grado de violencia o de manipulación, han sido -desgraciadamente- políticas. Así, la utopías de emancipación humana (comunismo, anarquismo, etc.) fueron normalmente formuladas y propuestas como proyectos contra la dominación política, como imaginaciones

de una sociedad sin gobierno *de los hombres sobre los hombres*. Entre cuatro tipos principales de tecnologías humanas que diferencia Michel Foucault,¹¹ la llamada *tecnología política* o también “de poder” es la que permite someter estratégicamente los individuos a ciertos fines. Y, porque lo político se concibe como violencia organizada y dominio de hombres sobre hombres, la fórmula (¿científica?) del socialismo consistió –como decimos- en una postulada desaparición de toda autoridad política, tal como puede interpretarse en la cláusula con la que Marx cierra su *Miseria de la Filosofía*, advirtiendo que *sólo en un orden de cosas en el que ya no existan clases antagónicas, las evoluciones sociales dejarán de ser revoluciones políticas*. Esta fórmula no implicaría tanto la desaparición de todo tipo de autoridad, sino, la desaparición del “gobierno [político] sobre las personas” (Engels) y la inauguración de un *gobierno* [no político] *sobre las cosas y la administración de los procesos de producción*.

Podemos estar de acuerdo con el autor del artículo que analizamos –y con los teóricos de la acción- en que el trasfondo de todo proyecto humano, inclusive el arte, es político, en el sentido de interesado y estratégicamente orientado a fines, en cuyo cálculo técnico, intervienen las acciones de otros sujetos que podrían ser manipulados. También es bien sabido que la noción de *poder* en la filosofía de Foucault no significa otra cosa que los propios efectos del discurso (los signos, las palabras, las obras de arte, etc.), de acuerdo a los cuales, lejos de establecerse –signos y obras de arte mediante- una comunicación capaz de transparentar (una verdad muda *apriori* del discurso), se regula (inclusive a través de

⁹ Al menos así nos parecía cuando, siendo estudiantes, algún profesor –que años después era descubierto en su inconsciencia respecto de esos temas o respecto de cualquier sociología del arte- nos aseveraba que el destino del arte era, precisamente, ser político. Todo esto, sin saber nosotros, muy bien de qué nos estaba hablando.

¹⁰ Dicho o pensado esto, por sujetos que suelen abjurar de cualquier tipo de progreso, rechazando por completo toda idea de modernidad.

¹¹ Existirían –según Foucault (1981, 1988)- cuatro tipos de tecnologías: (i) de producción, que permite transformar las cosas; (ii) de sistema de signos, que permite utilizarlos; (iii) de poder, que someten a los individuos a ciertos tipos de fines o de dominación objetivando a los sujetos; (iiii) del yo, que permite efectuar por cuenta propia o con ayuda de otros operaciones sobre el pensamiento o la conducta para alcanzar un determinado estado de felicidad o satisfacción. Las dos últimas constituyen series técnicas por medio de las cuales el individuo se objetiva.

las obras de arte [las de cualquier tipo con tal de que lleguen a reconocerse con éxito como tales]) un tipo particular de relación entre individuos que se distinguen por el hecho que algunos hombres determinan la conducta de otros de modos aparentemente no coercitivos. De acuerdo a lo que entendemos, si mal no recordamos, nuestro articulista da por sentado que las obras de arte tienen un indudable anclaje en lo político ya sea consolidando la lógica imperante del mercado del arte o subvirtiéndolo. Pero lo político, de acuerdo a esta acepción que acabamos de afinar arriba, formaría parte de esas mencionadas lógicas del mercado que, como sabemos, en relación a las artes, no refieren tanto a la compra y venta de artefactos artísticos sino al mercadeo simbólico por el cual se reparten desigualmente los muy diversos beneficios que la acción artística puede proporcionar, inclusive a ciertos agentes que se auto-promocionan como subversivos respecto de los aspectos comerciales más flagrantes y bochornosos de la superficie visible y consumible del arte. Avanzando en la lectura del texto se advierte que pensar la producción artística al margen del juego político es descontextualizarla. Acordamos en la palabras pero, probablemente, no acordemos en el modo en que comprendemos lo que es el juego político propio del arte, característico del arte como acción humana. No obstante, llegados a este punto, dejando de ser puristas, podríamos conceder al autor que está hablando –más que de lo político en el arte-, de la potencial incidencia o efectividad del arte como parte de una posible lucha o contravención contra el dominio político característico de nuestras sociedades tardocapitalistas.

Encontramos en el artículo que analizamos –y en otros innumerables textos académicos y curatoriales sobre el tema– una cita de Chantal Mouffe (1993, pp 1-8) que pareciera ser de importancia para apuntalar las tesis que allí se esbozan. Volvemos a citarla:

Las políticas democráticas deberían tener como finalidad movilizar estas pasiones hacia designios democráticos. En este esfuerzo, las prácticas artísticas tienen un papel muy importante que jugar porque el arte se dirige a la dimensión de la existencia humana que tiene que ver con aquello a lo que yo me he referido como «pasiones». Más aún, es un modo poderoso de politizar asuntos privados convirtiéndolos en públicos. Desde tal perspectiva, todas las prácticas artísticas tienen una dimensión política porque contribuyen bien a reproducir un «sentido común» establecido, bien a subvertirlo. En otras palabras, en tanto que las prácticas artísticas y culturales son un terreno importante donde se construye una cierta definición de la realidad y donde se establecen formas específicas de subjetividad no hay posibilidad de que una o un artista sea apolítico o de que su arte no tenga alguna forma de eficacia política. (*ibíd*)

Aún reconociendo que se trata de una referencia y filiación normalmente señalada por el denominado arte político contemporáneo, no deja de mostrar –antes que nada– la pretensión –“tan común y no obstante tan distinguida”¹² de poner a funcionar una suerte de verdad especial, extática, reservada para ciertos clanes. Observemos la referencia transcrita en tres puntos: (i) esta pretensión de verdad estética; (ii) los asuntos privados y públicos del arte y (iii) la eficacia histórica del arte.

12 Como solía decirlo el sociólogo del arte por excelencia.

Ad (i). Presentadas las cosas de este modo, para nosotros no es suficiente asociar –sin más– la creencia estética propia del arte postcolonialista o de algún activismo artístico –el que sea– a la mismísima voluntad de totalidad de la vieja filosofía, dejando intacto el problema del origen y –sobre todo– del propósito (los intereses) de esa voluntad. No es suficiente, pensamos, porque aclarar o –siquiera– recordar dicho origen pondría inmediatamente de manifiesto una motivación por la cual, desde hace tiempo, tanto la filosofía como el arte, no han dejado de participar de la esfera religiosa, compartiendo con ella la preocupación de tranquilizar a los hombres en cuanto al tipo de existencia que ellos crean que se le debe,¹³ y en cuanto al poder carismático de la figura que oficia y lleva adelante dicho plan de redención. Sólo dentro de esta perspectiva histórica cobra sentido la persistencia de la creencia artística y su versión –apenas– deflacionista¹⁴ de la creencia en la efectividad social de un arte correcto, desde el punto de vista ya macro o biopolítico. Mouffe y los autores que normalmente la refieren ignoran (o desean ignorar) que la reflexión sobre el objeto de la estética, principalmente estuvo localizada en la producción artística,¹⁵ mediada por su proceso histórico de laicización a lo largo de la modernidad, ha logrado sacar a la luz los rasgos distintivos de los hechos estéticos que determinan el gusto y la corrección de las preferencias artísticas; pero que, sin embargo, el carácter de esos rasgos –ahora expuestos– arruina el proyecto y las expectativas –inclusive sociales y “políticas”– que están en la raíz misma de toda estética que –como doctrina filosófica (en este caso, oculta)– persiste en algún tipo de religión artística, incluso el credo que postula un elemento salvífico en el arte políticamente esclarecido.

¹³ No interesa si es la resurrección cristiana o la dignidad de la que hablan los llamados movimientos sociales contemporáneos.

¹⁴ Aún fiduciaria, pero reducida en algunos pocos de sus elementos.

¹⁵ Involucrada en la operación de producir arte, permanentemente, como contraejemplo y necesaria ampliación de la norma, a lo largo de una historia en cuyo cumplimiento debemos insertar la célebre sentencia adorniana respecto del carácter limitado o “no asegurado” del derecho de existencia del arte.

Ad (ii). Cada vez que hablamos de lo *público* o del *espacio* o la *esfera pública*, obligatoriamente establecemos alguna referencia al pensamiento de ese Immanuel Kant que, más o menos enfervorizado por la revolución en Francia, pensaba en un progreso de la ilustración asociado a la participación del sujeto –sin compromisos– en una *sociedad civil universal*, concibiendo esta civilidad universal en el aspecto de una *no pertenencia a entidad circunscrita alguna*, por abarcativa que ésta parezca. Los grupos, los gremios, las clases, las naciones, las comunidades limitadas de cualquier tipo serían –de acuerdo a este concepto– meras reuniones de familia por grande que ésta pueda ser. Sobre esta base, se establece –hacia el siglo xviii– el sistema semántico en el que se disponen aún hoy las nociones de lo *privado* y lo *público*. Pasó a tenerse por privado al *uso de la razón que un sujeto hace en un puesto civil con un fin comunitario*. Hablamos del uso que un hombre hace de su razón para realizar con éxito un desempeño comprometido –es decir– esperado por la sociedad en la que vive. Ahora bien: ¿por qué a este tipo de uso (comprometido) de la razón, Kant y sus secuaces lo denominan privado (contra todo el sentido coloquial habitual del término)? Antes que nada, porque todo lo que un hombre piensa y hace para cumplir con un fin comprometido de frente a una entidad social no-universal y circunscrita (como puede serlo cualquier comunidad determinada, inclusive una nación) garantiza el éxito de estas comunidades parciales y localizadas que, aun siendo casi inabarcables, fragmentan la sociedad universal. Lo que un hombre haga en su puesto civil tiende invariablemente a garantizar la existencia de la comunidad y la permanencia de sus costumbres. Por puesto civil, entendemos un oficio, un cargo, un papel que se juega en el orden social (tanto en beneficio propio como en apoyo a los principios que hasta ese momento habían sustentado ese orden social). Por ejemplo ser maestro, ser alumno, ser gobernante, ser pastor, ser contribuyente, ser artista, ser consumidor cultural, etc. La acción de un buen profesor, un

buen contribuyente o un artista exitoso¹⁶ tiende a solventar el éxito de un subsistema destinado a garantizar la existencia de la comunidad para la cual se contribuye, se educa o se hace obras de arte. Por lo tanto, este tipo de acción depende de un uso privado de la razón y estaría retardando –de algún modo– el progreso social al no romper con los pensamientos obligados. El uso privado de la razón no deja lugar a la crítica y –como lo propone el propio Kant– es en este uso donde se pondrían de manifiesto las principales relaciones de dominación de una sociedad.

El *uso público de la razón* se opone a su uso privado. Impulsaría la emancipación de la sociedad y promovería una sociedad más libre, sin constricciones innecesarias. Sólo el uso público de la razón permite –para Kant– la lucha contra el antiguo hábito por el cual los seres humanos obedecen a los mitos que piensan por la humanidad misma. Ahora bien, si tal como decimos, en todo puesto civil se hace uso privado de la razón, la pregunta: ¿cuándo ese empleo es –finalmente– público? ¿En qué situación el hombre puede hacer un uso público, no represivo, crítico y emancipador de la razón? Kant responde como ya dijimos: esto se logra solamente participando en la *sociedad civil universal*. Interacción que implica la no participación comprometida en ningún tipo de entidad circunscrita. Participar de la sociedad civil universal implica no pensar desde el interior de un gremio, de una comunidad, de una nación, o de cualquier otra identidad que represente un grupo limitado y por lo tanto *no-universal*. Sólo la falta de compromiso con cualquier grupo limitado hace posible un espacio público para la actividad crítica de la razón. Hace posible –de acuerdo al proyecto de Kant– la determinación de cada individuo según su propio entendimiento (si esto fuera posible) y fuera del constreñimiento de pensamientos obligados (si pudiera, efectivamente, alcanzarse este nivel de crítica). Tal vez es-

to se aclara recordando que Kant destacaba una relación de interdependencia entre sujeto libre, sociedad civil universal y *texto escrito*.¹⁷ Pensaba que la circulación del texto escrito era una condición ineludible para promover el uso público de la razón, aligerando el peso de las tradiciones (inclusively de las más recientes). En primer lugar, permite el intercambio con ausentes (sujetos respecto de los cuales tendemos a ser más honestos y desinteresados). En segundo lugar, asegura –en cierta medida– la igualdad de los interlocutores. En tercer lugar, evita –por la separación implicada– la tentación retórica o estratégica vinculada a la presencia inmediata de un destinatario, evitando el fragor de todo debate oral (siempre interesado en hacerse con las voluntades en vez de arribar a la verdad, si fuera posible). Para decirlo de otra manera, se puede escribir para la sociedad universal mensajes que contradigan el uso privado de la razón del destinatario o inclusive, el uso privado de la razón del propio enunciadore. Por último: sólo es posible contradecir el uso privado de la razón del destinatario o del propio enunciadore dirigiéndose a la sociedad civil universal, al género humano (*in toto*). El uso público de la razón, sostiene Kant, es el que se hace sin reservas ante el público. Ahora bien, para conseguir esta comunicación “desinteresada” por todo aquello que no constituya la verdad, las emisiones (preferiblemente escritas e impresas, pensaba Kant) habrían de estar dirigidas a un *público universal de lectores* con el cual se desea (tal vez en una instancia suficientemente futura) llegar a un acuerdo (“desinteresado”) respecto de cómo explicar cualquier situación mundana que se haya vuelto más o menos problemática y amerite una explicación. No es poco relevante insistir en que Kant creyó que la presencia cercana, física del interlocutor afecta el carácter “sin reservas” que debe identificar la argumentación pública. ¿Cuál es el método o el espacio

16 Que deba su éxito artístico a la razón que sea.

17 En un sentido equivalente, para Jürgen Habermas (1981), idéntica conveniencia es la que existe entre la racionalidad comunicativa como acuerdo intersubjetivo y el uso originario sin reservas (ilocucionario) del lenguaje.

de reflexión e intercambio más adecuado para propiciar un efectivo uso público de la razón? ¿Cómo debe ser el espacio de intercambio más apropiado para asegurar –conjurando los peligros relacionados con la pertenencia a una entidad social circunscrita y a su trama de intereses- la realización de las potencialidades constitutivas del lenguaje es decir, de la racionalidad inmanente a la acción comunicativa (si la hubiera)? Las nociones contemporáneas de *autonomía*, *espacio público* o *esfera pública* refieren, antes que nada, a ese espacio o marco de discusión e intercambio –no comprometido- de ideas; un ámbito que –entre otros rasgos de autonomía- se sustrae de la esfera del llamado “poder público” (es decir, del poder comunitario, no-público, más bien estatal o político). Luego: ¿qué significa “*politizar asuntos privados convirtiéndolos en públicos*”, como sostiene el autor del opúsculo sobre arte y política que tenemos entre manos? Antes que nada, que él mismo (que el propio enunciador) se pliega –en la búsqueda interesada de una identidad artística conveniente- a una flexión estética que promete irresponsablemente que irá contra unos propósitos e intereses privados que nos parecen reñidos con una cierta publicidad indefinida pero buena (en el sentido de deseable). Finalmente: ¿qué nos hace creer que la acción artística de un privado interesado (por prevalecer él mismo, sobre otros privados) redundará en algún provecho público?

En su artículo en defensa de un tipo particular de arte que se atribuye para sí la efectividad política correcta, nuestro colega remite a unos dichos de Adrián Gorelik (2008), sobre una noción de espacio público que concierne del todo a lo que acabamos de poner al respecto.¹⁸ Gorelik no cesa en insistir que el concepto de espacio público no refiere a las ca-

¹⁸ Quién, por ser arquitecto, se ve obligado, en numerosas oportunidades a desambiguar la expresión espacio público, la que es utilizada en un sentido corriente e inexacto, por la comunidad de la arquitectura para hablar del espacio urbano que no es directamente administrado por los privados (plazas, parques, calle, etc.).

lles y a las plazas de una ciudad, materialmente considerada, sino a una noción que corresponde más a la teoría política y es el “lugar” conceptual –del intercambio de pensamientos- en el que los privados, reunidos en público, se manifiestan con total autonomía respecto de la autoridad estatal (de la autoridad del príncipe). En modo alguno es lícito –como suelen hacer los artistas- tomar de la filosofía política (o de la transformación pragmática de la teoría crítica)¹⁹ esta última noción de espacio público (potente u opuesta respecto de la dominación política) para relacionarla oscuramente con lo que luego hacen como artistas corrientes, esta vez sí, en las plazas y calles los artistas (para aparecer resignando los escenarios más flagrantemente institucionales).

¿Para qué utilizar la expresión ‘autonomía’ o ‘espacio público’ si lo que pretendemos es asociarla a una opinión que suponemos correcta pero que no deja de ser privada? Sin embargo sucede frecuentemente, inclusive fuera de la esfera del arte. Es ya corriente, en el discurso universitario,²⁰ emplear la noción reformista de *autonomía universitaria* como si ésta implicara un compromiso macropolítico con las posiciones políticas que se tienen como correctas, adecuadas, o valorables en una circunstancia dada. Suele decirse –sin más- que el concepto de autonomía universitaria, que de hecho está íntimamente ligado al debido carácter público de las universidades, significa que estas organizaciones no deberían mantenerse separadas del mundo social que bulle fuera de las mismas y que, por lo tanto, deberían ponerse al servicio de la sociedad o deberían –según una idea más radical aún- comprometerse con un proyecto o ideal macropolítico, desde luego, con el correcto y no con el erróneo. Desde ya, debemos decir que, si queremos que las universidades sean organizaciones públicas y –sobre todo- autónomas, éstas deberían sustraerse –en lo posible- de todo compromiso

¹⁹ Autores como K. Apel, J. Habermas o A. Wellmer.

²⁰ En la Argentina, un siglo después de la reforma universitaria.

con grupo interesado alguno. La autonomía universitaria y su carácter públicamente orientado deberían estar basados no en algún tipo de compromiso sino en su libertad respecto de los intereses (siempre privados) de la sociedad local.

Ad (iii). Mucho se ha discutido acerca del régimen en el que se disponen y relacionan los *impulsos centrípetos y centrífugos* (Menna, 1975) o se tensionan los *ejes vertical y horizontal* (Foster, 1996) en el arte, en las fases finales de la era del arte, desde la pre-vanguardia en adelante. Asunto de cierta complejidad pues hay que reconocer, por una parte (i), el fracaso de proyecto reintegrador (del arte autónomo a la sociedad) de la vanguardia; y por la otra (ii), el éxito o la efectividad de estos movimientos en la transformación de la sucesión histórica de procedimientos y estilos en una simultaneidad de lo radicalmente diverso, de manera que ningún movimiento artístico puede ya hoy tener la pretensión de ocupar, como arte, un lugar histórica o artísticamente superior a otro movimiento.²¹ Por lo tanto, para comprender la efectividad social de las artes visuales es menester un enfoque en tres flancos que considere: en primer lugar (i), una postulada dimensión *metasemiótica* (un proceso de autoconciencia histórica) del arte de las últimas dos centurias; en segundo lugar (ii), el desarrollo de un debate sobre la efectividad política del arte en la segunda mitad del siglo veinte y –finalmente (iii)- la hipótesis que conecta una crítica poderosa (centrípeta de la creencia artística) con toda posible o imaginable efectividad sincrónica o centrífuga del arte, si la hubiera.

Son muy bien conocidas las diversas tesis acerca de la posibilidad de seguir o registrar una trayectoria de creciente *inflexión autoanalítica* (metasemiótica) involucrada en

²¹ “El significado de la ruptura de la historia del arte provocada por los movimientos históricos de vanguardia, no consiste, desde luego, en la destrucción de la institución arte, aunque sí tal vez en la destrucción de la posibilidad de considerar valiosas a las normas estéticas.” (Bürger, 1974, IV)

de la acción y producción artística de los siglos xix y xx, entre el romanticismo tardío y la neo-vanguardia.²² Tesis que no dejan de lado el papel ineludible que dicho movimiento, aún en su propio carácter *centrípeto*, desempeña en los proyectos de expansión *horizontal* (social o política) y de generación de *espacio público* por parte del arte. Insistamos fieramente en esto: la potencialidad crítica social involucrada en la acción y en los productos de las artes visuales (su carácter de espacio público) se muestra –con cierta evidencia- en la crítica que el despliegue histórico mismo de estas artes ha significado respecto de su propia ideología, de sus propias creencias y de sus propios juegos de lenguaje, a través de los cuales el oficiante o los creyentes de cualquiera de las tendencias reconocibles como arte,²³ se apropiaban y aún se apropiaban del poder que le transfieren otros sujetos más resignados. Dicho de otra manera, el dominio político que puede (o pudo) ser evidenciado e impugnado como efecto de la acción y los productos artísticos es aquel que circula o rinde sus beneficios en el propio intercambio artístico. Por lo tanto, a la fecha, estamos persuadidos de que la eficacia centrífuga de las artes visuales –al menos aquella de la cual podemos dar cuenta en términos históricos efectivos- depende de su agudeza centrípeta, de sobrepasar el rango por el cual –invirtiendo la conocida sentencia de Hal Foster- la neovanguardia es una teoría crítica por derecho propio.²⁴

Estamos del todo de acuerdo con algo de lo que se afirma en el ensayo que leemos, cuando prescribe, como base de todo esfuerzo de las artes para promover la vida democrática:

²² Hablamos del despliegue final de la historia del arte, inclusive en un sentido hegeliano. Hablamos de las últimas fases de una historia del arte que es la historia de la búsqueda de una justificación para el arte; la que –finalmente- no se encuentra. Por ejemplo, véase Menna, 1975.

²³ Inclusive el más discrepante o –si se quiere- disruptivo, en la medida en que se apuesta o reconoce como arte. En la medida en que su proyecto es ofender pero –a la vez- ser aceptado como arte.

²⁴ “...la teoría crítica ha servido como una continuación secreta de la vanguardia...” (Foster, 1996, [p xii]).



tenemos que pensar la producción artística como un tipo de acción que interpela o que exhorta no tanto a la sociedad (extra-artística) a la cual está dirigida, sino también a la propia *institución* a la que pertenece. Tomadas las cosas de este modo, además de rechazar la idea de representación,²⁵ asunto del que hablaremos más abajo, restringe la posible efectividad de la crítica artística a sus propias bases institucionales. Dicho de otro modo, parece sugerir que la búsqueda de una posible efectividad de la obra en contra de la manipulación y el dominio político debería iniciarse o –tal vez- asegurarse en un momento de autocritica institucional, vale decir, de desmontaje impío del dispositivo por el cual unos sujetos (artistas, comisarios, amantes del arte, etc.), a través de las artes, se apoderan del poder de otros (ignorantes, no amantes o amantes menos convencidos).

En síntesis, estamos tratando de articular en toda su complejidad el problema de la efectividad política del arte reciente tomando en consideración (i) la hipótesis de una mortal opción analítica o metasemiótica (entre la pre y la post vanguardia); (ii) el debate tardío respecto de los alcances políticos de las bellas artes; y (iii) la tesis que hace depender toda politicidad o publicidad factible de su capaci-

²⁵ Porque, se supone que una obra comienza a interpelar en la medida en no es ya una representación, que muestra o comunica algo, en vez de obligar –ausencia o desorden mediante- a formular preguntas, comenzando por las preguntas acerca de las cualidades estéticas ausentes.

dad analítica y profundidad autocrítica.²⁶ Para acompañar a Mouffe, o para asentir sobre las expectativas “artístico-políticas” expresadas en el texto que analizamos, nos conformaríamos con saber si existe actualmente algún tipo de propósito metasemiótico que no haya sido estilizado y simulado en cuanto simple cumplimiento de marcas de género para participar de actos institucionalizados de mera consagración artística. O saber, si la politicidad-publicidad y la *actualidad*²⁷ que se promueve en esta suerte de fase post-colonial de las artes visuales están necesariamente ligadas –o restringidas (nos da lo mismo)- a su autoanálisis y a la consciencia de su historicidad.

El escritor del artículo, en su rol de artista-objeto, como lo hacen normalmente buena parte de los artistas que acostumbra a escribir sobre sí mismos y sobre sus decisiones voluntarias o aparentemente voluntarias, insistirá en que le interesa la acción política a favor de las luchas democráticas y –para no aparecer tan ligado al discurso del viejo *arte comprometido* (a lo Sartre)- dirá también que su modo actual de comprender dicha acción es alimentar la discrepancia (Cuauhtémoc Medina) o la discordia (Slavoj Žižek). Más allá de este último esfuerzo de rejuvenecimiento, este ensayo, como muchos otros, declara confiar en el poder ilimitado de la representación y en el carácter metafórico de sus elementos como base de un posible cambio en la historia de las relaciones entre el arte y la sociedad. Se dice fácil para la galería, pero es menester argumentar seriamente toda alabanza tanto al poder de la representación como al de la metáfora. Sobre todo si lo que se postula es una reconfiguración de las maneras de hacer arte y de relacionarlo con el mundo social no-artístico. ¿Por qué? Pues, porque la deconstrucción o la

²⁶ Otra vez: (i) el carácter centripeto de la muerte del arte en un sentido hegeliano, (ii) la creencia acerca de la efectividad centrífuga del arte, y su crítica; (iii) la tesis de que su opción política depende del conocimiento de sí que el arte alcance, en la crítica de sus “pensamientos obligados” (Kant).

²⁷ En el sentido hegeliano del término.

crítica que el despliegue histórico del arte ha conseguido o ha hecho posible lo es, antes que nada, en cuanto disolución del mito que daba por sentada la efectividad de la representación y la metáfora. Esto es así pues tal aceptación acrítica de esa supuesta capacidad de la representación estaba en el centro mismo de la religión del arte. Sin que este sea el lugar para desarrollar analítica e históricamente el tema, hemos de decir que la propia evolución de las bellas artes y su recepción crítica hizo evidente el carácter integrador (en cierto modo afirmativo) de la representación a través de imágenes artísticas (dibujos, pinturas, esculturas, etc.). En ellas, se suprime el carácter contradictorio e inconexo del mundo real, se supera el caos de lo puramente sensible y casual en el trabajo representacional meritorio del maestro. La representación artística de épocas pasadas (o de hoy), orgánicamente configurada, ha de valorarse como una ficción, un ideal o, en fin, una bella apariencia. Muy difícil es que la representación (artística, meritoria, del mundo) influya sobre la formación concreta de la vida, pues ella misma sólo es una forma imaginaria. En los últimos tiempos hemos desarrollado cierto consenso²⁸ en torno a cómo la armonización artística de la realidad en el seno de la obra de arte suele aliviar a ciertos sujetos culturalizados de las indigencias de su situación vital particular, obstaculizando con ello el camino que conduce a una transformación real. Por eso la vanguardia reemplazó la representación por una muestra o una referencia al espectáculo real, creyendo que con esto evitaba los males (la ideología o la falsa promesa) de la representación.

²⁸ El surgimiento mismo de la vanguardia hace cien años es signo de dicha preocupación consensuada.

Hoy, cuando las obras no son ya representaciones,²⁹ aún se mantienen en su carácter idealizador e integrador, no ya como cuadros o esculturas de bulto (icónicamente configurados [como imágenes]), sino como representaciones dramáticas en las que sus actores (oficiantes y consumidores del culto artístico) satisfacen necesidades residuales³⁰ representando ficcional o ideológicamente intercambios simétricos y desinteresados,³¹ como los que no se dan en la sociedad real. Porque la representación dentro de la obra ha desaparecido, el efecto ideológico de la obra ha mudado a la representación dramática de su presentación. Lo cierto es que nada bueno y rápido puede decirse hoy sobre la representación.

Afinando el encuadre de nuestra observación, lo mismo o casi lo mismo podemos decir de la metáfora como figura retórica con posibilidades laicas. Aclarémoslo brevemente. La figura de la metáfora fue normalmente asociada a la obra orgánica tradicional. Sucedió esto porque en las obras de bellas artes, el régimen de organicidad estaba asegurado por la representación iconográfica que, al igual que la metáfora, se define en función del concepto de *semejanza*. Mientras que la metáfora es una figura sustitutiva en la que ambos términos se sustituyen en función de su semejanza, el cuadro o la escultura de bulto es una configuración espacial que luce semejante a la realidad vista desde un determinado punto de vista monocular fijo. La crítica vanguardista y teórico crítica a la ideología del arte, en reiteradas oportunidades, denunció esta figura y propuso reemplazarla

²⁹ No sabemos, siquiera, por qué el autor de este breve ensayo sobre arte-política alaba la representación, si en su experiencia como artista pretendidamente político no emplea ni apuesta seriamente a ningún tipo de representación. Salvo que se considere representación la emulación dramática del instalacionismo, accionismo o performativismo en boga, en determinados momentos.

³⁰ Que no pueden ser satisfechas cotidianamente en la lucha por la subsistencia diaria, en competencia con los demás agentes.

³¹ O aparentemente interesados por el bien común y la vida democrática.

por otras, como la *metonimia* (que hacía honor a la yuxtaposición corriente entre artefactos artísticos y no-artísticos) o la *alegoría* (que ponía de manifiesto el valor fetichizado de la obra de arte).³²

4 SUJETOS EMPÍRICOS

Hasta aquí nos hemos referido a ciertos tópicos *del contenido del enunciado* del artículo puesto en situación de análisis. Cabe decir ahora, algo acerca de los aspectos más sobresalientes de la *enunciación* del mismo. ¿Qué es lo que sobresale? Pues, la referencia machacona que el autor hace respecto de su identidad como artista. No por ser lo habitual y lo que predomina en el discurso corriente de los artistas, debemos hacer caso omiso al conjunto reiterativo de indicaciones orientadas a construir y valorar desafortadamente ese Yo: *A mí me interesa; me corresponde; tengo referentes; comencé, hice, decidí, desperté, etc.* Casualmente, uno de los aspectos más institucionalizados de las artes autónomas del mundo occidental moderno es que sus obras “están hechas”³³ por sujetos individuales que intentando hacerse cargo o ejercer autoridad en la trayectoria del discurso, se apropian de buena parte de sus beneficios.³⁴ La *institución arte* no está constituida por los diversos institutos (por utilizar la palabra que emplea la sociología centroeuropea) u organizaciones que

³² En esto sí, el desempeño artístico del autor de este ensayo sobre arte-política, así como la experiencias de las formaciones artísticas a las que pertenece (y las más de las experiencias artísticas-políticas contemporáneas), son plenamente metafóricas; apuestan tardíamente a lo que la filosofía denominó por siglos el símbolo estético, y no al montaje o la alegoría benjaminianas.

³³ No importa aquí el hecho de que, además, también es una falsa creencia –institucional– el carácter carismático de la creación, la atribución de la creación de la obra al artista, en tanto sujeto individual y no a una comunidad de fe, sin la cual su creación carecería de valor (Bourdieu, 1992).

³⁴ Inclusive, a veces, los más corrientes.

administran o gestionan el arte. La *institución arte*, tal como se entiende en una teoría crítica, constituye el régimen de creencias que regula y hace funcionar el carácter ideológico del arte (por el cual se apuntala, como en toda ideología, un poder ilegítimo). La *institución arte* no es ni el museo ni las galerías, es el conjunto de creencias falsas pero poderosas que hacen funcionar socialmente a las artes, entre ellas: *que las obras son realizadas por sujetos empíricos cuyo proyecto*



es el que declaran, con toda transparencia (por ejemplo, pensar el arte por fuera de la institución como mérito mismamente artístico).

El articulista se menciona una y otra vez –a sí mismo– no como sujeto de propósitos de su ensayo periodístico sino como sujeto de propósitos, ahora como objeto del relato que publica. Escribe el nombre propio de una quincena de artistas y de formaciones artísticas, como si se tratara no de pensar críticamente –con autonomía– las posibles relaciones entre arte y política, sino de apuntalar y promover el desempeño y las representaciones de algunos sujetos dentro del campo. Pareciera que es importante quedar con que algunos agentes están dotados –ellos mismos– de un valor y una influencia especial.³⁵ Siendo este aspecto aún más importante

³⁵ Se los relaciona aquí, en su propio provecho, a todo lo que se tiene por bueno.

que analizar y describir cómo es que estos sujetos –o el que sea– se han movido estratégicamente con ciertos proyectos y redundando sus acciones en ciertos efectos. El autor no pudo pasar la prueba que nosotros mismos nos hemos impuesto para redactar este artículo: escribir sobre arte sin promover ni mencionar artistas; sin promover unos oficiales o unos fieles por sobre otros.³⁶ ¿Acaso participamos del discurso de la historiografía del arte, que con un interés ajeno a la crítica intenta “rescatar” para la memoria algunos sujetos entre otros? ¿A quién le interesa saber acerca de las identidades empíricas de los sujetos que constituyen las diversas formaciones artísticas si no es para repartir algún beneficio entre los mismos?

Como última observación diremos que el ensayo referido iguala a otros muy numerosos y variados textos que forman parte del discurso del arte en nuestra formación histórica, que promocionan otros artistas y otras maneras de vivir de las artes,³⁷ pero que se decantan, de manera equivalente, más por promover sujetos al interior del cuadro institucional (aún simulando lo contrario), que por saber qué es lo que pasa en el arte sobreviviente o, entre éste y el grueso de la industria del entretenimiento, en la que parece fundirse. Prueba de esto es el arte a cuya promoción, difusión y engrandecimiento se dedica –finalmente– el opúsculo que hemos comentado. Se lo pretende ubicar en la culminación del esclarecimiento artístico-político y termina plegándose a un modelo propio de la industria y el consumo cultural.³⁸

³⁶ Por una vez, hacemos el esfuerzo de preocuparnos de la manipulación o de la publicidad artística visual, haciendo caso omiso, para bien o para mal, para desgracia o para gloria, de los agentes empíricos. ¿A quién le interesan los artistas si no es para obtener algún provecho de ellos o junto a ellos?

³⁷ En el arco que va desde el arte menos comprometido al más, desde el arte más desinteresado por las relaciones políticas hasta el más esclarecido, desde el arte simbólico más tradicional al que se tiene por alegoría postmoderna o post-colonial.

³⁸ Involucrado en cierto entretenimiento y en cierta diferenciación cultural más o menos elitaria.

Lejos de ser la realización de un proyecto en el espacio público (como promete el autor), es un acto enderezado a la consagración artística institucional, aún realizado empíricamente en la calle o en sitios no del todo artísticos o no recalcitrantemente artísticos. Sin ponernos a describir la superficie significativa de la obra que se promueve, como si se tratara de algo que amerita seriamente ser descrito, digamos que en nada, o en muy poco, se opondría a las “las nuevas dinámicas del espectáculo” con las que declara chocarse y cuyo rechazo –al menos declarado– es una de las claves para reconocer un arte fuerte o tozudamente institucional. La instalación que se promueve –como podría decirse de buena parte del arte posaurático que saca partido de parecer involucrado con el ejercicio de algún tipo de ciudadanía– es una jugarreta simple en la que una escenografía del todo simbólica (referida a unos temas populares y mediada por una metáfora evidente y superficial) se combina con una solicitud demoscópica acerca de un tema noticiable e instalado –generalmente por los medios (inclusive “progresistas”)–, unos papeles y unos marcadores, puestos allí para evocar la ya centenaria demanda de un “rol activo” por parte del receptor de la obra de arte, el que en este caso, no pasa de ser un consumidor corriente de cualquier tipo de arte. Todo esto acompañado de una consideración un tanto perezosa e indulgente respecto de la acción por parte del destinatario, para apropiarse de la historia y hacer de ella su propia historia, etc. Para qué engañarnos, detrás de esto, no tenemos más que un acto de consumo, como asentimiento de la artísticidad más o menos correcta e institucional de la pieza. A pesar de todo lo dicho, si optamos por poner nuestra atención más en el saber que libera y no tanto en el compromiso que obnubila y martiriza,³⁹ hemos de reconocer que el arte “político” actual, inclusive el que –parcialmente– responde a los viejos hábitos e insiste en las viejas promesas (como el que

³⁹ Como parece haberlo recomendado el profeta.

presenta y promueve el artículo desmenuzado), el alto grado de cumplimiento de la historia del arte. No es poco recoger, aunque más no sea de un modo deflacionista y libre (como lo hace nuestro colega), algunos de los motivos más críticos del arte o el no-arte que autores como Craig Owens o José Luis Brea comprendían como una suerte de impulso alegórico, tal vez, postmoderno. No es poco tratar de emular este impulso⁴⁰ y no ya el viejo *art engagé*. No sería lo mismo declarar esta convicción, respecto de un supuesto poder emancipador del arte, comulgando llanamente con los aspectos más folclóricos del viejo arte de izquierda. No sería lo mismo volver a sugerir subrepticamente una voluntad de totalidad si no existiera esta referencia a las estrategias alegóricas neovanguardistas –es decir, a una crítica de la ideología del arte más o menos reciente-, que viene a renovar, a disimular o a confundir (positivamente) un rango aún importante de fe en el arte.

⁴⁰ Haciendo o diciendo que se hacen en nombre del arte labores inimaginablemente artísticas o que tenemos el hábito de no considerarlas como parte del arte, al menos, del arte actual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, Pierre
(1992) *Le regles de l'art* (Paris: du Senil). Traducción castellana de Thomas Kauf, *Las reglas del arte* (Barcelona: Anagrama, 1995).
- BÜRGER, Peter
(1974) *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp). Traducción castellana de J. García, *Teoría de la Vanguardia* (Barcelona: Península, 1987).
- FORMAGGIO, Dino
(1983) *La morte dell'arte e l'estetica* (Bologna: Il Mulino). Traducción castellana de Manuel Arbolí, *La muerte del arte y la estética* (México: Ed. Grijalbo, 1992).
- FOSTER, Hal
(1996) *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, MIT-Press). Traducción castellana de Alfredo Brotons, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001).
- FOUCAULT, Michel
(1969) *L'archéologie du savoir* (Paris: Gallimard). Traducción castellana de Aurelio Garzón del Camino. *La arqueología del saber* (Madrid: Siglo XXI, 1972).
- (1972) *L'ordre du discours*. Traducción castellana de A. Gonzáles Troyano, *El orden del discurso* (Barcelona: Tusquets, 1973).
- (1981) "Omnes et Singulatum: Towards a Criticism of Political Reason", en *Technologies of the Self; Truth, Power, Self: an Interview with Michel Foucault* (London: Tavistock Publishers, 1988)

(1988) *Technologies of the Self; Truth, Power, Self: an Interview with Michel Foucault* (London: Tavistock Publishers). Traducción castellana de Mercedes Allendesalazar, *Tecnologías del yo y otros textos afines* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1990).

FRAENZA, Fernando; Ma. Antonia DE LA TORRE & Alejandra PERIÉ
(2009) *Ver y estimar arte apreciándonos a nosotros mismos, a comienzos del tercer milenio, y sobre todo, en regiones periféricas del mundo* (Córdoba: Brujas).

GORELİK, Adrián
(2008) “El romance del espacio publico”.
En *Alteridades*, 18(36), pp 33-45.

HABERMAS, Jürgen
(1981) *Theorie des kommunikativen Handelns. Band 1, Handlungsrationality und gesellschaftliche Rationalisierung* (Frankfurt: Suhrkamp).
Traducción castellana de Manuel Jiménez Redondo, *Teoría de la acción comunicativa I, Racionalidad de la acción y racionalización social* (Madrid: Taurus, 1999).

(1981) *Theorie des kommunikativen Handelns. Band 2, Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft* (Frankfurt: Suhrkamp). Traducción castellana de Manuel Jiménez Redondo, *Teoría de la acción comunicativa II, Crítica de la razón funcionalista* (Madrid: Taurus, 1990).

MENNA, Filiberto
(1975) *La linea analitica dell'arte moderna: le figure e le icone* (Torino: Einaudi). Traducción castellana de Francesc Serra i Cantarell & Joaquim Romaguera i Ramió, *La Opción Analítica en el Arte Moderno. Figuras e íconos*. (Barcelona: Gustavo Gilli, 1977).

MOUFFE, Chantal
(1993) “Introduction: For an Agonistic Pluralism”, en *The Return of the Political* (London: Verso Book), pp 1-8. Traducción castellana *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo y democracia radical* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1999).

Actualizar un recuerdo. Apuntes sobre el Arte de Medios

Upgrading a Memory. Notes on the Arte de Medios

EMILIA CASIVA

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba

emiliacasiva@gmail.com

RESUMEN

El artículo intenta reflexionar sobre algunos de los interrogantes abiertos en la poética del Arte de los Medios, durante los años sesenta en la Argentina. Interrogantes que pueden ponerse en fricción con las experiencias artísticas actuales que cruzan el arte, la teoría social y los medios de comunicación. Nos concentraremos en un momento particular del itinerario de esta vanguardia, sin realizar una nueva reconstrucción histórica al respecto sino examinando la productividad estético-política desplegada en las obras de este brevísimo trayecto.

Atendemos a los vectores posibles de trazar entre medio, lenguaje e historia; a las relaciones entre imaginación estética e imaginación teórica desarrolladas en el Arte de los Medios y al movimiento dialéctico que se hilvana entre las propuestas del *anti-happening* y la anti-obra. Partimos de una idea de *vanguardia* como categoría epistemológica, para indagar en las políticas del arte después del fin del arte.

Palabras clave

ARTE DE LOS MEDIOS; VANGUARDIA;
CONCEPTUALISMO; TEORÍA SOCIAL

ABSTRACT

The paper intends to reflect on some of the questions posed by the poetics of Media Art, during the sixties in Argentina. These questions can be put in conversation with the actual artistic experiences which confront art, social theory and mass media. We will focus in a specific moment of this vanguard itinerary, without making a new historical reconstruction about it, but examining the esthetical and political productivity developed in the works of this brief course. We will attend to the lines that can be drawn between media, language and history; to the relationships between esthetic and theoretical imagination developed by Media Art and to the dialectic movement given between the proposals of the anti-happening and the anti-work of art.

We start from the idea of vanguard as an epistemological term, to explore the politics of art after the end of art.

Key words

MEDIA ART; VANGUARD; CONCEPTUALISM; SOCIAL THEORY

Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

Artículos, 19-26
ISSN 2469-2018
comunidadoffline.com.ar

Recepción del artículo
agosto de 2015
Aprobación
diciembre de 2015
Publicación
abril de 2016

En los últimos años, la historia del Arte de los Medios viene siendo profusamente narrada. Más que proponer un desvío, elaborar una nueva reconstrucción al respecto o realizar una descripción pormenorizada de estas obras¹, lo que aquí nos interesa es capturar algunos de los interrogantes que, abiertos en su experiencia, aún resuenan en ciertos episodios del arte actual. Interrogantes desplegados por estas poéticas neovanguardistas, que encontraron en la materialidad de los medios de comunicación de masas un territorio para la experimentación estética y política. Para estas manifestaciones –a grandes rasgos– los medios y circuitos de comunicación se vuelven productivos en dirección a la configuración de las prácticas estéticas, al mismo tiempo que van practicando cruces con los saberes emergentes de las ciencias sociales.

En principio, no podemos obviar que escribimos en un después de que lleva consigo las huellas de un pasado que es hoy disputado desde múltiples lugares. En medio del clamor glomeroso al que alude Ana Longoni para referirse a las recuperaciones actuales sobre los conceptualismos latinoamericanos de los años 60 (*cf.* 2014) me pregunto si podemos declinar la condición testamentaria y documental a la que viene siendo relegada la vanguardia misma, interponiendo su fuerza heurística. Y en esa dirección, cómo podríamos ponerla a funcionar, en tanto clave crítica para la lectura del presente, o –en palabras de Susan Buck Morss– como “categoría cognitiva y estructura temporal de experiencia” (2004:82). En ese sentido, la neovanguardia arroja una experiencia cognoscitiva que se actualiza en el presente, y no deja de reconfigurarlo. Una experiencia que tiene que ver, entre otras cosas, con discutir las políticas del arte después de desgarrada su autonomía, después de su propio fin.

¹ Como decíamos, análisis ajustados de las mismas pueden encontrarse en un cúmulo bastante heteróclito de bibliografía reciente.

Para desandar ese camino, un primer paso tal vez consista en comenzar a revisar la operatividad de las poéticas referidas, poéticas desplegadas entre el arte, la teoría social y los medios de comunicación.²

I MEDIO, LENGUAJE, HISTORIA HISTORIA

La historia es conocida: en el año 1966 los artistas Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari elaboraron un informe (incluyendo testimonios, fotografías y textos) sobre un *happening* que en realidad nunca había ocurrido y lo entregaron a la prensa. Aparecieron notas sobre el evento en el diario *El Mundo*, en las revistas *Gente*, *Para Ti* y *El escarabajo de Oro* entre otras. Para montar este informe sobre un hecho inexistente, prestaron su complicidad periodistas y gente del mundo cultural que “se movía” en el ambiente de los *happenings*. La obra completaba su ciclo con una nueva gacetilla, en la cual los artistas aclaraban la falsedad de la noticia. El “*Happening* de la participación total”, “*Happening* para un jabalí difunto” o, simplemente, “*anti-happening*”, ha sido definido como la obra fundacional del Arte de los Medios (*cf.* Longoni y Mestman, 1995: 132). En el mismo año de su realización, el general Onganía encabezaba el golpe de estado que derrocaría al presidente Arturo Illia.

² Este trabajo se enmarca en una investigación sobre la revista de artes visuales *ramona*, en tanto revista sobre arte que ha sido considerada, al mismo tiempo, una experiencia artística. Así se autodefine *ramona* desde sus editoriales y así ha funcionado en el campo artístico. Es en esa tensión, en ese gozne entre ser un canal de comunicación y un experimento artístico, que ha desplegado su operatividad. La mencionada investigación se desarrolla en el Doctorado en Artes perteneciente a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y es dirigida por el Dr. Fernando Fraenza y la Dra. Alejandra Perié. Contó con una Beca de Doctorado de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la UNC (2010-2015).

El teórico Oscar Masotta -como se sabe, una especie de “gurú” o “quinto Beatle” de este grupo- dictó en el Instituto Di Tella la conferencia titulada “Después del pop, nosotros desmaterializamos” (1967). Si el pop había sido la entrada triunfante de la cultura de masas al arte, como su tema y material, la desmaterialización podría pensarse como la operación mediante la cual la obra se convierte en un flujo de circulación, transmitido en el marco de dicha cultura. Es decir que la obra no representa a los circuitos comunicacionales sino que, como estos artistas señalan, se constituye como tal en su interior. Producción y circulación, en efecto, se superimprimen. El plan no es ya *tematizar* los medios de información, sino indagar en su productividad como tales. En el manifiesto del Grupo Arte de los Medios puede leerse:

Llevamos así hasta su última instancia las características de los medios de comunicación: la desrealización de los objetos. De este modo se privilegia el momento de la transmisión de la obra más que el de su constitución. La creación consiste en dejar librada su constitución a su transmisión.
(Jacoby et al, 1966 en: Cipollini, 2003 [p 338])

La noción de la obra como circuito ya se anunciaba en ambientaciones como “La Menesunda” de Marta Minujín (1965), en la cual los espectadores –además de participar en un circuito cerrado de televisión- podían decir que habían “visto” la obra en tanto la hubieran “recorrido”. Mientras que el uso de los medios masivos de la publicidad (por ejemplo los carteles en la vía pública de Alberto Greco, Dalila Puzzovio y compañía) constituyeron un punto de inflexión en el vínculo obra-transmisión.

De todos modos y para volver sobre aquel manifiesto, está claro que objetos *desrealizados* no equivale a objetos a-históricos. En las obras del Arte de los Medios se entrecruzan de modo particularmente significativo la investigación sobre una materialidad (de allí su rasgo autoreflexivo, lo que

es decir, moderno por excelencia) y unas condiciones históricas de circulación. Estas dos instancias no conforman recorridos indiferentes entre sí. Si bien la obra se ocupa de investigar los procedimientos propios de su lenguaje (mediático, esto es, desmaterializado) en el mismo movimiento se ve atravesada por la especificidad social y política que se juega en él. Una poética construida en la línea tensada entre ambos ejes desplaza cualquier intento de definir esta experiencia en términos autónomos. Línea tensada, decimos: ni obra diluida en la vida ni lenguaje mimetizado con ella. Lecturas como la de Luis Camnitzer³, al afirmar que para los conceptualismos latinoamericanos la desmaterialización no es más que una cuestión subsidiaria al objetivo comunicacional de los proyectos artísticos, o que depende pura y exclusivamente de motivos prácticos y económicos, despotencian esa tensión. Obturan la posibilidad de entender cómo determinadas poéticas han sido capaces de examinar, poner de manifiesto o al menos interrogar el funcionamiento de los mecanismos que componen la institución arte, investigando las diversas posibilidades de la forma y la materia. En 1967 Eliseo Verón, ligado a los intereses del grupo, escribe un artículo titulado “La obra”⁴ donde analiza el “*Anti-happening*” y señala:

La elaboración de la mayor parte del material que compone la obra, en su forma final, resulta entonces del funcionamiento de los sistemas masivos de comunicación. En consecuencia la obra misma, en su conjunto, pone de manifiesto los mecanismos presentes en esos sistemas. Esos mecanismos son parte integrante del sistema social, son sistemas de comunicación. (2001 [p 46])

³ Desarrollada en libros como *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista Latinoamericano*, del año 2008.

⁴ Este artículo fue publicado por primera vez en la revista *ramona*, treinta y cuatro años después (en el 2001).

Aun cuando el “*Anti-happening*” no pretenda denunciar o concientizar sobre la capacidad de los medios para deformar la realidad, no se puede negar que al utilizar dichos medios, la obra pone en marcha dispositivos que cumplen un rol cardinal en el engranaje de las relaciones de poder de las sociedades contemporáneas. De tal manera que, en un mismo movimiento, tanto las *doxas* de la institución arte como las de la sociedad (en una coyuntura histórica donde ésta justamente se revela como sociedad de la información) son expuestas e interrogadas.

2 IMAGINACIÓN ESTÉTICA E IMAGINACIÓN TEÓRICA

Una pregunta lateral queda flotando: si, más que una historia progresiva de estilos desarrollados en el tiempo, lo que el “anti” de aquel *happening* estaría narrando (al margen de las intenciones de sus autores) es la convivencia de diferenciales –no exenta de tensiones– en un espacio ya indefectiblemente posmoderno. O, en palabras de Benjamin Buchloh, en un contexto artístico que ha perdido la “*ingenuidad histórica*.” (2004 [p 21])

Pero, por otra parte, el “anti” no funciona sólo en virtud de remarcar la ausencia real del suceso apócrifo, sino para resaltar la diferencia del Arte de los Medios respecto de aquel otro género tan en boga en los contornos de la manzana loca. Como lo advierte Masotta en el prólogo de su libro “*Happenings*” de 1967, la repercusión de estas manifestaciones y su conversión en mito son consecuencia de la construcción sobre ellas hecha por los medios de comunicación. En síntesis, el *happening* se había vuelto un show festejado y/o denostado por el periodismo local. Producción de opinión pública, mito y espectáculo empezaban a dar sus primeros pasos juntos. El género del *happening* es abandona-

do, entonces, porque se constata el peso que los medios cobran en la definición y en la circunscripción de sus posibilidades y alcances críticos. El fenómeno de los medios de masas, en palabras de Masotta, “descentra” el trabajo de los artistas contemporáneos (1967 [p 343]).

Que el *happening* haya sido relegado por parte de los artistas por mediar en su interpretación la reconstrucción mediática, no trajo consigo el posterior repliegue del arte respecto de los medios sino la concurrencia –aún– más aguda entre ambas prácticas y saberes. Lo que pone al descubierto que las prácticas artísticas ya no se piensan al margen de la cultura de masas (y de la reflexión teórica que empezaba a construirse sobre esta última), sino que participan de esos desplazamientos y reinscripciones coyunturales. De hecho, durante los años 60 en nuestro país, al mismo tiempo que la cultura masiva iba dejando de ser lo otro de lo artístico para constituirse en un territorio legítimo de análisis y experimentación estético-política, el campo de estudios de la comunicación social se encontraba en pleno proceso de formación. Roland Barthes y el análisis del mito, Marshall McLuhan y su célebre “*el medio es el mensaje*” son sólo algunas de las lecturas que se encabalgan en los argumentos del Grupo Arte de los Medios.

Por regular que sea en la actualidad la circunstancia de enunciación del artista en tanto teórico o investigador “*para verificar la presencia de arte luego del fin del arte*” (cfr. Fraenza et al, 2009 [p 189])⁵, quizás podamos extraer algunas claves interpretativas de ese paradigma operacional. ¿Se trataba de ilustrar tesis mediante la producción de obras, de una intención didáctica o la propia producción teórica se daba ciertas formas de pensarse a sí misma que se emparentaban con las de la producción artística?

⁵ Algo de esta circunstancia puede rastrearse también en el giro etnográfico del arte contemporáneo planteado por Hal Foster (cfr. 2001).

Probablemente todo esto, a la vez. Obras y teorías sociales se informaban unas a otras, “como en una batidora”, diría Jacoby. Para Mariano Zarowsky

... los cruces que tuvieron lugar en el Instituto Di Tella entre las prácticas de la vanguardia artística y las ciencias sociales (donde la interpelación política sobrevolaba cualquier tipo de intervención) revelará la existencia de una zona de intersecciones productivas entre la imaginación estética y la imaginación teórica, entre la irrupción vanguardista y la emergencia de un campo de estudios alrededor de los fenómenos de la comunicación. (2013)

Alexander Alberro, en un reciente artículo publicado en la revista *October* sobre la obra de Jacoby, enfatiza la mirada semiológica que se anuncia en el Arte de Medios, para la cual la determinación estructural de las subjetividades sería, en última instancia, piedra de toque de la lectura. En el fondo estas obras, para este autor, privilegian el sistema de circulación de la información (en tanto mecanismo de dominación y colonización de las subjetividades) por sobre los sujetos que en él participan (*cfr.* 2015). Sin embargo, las discusiones que tensionaban la época dan cuenta de un panorama bastante más complejo. Una primera pista de ello puede rastrearse en lo que señala Oscar Steimberg respecto de las diferencias entre dos autores cardinales para lo que estamos pensando:

...en un caso (Verón) se priorizaba la búsqueda de los diversos dispositivos de producción de la significación. En el otro (Masotta), se indagaban los modos como el sujeto se constituye e insiste en cuanto tal... (Steimberg, 1999 [p 66]).

Procesadas en clave artística, en las propias experiencias del Arte de los Medios puede leerse una apuesta epistemológica, estética y política al respecto. Ya que, más que dirigirse a denunciar el poder totalizante del dispositivo mediático, es-

tas obras se fueron concentrando en investigar la productividad de tales medios, en auscultar la apertura de modos de hacer por ellos propiciada, en exprimir sus posibilidades de uso. El derrotero histórico de las investigaciones de este grupo de artistas (*sujetos que se constituyen e insisten en cuanto tales*) puede dar otra pista más.

3 DEL ANTI-HAPPENING A LA ANTI-OBRA

Citando a Andrea Giunta, los sucesivos golpes de Estado en Brasil (en 1964) y en Argentina (1966) “demostraban que la era de las democracias modernizadoras estaba llegando a su fin en Latinoamérica” (2001 [p 334]). Es decir que los reparos ante el optimismo tecnológico y el desmontaje del medio que llevaban adelante las obras, ocurría en medio de un proceso crítico que abarcaba de igual forma a los regímenes políticos y sus matrices ideológicas. En las “Experiencias 68” (una exposición conocida por haber culminado con la destrucción de todas las obras por parte de los artistas, arrojadas a la calle y en medio de un escándalo coronado por una serie de arrestos) Jacoby había presentado la instalación titulada “Mensaje en el Di Tella” que se componía de un afiche que hablaba sobre la cuestión racial en los Estados Unidos; la fotografía de un joven afroamericano en una manifestación, llevando un cartel que decía “También soy un hombre” y un teletipo de la Agencia France Press en funcionamiento. Los cables transmitidos por el aparato telegráfico informaron, durante el transcurso de la muestra, sobre los sucesos que estaban ocurriendo en París en ese mismo momento (las protestas, revueltas estudiantiles y huelgas generales de mayo del 68) y la guerra de Vietnam (*cfr.* Rizzo, 1998 [p 55]). Como puede verse, la experiencia de la historia no se cuela aquí como un *contenido* adherido, sino que es parte significativa del dispositivo puesto en marcha. En esa tor-

sión, la autorreferencialidad del medio se revela indefectiblemente quebrada. Fractura que ocurre, justamente, en medio del “*proceso de inflexión metalingüística y autocrítica institucional*” (Fraenza y Perié, 2010 [p 19]) efectuado por las prácticas vanguardistas de los años 60.

Sin recrear este trayecto tutelados por la *figura de autor*, como podría encarnarla Roberto Jacoby (y aún sin desconocer su importancia), diremos que los vectores poéticos y políticos que enlazan las obras del Grupo Arte de los Medios con las experiencias contrainformacionales de “Tucumán Arde” y la anti-revista “SOBRE”, por una parte dan cuenta de aquel cruce productivo entre arte y ciencia social al que se refería más arriba la cita de Zarowsky. Según Longoni, la *desmarcación* de “Tucumán Arde” de dicha trama (repetimos: poética y política), es justamente la operación que ha contribuido a “*fixarlo como mito*”, como “*acontecimiento excepcional*” (cfr. *op. cit* [p 64]). “*Lo singular de su problematización histórica*” (*Ibid*) quedaría así ocluido.

Ahora bien, como decíamos arriba, lo que emerge con fuerza en esta trama de experiencias es el interés que va del análisis y la exploración al *uso estratégico* de los medios de comunicación masiva. “*La politización del arte por vía de una transformación de sus modos de producción*” (Galende, 2011 [p. 19]) es, como se sabe, una de las tentativas más enérgicas de la vanguardia. En la “Declaración de Buenos Aires” de los Plásticos de Vanguardia de la Comisión de Acción Artística de la CGT de los Argentinos (grupo que llevó adelante la experiencia de “Tucumán Arde”) se afirma:

los artistas deberemos contribuir a crear una verdadera red de información y comunicación por abajo que se oponga a la red de difusión del sistema. (AA.VV 1968 en Cipollini, *op. cit* [p 365])

Contrainformación y contrapropaganda para responder al discurso oficial. Los métodos utilizados, como es sabido, na-

da tenían que ver en aquel entonces con un proceder artístico: estudio de campo, recolección de datos, elaboración de informes, reportajes, conferencias de prensa, técnicas publicitarias.

La iniciativa de “SOBRE”, por su parte, fue impulsada por Jacoby, Octavio Getino, algunos integrantes del grupo Cine Liberación, la poeta Beatriz Balbé y Antonio Caparrós, entre otros. Consistía en unos cientos de ejemplares de un sobre de papel madera hecho para circular de mano en mano, en cuyo interior los lectores podían encontrar materiales de diversos contenidos y formato: informes sobre la resistencia peronista, artículos sobre el teatro de guerrillas, historietas sobre una huelga, el famoso afiche del Che llamado anti-afiche (ya que en él se había estampado la frase: “*Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared*”), etcétera (cfr. Longoni, *op. cit* [p 49-51]). Longoni advierte sobre el reclamo hecho por este dispositivo comunicacional para “*ser usado*” y sobre su composición, de allí, disgregada:

Lo singular del planteo de SOBRE es el explícito llamado a sus lectores a romper la unidad del material, a incorporar y extraer lo que se quiera, y a darle un uso que exceda largamente la lectura solitaria, un uso colectivo y arriesgado. (...) La apelación al lector para que disperse y use en forma agitativa el material es alentada en forma casi imperativa por los impulsores de la publicación (en su manifiesto editorial se indica: “Si al cabo de una semana SOBRE está intacto/ y usted no ha discutido, no ha pensado, no se ha reunido/ PARA HACER ALGO/ es que no ha sabido usarlo/ en cuyo caso, por favor, no lo compre más:/ hay muy pocos ejemplares circulando.”) (*ibid* [p 51])

Quizás podamos arriesgar, empleando las palabras de Hal Foster, que estas experiencias intentaron activar “verticalmente” procedimientos y saberes propios de un género artístico dado (esto es decir la dimensión de la historia del arte), para ponerlos en juego “horizontalmente”, es decir en

un movimiento sincrónico (en su dimensión social, o en su movimiento centrífugo). Lo más interesante radicaría en haber mantenido ambos ejes “*en coordinación crítica*” (Foster, 2001 [VIII]). Pero en este caso podríamos incluso empujar la hipótesis *fosteriana* un poco más allá, ya que en todos los proyectos mencionados la relación con la institución arte y con el concepto de “obra” es siempre tensa, incómoda. El Arte de los Medios se anunciaba –aún– como género, pero expresando un malestar respecto a su colocación, citando al propio Jacoby el anti-*happening* “*como experimento sociológico carece de rigor, en tanto que como obra de arte es sociológica*” (Jacoby, 1966 en Cipollini, *op. cit* [p 342]). A renglón seguido, “Tucumán Arde” y “SOBRE” ya no entrañarían la impugnación de un género dado, sino de la institución arte en su totalidad. Experiencias estéticas secularizadas, entonces, que jalonan un proceso de interrogación sobre los lindes no sólo del arte sino también de la política. Dice Adrián Gorelik en un artículo ya ineludible a la hora de reflexionar sobre los avatares de la vanguardia:

Es en la propia experimentación artística, entonces, donde es posible encontrar un nivel de eficacia política e intelectual: en el momento vanguardista, la libertad de pensar y forzar los límites de lo dado rebalsa la mera búsqueda de originalidad del arte moderno e irradia hacia las otras esferas del conocimiento y la acción con una productividad imposible de encontrar en los discursos explícitos. (2005)

Improbable, entonces, seguir pensando estas manifestaciones en el marco de una esfera (la artística) cuyo movimiento concluyente sea centrípeto, una esfera a la que le corresponda sin más, el cerrarse sobre sí misma una y otra vez. La propia noción de la vanguardia fustiga y apedrea ese paradigma, se revuelve incómoda en medio de él. En ese sentido, oír las resonancias del pasado en ciertos episodios actuales no implica prescindir de la singularidad histórica de su murmullo, pero sí asumir la fractura que operaron sobre la noción moderna del arte, y de la política.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV.

(1968) “Declaración de Buenos Aires”, en *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, ed. Rafael Cipollini (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003).

ALBERRO, Alexander

(2015) “Media, Art and Politics in the work of Roberto Jacoby”, *October*, nro 153, Verano 2015, MIT Press, Cambridge.

BUCHLOH, Benjamin

(2004) *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo xx* (Madrid: Akal).

BUCK-MORSS, Susan

(2004) “Los mundos soñados de la historia”, en *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste* (Madrid: Antonio Machado).

FOSTER, Hal

(2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal).

FRAENZA, Fernando; DE LA TORRE,

Antonia & PERIÉ, Alejandra

(2009) *Acerca de ver y estimar arte apreciándonos a nosotros mismos, a comienzos del tercer milenio, y sobre todo, en regiones periféricas del mundo* (Córdoba: Brujas).

FRAENZA, Fernando & PERIÉ, Alejandra

(2010) “Vanguardia & conceptualismo. ¿Se trata de nociones meramente restrictivas, sin potencial teórico?”, en *Centrífugas & Centrípetas. Acerca de las opciones –inclusive– políticas del arte actual* (Córdoba: del autor).

GALENDE, Federico

(2011) *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo* (Santiago de Chile: Palinodia).

GIUNTA, Andrea

(2001) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Paidós).

GORELIK, Adrián

(2005) “Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política”, *Revista Punto de Vista* n° 82, Buenos Aires, agosto.

JACOBY et al.

(1966) “Un arte de los medios de comunicación. Manifiesto”, en *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, ed. Rafael Cippolini (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003).

JACOBY, Roberto

(1966) “Contra el happening”, en *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, ed. Rafael Cippolini (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003).

(2011) *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*, ed. Ana Longoni (Buenos Aires: Adriana Hidalgo-La Central).

LONGONI, Ana

(2014) *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, (Buenos Aires: Ariel).

LONGONI, Ana & MESTMAN, Mariano

(1995) “Masotta, Jacoby, Verón: un arte de los medios masivos de comunicación”, *Revista Causas y azares*, n° 3.

MASOTTA, Oscar

(1967) “Después del pop, nosotros desmaterializamos”, en *Revolución en el arte. Pop-art, happenings, y arte de los medios en la década del sesenta*, ed. Ana Longoni (Buenos Aires: Edhasa, 2004).

RIZZO, Patricia

(1998) “Instituto Di Tella. Experiencias 68”, en *Experiencias 68. Muestra de reconstrucción histórica* (Buenos Aires: Fundación Proa).

STEIMBERG, Oscar

(1999) “Una modernización sui generis. Masotta/Verón”, en *Historia crítica de la Literatura Argentina*, Vol. 10: La irrupción de la crítica, Noé Jitrik dir., (Buenos Aires: Emecé).

VERÓN, Eliseo

(2001) “La obra. Análisis inédito sobre un célebre caso de arte desmaterializado”, *Revista Ramona*, n° 9-10, Buenos Aires, Fundación Start.

ZAROWSKY, Mariano

(2013) “Oscar Masotta/Eliseo Verón. Un itinerario cruzado”, *La Trama de la Comunicación*, Volumen 17, enero-diciembre, Buenos Aires, UNR Editora.

Forma y diseño. Consideraciones heurísticas en el contexto de las organizaciones visuales

Form & Design. Heuristic Considerations in Contexts of Visual Organizations

MARCELO QUIÑONERO

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba

objetosindeterminados@gmail.com

RESUMEN

Este artículo ensaya sobre algunas inquietudes que atraviesan la enseñanza inicial del diseño y que comprometen el conjunto de problemas seleccionados con el fin de activar –en diferentes etapas– un principio heurístico vinculado a las posibilidades formación de juicios intuitivos acerca del valor del diseño. Dicha formación inicial debería favorecer una inteligencia proyectual que pueda incrementar la capacidad de acción de un sujeto (diseñador) en el entorno en que se desenvuelve y fomentar formas de conciencia de mayor libertad, versatilidad y autonomía.

Palabras clave

MORFOLOGÍA; DISEÑO; HEURÍSTICA; APARIENCIA; EDUCACIÓN

ABSTRACT

This paper addresses various concerns that cross the initial teaching design and that compromise the selected set of problems in order to activate -in different stages- a heuristic principle linked to formation intuitive judgments. Such training should foster a projective intelligence that can increase the capacity for action of an individual (designer) in the environment that unfolds and encourage forms of consciousness greater freedom, flexibility and autonomy.

Key words

MORPHOLOGY ; DESIGN; HEURISTICAPPEARANCE; EDUCATION

Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

Artículos, 27-33
ISSN 2469-2018
comunidadoffline.com.ar

Recepción del artículo
agosto de 2015
Aprobación
diciembre de 2015
Publicación
abril de 2016

El presente escrito atiende diferentes inquietudes que atraviesan la enseñanza inicial del diseño y que comprometen al (i) conjunto de situaciones problemáticas seleccionadas pedagógicamente con el objeto de activar –en diferentes etapas- una suerte de principio heurístico vinculado a las posibilidades formación de juicios intuitivos en las decisiones de diseño. Esto refiere a una formación que permitiría- al sujeto (diseñador) proceder por intuición, entendida ésta como un *nivel experto para la resolución de problemas* (Bonsiepe). Esto implica (ii) considerar cómo debería ser el acceso a un nivel de formación que favorezca una estructura perceptiva que dinamice y alimente estos juicios intuitivos. En tal sentido, los cursos iniciales de diseño -normalmente- se ocupan de variados aspectos de la apariencia visual (forma, textura, color, distribución espacial de la luz, etc.) como pilares de unos programas que, eventualmente, se encargan de las formulaciones para la adquisición de competencias.

Pensamos que dicha formación, inserta en la dinámica social, debería contemplar una revisión de los cursos iniciales orientada a favorecer una inteligencia *diseñil* que pueda incrementar la capacidad de acción de un sujeto (diseñador) en el entorno que se desenvuelve. Al respecto es oportuno (iii) atender al carácter *heurístico*¹ de las tareas propuestas en un curso inicial de diseño.

¹ Utilizaremos aquí, la expresión “heurística” en el sentido en que se emplea en el universo del discurso universitario y profesional del diseño. Vale decir como *búsqueda o invención de soluciones a problemas*. La acción del diseño es en parte hermenéutica, cuando interpreta las producciones textuales pasadas (los antecedentes) en el campo cultural o bien, en la región de la historia del diseño que se focaliza en un determinado problema o tipo de problema a solucionar. Vale decir, cómo el diseño ya ha dado soluciones a un problema. Pero la acción del diseño, también en parte, es *heurística* pues intenta conocer (de manera prospectiva) el comportamiento futuro de una invención. El conocimiento del mundo tal como podría ser, en un futuro en el que está presente la innovación producida por el diseño, es *heurístico*, en sentido en el que ahora hablamos.

Sus resultados consisten en artefactos experimentales que, siendo –antropológicamente- innecesarios, condensan un entramado pluridireccional de respuestas a variados problemas (somáticos y posturales, técnicos, morfológicos, sintácticos, etc.) emanados del problema de partida. De ahí que todo ese hacer promovería el pensar innovativo. Consideramos que dicho proceder –a veces de escasa receptividad- fomenta formas de conciencia de mayor libertad, que contribuyen a un aprestamiento gnoseológico integral orientado a una situación de mayor versatilidad y autonomía.

2 DISEÑO Y PROYECTACIÓN: EL MUNDO COMO PUEDE SER

Antes de avanzar y particularizar en algunas consideraciones que queremos señalar, conviene recordar –con Gui Bonsiepe- que como parte de los estudios universitarios, el diseño en nuestro medio conforma un ámbito de conocimiento y de acción humana relativamente nuevo,² que se abre camino entre los tres sectores principales que segmentan –tradicionalmente- la formación universitaria: *ciencia, técnica y arte* (Bonsiepe, 1995 [p 146]).

Al respecto, este autor nos esclarece con relación a lo que es el diseño, o al menos nos auxilia en despejar lo que no es.

² Sobre todo desde fines de los cincuenta y las décadas del sesenta y setenta comenzó en la Argentina un proceso de institucionalización con la fundación de los primeros centros o institutos de enseñanza de diseño (UNCuyo, 1951; UNL, 1960; UNLDP, 1963), consolidándose como carreras –autónomas- de nivel universitario (de carácter público y privado) a partir de mediados de los ochenta y comienzos de la década del noventa (UBA, 1985; UNMDP, 1989; UP, 1991; en Córdoba: UNC, 1990; UBP, 1995; etc.). En todos los casos el influjo de la Escuela Superior de Diseño de Ulm (Hochschule für Gestaltung) ha sido el punto de partida para la reflexión en el diseño, transparentado aquí en la misma selección bibliográfica.

Particularmente cuando alude a las tentativas repetidas para reencaminar el diseño para que sea considerado un fenómeno artístico y que derivan de la incompreensión de *lo que el arte es*³ y puede ser y de *lo que el diseño es y no puede ser*.⁴ Si no sabemos lo que el arte es, al menos es posible –y necesario– delinear lo que el diseño no puede ser.⁵ Esta posibilidad refiere principalmente a las múltiples dependencias a las que quedan sometidos los artefactos del diseño –derivadas de distintos factores relativos al uso, a su producción, etc.–, tipificando una existencia siempre *heterónoma*, frente a la *autonomía* del artefacto artístico que con su inutilidad relativa interrumpe aquella imbricación con la praxis vital.⁶

El diseño se opone –también, en sí mismo– a la *actitud hermenéutica* propia de la concepción de la tecnología de las universidades o institutos más “tecnológicos”, que se basa en las categorías de las ciencias naturales. En otras palabras, a las áreas que se ocupan de estudiar el mundo como es. Siguiendo a Bonsiepe (1995 [p 154]), “*diseño no es arte, ni ciencia ni tecnología porque ninguno de esos dominios posee las distinciones necesarias para revelar la esencia, –que es– la proyectación*”.⁷ Dicho término es de particular interés ya que como mirada al futuro, a lo posible, al *mundo como puede ser*, nos aproxima a la noción heurística que queremos abordar. En tal sentido, si –como afirma este autor– *el futuro no está dado, sino que es proyectado*, es esperable que el enfoque heurístico –que referiremos en los siguientes párrafos– se aproxime ya al diseño.

3 O va siendo histórica y contingentemente.

4 Incompreensión parcialmente justificada en la indiscutible aportación de la vanguardia histórica, particularmente en lo atinente a las discusiones en torno a la liquidación de la autonomía del arte y la necesidad de reformular las posibilidades del trabajo artístico en un nuevo contexto social y cultural. Cfr. Tomás Maldonado (1977, [pp 37 y ss.]).

5 Identidad diseñil que emerge en la medida que su enseñanza y su práctica no se asume como artificio cosmético –como “arte aplicado”–.

6 De todas las tesis que refieren sobre lo que el diseño es, tres parecen irrenunciables, a saber: su orientación al futuro, estar indisolublemente implicado con la innovación y aludir al cuerpo y el entorno humano.

7 Término que es, en nuestro contexto, intercambiable con diseño.

3 LA RESPUESTA ADECUADA: LO QUE DEBEMOS SABER

En su libro *Heurística del diseño* (2007), Gastón Breyer afirma que “tradicionalmente un acto de diseño –lo que tradicionalmente se llamaba “un proyecto”– consistía básicamente en enseñar y aprender a manejar estrategias que permitieran arribar a la confección de un objeto de diseño” (*op.cit.*, p 29). Esta afirmación de Breyer se orienta a definir un conjunto de aptitudes y capacidades para ofrecer una *respuesta adecuada*.

Cuando atendemos a la enseñanza inicial del diseño, los programas de los diferentes cursos se orientan a disponer y ordenar los instrumentos teóricos y prácticos para proveer al estudiante de los recursos para la iniciación en su actividad productiva concreta. Tales instrumentos se concentran en aspectos morfológicos, perceptivos, de la apariencia y la imagen enderezados al desarrollo de la capacidad del estudiante de diseño gráfico –por ejemplo– como especialista incipiente en la interpretación, realización y coordinación de artefactos visuales de diseño.

Ahora bien, por una parte, esto no quiere decir que tal aprendizaje deba ser considerado como apropiación de conocimiento bajo la forma de informaciones acumuladas, no se trata –meramente– de integrar saberes, sino de una preparación que tiene como fin aumentar la *capacidad de acción* dentro de un ámbito específico. Por otra parte, debemos retener que tal aprendizaje es una parte en el proceso que permite al estudiante transformarse –eventualmente– en un experto en el campo del diseño, es decir, pasar de una situación de falta de libertad (a causa de su ignorancia) a una situación de autonomía (*cfr.* Bonsiepe, 1995, *ibid*).

Este itinerario hacia la autonomía suele proponerse de manera estratificada. Un programa “en capas” para el desarrollo del conocimiento operativo daría cuenta de distintos ni-

veles caracterizados –como (i) *principiante* (por ejemplo el estudiante aprende los principios de los sistemas de colores, contrastes cromáticos, variables, etc.), (ii) *principiante avanzado* (el docente introduce algunos aspectos situacionales, a manejar mezclas), (iii) *operador competente* (aprende a tratar el cromatismo de un grupo de productos teniendo en cuenta las posibilidades de producción). Según Bonsiepe (op. cit. [p.161]) un programa académico de cinco años lleva al estudiante hasta este nivel. Hasta aquí, se trata del conocimiento necesario y útil –eficaz- para tomar decisiones de diseño: lo que debemos *saber*.

4 LA RESPUESTA INNOVADORA: LO QUE PODEMOS HACER

Ahora queremos referir al conocimiento que se produce –o activa- cuando se hace, y este aspecto –pensamos- suele ser poco atendido. Al respecto es oportuno atender al carácter heurístico de las tareas propuestas en un curso inicial de diseño.⁸ Pongamos por caso –a modo de ejemplo ilustrativo- el tipo de trabajo que normalmente se propone en las asignaturas de formación en morfología⁹ para discutir estos alcances.¹⁰ Se trata de artefactos postulados para estudiar y enseñar aplicaciones de geometría plana, formatos, organización de las formas, organizaciones perceptuales, color y

⁸ Sin dudas, en el proceso de institucionalización de su enseñanza, no sólo se atesoran determinados saberes, se activan además las más variadas estrategias para la resolución de problemas.

⁹ En este caso, estoy pensando en los que yo mismo, como docente, propongo en los talleres de *Morfología I* y *Morfología II* del departamento de Diseño Gráfico de la Universidad Blas Pascal (Córdoba, Argentina).

¹⁰ Asignatura, por otro lado, que lleva a cabo solo parcialmente la tarea de suministrar los recursos –teórico-prácticos, metodológicos, etc.- y los estímulos –para llevar adelante dichas experiencias iniciales- ya que la misma se complementa con los contenidos de los demás espacios curriculares donde concurren la realización práctica y la reflexión teórica (como *diseño*, *tipografía*, etc.).

apariencia visual, etc.; u otros orientados al estudio los ordenamientos simétricos, la generación de texturas a partir de redes regulares y semirregulares; figuras geométricas tridimensionales a partir de una retícula no-ortogonal (de tres sistemas de paralelas), etc. Tales realizaciones se enfocan no sólo a aplicar el conocimiento necesario y eficaz –lo que debemos *saber*-, sino también a acrecentar nuestra conciencia en el *hacer*.

Los resultados consisten en artefactos experimentales que condensan un entramado pluridireccional de respuestas a variados problemas (somáticos y posturales, técnicos, morfológicos, sintácticos, cromáticos, etc.) que se siguen del problema de partida. No hay *una* sola posibilidad de respuesta, así como no hay *un* método para cortar y para pegar papeles, no hay *un* método para organizar las formas. Lo que hay son problemas de orden técnico, de diagramación morfosintáctica, de preparación y distribución cromática, de implementación de recursos –saberes-, de alternativas más o menos comprometidas, de administración temporal, etc. En definitiva, se trata de encontrar, a partir de distintas decisiones voluntarias, la mejor opción emanada del problema de partida. De ahí que todo ese hacer –decíamos al comienzo, antropológicamente innecesario– promovería el pensar innovativo al definir una zona exploratoria donde tales ejercicios condensan un cuerpo de requerimientos inventivos y solicitudes creativas que –en principio- ningún otro medio o actividad podrá satisfacer con igual resultado. Si atendemos a lo que refiere Gastón Breyer (op.cit [p 30]):

1 Este *proceso de diseño* responde a un *diagrama* básico (saber).

2 Y la *didáctica*, consistiría fundamentalmente en exponer al estudiante este marco de posibilidades para que él pueda tomar conciencia de ello (pensar/hacer) y logre dominar la relación de sus reacciones conductuales de diseño con los propósitos planteados o buscados.

El enfoque heurístico que atribuimos a tales realizaciones establece la dialéctica entre lo que se debe *saber* y lo que se puede *hacer*, entre la respuesta adecuada (desde un punto de vista hermenéutico) y la *respuesta innovadora* (heurística).

5 EXPECTATIVAS Y ASPECTOS QUE COMENTAMOS UN POCO DESORDENADAMENTE

La expectativa (1) es que todo este hacer puede tener algún tipo de consecuencia en el *obrar teleológico* del incipiente diseñador. Esto nos reconduce a la vez a la pregunta de partida: ¿Qué debe saber y aprender a practicar un estudiante de diseño –en los cursos iniciales– sobre la forma, la percepción, la apariencia, etc.?

La expectativa también (2) es que esta realización se presente como un modo de oponer alguna *resistencia a lo dado (hábito)*. Como un modo –otro modo– de desnaturalización de lo dado. En tal sentido el ejercicio se opone al automatismo (op. cit. [p.49]), a la inmediatez como forma de actuar –hoy hiperestimulado por los variados dispositivos electrónicos que favorecen la distracción negativa–, se opone al automatismo que inhibe la reflexión, la ponderación de los resultados y los valores en juego que el artefacto condensa,¹¹ se erige contra el hábito y las costumbres heredadas del medio. En este sentido esta noción de hábito sería una actitud antidiseño.¹²

¹¹ Por lo demás, automatismo favorecido por la inercia de un sistema de necesidades promovido por un sistema socio-económico que acorta los plazos de existencia de los productos del diseño acelerando la generación de nuevas necesidades.

¹² Noción de hábito que, trasladada a los sistemas sociales, remite a la idea habermasiana de órdenes exentos de validez, es decir como “una regularidad en el decurso de la acción social, determinada simplemente por la costumbre o por una trama de intereses”. cfr. Jürgen Habermas (1981).

Estas observaciones se orientan a definir y distinguir al diseñador –o al estudiante– como consumidor o como productor de su propia búsqueda.

En tercer lugar, la expectativa (3) está en *esclarecer el decible*. Como ilustra Breyer, el término forma es una noción polifacética, históricamente fue descrita por el lenguaje de la geometría pero también pensemos en la noción de forma que proponen los psicólogos de la Gestalt y cualquier forma poética que involucre éste término.¹³ Esclarecer el decible de la especialidad se hace imperativo, ya que debiera promover y poner en práctica un diálogo fluido y a la vez ajustado que permita la interrelación profesional con otros agentes encargados de las tareas específicas que pudiesen tener lugar en la conformación del equipo o los equipos encomendados en las diferentes áreas de la comunicación visual y el diseño.¹⁴

Luego, la expectativa (4) consiste en adquirir plena *autoconciencia proyectiva*. Es parte del desafío del diseño para desembarazarse del enfoque proyectual como cosmética morfológica. La forma –o las formas–, como uno de los aspectos de la apariencia visual, no tiene una función inmanente que pueda ser definida objetivamente, así como los colores no son verdaderos o falsos, buenos o malos, chillones o calmos.¹⁵

¹³ Recordemos la clasificación borgeana que refiere Michel Foucault en la introducción de *Las palabras y las cosas*; aquí aparecen formas (todas las formas que pudiésemos advertir) que no son más que productos del lenguaje, no tienen entidad física.

¹⁴ Por ese motivo tal esclarecimiento debiera alcanzar –en definitiva– a todos los aspectos referidos a la apariencia, es decir, la forma, textura, color, distribución espacial de la luz y, eventualmente, el movimiento.

¹⁵ La afición desviante de la finalidad técnica y científica que ya era frecuente en las primeras vanguardias del siglo pasado así como en múltiples propuestas tecnológicas neovanguardistas, definiendo una artísticidad que es absolutamente disfuncional con respecto a los condicionamientos y las restricciones funcionales y técnicas a las que debe su existencia el artefacto. Por lo demás, si ninguna funcionalidad es permanente, la tecnicidad inherente a todos los artefactos sí lo es.

Las formas y los colores no son una consecuencia determinada por la función ni la función es una entidad que reside en la forma –o en los colores–, sino en el uso o *acción eficaz* (eficacia determinada por las circunstancias espacio-temporales en la que va a ser evaluada dicha acción).¹⁶

Por último, la expectativa (5) es capitalizar las *nuevas interfaces* (por emplear el término de Bonsiepe vinculado a la actividad proyectual) y las variadas soluciones y conexiones emanadas del problema de partida entre el cuerpo, los propósitos de la acción y los artefactos¹⁷ como posibilidad para enlazar otros saberes que alienten una conciencia crítica sustentada en el saber-hacer y abordar de manera más integral la problemática del diseño. Por lo demás, todas las habilidades condensadas en el artefacto debieran oponer alguna resistencia a la ideología diseñil que muestra demasiado apego con el arte, sobre todo cuando la realización artefactual (artesanal, laboriosa, concentrada) no goza de una estima privilegiada en el mundo del arte contemporáneo.

Para finalizar quisiéramos referir una inquietud que nos asalta cuando reflexionamos sobre la heurística como teoría del pensar innovativo. Al menos como la propone Gastón Breyer para el diseño, el enfoque heurístico asume variados cuerpos de conocimiento provenientes de ámbitos incluso muy disímiles. Tal heterodoxia es, por una parte, su *potencia*, al promover conductas exploratorias y respuestas novedosas, pero, por otra parte, también su *debilidad*, sobre todo cuando debe entenderse este pensar innovativo en un sentido tan amplio y *general* que pueda cobijar bajo el paraguas

de su enfoque desde el novedoso itinerario tecnológico de un artefacto a la ironía que caracteriza a algunos productos del diseño; desde las últimas escuelas filosóficas de los epicúreos a la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, pasando por la exégesis de San Agustín y los protorenacentistas italianos, por nombrar solo algunos hitos que destaca el autor. Semejante generalización –en alguna medida– la convierte en indiscutible, ya que todo lo capta.¹⁸ Esta estirpe de pensadores tan heterodoxa que, en las coordenadas especulativas del autor, les reconoce el protagonismo de los dinamismos inventivos y avances sociales y culturales frente a otros a los cuales se los niega (“nada aportan”) o atribuye el rol opuesto para el verdadero avance de la humanidad, conforma un universo susceptible, a su vez, de ser descrito conforme a un orden establecido (el de los acontecimientos acumulados en el acervo de la humanidad). En tal sentido, la disciplina heurística como teoría del pensar innovativo puede forjarse una conciencia científica que, en algún grado, anuda con los otros sectores que segmentan la formación universitaria [como el de las ciencias (naturales) y la técnica]] al recomponer y describir teórica y analíticamente determinadas estructuraciones del mundo (como fue, como va siendo y como puede ser). En esa gradación seguramente se define la eficacia de sus aproximaciones.

¹⁶ Esto es algo evidente cuando referimos a algunos productos del diseño industrial, las heladeras no funcionan mejor por ser blancas o de color verde. El *know-how* pertenece al ámbito tecnológico.

¹⁷ El autor afirma que la interfase articula la interacción entre estos componentes atribuyéndoles el papel de dominio irrenunciable para el diseño gráfico e industrial (Bonsiepe, *op.cit.* [p 17]).

¹⁸ O, al menos, todo lo que esa filiación capta –lo que no es decir poco–.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONSIEPE, Gui

(1995) *Dall'oggetto all'interfaccia* (Feltrinelli: Milano).

Traducción española de Luisa Dorazio, *Del objeto a la interface*. Mutaciones del diseño (Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1999).

BREYER, Gastón

(2007) *Heurística del diseño* (Buenos Aires: Infinito).

HABERMAS, Jürgen

(1981) *Theorie des kommunikativen Handelns. Band 1, Handlungsrationalität und gesellschaftliche*

Rationalisierung (Frankfurt am Main: Suhrkamp). Traducción castellana, *Teoría de la acción comunicativa 1. Racionalidad de la acción y racionalización social* (Madrid: Taurus, 1987)

MALDONADO, Tomás

(1977) *Disegno Industriale: un riesame* (Feltrinelli, Milano).

Traducción española de Francesc Serra i Cantarell y de esta edición revisada y ampliada, Carmen Artal, *El diseño industrial reconsiderado* (Gustavo Gili: Barcelona, 1993).

La dialéctica de la felicidad en la obra de arte. Apuntes sobre el materialismo estético de Adorno

Dialectic of happiness in the artworks.

Notes about aesthetic materialism in Theodor W. Adorno

ESTEBAN ALEJANDRO JUÁREZ

Universidad Nacional de Córdoba

juarezeal@yahoo.com.ar

RESUMEN

El presente escrito indaga algunos canales de acceso a la estética materialista de Theodor W. Adorno a través de aquellos indicios desperdigados en su obra que permiten reconstruir una dialéctica abierta de la felicidad operante en las obras de arte de vanguardia. La interpretación que se abre a partir de la lectura de estos vestigios polemiza con la tesis que afirma que Adorno negaría en abstracto cualquier concepción de la felicidad terrenal o el momento desiderativo de la felicidad que encierra la promesa del arte moderno radical.

Palabras clave

THEODOR W. ADORNO; ARTE; PROMESA DE FELICIDAD;
ESTÉTICA MATERIALISTA

ABSTRACT

This paper explores some access channels to the materialist aesthetics of Theodor W. Adorno through those clues scattered in his work and that allow to reconstruct the open dialectic of happiness operating in the works of avant-garde art. The interpretation that is opened from reading these traces argues with the thesis that Adorno denied any abstract conception of earthly happiness or wishful moment of happiness that holds the promise of radical modern art.

Key words

THEODOR W. ADORNO; ART; PROMISE OF HAPPINESS;
MATERIALIST AESTHETICS

Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

Artículos, 34-47
ISSN 2469-2018
comunidadoffline.com.ar

Recepción del artículo
agosto de 2015
Aprobación
diciembre de 2015
Publicación
abril de 2016

En 1996, el *Institut für Wertungsforschung* de la ciudad de Graz organiza, bajo la dirección de Otto Kolleritsch, un simposio sobre cuestiones estéticas cuyo título, “La promesa de felicidad que se rompe. Sobre la dialéctica de lo armónico en la música”, remite a una figura central del pensamiento de Theodor W. Adorno.¹ Si bien la impronta adorniana del tema atraviesa las contribuciones de los especialistas convocados, sólo dos de ellas, la de Albrecht Wellmer y la de Norbert Schneider, se adentran directamente en el análisis de la noción del arte como *promesse du bonheur* quebrada que el teórico crítico desarrolla en su *Teoría estética*.² Desearía aquí tomar como punto de partida una de esas ponencias, la de Schneider, para luego delinear, en contraposición a su crítica, un esbozo de una dialéctica abierta de la felicidad relativa a las obras de arte presente en el pensamiento de Adorno.

Schneider plantea que en la fórmula de Adorno se condensa el principio de la disonancia y sugiere, a tono con las críticas de Hans Robert Jauf, la tesis de un Adorno antihedonista.³ Con el énfasis en el trabajo negativo de la autonomía artística y de la disonancia Adorno censuraría abstractamente, así lo afirma Schneider, el placer individual en aras de una inaprehensible e idealizada felicidad venidera. En relación con ello, Schneider sostiene que Adorno se encuadraría, junto a Kant y Foucault, en una corriente filosófica de la modernidad

que habría desacreditado a la felicidad como matriz de la vida práctica. Contra la tendencia antihedonista de esta filiación, y sin medirse con los resultados obtenidos por el mismo Adorno acerca de cualquier intento restaurador en el presente, Schneider apela como alternativa a la relevancia para la vida práctica que tuvo la felicidad en el pensamiento premoderno. Al poner el parámetro de sus consideraciones en una idea de la felicidad preburguesa, lo que él parece no poder medir es la dimensión dialéctica de la idea de felicidad que se despliega en la concepción de Adorno del arte como *promesse du bonheur*. Como no tiene en cuenta esto, Schneider no encuentra inconvenientes en concluir que la felicidad adorniana prometida en la apariencia estética no es de este mundo. De esta manera, la reflexión de Adorno sobre el arte se apoyaría, según él, en una negación abstracta de toda felicidad terrenal. Esto no sólo colocaría a Adorno en una incómoda posición con respecto a la importancia concedida por el materialismo de la teoría crítica a la conciliación entre la pretensión individual a la felicidad y un orden racional no opresivo,⁴ sino que también parecería acercarlo demasiado a las críticas conservadoras del arte cuyo sesgo ideológico -consistente en polarizar rigidamente lo que serían momentos contradictorios de una figura dialéctica- las mismas reflexiones de Adorno habían puesto en entredicho.⁵

1 KOLLERITSCH, Otto, Ed. (1998) *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik* (Wien/Graz: Universal-Edition).

2 Los ponentes en el simposio fueron: Henk Borgdorff, Renate Božić, Hauke Brunkhorst, Elmar Budde, Harald Haslmayr, Vladimir Karbusicky, Otto Kolleritsch, Konrad Paul Liessmann, Bernhard Lypp, Peter Revers, Eckhard Roch, Norbert Schneider y Albrecht Wellmer.

3 SCHNEIDER, Norbert (1998) “Promesse de bonheur. Historisch-kritische Nachfragen zu einer Denkfigur in der ästhetischen Theorie Adornos” en *op. cit.*, pp 129-141. También véase: JAUß, Hans Robert (1980) “Negativität und ästhetische Erfahrung. Adornos ästhetische Theorie in der Retrospektive”, en Lindner, B. & Lüdke, W. M., eds., *Materialen zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos, Konstruktion der Moderne* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980), pp 138-168.

4 En este punto, uno de los pilares de la teoría crítica -de Horkheimer, Adorno y Marcuse hasta Habermas- ha sido la interpretación crítica de la psicología del yo de Sigmund Freud. Véase WHITEBOOK, Joel (1994) “Razón y felicidad: algunos temas psicoanalíticos de la Teoría Crítica”, en Guiddens, A. et. al., *Habermas y la modernidad* (Madrid: Cátedra, 1994), pp 221-252.

5 Adorno había notado esto, por ejemplo, en Aldous Huxley: “...la prueba de la vacuidad de la felicidad subjetiva según los patrones de la cultura tradicional es equivalente a la prueba de la vacuidad de la felicidad en sí... Si su crítica vale en relación con la felicidad meramente subjetiva, entonces la idea de una felicidad meramente objetiva, hipostasiada y separada de la pretensión humana, cae igualmente en la ideología. La causa de lo falso es la separación cosificada en una alternativa rígida”. ADORNO, Theodor W., “Aldous Huxley und die Utopie”, en *Gesammelte Schriften*, Tomo 10.1 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003), p 114. [*Obra Completa*, Tomo 10.1 (Madrid: Akal, 2008), p 100. Nota del autor: las traducciones no siguen en todos los casos la versión

Frente a la interpretación de Schneider, una lectura mejor calibrada con las intenciones de Adorno no tendría que descuidar el vínculo de su estética materialista con el proyecto de la teoría crítica de los años treinta de Max Horkheimer, centrado en la exigencia de felicidad, y con algunas ideas de Walter Benjamin sobre la dialéctica de la felicidad. Para justificar esto habría que recuperar los indicios dispersos de una dialéctica abierta de la felicidad operante, como una de sus instancias, en el intento adorniano por salvar la apariencia estética. En esa dialéctica, que por su carácter abierto impone un alto al impulso ubicuo que ha alentado a la tradición dialéctica, se conserva el instante singular del placer sensible corporal. Si bien mediado por la negación determinada que pone en juego el esfuerzo de la interpretación, este instante disloca las figuraciones que el pensamiento y la imaginación pueden esperar. Los apuntes que siguen ensayan algunas vías de acceso a la estética materialista adorniana por medio de esos indicios no percibidos en el trabajo de Schneider.⁶

2

La conocida crítica de Adorno a la diversión promovida por la industria cultural no supone que él considere que el placer sensual o erótico auténtico se habría identificado sin más con su otro polo, con las experiencias estéticas del arte moderno radical. Tampoco que el arte niegue toda felicidad y todo placer de forma absoluta, o mejor dicho, que el arte sea *per se* antihedonista. El reproche adorniano contra el hedonismo en el arte se dirige en realidad contra las con-

cepciones que asocian la experiencia artística a aquello que puede computarse como beneficioso para un receptor en busca de goce. La visión hedonista del arte manifestaría uno de los lados ideológicos de la apariencia:

El placer tiene todavía su lugar solamente en la presencia encarnada e inmediata. Donde requiere de la apariencia estética es aparente según patrones estéticos y engaña a la vez al que goza sobre sí mismo. (Adorno, 1973 [p 19] y 2009 [p 19s])

La apariencia artística, que Adorno desde 1937 suele conjugar con la fórmula stendhaliana de *promesse du bonheur*, no proveería goce corporal de manera inmediata. Si la obra de arte se relaciona con la felicidad no sería justamente, como se lo representan los miembros de las clases elevadas convertidos en benefactores de agrupaciones que suelen recibir la denominación “amigos del arte”, transformando la obra en un “*plato con costilla y chucrut*” (Adorno, 1958/59; 2009 [p 192] y 2013 [p 333]) y al placer en aquello que las obras tienen que darle al contemplador.⁷ El placer sensible liberado en el receptor por su contacto con algunos aspectos individuales de la obra no constituiría entonces un elemento primordial de estas experiencias. La relación con la satisfacción del placer, si bien insoslayable para colmar una idea de felicidad plena, entraría en el arte de un modo mediado. Como muchas veces da a entender Adorno, uno de los momentos más significativos de la apariencia estética alude a la concentración de expectativas utópicas. La apariencia estética contendría una *promesa* de felicidad, no la expectación de un goce sensible que debería ser satisfecho inmediatamente en su mera contemplación.

⁶ José Fernández Vega aporta un valioso material histórico-filosófico para ampliar la tesis que sostiene que Adorno no renegaría completamente del hedonismo, ni negaría en abstracto el momento desiderativo de la felicidad que encierra la promesa rota del arte moderno radical (2006).

⁷ Adorno moteja la reducción de la obra a proyección de impulsos sensoriales subjetivos con la expresión *Entkunstung der Kunst*. No obstante, el empleo adorniano del término no se limita a este significado. Para un análisis más extenso de los usos del término en Adorno, véase DUARTE, Rodrigo (2007) “A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias”, *Artefilosofia*, N° 2, pp 19-34.

Tratando de reivindicar como criterio estético la negatividad, Christoph Menke advierte que en Adorno el placer y lo erótico serían puntos de fuga de la experiencia estética, no lo que le atribuye su carácter estrictamente estético (1997 [p 36]). Para apoyar esto recurre a una cita de la *Teoría estética*:

La dicha por las obras es una escapada repentina, no un pedazo de aquello de donde el arte se escapó; no pasa de accidental y es menos esencial para el arte que la dicha de su conocimiento. (Adorno, 1973 [p 30] y 2004 [p 28])

A pesar de la crítica de la fruición como *constitutiva* de la experiencia artística, Adorno señala allí que existe un modo de felicidad diferente referido al trabajo que la obra de arte provoca en los sujetos en tanto los implica en su propia ley formal. Esta dicha de la implicancia cognoscitiva con la obra alude a un modo de praxis transformadora que trasciende el mundo existente desde dentro, en el sentido de que sustrae al sujeto del mundo alienado según su capacidad de realizar o reproducir la propia ley formal en todos los detalles. Podríamos decir que la felicidad de la escapada repentina sería el momento de verdad del alma bella. Pero, para Adorno, al suceder en el arte y no en la totalidad social, la fuerza del abandono del sujeto en la obra queda manchada por el momento no verdadero de la apariencia estética. Mientras más se intensifica la experiencia estética, más grande resulta el efecto ilusorio, y, por lo tanto, más intacto queda el mundo del que el arte pretende distanciarse. “*Hasta en el arte radical hay mentira porque omite producir lo posible al producirlo como apariencia*” (*op. cit* [p 129] y *op. cit* [p 117]). Para que se le quite esa mácula ideológica de la apariencia, el mundo debería ser uno completamente transformado. Sin embargo, sin esa mácula de la apariencia estética producida como hecho social, no habría posibilidad de resistencia contra el mundo instrumentalizado. Por eso es que el núcleo de la estética sea, para el frankfurtiano, “*la salvación de la apariencia*” (*op. cit* [p 164] y *op. cit* [p 147]). Esta salvación se pronuncia en un

umbral conflictivo entre lo moral y políticamente realizable y lo estéticamente adecuado. En *Teoría estética* se dice al respecto que las obras de arte son menos y más que la praxis. Por un lado, son menos, ya que se abstienen de participar directamente en las fuerzas necesarias para cambiar las condiciones existentes; por otro, son más que praxis porque al distanciarse de ella protestan contra la voluntad de dominio que la impregna (*op. cit* [p 358] y *op. cit* [p 318]).

Ahora bien, Adorno tampoco postula con este “*horizonte de fuga*” del placer, con esta felicidad de la “*escapada repentina*” de la mala realidad, una visión idílica del cumplimiento de la felicidad colectiva hoy inexistente -una trascendencia pura que el arte prescribiría o anunciaría-. Konrad Lotter señala que, en pasajes como estos, Adorno se habría apoyado en una concepción de la felicidad con rasgos místico-religiosos. Según este autor, la interpretación adorniana de la belleza y la felicidad estaría más próxima a Schopenhauer, para quien la belleza prometería una felicidad más allá de la realidad condicionada empíricamente (y no de una realidad social determinada, la del capitalismo tardío), y por lo tanto, alejada de los límites del aquí y ahora sensible. De acuerdo con esta interpretación, la concepción extática de Adorno se hallaría en las antípodas de la concepción crítica, histórica y materialista del novelista Stendhal, de quien procede la fórmula de la belleza como *promesse du bonheur*. Pero de este modo, Lotter, al igual que otros intérpretes como Schneider, Wellmer o Hartmut Scheible, separan lo que Adorno se había esforzado por pensar conjuntamente y en tensión.

Sin duda, estas interpretaciones pretenden mostrar, resaltando algunos fragmentos de su obra, que en Adorno, a pesar de sus intenciones explícitas, se filtran residuos místicos, religiosos, teológicos o restaurativos que ofician finalmente de soporte a la arquitectura de su pensamiento. Todos ellos coinciden en que el horizonte desde el cual Adorno criticaría la fruición en el arte y sostendría su promesa

de felicidad sería un “*inefable*” mentado como un abstracto absoluto teológico. El arte traería consigo, en última instancia, una experiencia de lo absolutamente otro a la realidad social e histórica.⁸ A pesar de lo atendible de estas críticas, que se mueven en un marco de coordenadas históricas y conceptuales que ya no es el de Adorno, habría que expresar a favor del frankfurtiano que él mismo ya advertía sobre los riesgos de pensar al arte y la felicidad que promete como lo totalmente otro.

En la obra de Adorno se pueden encontrar indicios que permiten una interpretación divergente, capaz de pensar la concepción de la promesa de felicidad como un complemento de la crítica del presente histórico. En esta búsqueda resultaría útil retomar las reflexiones de Horkheimer y Benjamin sobre las determinaciones históricas y materiales de la exigencia de universalidad de la dicha, pues Adorno se mantenía próximo a ambos en este punto. Cerca del primero cuando éste afirmaba que ningún proyecto de una vida diferente tendría que sacrificar el goce individual como parte inalienable de la felicidad objetiva.⁹ Próximo al segundo, cuando éste sostenía, en las tesis sobre el concepto de historia, que la

felicidad que podría despertar nuestra envidia existe sólo en el aire que hemos respirado, entre los hombres con los que hu-

⁸ Véase: LOTTER, Konrad (2000) *Schönheit als Glücksversprechen. Anmerkungen zu Stendhal, Heine, Tocqueville, Baudelaire, Schopenhauer, Nietzsche, Freud und Adorno* (Köln: Salon editions, p 36); WELLMER, Albrecht (1998) “Das Versprechen des Glücks und warum es gebrochen werden muß”, en KOLLERITSCH, O., ed., *op. cit.* [pp 16-37], y SCHEIBLE, Hartmut, “Die Kunst im Garten Gethsemane. Ästhetik zwischen Konstruktion und Theologie”, en Lindner, B. & Lüdke, W. M., eds., *Materialen zur ästhetische Theorie Theodor W. Adornos, Konstruktion der Moderne* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980) p 361.

⁹ “He aprendido de ti”, confiesa Adorno en una carta pública a Horkheimer, “que la posibilidad de querer lo otro no tiene por qué pagarse con la renuncia a la propia felicidad” en ADORNO, Theodor (1965) “Offener Brief an Max Horkheimer”, *Die Zeit*, N° 7. Incorporado luego a ADORNO, Theodor W. (2003) *Gesammelte Schriften*, Tomo 20.1 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003) pp 157 y ss. [*Obra Completa*, Tomo 20.1 (Madrid: Akal, 2010) pp 151 y ss]

biésemos podido hablar, entre las mujeres que hubiesen podido entregársenos. (Benjamin, 1991 [693])

Lo que Adorno reclama a la reflexión materialista, es decir, a aquella motivada por la felicidad temporal y terrenal, es entonces algo que tanto él como Benjamin habían absorbido del modelo literario de Marcel Proust. Ya en 1929 Benjamin había elaborado una variante de esa dialéctica en la relación entre el mantenerse abierto a lo que uno no puede anticipar con su imaginación y la recuperación transformada de la felicidad aurática de la infancia:

...hay una doble voluntad de felicidad, una dialéctica de la felicidad. Una figura himnica de la felicidad y otra elegíaca. Una: lo inaudito, lo que jamás ha estado allí, la cúspide de la felicidad. La otra: el eterno una vez más, la eterna restauración de la primera felicidad, original. Esta idea elegíaca de la dicha, que también podríamos llamar eleática, es la que transforma para Proust la existencia en un bosque encantado del recuerdo... (Benjamin, 1991 [313])

En esta misma línea, lo que se proponía Adorno era expandir una “*dialéctica de la felicidad*” en la cual permaneciera abierta la expectativa de que su experiencia singular, que si bien se extingue en su particularidad y contingencia, se convirtiera sin embargo en algo universal.¹⁰ Sobre esta base Adorno asevera que la dialéctica de la felicidad que opera en el arte permite pensar en conjunto las restricciones particulares a la felicidad transitoria, tal como habría sido conocida en la historia, y el carácter ideológico de la felicidad reducida a un momento azaroso, efímero e inasible.

¹⁰ Esta dialéctica abierta de la felicidad comienza a exponerse en dos artículos de comienzos de los años cuarenta, uno sobre el sociólogo Thorstein Veblen (“Veblens Angriff auf die Kultur”) y otro sobre la novela *Brave New World* de Aldous Huxley (“Aldous Huxley und die Utopie”). He desarrollado esto con más detenimiento en mi tesis doctoral “Promesse du bonheur. Arte y política en Theodor W. Adorno” (inédita).

Esta posibilidad no se puede configurar por fuera de la sociedad alienada, pero necesita del distanciamiento de lo alienado para concebirse como felicidad posible para todos. Según Adorno, mientras

...que la felicidad sólo existe allí donde los seres humanos se sustraen intermitentemente a la mala socialización, la figura concreta de su felicidad contiene siempre el estado de la sociedad en su conjunto, lo negativo en sí. (*op. cit* [pp 86 y ss])¹¹

Es sabido que para Adorno esos seres humanos que han desarrollado capacidades y fuerzas –razonabilidad crítica, individuación y resistencia- para sustraerse, interrumpidamente, del peso de una socialización opresiva son los pensadores críticos y, sobre todo, los artistas de la modernidad radical. Estos últimos han tomado sobre sí las tinieblas y culpas del mundo

Toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad; toda su belleza, en negarse a la apariencia de lo bello. (Adorno, 2003 [p 126] y 2003 [p 119]).

La felicidad, su imagen dialéctica, en una sociedad no reconciliada, sólo puede permanecer abierta en los momentos de negación, propiciados por el conocimiento que aportan estos sujetos en soledad, de la falsa totalidad y de la falsa alegría. Pero justamente porque Adorno sostiene que ese sustraerse momentáneo a la coacción del todo se lleva a cabo en el pensamiento y en el arte es que la felicidad objetiva se mantiene allí siempre latente, como un mensaje en un botella, aunque de un modo no verdadero por permanecer únicamente en la esfera del espíritu, sin ser satisfecha

¹¹ La cita continúa: “Se podría interpretar la novela de Proust como la tentativa de desplegar esta contradicción” (*op. cit* [pp 86 y ss]).

en la realidad empírica.¹² La felicidad en la producción de la obra que desnuda el fraude de la bella apariencia -la conjunción armónica entre trabajo y placer- persiste así sólo en su enunciación como promesa, al precio del distanciamiento entre la forma disonante de la obra y las formas de la experiencia sensible de la vida cotidiana.

3

El nexo entre la salvación de la apariencia estética y la promesa de felicidad del arte se liga con el análisis adorniano –que remite en gran parte a sus discusiones con Horkheimer– del uso ideológico que en el capitalismo tardío se hace de la concepción de la felicidad al reducirla a vivencias placenteras subjetivas carentes entre sí de vinculación, cuyo cumplimiento está siempre al alcance de la mano según patrones fijos reconocibles. La demanda de reflexión dialéctica se dirige contra las prácticas y discursos que separan de un modo abstracto felicidad subjetiva y felicidad objetiva, y que con ello invisibilizan los momentos de lo inaudito y del recuerdo, al mismo tiempo que exhorta a comprender estos momentos de la felicidad en su recíproca negación determinada. Esto impone al pensamiento un desarrollo teórico cuya tarea consistiría en mostrar el carácter cuestionable de la percepción corriente de la propia felicidad por medio de una explicación de los mecanismos de dominación que han hecho posible históricamente la naturalización de un determinado esquema de necesidades y satisfacciones que no se condice con nuestro interés profundo por la emancipación y una

¹² La tentación de asimilar estos pasajes con la cristológica lleva a autores como Hartmut Scheible a aseverar que la estética adorniana se monta sobre categorías teológicas secularizadas. SCHEIBLE, Hartmut, *op. cit* [p 363].

felicidad no restringida. En unas notas tomadas por algunos de sus alumnos a partir de desgrabaciones del último curso de estética, que Adorno impartió entre 1968 y 1969, se pueden rescatar algunas indicaciones sobre la importancia de la función de la teoría para comprender la tensión interna de la idea de felicidad. Allí se expresa lo siguiente:

Puede haber una falsa o una verdadera felicidad en un sentido objetivo, y esto no se reduce a cómo el sujeto individual registra feliz o dolorosamente sus vivencias. En esto consiste la arrogancia de la teoría, en juzgar qué es y qué no es felicidad. (1970 [p 7])

Si se le da crédito a estas notas, que no fueron autorizadas por los editores de Adorno, se podría afirmar entonces que la función de la teoría interpretativa estriba en reconocer, a través de su tratamiento en el medio general de la reflexión, la mediación de la vivencia subjetiva de la felicidad con la marcha del proceso global de la sociedad. Gracias a esa mediación, el teórico es capaz de asegurar que el placer que dicen sentir espontáneamente los sujetos puede ser ahora real pero, en relación con deseos y anhelos más profundos desencadenados y reprimidos en la historia, también puede ser no-verdadero. Este sobreponerse a la esfera del sentimiento subjetivo individual inmediato, del placer tal como se representa en la vida cotidiana, a través de la teoría, es inevitable si no se desea perder la fuerza crítica de lo existente que contiene la exigencia de felicidad objetiva. Quien dice ser feliz sin mediación de una teoría que reflexione sobre los aspectos y condiciones más concretos del proceso histórico-social que llevó a que se consolide este orden social, condiciones que bloquean o posibilitan una felicidad para todos, no puede percibir el velo ideológico en el que se encuentra entreverada la dimensión de la particularidad sensible. Pues si el placer se encapsulara en el lado del registro subjetivo inmediato, y se anulara su medición reflexiva con la totalidad, no cabría la posibilidad de discriminar entre un pla-

cer falso, reducido por el mecanismo de la industria de la diversión que recrea la engañosa escisión entre trabajo y ocio, y uno verdadero, el cual no debería entrar ya en contradicción con la posibilidad material de que sea posible al mismo tiempo para todos. Si el placer se limitara a la inmediatez de la vivencia en el estado de cosas actual, nadie podría objetar que cada individuo pueda ser el único juez legítimo de la felicidad que siente, ni tampoco se podría discernir si aquella acción que ocasiona su felicidad es compatible o incompatible, justa o injusta, con las condiciones sociales que reproducen y ocultan la infelicidad generalizada.¹³

Si la reflexión debe resistir a la coacción ubicua de la totalidad social que, según Adorno, pesa sobre los sujetos, y si esa coacción contamina con su falsedad también a la reflexión misma, entonces la dialéctica debe permanecer en tensión con esos momentos de la noción de felicidad, sin poder distenderla pasando a una positiva. En un mundo falso, ningún pensamiento, ni concepto, ni imagen, si no quiere traicionarse, puede identificarse reflexivamente con él. Por eso mismo, la pretensión de verdad que impulsa al pensamiento, el dar cuenta de la totalidad de lo real, deviene aporética. Ésta es la razón de afirmar la necesidad de que la dialéctica permanezca abierta. Ésta también es la razón por la cual Adorno en ocasiones alaba la exageración del pensamiento o expresa que los pensamientos verdaderos serían aquellos que no se comprenden a sí mismos.

¹³ En una discusión de 1956 que mantuvieron Adorno y Horkheimer con el propósito de establecer algunos puntos comunes de lo que sería la continuación de *Dialéctica de la Ilustración*, y que se proyectaba curiosamente como una actualización del *Manifiesto Comunista*, el tema de la felicidad ocuparía un lugar central. Ante la situación concreta presentada por Horkheimer de un joven empleado que endiosa su trabajo porque va en motocicleta y andar en ella al joven le parece algo placentero, Adorno no duda juzgar distorsionado ese placer: “Aunque le parezca realmente hermoso, la felicidad subjetiva no dejará de ser objetivamente ideología” (HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. W. (1996) “Diskussion über Theorie und Praxis”, en HORKHEIMER, Max, *Gesammelte Schriften*, Tomo 19 (Frankfurt a. M.: Fischer, 1996) p 38.

Para Adorno, al igual que para Ernst Bloch, sólo desde una proyección utópica de los rastros fragmentarios de lo más próximo y del recuerdo hacia lo “*aún no sido*” y “*supremo*”, se podría hablar de una dialéctica abierta de la felicidad. A pesar de las tensiones entre ambos pensadores, este rasgo blocheano marcaría a Adorno desde sus primeros escritos.¹⁴ Sin embargo, para el autor de *Dialéctica negativa*, Bloch no se habría mantenido siempre fiel al cuestionamiento de todo principio que fundamentase la utopía. La esperanza utópica, según Adorno, no podía ser ningún principio.¹⁵ La especulación de Bloch sobre la utopía sería, en última instancia, idealista, puesto que, como dice Adorno en su reseña sobre *Huellas*,

quiere según una antigua fórmula, enraizar en el aire, ser una ultima philosophia, y sin embargo tiene la estructura de una prima philosophia, ambiciona la gran totalidad. (*op. cit.*)¹⁶

Adorno responde a la intención de colocar cualquier tipo de fundamento primero del deber ser con la abstención secularizada a pronunciar el nombre de Dios, con la noción de *Bilderverbot*.

¹⁴ Véase ADORNO, Theodor W. (1973) “Die Aktualität der Philosophie”, *Gesammelte Schriften*, Tomo 1 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp) p. 325. [*Obra completa*, Tomo 1 (Madrid: Akal, 2010) p. 298.] Sobre la tensa relación que mantuvieron a largo de su vida Adorno y Bloch, véase SCHMIDT NOERR, Gunzalin (2001) “Bloch und Adorno – bildhafte und bilderlose Utopie”, *Zeitschrift für kritische Theorie*, ed. de Gerhard Schweppenhäuser, N° 13, pp. 25-55.

¹⁵ “El color que piensa Bloch es el gris como lo total. La esperanza no es ningún principio” (ADORNO, Theodor W., (2003) “Blochs Spuren. Zur neuen erweiterten Ausgabe 1959”, *Gesammelte Schriften*, Tomo 11 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp) p. 248. [*Obra completa*, Tomo 11, (Madrid: Akal, 2003) p. 238].

¹⁶ Véase también la crítica adorniana a la filosofía de los principios en ADORNO, Theodor W. (1971) *Gesammelte Schriften*, Tomo 5 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp) pp. 12-47 [*Obra Completa*, Tomo 5 (Madrid: Akal, 2012) pp. 11-44].

Contra la colección que recuerda de un modo positivo mundos de imagen y la catalogación de los mismos, como se encuentran en la obra de Bloch, Adorno ha defendido la falta de imágenes de la utopía; él seculariza la sentencia bíblica ‘no debes hacerte ninguna imagen’ y la traduce a lo profano (...) La utopía no es determinable como lo que debe ser; el deber está siempre amalgamado con el instituir, con la subjetividad dominadora cuyo aspecto totalitario quisiera reconciliar precisamente el pensamiento utópico. Según Adorno, el pensamiento... sólo puede señalar la razón por la cual lo que es, no es la totalidad verdadera; lo que esta misma sería, no se puede anticipar por el pensamiento. Sin embargo, cada idea de Adorno formula intensamente la pretensión de toda la verdad, aunque sin esperanza de poder satisfacerla. (Tiedemann, 1993 [pp. 95 y ss])

El hiato entre la pretensión enfática de verdad y la imposibilidad de su cumplimiento radica en que ni la felicidad ni la esperanza que guían al conocimiento pueden asentarse en algo primero: “*Lo que simplemente es idéntico a sí mismo* - dice Adorno en 1965- *carece de felicidad*” (2003 [p. 538] y 2009 [p. 473]). Cualquier reflexión o especulación que apele a un principio para solventar la dicha en el estado actual, según la tesis que Adorno empleó también contra la terapia psicoanalítica, disolvería, en tanto que se la concibe como algo realmente existente y disponible a la mano, su irreductible multiplicidad. Adorno suele comparar la relación que tiene la consciencia con la experiencia de la felicidad con la imagen del arco iris, en el sentido de que éste retrocede a medida que alguien desea acercarse o poseerlo:

Con la felicidad acontece lo mismo que con la verdad: no se la tiene, sino que se está en ella. Sí, la felicidad no es más que un estar envuelto, trasunto de la seguridad del seno materno. El que dice que es feliz miente en la medida en que lo jura, pecando así contra la felicidad. Sólo le es fiel el que dice: yo fui feliz. La única relación de la consciencia con la felicidad es el agradecimiento. (Adorno, 2003 [p. 126] y 2004 [p. 117])

La experiencia de la felicidad no refiere en Adorno tanto a un sentimiento respecto a algo de lo que fuimos arrebatados, sino más bien a la sensación de que cada vez que nos acercamos y pensamos penetrar con nuestro entendimiento en la esencia de lo diferente, esta esencia inmediatamente se aleja. Pero esto no debería decepcionar. La auténtica relación de la felicidad con la consciencia sólo sería posible, según Adorno, por la mediación del recuerdo del instante feliz, que permite, a la vez, la consciencia de la diferencia (la distancia) con las cosas que despertaron la felicidad y la máxima cercanía –recuerdo y reconstrucción lingüística por los cuales la felicidad adquiere un rasgo de universalidad que resiste inútilmente a su figura transitoria y escurridiza.¹⁷ La apelación a la gratitud por la proximidad del instante que aparece en el recuerdo supone que la felicidad no es sólo una entrega del yo a lo diferente de él, sino también un saber estar abierto a recibir sin miedo ni desconfianza, sin merecimiento, lo propio de los objetos, por más que lo propio al mismo tiempo se aparte al ser ellos ofrecidos.¹⁸

Esta figura reaparecerá con nuevas derivaciones en la interpretación de *Dialéctica de la Ilustración* del episodio homérico de los lotófagos. Al igual que la vida en el vientre materno, el comer loto supone una reproducción de la vida feliz que no estaría subordinada a la autoconservación consciente, ni la dicha del satisfecho a la utilidad de la alimentación programada. A diferencia de la felicidad que promete el canto de las sirenas a los navegantes en el Libro XII de la *Odisea* de Homero, las tentaciones hacia una felicidad plena en el episodio de los lotófagos no van acompañadas de la

amenaza de muerte, es decir, no ponen en riesgo el principio de autoconservación del sí mismo. La felicidad que conlleva el erotismo de las sirenas era la felicidad de la disolución absoluta del yo, la de la muerte; la de los lotófagos, la de vivir sin el peso de la voluntad, ni necesidad de trabajar. Pero esta felicidad a la que invita el comer loto es sólo una imagen de la felicidad, y por lo tanto, una felicidad aparente. El apacible estado del animal al que refiere la pérdida de la voluntad de los embriagados por el loto, recuerda una vida alejada de las fatigas del trabajo forzado; sin embargo, no permite la emancipación del sufrimiento sin la cual la felicidad no sería completa. Cuanto mucho, supondría la inconsciencia de la infelicidad y del dolor (Adorno & Horkheimer, 2010 [p 70] y 1997 [p 114]).

Pues Adorno piensa en la felicidad auténtica como resultado de la distancia y la diferenciación, es decir, de un proceso reflexivo, y, por lo tanto, como recuerdo y reconciliación con el sufrimiento infligido al sí mismo, a los otros y al mundo natural. Sin embargo, el sí mismo, necesario para tornar consciente el dolor y superarlo, se ha constituido, no acrecentando la reflexividad y la dicha, sino a fuerza de enfrentar el miedo a la autodisolución con todo tipo de pesares y sacrificios.

Por lo tanto, el problema estaría, como han indicado de diferentes formas Albrecht Wellmer y Silvia Schwarzböck, en la misma constitución del sujeto adorniano. La subjetividad masculino-occidental surge y adquiere su particular prestancia y su identidad como correlato del principio de autoconservación que reprime el deseo regresivo a la realización plena de la felicidad indivisa, el deseo de abandonarse a la indigencia de la naturaleza amorfa. Sin embargo, por más encadenada que esta subjetividad esté al mecanismo represivo, los hombres no dejan de imaginar la felicidad, aunque ésta se alimente, de modo negativo, de la figura de la felicidad primitiva de la cual se alejan al volverse sujetos. Como dicen Adorno y Horkheimer sobre la fama obtenida por Odi-

17 Adorno exploró esta relación en sus trabajos sobre Marcel Proust. Un interesante análisis de la idea de “segunda vida” vinculada a los trabajos sobre Proust, se encuentra en GARCÍA DÜTTMANN, Alexander (2009) “A Second Life: Notes on Adorno’s Reading of Proust”, *World Picture*, Nº 3. Recuperado el 12/05/2013.
http://www.worldpicturejournal.com/wp_3/Duttman.html

18 Cf. ADORNO, Theodor W. (1965) *Metaphysik. Begriff und Probleme*, en Tiedemann, Rolf, ed. (2006) (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006) p 219.

seo por su astucia para abrirse paso en la vida y liberarse de la muerte, “*la dignidad del héroe [su yo] se conquista en la medida en que se mortifica el impulso a la felicidad total, universal e indivisa*” (op. cit [p 65] y op. cit [p 109]). Su cosificación por medio del trabajo implica entonces un olvido de aquel deseo de la prehistoria que lo impulsa, pero es un olvido parcial, con cesuras. Si ese olvido no fuese parcial, no hubiera sido necesario el perfeccionamiento constante de los mecanismos civilizatorios de represión y compensación del deseo que posibilitan la paradójica formación de las determinaciones de la identidad personal.

Albrecht Wellmer localiza el problema del sujeto y de la felicidad plena en unas coordenadas bien distintas a las adornianas.¹⁹ Él sigue la interpretación de Adorno y Horkheimer del mito de Odiseo con las sirenas pero invierte sus premisas negativas. Adorno y Horkheimer habían condesado en este mito tanto la construcción de un yo endurecido según los parámetros de la voluntad de dominio como el surgimiento de la recepción burguesa del arte: una contemplación sin consecuencias, neutralizada en su poder. Según Wellmer, no sería necesario seguir a sus antecesores en esto.

Torciendo la lectura del pasaje de los frankfurtianos con motivos tomados de la teoría habermasiana y de la deconstrucción, Wellmer sostiene que la pérdida de la devastadora fuerza del mito sería el resultado, *inevitablemente doloroso*, de la formación del sí mismo reflexivo que habría aprendido a afirmar la diferencia y la distancia. Por medio de esta afirmación, el sujeto habría descubierto novedosas fuentes de goce y habría comprendido otros modos de tratar con sus fantasías y deseos de una felicidad irrestricta. Allí donde

19 WELLMER, Albrecht (2000) “The Death of the Sirens and the Origin the Work of Art”, *New German Critique*, N° 81, pp 17 y ss. Véase, también del mismo autor, “Das Versprechen des Glücks und warum es gebrochen werden muß”, op. cit.

Adorno había puesto el acento sólo en el lado alienante de la despotenciación del canto de las sirenas, Wellmer ve una nueva forma de placer experimentable por un sujeto vuelto reflexivo, por una potencial subjetividad descentrada y liberada. Desde esta perspectiva, la belleza artística se originaría junto con la libertad humana.

Lo que habría que remarcar aquí es aquello que diferencia radicalmente a la estética de Adorno de la Wellmer. Mientras que Adorno no abandona el lado negativo de la constitución del yo porque su estética se centra en la obra y en la violencia que ejerce ese yo sobre ella, y ve en la estrategia de Odiseo una violencia contra la obra, contra el poder del canto, Wellmer se centra en las operaciones que se llevan a cabo en el polo de la recepción. Su modelo de estética no es el de la producción, como en Adorno, sino el del lenguaje y la comunicación humana. En última instancia, con este giro Wellmer pretende quitar de la estética adorniana de la apariencia cualquier reminiscencia utópica basada en una concepción metafísica de la redención.

Por su parte, al comentar la interpretación de aquellos pasajes de los mitos homéricos, Silvia Schwarzböck reconstruye el problema del sujeto de un modo más atenido al planteo de Adorno sobre la dialéctica de la felicidad. Curiosamente para ello introduce la noción de “*felicidad paradójica*” (2008), que no pertenece al acervo terminológico de Adorno. A pesar de esto, dicha noción le sirve para demostrar por qué la idea de felicidad es insoslayable en la reflexión de aquél sobre la constitución del sujeto. Según Schwarzböck, toda ambición redentora por parte de los sujetos sería impotente porque tendría que enfrentar un obstáculo insuperable: la formación de su propia subjetividad. En la dialéctica de la subjetividad adorniana, toda felicidad humana, en su intento por ser un retorno imposible a la felicidad arcaica, terminaría siendo paradójica, porque cuando el sujeto cree liberarse de su yo cosificado por vías que parecen lo opuesto de

la cosificación, no haría más que volver a someterse al proceso general de cosificación. Para que esta paradoja sea resuelta, y la felicidad sea real, las condiciones sociales deberían transformarse. A partir de allí, Schwarzböck ubica el problema de la felicidad en Adorno en el centro no de las cuestiones morales, como lo hace por ejemplo Marta Tafalla,²⁰ sino de la política, pues ésta sería la encargada de cambiar el mundo y con ello de crear las condiciones materiales objetivas para que la felicidad sea posible para todos y cada uno. El problema sería que la política ha fracasado en crear una organización acorde a las exigencias de felicidad plena. Ante este fracaso, Adorno no renunciaría a encontrar un terreno que resguarde las promesas de felicidad. Ese espacio se genera en el arte avanzado.

5

Si se piensa en la idea de promesa de felicidad como una condensación de vínculos dialécticos que se agolpan sin resolución dentro de la frágil filigrana de la apariencia artística, entonces se podría pensar en la experiencia estética como forma de conservación y transformación constante del deseo de salvaguardar esa felicidad primitiva, sin por ello caer en la tentativa de restauración de un ideal pasado indeterminado, ni trasladarlo a un futuro armónico y conciliado.²¹ El arte no sería, para Adorno, ni compensación de una deficiencia originaria, ni un programa de una situación venidera reconciliada, al cual siempre se une un poder autoritario.

²⁰ TAFALLA, Marta (2003) *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria* (Barcelona: Herder).

²¹ Al respecto, véase JAY, Martin (2005) *Songs of Experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme* (Berkeley/London/Los Angeles: University of California Press) p 359.

El arte sería a la vez recuerdo y crítica del presente histórico, y sólo como tal absorbería las ansias y expectativas pasadas de felicidad, pero como algo todavía ni material ni objetivamente satisfecho, cuando en realidad existen las condiciones materiales necesarias para que la autoconservación de los sujetos prescinda del sufrimiento innecesario. Desde este horizonte, la instancia hedonista del arte mutaría, negada en el trabajo artístico, tanto hacia la expresión de la infelicidad que no encuentra expresión en lo real, así como también hacia la felicidad del proceso que conlleva el encontrarse con lo no imaginado en el intento de dar soluciones subjetivamente diferenciadas a los problemas estéticos producidos en su historia inmanente. En este entrecruzamiento entre la apariencia estética y lo insospechado que en ella surge repentinamente, se revitaliza, en última instancia, aquello inasible que remite, no sólo a la negatividad del mundo, en tanto consciencia de la infelicidad individual y colectiva que pesa sobre los sujetos, sino también al aparecer de un campo de potencialidades para estimular la amenazada experiencia singular. La apariencia sería entonces un laboratorio de posibilidades para el despliegue de una subjetividad liberada y descentrada, sin que por ello se deba pagar el precio de la angustia. Pero para que las energías liberadas por el arte tengan un auténtico sentido emancipatorio para los sujetos sería necesario que esas energías encuentren su correlato en otra vía. Esa otra vía se localizaría en la política. Ésta, decía Adorno en *Minima Moralia*, “debería señalar (...) la mejor situación como aquella en la que se pueda ser diferente sin miedo” (*op. cit* [p 116] y *op. cit* [p 107]).

Si Adorno insistió al final de su vida tanto en la pregunta por el derecho del arte a la existencia, si se preguntó en qué sentido el arte podría todavía ser promesa de felicidad, fue precisamente porque, a fines de los años sesenta, la política, para él, no indicaba alternativas a la infelicidad generalizada. Y la felicidad social, para ser auténtica, es decir, para ser una que no fuese en detrimento del placer individual, re-

quiere, según Adorno, de una acción política orientada hacia una reorganización completa de la sociedad fundada en relaciones de dominio violento. En esta encrucijada se vuelve imperiosa la tarea del arte avanzado, el cual en su máximo desarrollo histórico expresa la fragilidad de su carácter de apariencia, que infructuosamente se quiere sacar de encima. Pues en el instante de extrema consciencia de la crisis de la apariencia estética se tensan sin solución los momentos divergentes de la dialéctica abierta de la felicidad, enredada entre la contingencia histórica más cercana, y aquello que, al no dejarse someter a las condiciones que posibilitan su aparición y le dan sentido, apunta más allá de la mácula de la apariencia, a la emergencia de lo inaudito y del sin sentido inscripto en la materialidad de las cosas:

El arte es apariencia aún en sus más altas cimas; pero la apariencia, lo que tiene de irresistible, lo recibe de lo que carece de apariencia (...) En la apariencia se promete lo que carece de apariencia.²²

22 ADORNO, Theodor W. DN, p 370.; ND, pp 396 y ss. Norbert Bolz, en sintonía con otras críticas hacia Adorno efectuadas desde la llamada “*filosofía de los medios*”, ha cuestionado el supuesto de realismo metafísico que sostiene este testimonio de algo no aparente, verdadero, inmerso en la autoconsciencia de la apariencia estética de su carácter aparente. Según este autor, este realismo metafísico debe ser superado porque presupone una confianza en la fuerza de la representación. Esta confianza ha sido socavada por las condiciones que imponen los medios digitales, los cuales borran cualquier criterio que permita establecer una equivalencia entre el signo y lo real; en definitiva, se diluye la diferenciación entre apariencia y ser. Al querer mantener esta demarcación, la dialéctica de la apariencia estética de Adorno violaría la absoluta ficcionalidad de lo real (Bolz, 1991 [107-109]).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max (2010) *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (Frankfurt a. M.: Fischer). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (Madrid: Trotta, 1997)

ADORNO, Theodor W. (1958/1959) *Ästhetik*, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009). Traducción castellana de Silvia Schwarzböck, *Estética* (1958/1959) (Buenos Aires: Las cuarenta)

(1965) *Metaphysik. Begriff und Probleme*, Tiedemann, Rolf, ed. (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006)

(1965) “Offener Brief an Max Horkheimer”, *Die Zeit*, N° 7. Incorporado luego a ADORNO, Theodor W., *Gesammelte Schriften*, Tomo 20.1 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003). *Obra Completa*, Tomo 20.1 (Madrid: Akal)

(1970) *Vorlesungen zur Ästhetik, ws 68, 69. Zur Konzeption einer Musiksoziologie. Diskussion Adorno*, Krahel u.a. Marcuse zum Tode von Adorno (Ed. C.K.: Typoskript, 1970)

(1971) *Gesammelte Schriften*, Tomo 5 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp). *Obra Completa*, Tomo 5 (Madrid: Akal, 2012)

(1973) “Die Aktualität der Philosophie”, *Gesammelte Schriften*, Tomo 1 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp). *Obra completa*, Tomo 1 (Madrid: Akal, 2010)

(1973) “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”, *Gesammelte Schriften*, Tomo 14 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp). *Obra Completa*, Tomo 14 (Madrid: Akal, 2009)

(1973) *Gesammelte Schriften*, Tomo 7 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp). *Obra Completa*, Tomo 7 (Madrid: Akal, 2004)

(2003) *Gesammelte Schriften*, Tomo 4 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp). *Obra Completa*, Tomo 4 (Madrid: Akal, 2004)

(2003) “Aldous Huxley und die Utopie”, *Gesammelte Schriften*, Tomo 10.1 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp). *Obra Completa*, Tomo 10.1 (Madrid: Akal, 2008)

(2003) “Veblens Angriff auf die Kultur”, *Gesammelte Schriften*, Tomo 10.1 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp). *Obra Completa*, Tomo 10.1 (Madrid: Akal, 2008)

(2003) “Sexualtabus und Recht heute”, *Gesammelte Schriften*, Tomo 10.2 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp). *Obra Completa*, Tomo 10.2 (Madrid: Akal, 2009)

(2003) “Blochs Spuren. Zur neuen erweiterten Ausgabe 1959”, *Gesammelte Schriften*, Tomo 11 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp). *Obra completa*, Tomo 11 (Madrid: Akal, 2003)

(2003) *Gesammelte Schriften*, Tomo 12 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp). *Obra completa*, Tomo 12 (Madrid: Akal, 2003)

BENJAMIN, Walter

(1991) “Über den Begriff der Geschichte”, *Gesammelte Schriften*, Tomo 1.1 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp)

(1991) “Zum Bildes Proust”, *Gesammelte Schriften*, Tomo 2.1 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp)

BOLZ, Norbert

(1991) *Eine kurze Geschichte des Scheins* (München: Wilhem Fink)

DUARTE, Rodrigo

(2007) “A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias”, *Artefilosofia*, Nº 2, pp 19-34

FERNÁNDEZ VEGA, José

(2006) “La crítica del placer y el placer de la crítica”, en *Lo contrario de la felicidad. Promesas estéticas y mutaciones políticas en el arte actual* (Buenos Aires: Prometeo, 2006)

GARCÍA DÜTTMANN, Alexander

(2009) “A Second Life: Notes on Adorno’s Reading of Proust”, *World Picture*, Nº 3. Recuperado el 12/05/2013 http://www.worldpicturejournal.com/WP_3/Duttman.html

HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W.

(1996) “Diskussion über Theorie und Praxis”, en Horkheimer, M. (1996) *Gesammelte Schriften*, Tomo 19 (Frankfurt a. M.: Fischer)

JAUß, Hans Robert

(1980) “Negativität und ästhetische Erfahrung. Adornos ästhetische Theorie in der Retrospektive”, en Lindner, B. & Lüdke, W. M., eds., *Materialen zur ästhetische Theorie Theodor W. Adornos, Konstruktion der Moderne* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp)

JAY, Martin

(2005) *Songs of Experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme* (Berkeley/London/Los Angeles: University of California Press)

KOLLERITSCH, Otto, ed.

(1998) *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik* (Wien/Graz: Universal-Edition)

LOTTER, Konrad

(2000) *Schönheit als Glücksversprechen. Anmerkungen zu Stendhal, Heine, Tocqueville, Baudelaire, Schopenhauer, Nietzsche, Freud und Adorno* (Köln: Salon editions)

MENKE, Christoph

(1997) *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Traducción castellana de Ricardo Sánchez Ortiz Urbina (Madrid: Visor)

SCHEIBLE, Hartmut

(1980) "Die Kunst im Garten Gethsemane. Ästhetik zwischen Konstruktion und Theologie", en Lindner, B. & Lüdke, W. M., eds., *Materialen zur ästhetische Theorie Theodor W. Adornos, Konstruktion der Moderne* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp)

SCHMID NOERR, Gunzalin

(2001) "Bloch und Adorno – bildhafte und bilderlose Utopie", en *Zeitschrift für kritische Theorie*, ed. de Gerhard Schweppenhäuser, N° 13, pp 25-55

SCHNEIDER, Norbert

(1998) "Promesse de bonheur. Historisch-kritische Nachfragen zu einer Denkfigur in der ästhetischen Theorie Adornos", en Kolleritsch, O., ed., *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik* (Wien/Graz: Universal-Edition, 1998), pp 129-141

SCHWARZBÖCK, Silvia

(2008) *Adorno y lo político* (Buenos Aires: Prometeo Libros)

TAFALLA, Marta

(2003): *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria* (Barcelona: Herder)

THEODOR W. ADORNO ARCHIV, eds.

(1993) *Frankfurter Adorno Blätter*, Tomo II, (München: text + kritik) pp 95 y ss.

TIEDEMANN, Rolf

(1998) "Begriff, Bild, Name. Über Adornos Utopie der Erkenntnis", en Adorno, T. W. Archiv, eds., *Frankfurter Adorno Blätter*, Tomo II (München: text + kritik)

WELLMER, Albrecht

(1998) "Das Versprechen des Glücks und warum es gebrochen werden muß", en Kolleritsch, O., ed., *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik* (Wien/Graz: Universal-Edition) pp 16-37

(2000) "The Death of the Sirens and the Origin the Work of Art", *New German Critique*, N° 81, pp 17 y ss.

WHITEBOOK, Joel

(1994) "Razón y felicidad: algunos temas psicoanalíticos de la Teoría Crítica", en Guiddens, A., et. al., *Habermas y la modernidad* (Madrid: Cátedra) pp 221-252

La apariencia (estética) y las cosas (mundanas)

The (aesthetic) Appearance and the (worldly) Things

FERNANDO FRAENZA & ALEJANDRA PERIÉ

Departamento de Arte Visuales. Universidad Nacional de Córdoba

fraenza@gmail.com & alejandraperie@gmail.com

RESUMEN

La relación entre la apariencia, la verdad y el potencial utópico de las obras de arte ocupa un lugar fundamental entre los temas examinados por Theodor W. Adorno en su *Teoría estética* (1970). Relación que se comprende -regularmente- conectada con la llamada *filosofía de la reconciliación*. En este contexto, el concepto de *apariencia estética* está correlacionado con el de *contenido de verdad* de las obras de arte particulares. Motivo por el cual, el derecho enfático a la existencia del arte dependería de dicha apariencia. Y en este sentido, hablamos de una paradoja del arte: ¿Cómo puede ser verdadero lo que -de acuerdo con su propio concepto- no es verdadero? (*sic. op.cit* [p 147]) Podría entenderse que, en la filosofía de Adorno, el modo en que está formulado el concepto de *apariencia de lo bello*, implicando no sólo una existencia del arte asociada a la realidad de un mundo escindido, sino a la vez, la supresión del arte en un mundo reconciliado (en el que la felicidad efectiva no requeriría la apariencia estética), integra el arte en un horizonte propiamente filosófico, requiriéndolo o evaluándolo en cuanto revelador de la verdad, otorgándole una función si se quiere, ontológica provisional, en el conocimiento de la realidad y en la búsqueda de lo absoluto. ¿Qué quedaría de esta estética si le quitásemos -de algún modo- esta suerte de excedencia metafísica?

Palabras clave

THEODOR W. ADORNO; ARTES, APARIENCIA; ESTÉTICA

ABSTRACT

The relationship between appearance and truth and the utopian potential of art occupies a central place among the topics discussed by Theodor W. Adorno in his *Aesthetic Theory* (1970). This relationship is connected with the so-called *philosophy of reconciliation*. In this context, the concept of *aesthetic appearance* is correlated with the truth content of particular artworks. The emphatic right to existence of art depend on that appearance. And in this sense, we speak of a *paradox of art*: How can it be true what -according to its own concept- is not true? (*sic. op.cit* [p 147]) It could be understood that, in Adorno's philosophy, the way is formulated the concept of appearance of beauty, implying not only an existence of art associated with the reality of a world alienated, but at the same time, the suppression of art in a reconciled world (in which the effective happiness does not require cosmetic appearance), introduces the art in a properly philosophical horizon, requiring or evaluating it as revealer of truth, giving a provisional ontological function, in the knowledge of reality and the search for the absolute. What remains of this aesthetic if we take this metaphysical excess?

Key words

THEODOR W. ADORNO; ART; APPEARANCE; AESTHETIC

Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

Artículos, 48-59
ISSN 2469-2018
comunidadoffline.com.ar

Recepción del artículo
agosto de 2015
Aprobación
diciembre de 2015
Publicación
abril de 2016

¿Puede el concepto de apariencia estética convertirse en el pivote de una teoría social del arte o de la interacción artística? Theodor W. Adorno considera que la crisis de lo que Walter Benjamin llama *aura* no es tanto un producto del desarrollo de los medios de la reproducción técnica sino, más bien, el resultado de la propia respuesta que la esfera del arte ha dado a la transformación de sus condiciones históricas a lo largo de la modernidad. Básicamente, esas condiciones históricas de desarrollo implican para las artes su ya conocida colocación equívoca: por una parte (i), se convierten en una institución autónoma cuyo principio fundamental es ordenarse al trabajo compositivo y a la producción de objetos en cierto grado inútiles y libres (de las obligaciones de la lucha diaria de los sujetos por la subsistencia). En este sentido, a las artes les cabe presentarse como el proceso y el resultado de un esfuerzo articulatorio inútil, a fondo perdido.¹ Y esto es, mismamente, la producción de su *apariencia estética*. Pero, por otro lado (ii), en su forzosa trabazón de inutilidad y libertad, el arte pierde –a lo largo de la modernidad– parte del peso y la potencia que las sociedades tradicionales le habían otorgado.² El arte tiende pues a destilarse en una cada vez más pura *apariencia estética* ya en el proceso inicial de su autonomización a lo largo de la modernidad temprana. En algún momento de su desarrollo moderno, ya en el siglo xix, manteniendo un componente residual de lo sacro, adquiere el carácter casi neutro de un tipo de “mercancía cultural” o “anti-mercancía cultural” que concurre como integración ideológica (como falsa promesa) en un sistema de

reproducción social que se adapta al entorno y que prolifera manteniendo penosas contradicciones sociales.

El concepto de apariencia estética es usado por Adorno para referirse al proceso de producción o articulación de la obra en tanto *totalidad lograda*. La expresión ‘apariencia’ posee una connotación negativa de falsedad, cuya intención –o la intención de su empleo por parte de Adorno– es, poner de manifiesto, abrir o seguir, un espacio para el cuestionamiento al que el propio arte –en su despliegue y en su culminación histórica– somete los procesos de producción y recepción de sus obras.

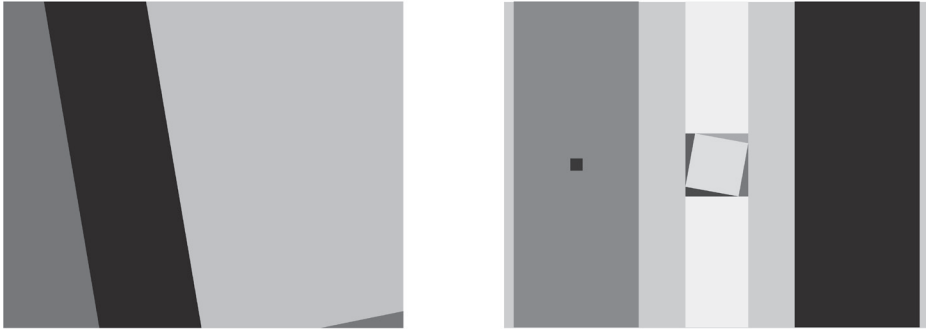
Adorno dice que este proceso “*que en cada obra de arte se convierte en algo objetual, se resiste a ser fijado en el eso de ahí y se deshace en el lugar de donde vino*” (1970 [2004, p 140]). Con esto, suele decirse, se destaca el posible fracaso de una “visión micrológica” (*sic.*) que intente poner de manifiesto de manera transparente la génesis de la obra a partir del eslabonamiento corriente de acciones o elementos reconocibles. Las razones y los procesos auténticos de los que surge permanecen ocultos o –por lo menos– encriptados en el artefacto o gesto artístico ya configurado (tanto los procesos que hacen de la obra una *copia positiva* como también los que hacen de ella un tipo de innovación a pérdida).

De manera que, la apariencia estética implica, por una parte, el proceso compositivo mediante el cual la obra de arte deviene obra, es decir: totalidad más o menos lograda. E implica, por otra parte, la posibilidad del conocimiento o crítica de este proceso en cuanto tal, dicho de otro modo, en cuanto es una mediación de elementos heterogéneos y múltiples, conseguida a través de un trabajo compositivo. Para Adorno, el “arte moderno” habría acentuado esta condición “aparente” de la obra en cuanto totalidad lograda, como dijimos: se trata tal vez de un aumento consecuente de los procesos de modernización que han ido marginando los productos de las

¹ Adorno suponía que as obras que se vacían de la apariencia de sentido no pierden por ello su semejanza con el lenguaje.

² Pierde buena parte del resto de importancia y vitalidad que había conservado aún hasta finales del medievo, luego de haber extraviado –el arte clásico griego– su papel central en la historia del conocimiento, siendo superado en articulación por la narración verbal del cristianismo (Hegel).

artes como objeto de contemplación más o menos desinteresada. ¿Pero, a qué arte moderno se refiere? ¿Y luego, a qué tipo de acentuación de la condición de aparente se refiere?



Friedrich Vordemberge-Gildewart (1899-1962) *Composiciones*

Pues bien, al hablar de un arte moderno que acentúa su carácter aparente, nos podemos referir en primer lugar a (i) un arte –anterior al romanticismo tardío– que, tendiendo a una autonomía cada vez mayor de sus definiciones y prácticas (a partir del siglo xv), se separa de la praxis vital³ en un grado tal que funciona ideológicamente como sucedáneo de la religión y como promesa de felicidad intramundana (y falsa), sobre todo durante buena parte del siglo xix. En segundo lugar, también nos referimos a (ii) un arte romántico tardío, pre o proto vanguardista (esteticista según Peter Bürger) cuya autonomía se convierte en una consecuencia o un proyecto consciente, como lo es el caso de la poesía simbolista o la pintura post-impressionista. Finalmente, en tercer lugar, nos referimos a (iii) la vanguardia como autocrítica del arte en la sociedad burguesa.

³ Se libera de las presiones del conocimiento (natural y socialmente) rutinizado y de la acción cotidiana.

Por lo tanto, que el “arte moderno” [en cualquiera de estos tres sentidos: temprano moderno (i), romanticista tardío (ii) o vanguardista (iii)] haya incrementado la condición aparente de la obra en cuanto totalidad lograda debe entenderse

Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

“arte moderno”

Temprano moderno, anterior al romanticismo tardío. Consigue una autonomía cada vez mayor de sus definiciones y prácticas. Se aliena de la praxis vital y funciona ideológicamente como sucedáneo de la religión hacia el siglo XIX.

“Esteticismo” romántico tardío, pre o proto vanguardista cuya autonomía se convierte en un proyecto consciente.

Vanguardia. Autocrítica del arte en la sociedad burguesa.

–también de manera ambigua– como engaño o falsedad, y –a la vez– (y esto es lo que importa) como muestra o evidencia⁴ de dicho engaño. Es necesario decir, que ese incremento consiste, (i) hasta mediados del siglo xix, en la sub-esfera de las bellas artes, en un enriquecimiento ilusorio y a la vez en una cada vez más marcada (con serio riesgo de volverse fulgurante) sustitución de la tradicional promesa de valor de utilidad pura, por un valor corriente de cambio-signo (sobre todo, en un campo de lucha simbólica ya constituido [como lo pensó Bourdieu]). (ii) Consiste luego, hacia finales del siglo xix, en la puesta de manifiesto de la separación entre las artes y la praxis vital, inclusive en su tematización a través de la exhibición del artificio (como lo hicieron Mallarmé, Cézanne o Paganini). Finalmente, a comienzos del siglo veinte, (iii) dicho incremento consiste en que la anti-obra radical

⁴ Como índice (en el sentido peirciano del término), como consecuencia natural, inintencional o inhumana de este engaño; como trasto real.

en que se manifiesta la vanguardia pone en evidencia (más crudamente) la apariencia y lucha contra ésta.

incremento de
la condición
aparente
de la obra

- (i) Hasta mediados del siglo XIX. Enriquecimiento ilusorio y a la vez, una cada vez más marcada sustitución de la tradicional promesa de valor de utilidad pura, por un valor corriente de cambio-signo.
- (ii) Finales del siglo XIX. Puesta de manifiesto de la separación entre las artes y la praxis vital.
- (iii) Vanguardia. Evidencia de la apariencia y lucha contra ésta.

Por lo tanto, las vanguardias harían visible o agudizarían, dentro de la perspectiva adorniana, un enfrentamiento –no sólo vanguardista sino precedente- del arte consigo mismo, que se opondría a su propia condición compositiva. Por ende, en esta última fase de la acentuación del carácter aparente del arte se darían las estrategias o los movimientos autotóxicos o metasemióticos así como el proyecto de romper con los procedimientos tradicionales de configuración de obras aceptables en tanto tales. Ese fenómeno, que pone al arte contra sí mismo de una manera significativamente más evidente que en el arte del pasado (inclusive moderno) y que es entendido como pérdida del aura (Benjamin) o como desarrollo de un aura negativa (Robert Kaufman), siguiendo a Adorno, debería tal vez entenderse como una crisis de la apariencia estética que expone flagrantemente la posibilidad de inferir (o abducir) un contenido de verdad que haría visibles las contradicciones sociales generadas por los propios procesos de modernización, especialmente o por lo menos, los procesos de manipulación que ocurren al interior de la esfera del arte (que ya ha devenido campo de lucha y deformación ideológica). La situación es paradójica en relación al arte y a su posible persistencia luego de su fin o

luego de su culminación autoconsciente en época de la vanguardia. Es paradójica ya que su propia autocrítica (lo que fue) parecería estar voluntaria o empíricamente orientada a la posibilidad de salvarse a sí mismo, quebrando esa neutralización en la que habría recaído (lo que -finalmente- no fue). El concepto de apariencia estética está correlacionado no directa sino complejamente (no sin importantes reservas y advertencias) con el de *contenido de verdad* de las obras de arte particulares.

La falta de compromiso y la descarga de la presión social logradas en el proceso de autonomía de las artes aparecen como garantías de una libertad y de una autodeterminación tales que -al precio de su propio aislamiento- les otorgan el privilegio (y el poder, además del beneficio) de protestar contra una sociedad deteriorada (obteniendo así un rendimiento privado, para sus agentes mas conspicuos). Luego, no ya para el que consume y se rinde ante dicha potestad, sino para el que no puede sino (honesta y pudorosamente) advertir el fulgor o la flagrancia de la falsedad de la apariencia estética del no-arte radical, todo se trata de actualizar dicho contenido de verdad.

De hecho, la difamación de las obras expresivas radicales en tanto que propias del romanticismo tardío se ha vuelto una cháchara de todos los que desean la repristinación. Abandonarse estéticamente a la cosa, a la obra de arte, no exige un sujeto débil, acomodaticio, sino un yo fuerte. Sólo el yo autónomo es capaz de dirigirse críticamente contra sí mismo y de romper con las ilusiones. Esto no es imaginable mientras el momento mimético sea oprimido desde fuera, por un super-yo enajenado, estético, en vez de desaparecer en su tensión con lo contrapuesto a él en la objetivación y mantenerse. Sin embargo, la apariencia se vuelve flagrante en la expresión porque ésta se presenta como carencia de apariencia y empero se subsume a la apariencia estética... (1970, [p 200])

En este tramo se refiere principalmente a los productos artísticos que siendo objetos del mundo (trastos, cosas), institucionalmente (para un super-yo enajenado) aparecen como si estuvieran separados del cosmos no artístico. Esta ficción es lo que llamamos *apariencia estética*. Este momento de las obras “aparenta” que es posible en el mundo algo que no lo es (luego veremos qué). Motivo por el cual, dicho momento suele explicarse en la noción de *forma*, también en su acepción adorniana. Como hemos dicho: hablamos de aquel tipo de orden o coherencia interna (para sí y no para otra cosa) que las obras legítimas exhiben, que las separa del resto del mundo no-artístico. Éste, la cosa *en sí*, es el momento contrario a la apariencia: y es mencionado en la cita como *expresión*, también en su acepción adorniana restringida. Se trata de una suerte de presencia objetiva, sintomática, indicial, más próxima a lo real. En este caso, a cosas y situaciones no-artísticas; tales como procesos sociales e históricos que sedimentan en la obra de manera objetiva. Dicho de otra manera, la *expresión* podría entenderse como la porosidad (o afinidad) hacia lo real en la apariencia ilusoria irradiada por la obra de arte.

Adorno se pregunta cómo puede ser verdadero lo que de acuerdo con su propio concepto no es verdadero (*op.cit* [p 147]).

Esto sólo es pensable del contenido en tanto que diferente de la apariencia, pero ninguna obra de arte tiene al contenido de otra manera que mediante la apariencia, en la propia figura de la apariencia. (*ibíd*)

Razón por la cual, toda verdad del arte dependería de la “salvación” de la apariencia. No obstante, la cuestión de la relación entre contenido de verdad y apariencia estética puede desembocar –sin más– en un contrasentido resonante si nos atenemos tozudamente a la perspectiva utópica del pensamiento adorniano y a su marco de interpretación -del desarrollo cognitivo y lingüístico humano- en toda su pureza. No

obstante, esta remisión de la apariencia estética a un contenido de verdad que al mismo tiempo niega puede ser vista como uno de los principales problemas o uno de los principales puntos de escape de la estética moderna hacia una ciencia corriente del arte o hacia una teoría social del arte sin que ésta –por otra parte– lo reduzca a un consumo cultural corriente, carente de orientación histórica.

Para captar adecuadamente las potencialidades críticas y transformadoras reales del arte en la sociedad postburguesa habría que analizar –en términos no mesiánicos– la determinación bipolar de esta experiencia evitando en lo posible, la conformidad de registrar –sin más– en ello una suerte de supervivencia nostálgica.

Un punto de salida, ya considerado o formulado –al menos de manera preliminar– en diversos aspectos por algunos autores (Albrecht Wellmer, Christoph Menke o Peter Bürger) consiste en la idea de entender la co-implicación de las lógicas de la apariencia estética y del contenido de verdad aclarando o redefiniendo el concepto de *negatividad estética*. No es que Adorno no ofrezca un marco filosófico en el cual buscar la articulación de estas dos lógicas, sin embargo, su sola palabra parece ser insuficiente para aclarar convincentemente, sin volver romos sus argumentos, los términos de esta articulación. Parecería necesario tratar de entender la lógica de la apariencia estética a partir de una idea de negatividad estética especificada en términos semióticos e históricos.

Así, pues, aquella idea de una totalidad lograda que se niega a sí misma, como ya la hemos esbozado antes, puede ser reinterpretada en términos de un proceso negativo en el que entran en una tensión continua las posibilidades de comprensión y de sentido de la obra y los elementos que han sido tomados en ella como materiales significantes. Pero esto se dice fácil al tiempo que requiere de un pormenorizado conocimiento y una comprensión del fenómeno arte tomado en un sentido técnico y científico corriente.

La apariencia estética se dice, co-implica una lógica negativa en la cual el intento de fijar una *totalidad de sentido* resulta siempre interrumpido o indefinidamente aplazado por que, en algún aspecto (que debería determinarse), esa totalidad remitiría a lo particular de los múltiples elementos que la integran. Pero, ¿de qué sentido o significado hablamos? ¿De los contenidos propiamente simbólicos de la obra? ¿De las marcas o regularidades que hacen posible su reconocimiento como obra de arte? ¿De las marcas enunciacionales sobre las que se podría discutir las pretensiones de validez asociadas a la obra de arte? ¿Hablamos de lo que la obra de arte significa o del hecho de que ésta signifique, antes que nada, lo que se pretende que sea (en el polo de la producción) o lo que llegue a ser (en el polo de la recepción)?

Es necesario arbitrar maneras específicas (no sin cierta base semiótica o sociológica) respecto de cómo el intento de comprensión de la obra de arte resultaría siempre paradójico. Cuando, por ejemplo, Christoph Menke sostiene que

la síntesis estética es ciertamente síntesis de lo diverso, pero al mismo tiempo, lo múltiple se opone irreductiblemente a su síntesis. (1991)

¿Nos referimos a cómo las obras de arte, por haberse independizado de la utilidad práctica (por haberse vuelto inútiles a lo largo de la era del arte) han manifestado –como rasgo común– una cierta tendencia probabilística a ser algo más o algo desviante del sistema de expectativas en el cual se inscriben y a partir del cual adquieren sentido? Y luego, este signo artístico (esta obra de arte), que no es (o al que se le permite no ser)⁵ una copia positiva (que desvía la convención e inaugura –el algún grado o nivel de sentido– su propio idiolecto) y que por ello traiciona el desiderátum (instrumental) del lenguaje, en primer lugar, (1) posee una apariencia estética, por ser –en el trozo que desborda la convención– realidad corriente a la que se asocia injustificadamente una pretensión de validez artística;⁶ y en segundo lugar (2) posee una apariencia artística porque está “compuesta”; a pesar de que esté articulada según una segmentación o un “lenguaje” (hábito, código, red, etc.) distinto del “lenguaje” (hábito que ya se ha demostrado exitoso en la producción y reconocimiento de las obras de un sub-género determinado, que sirve a las copias positivas). Esto sucede, aparentemente en todo el arte.⁷

3 VERDAD

Cuando Adorno dice “*La verdad la tiene el arte como apariencia de lo que carece de apariencia*” (1970 [p 199]), en este último sintagma que reza: “*lo que carece de apariencia*”, se conectan de una manera propiamente artística –en un arte histórico– las ideas de lo absoluto y de la verdad. Para com-

⁵ En función de su carencia de utilidad primaria.

⁶ Como si dependiera una ley suprahistórica.

⁷ Aunque no estaríamos seguros respecto de las formaciones proto-artísticas anteriores a la era del arte.

prender esta relación es, de alguna manera necesario, aclararnos la idea de que el arte es una representación (alegórica o convencional) de una “*felicidad presente sin apariencia*” (*op.cit* [p 197]), por negarse a la felicidad del niño (“a la dicha infantil”). Por tanto, la apariencia de lo que carece de apariencia (de ilusión) sería, no en último término, la idea o la apariencia de una felicidad presente (real) sin apariencia. Sin embargo, la idea de una felicidad presente sin apariencia, la idea de lo absoluto registrada en cuanto rectitud moral, en términos práctico-morales, pero también afectivos y cognitivos,⁸ sigue siendo un asunto al cual la filosofía o el arte no pueden sino rodear de modo aporético o paradójico, respectivamente. Las artes lo hacen presente, o mejor, lo postulan por medio de la apariencia estética. Por una parte, la apariencia de lo bello es una apariencia de lo absoluto (de un conocimiento o de un consenso respecto de lo absolutamente verdadero y justo). Por la otra, esta apariencia de lo que carece de apariencia, en su falsedad, es al mismo tiempo una mera apariencia de tal presencia y no una suerte de epifanía. En tercer lugar, es –como sostiene Adorno (*op.cit.*



Herbert Franke (n.1927) *Composiciones por ordenador*

⁸ Adorno inscribe al arte en un proyecto filosófico que trata de cosas distintas al arte: a saber, de la verdad, de lo absoluto, de la posibilidad de la vida buena, del conocimiento de la realidad y a del sentido de la historia.

[p 159])– sólo a partir de su pecado capital que la verdad se despliega en la obra de arte. Siendo su pecado **(i)** la subordinación y ocultamiento de la parte en el todo de la obra de arte;⁹ **(ii)** la falsa promesa de puro valor de uso (de felicidad) implicada en dicha totalidad (ya en su semántica o bien en su sintaxis pura); y **(iii)** la ideológica pretensión de asociar a la obra un valor (trascendental) espurio, a fin de cuentas, un componente residual de lo sacro que la vanguardia radical apenas consigue disolver, volviendo resplandeciente la falsedad de su apariencia.

Aquí, el concepto de verdad remite a algo así como a una relación auténtica consigo mismo y con el mundo, a una visión “correcta” (es decir, también desilusionada) de las cosas, al soportar las contradicciones de una complejidad irreducible. ¿Por qué habría de estar “inscripta” una verdad pensada en este sentido en el juego del arte? Wellmer responde (1998 [9]): porque la verdad es un contrapeso necesario al juego estético.

Cuanto mayor es el peso de la verdad o, para expresarlo de manera más general, el peso de la realidad que entra en el juego estético, tanto más importante es la supresión de la fuerza de gravedad que el juego estético pone en escena y efectúa. (*ibíd*)

Es posible que algunas obras –o algunos aspectos de determinadas obras- den cuenta de una cierta ambigüedad o rendición ante lo expresivo, otorgándole –de algún modo- terreno por sobre la apariencia, y produciendo por ende, una *crisis de la apariencia* relacionada íntimamente con el *momento de verdad* de estas obras de arte. Cuando una nueva capa de apariencia estética es puesta en crisis, el evento se

⁹ Con más o menos poca violencia, en cada obra o mejor, en cada uno de sus momentos. Menos violencia en cuanto a su gratuidad, libertad e innovación compositiva. Algo violenta en cuanto a la búsqueda de un cierto éxito a través de la copia positiva o la inscripción estratégica en un determinado género preexistente.

transforma en un síntoma ante la mirada de aquel teórico crítico que esté en condiciones de actualizar algún momento de verdad sobre lo que el arte va siendo (o apareciendo). Adorno identifica esta tendencia –a la que llama *nominalismo estético*– en algún tipo de arte moderno, por ir éste (su manera de producción de apariencia), en contra de todo *a priori* artístico, de todo lo que tradicionalmente (aún de la más lozana tradición) se tomaba por normal o aceptable en el arte.

Dice Wellmer (1998 [2013, 9])

La promesa de felicidad estriba, por tanto, en la apariencia de lo bello, en tanto es la apariencia de la presencia de lo absoluto, apariencia de lo que carece de apariencia y en ello, al mismo tiempo, la aparición de una felicidad presente sin apariencia.

La promesa de felicidad estriba, por tanto, **(1)** en la apariencia de lo bello que opera en la composición sintáctica y semántica de la obra de arte (formal y locucionaria), que **(2)** es la apariencia de la presencia de lo absoluto o de lo que carecería ya de apariencia (ideológica o perlocucionaria). La falsedad de esta promesa de felicidad, adquiere una fragancia tal en las innovaciones, en el carácter enigmático libre e inútil y en la inaprehensibilidad del arte auténtico (sobre todo cuando se impone el carácter radical anti-artístico de la vanguardia), que pierde su capacidad de despertar confianza, constituyendo un punto de fuga en el que aparece algo así como una felicidad presente sin apariencia,¹⁰ esta vez, recuperada como contenido de verdad, mediante un proceso de interpretación en el que las atribuciones de sentido, rivalizando entre sí, en el marco de una comunidad (y no sólo de la experiencia de un receptor concreto), tienden a la universalidad como su horizonte. El contenido de verdad

¹⁰ ¿Acaso como éxito en la predicción profana y en el dominio corriente cognoscitivo del mundo por parte de una científicidad subjetivista?

de la obra de arte está en conexión con el concepto filosófico (y no con un rendimiento estético de las obras particulares [de su contemplación] que permanente e inevitablemente se evapora). Hemos de admitir que el contenido de verdad no queda fijado en un enunciado sino que discurre entre diversas interpretaciones (o actualizaciones del sentido del enunciado y la enunciación artística aparente) rivalizando entre sí. Para convenir en esto es necesario tener en cuenta dos cosas. Antes que nada, (i) que no podemos suponer que en la obra, en sí misma, sustantivamente, encontraremos (o permaneceremos buscando, o siquiera sugeriremos) algún contenido que valga *per se* independientemente de su contexto de recepción (al que recientemente ha mudado el grueso del proceso apariencial de las obras posauráticas). Y luego, (ii) que dicho contenido no es independiente de los que intentan ocuparse del sentido y las interrelaciones de la obra. Porque toda interpretación implica reducciones y desviaciones (o fijaciones infames), unos intérpretes suficientemente críticos, en vez de quedarse con esto (aún sacando provecho de la penumbra), deberían exhibir los diversos momentos de una definición para poder, sino contradecir y reprochar intérpretes precedentes, entrar en discusión con ellos, allí donde el componente ilocucionario de sus interpretaciones lo reclama. Como dice Bürger (1983 [p III]), la verdad de la interpretación se construye entre la obra y sus intérpretes; dicho esto en plural pues el sentido legítimo no lo puede atribuir un receptor en solitario.¹¹ En algún aspecto, lo que éste es capaz de sostener o establecer como sentido legítimo tiende o pretende la universalidad, sin conseguirla. El contenido de verdad no es sustantivo de la obra sino que insta u orienta un eje que endereza parcial y transitoriamente los intentos de interpretación crítica de la apariencia por parte de una comunidad más o menos limitada (idealmente ilimitada). Sin esta línea de fuga, los pareceres

¹¹ Ni un frunte dotado ni un filósofo objetivista.

se vuelven arbitrarios y, a la larga, poco convincentes (aunque en el medio plazo hayan proporcionado –a legiones- frutos estratégicamente agenciados).

El contenido de verdad de las obras de arte es la resolución objetiva del enigma de cada una. Al demandar su resolución, el enigma remite al contenido de verdad. Este puede obtenerse únicamente mediante la reflexión filosófica. Es esto, y nada más, lo que justifica a la estética. (Adorno, 1970, [p 193])

Curiosamente, aquí sugiere que las obras de arte –que no pueden descifrarse de manera hermenéutica- son accesibles a un desciframiento meta-hermenéutico que, si bien no puede ser independiente de la experiencia estética, se ubica *más allá* de ella, de su juego inacabable entre la comprensión y la no comprensión.

4 DE LA PSEUDO-METAFÍSICA A LA REBELIÓN ESTÉTICA

Adorno, asumiendo irónicamente la gran filosofía, afirma desde el exterior, qué son y qué hacen las obras de arte, y luego, qué experimentan –en verdad y *como* verdad- quienes las experimentan. Lo que alimentaría una cierta desconfianza, porque amenaza la justicia de la conexión entre la reconstrucción filosófica del arte por parte de Adorno y el fenómeno mismo. ¿Acaso la promesa de una presencia sin apariencias de lo absoluto, no es –críticamente- impensable? Sin lugar a dudas, Adorno fue consciente de las aporías en que lo colocaba esta idea de una felicidad presente sin apariencia, es decir, de una suerte de transparencia del sentido.¹²

¹² En un teórico crítico, parecería ser un costo excesivo para salvar la idea de la verdad.

No obstante, este autor avanza como si existiera, inscrita en la propia experiencia, una suerte de teología negativa (¿una suerte de metafísica transitoria?) que apuntaría a la resolución del enigma que la apariencia estética, en un sentido de consumo ideológico individual, no es capaz de resolver. ¿Cómo una falsa apariencia puede ser la verdad del arte? ¿No debería sufrir cualquier representación de la felicidad –o felicidad misma- que podamos tener, también el grado de incumplimiento de aquella promesa de valor de uso puro que se presume es el arte?



Georg Karl Pfahler (1926-2002) Composiciones

Esta pregunta estaría fuera de lugar si la interpretación del arte por parte de Adorno quedara en esta suerte de marco metafísico.¹³ Las nociones centrales del pensamiento estético de Adorno nunca pierden el contacto con la experiencia –inclusive histórica- del arte, de modo que –como sostienen autores como Bürger o Wellmer- hay que quitarles los sobrantes metafísicos, para dar con ciertos elementos postmetafísicos también dependientes o impensables sin su base adorniana.

¹³ Sería tan sólo otro de aquellos metafísicos del arte que hablan, como tantas veces ha sucedido, no del arte sino, finalmente, de la metafísica

Estos autores creen que tramos importantes de la *Teoría estética* pueden leerse como proyecto de una deconstrucción de la figura idealista de que lo bello artístico es la reconciliación o la síntesis de la intuición y el concepto o de la sensibilidad y la razón. Apareciendo con mayor justeza o agudeza más bien como una relación tensa y un proceso contradictorio entre apariencia y expresión, entre mimesis y construcción, o por utilizar términos pertenecientes a otra estirpe intelectual: entre *símbolo* e índice, entre *hábito* e *invención*, entre *ratio facilis* y *ratio difficilis*. El proceso contradictorio de estos aspectos contrapuestos de la obra de arte apunta rasgos de una infinitud distinta a la de la infinitud del absoluto.¹⁴ Las figuras del conflicto, la ruptura y el enigma sin solución rempazan a las figuras idealistas de la reconciliación. Cabe destacar, en este sentido, la particular atención de Adorno a la experiencia de la radicalización del arte *moderno en la vanguardia*, a partir del cual obtiene una nueva perspectiva también sobre el arte tradicional. Porque en la vanguardia auténtica, aquel elemento de verdad cuyo índice es la apariencia estética, desmerece refulgentemente la figuras idealistas de la reconciliación y tiende a ser no sólo dotado o marcado -sino actualizado- en su sentido en las construcciones anti-artísticas. Es más, es elevado con cierta consciencia a principio constructivo de unos procesos de producción casi convertidos en filosofía, en el linde de la historia del arte.

Al proporcionar el arte moderno una nueva advertencia sobre las obras de arte tradicionales, en cierto grado consumibles y aparentemente comprensibles, se enrarece su apariencia de unidad y valor. Esto significa dos cosas: **(1)** que se pone en evidencia el carácter convencional que ocultaban las obras de arte aurático, de manera que éstas se vuelven accesibles en una nueva presencia artefactual corriente (carente ésta, pero no su ritual, de toda apariencia).

(2) Las obras de la tradición (pasada o reciente) se convierten en material de obras nuevas, siendo de algún modo transformadas. Se podría hablar en estos casos de interpretación o de crítica de unas obras de arte por otras (comprensibles en el trayecto que va de Hegel a Dino Formaggio). Esto sucede, inclusive, con la tradición reciente en que la apariencia (ya del todo criticada) lo es no de un artefacto convenientemente configurado sino de un gesto anti-obra, es decir, de un resto de apariencia estética que insiste en hacer aparecer como separada del cosmos no artístico una obra moderna radical, que no pasa de ser la ocasión de una calculada relación entre arte y realidad (un trasto indiscernible). No hablamos de una interpretación en sentido convencional sino de que obra se convierte en material (más o menos actualizado) de un nuevo giro anti-artístico de consecuencias -críticas- cada vez más secularizadoras, mientras el arte aún exista y no se haya disuelto -simplemente- en moda y entretenimiento (mientras progrese con alguna dirección histórica).

Lo que Adorno destacó del arte moderno radical como “rebelión contra la apariencia” es una rebelión intraestética. No se entiende en absoluto el rendimiento de esta figura de pensamiento de Adorno al asociarla -como sucede en numerosas ocasiones- a la distancia entre un estado de reconciliación y la “negatividad” del estado real del mundo que obligaría al arte, a causa de la terrible verdad, a evitar la apariencia de reconciliación, es decir, la ilusión de una reconciliación ya existente.

Por el contrario, la rebelión contra la apariencia es -insistiendo en la paradoja- una rebelión no contra la *apariencia*, sino contra la *apariencia de la apariencia*. No se cuestiona la apariencia estética como tal sino su depotenciación en cuanto apariencia estética: depotenciación que ocurre en todos aquellos casos en los que una experiencia de recepción artística, reducida a un enaltecimiento ideológico -por medio de alguna convención (por fresca que esta sea)- ya no

14 ¿Acaso la infinitud de la semiosis en el sentido peirciano?

permite percibir, comprender o criticar la apariencia estética en su carácter específico de apariencia.



Chris Burden (1946-2015) *Porsche with Meteorite*

En efecto, como sostienen Wellmer o Bürger, no puede creerse seriamente que el problema de la apariencia estética sea el hecho de que ella produce ilusiones sobre el estado del mundo. Esto puede creerse solamente al entender la apariencia en el marco de la filosofía de la reconciliación como una apariencia de reconciliación real. El carácter aparente remite más bien a la propia obra de arte en su unidad; pero la experiencia de esta apariencia es, cuando se trata de arte genuino, tan necesaria como la de su descomposición en un grado que depende del tipo de arte, aurático o bien posaurático. La apariencia estética es la apariencia de una presencia absoluta, de un significado transparente, fuera del continuo de la experiencia habitual. A la vez, en el proceso de recepción crítica, una apariencia tiene que disolverse una y otra vez, y volver a producirse una y otra vez. Es más, en su existencia fugaz no puede ser separada de una reflexión que siempre la va a destruir también. Que en el arte moderno radical el carácter ilusorio de su apariencia sea expuesto en forma -digamos- constructiva (Adorno) y que las artes busquen al mismo tiempo llevar a cabo una inflexión, surge de

una necesidad intraestética de rescatarse como apariencia estética para ir una y otra vez, contra las convenciones y las regresiones institucionales.

Es posible que la verdad no sea o no sea ya la finalidad del arte. El arte fue un juego gratuito con el entendimiento que trastorna los sentidos habituales, “*un juego en los límites entre el pensamiento profundo y lo absurdo.*” (Wellmer, 1998 [ibíd]) Pero como no es posible separar –sin más– lo que es el sentido de lo que es la verdad, la apariencia estética tampoco es independiente de la verdad. Y esta verdad está incorporada en el juego del arte. Para terminar, hemos de decir que es menester pensar a ambas cosas en conjunto y en detalle, (i) la transgresión de cualquier pretensión de verdad en el juego estético y (ii) la relación de las obras de arte con la verdad, para llegar a una idea adecuada y convincente de autenticidad o actualidad en el arte, desde luego, si aún ciframos algunas expectativas respecto del carácter antimitológico de las artes.

ADORNO, Theodor W.
(1970) *Asthetische Theorie*, editada por G.Adorno y R.Tiedemann (*Gesammelte Schriften*, 7), (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Traducción castellana de Jorge Navarro Pérez, *Teoría Estética*, (Madrid: Ed. Akal, 2004).

BÜERGER, Peter
(1983) *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp). Hay traducción castellana de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, *Crítica de la estética idealista* (Madrid: Visor, 1996)

MENKE, Christoph
(1991) *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch). Hay traducción castellana de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, *La soberanía del arte, la experiencia estética en Adorno y Derrida* (Madrid, Visor, 1997).

WELLMER, Albrecht
(1986) *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno* (Frankfurt am Main: Suhrkamp). Traducción castellana de J.Luis Arántegui, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno* (Valencia, Visor, 1992).

WELLMER, Albrecht
(1998) “Das Versprechen des Glücks und warum es gebrochen werden muls”, en *atto Kolleritsch* (comp.), *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik* (Vienn & Graz: Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst). Hay traducción castellana de Peter Storandt Diller en Wellmer, *Líneas de fuga de la modernidad* (Buenos Aires: FCE, 2013).

Novedad, esteticidad y heurística. Notas sobre *Funktionalismus heute*

Innovation, Aestheticism and Heuristics. Notes about Funktionalismus heute

ALEJANDRA PERIÉ

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba

alejandraperie@gmail.com

Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

“Una obra de arte no tiene que complacer a nadie,
mientras que una casa es responsable ante el mundo”

Adolf Loos, 1908

RESUMEN

Este ensayo propone revisar un texto sobre diseño pensado por Th. W. Adorno en la década de 1960. Si bien autores como Gert Selle, Jean Baudrillard y Pierre Bourdieu criticaron el carácter ideológico de la promesa de valor de uso del funcionalismo, este texto de Adorno aún es capaz de mostrar matices sobre la relación entre *esteticidad*, *novedad* y *funcionalidad* en el mundo del diseño. Por esa razón volvemos sobre su artículo para reconsiderar un conjunto de problemas de gran interés para el diseño actual.

Palabras clave

FUNCIONALISMO; NOVEDAD, ESTETICIDAD;
DOMINIO; HEURÍSTICA

ABSTRACT

This paper proposes to revise a text on design thought by Th. W. Adorno in the 1960's. While authors like Gert Selle, Jean Baudrillard and Pierre Bourdieu criticized the ideological character of the promise of “use-value” of functionalism, the text of Adorno is still able to show nuances of the relationship between aestheticism, innovation and functionality in the design world. For that reason we return to this text to reconsider a set of problems of interest to the current design.

Key words

FUNCTIONALISM; INNOVATION; AESTHETICISM;
POLITIC DOMAIN; HEURISTICS

Artículos, 60-69
ISSN 2469-2018
comunidadoffline.com.ar

Recepción del artículo
agosto de 2015
Aprobación
diciembre de 2015
Publicación
abril de 2016

1 RECORDANDO ALGUNAS IDEAS DE FUNKTIONALISMUS HEUTE.

Porqué “útil” no es homologable a “funcional”.

Aún sin detenernos demasiado en las circunstancias en que fue pronunciada en 1965 la conferencia de Theodor W. Adorno en torno al “funcionalismo” (Adorno, 1967),¹ cabe igualmente mencionar que constituyó uno de las reflexiones más potentes dentro de una serie de discusiones sobre el diseño, recientemente instaurado durante el siglo veinte, en las que intervinieron numerosos agentes, desde Adolf Loos y Ludwig Wittgenstein, hasta Tomás Maldonado y el mismo Adorno,



¹ Su título fue “Zum Problem des Funktionalismus heute” y se llevó a cabo entre el 22 y el 24 de octubre de 1965 en la *Akademie der Künste am Hanseatenweg*.

pasando por Herman Muthesius y Henri Van de Velde. En la segunda postguerra, estas discusiones se centraban en cómo imaginar los modelos o los estilos de una reconstrucción urbana y edilicia en la República Federal, trascendiendo rápidamente ese núcleo de discusión, para alcanzar el estado de avance de un paradigma, ya en crisis: el funcionalismo.

¿Porqué revisar nuevamente un texto adorniano de la década de 1960? Considerando que el asunto ha sido ya largamente analizado por autores como Gert Selle, Jean Baudrillard, Pierre Bourdieu, etc., quienes revisaron el carácter ideológico de la promesa de valor de uso funcionalista. Sin contar con una respuesta justa, sólo diremos que el texto de Adorno aún es capaz de mostrar matices sobre un tipo de relación entre *esteticidad*, *novedad* y *funcionalidad* en el mundo del diseño. Por esa razón consideramos que volver su artículo sobre el funcionalismo es una manera adecuada y poderosa de reconsiderar un conjunto de problemas de gran interés para el diseño actual. Problemas que podrían seguirse de la célebre cita mencionada arriba, en el epígrafe. Hagamos una primera enumeración –sin pretensiones de analiticidad– de estas preguntas.

- ¿Qué conocimiento técnico de los postulados específicos, y de las premisas y evoluciones empíricas del funcionalismo –como tendencia efectiva dentro de la esfera del diseño– habrá observado o tenido en cuenta Adorno para escribir sobre “el funcionalismo hoy”? ¿Cuál habrá sido el funcionalismo al que refiere Adorno en su artículo?

- ¿Cómo enlazaría el examen teórico crítico de Adorno con las evoluciones que hoy se diferencian en cuanto crítica (auténtica) y *pseudocrítica* del funcionalismo? (cfr. Selle, 1972)

- ¿Con qué grado de ajuste y detalle ha sido continuado o criticado –en el artículo de Adorno– el estudio y el debate acerca de las relaciones entre la esteticidad, la novedad y los niveles de

optimización, tal como éstas se dieron en el universo del discurso del mismo funcionalismo?

- ¿Cuáles y cuántos niveles o acepciones de esteticidad y de utilidad deberíamos pensar o establecer retomando ya algunos puntos claves de esta discusión?

Uno de los puntos centrales toda discusión al respecto es la denominada “crítica al ornamento”, vale decir, “...*la crítica de lo que ha perdido su sentido funcional y simbólico y ya sólo es algo venenoso, algo orgánico en descomposición.*” (Adorno, op.cit. [p.330]). Se podría pensar que Adorno –en esta referencia- hace suyas –sin más- las formulaciones de algunos funcionalistas que, de Loos en adelante, oponen un funcionalismo a un tipo de práctica menos avanzada: los decorativismos, el estilo ingenieril, etc. Sin embargo, adelante en su texto, Adorno pone límites a dicha oposición dudando, entre otras cosas, sobre el carácter *avanzado* o *auténtico* de la concreta prédica funcionalista.

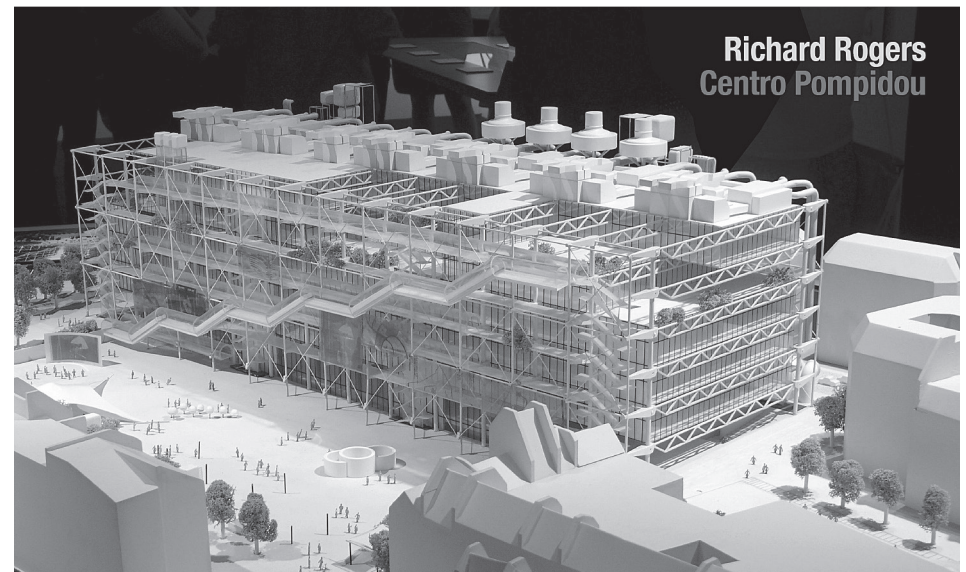
Adorno parte de la confusa relación entre las nociones de artísticidad, utilidad, técnicas y oficios, tales como éstas se presentan en las discusiones entre los diversos agentes de las distintas esferas del diseño. Aparece como un problema, el que todo diseño basara sus prácticas formales más allá de las condiciones autónomas propias de las prácticas artísticas. ¿Hasta qué punto se podrían volver artísticas las cosas prácticas? O, ¿Cómo producir innovaciones técnicas sin pensar las prácticas desde el campo artístico? Éstas y otras preguntas condujeron a Adorno a problematizar la relaciones de esteticidad entre lo funcional y lo que no lo es.

El empleo del término “obra”, sin distinción, tanto en el campo del arte como del diseño ya es un problema.

Por tanto, no hay que separar absolutamente lo que en las obras es funcional y lo que no lo es, pues históricamente han estado mezclados. (op. cit [p 331])

Posiblemente se trate, para Adorno, del proyecto de establecer una relación arte-diseño midiendo el rango de esteticidad de un texto, al que llama obra, a secas. Instala –de algún modo- la discusión de lo estético en lo que concierne al campo del arte o de las artes, sin hacer una mención explícita de las propiedades artísticas o estéticas específicas del campo del diseño. El hecho de referir toscamente al campo de la arquitectura o de los espacios arquitectónicos pareciera ser suficiente para orientar la reflexión adorniana sobre el diseño. Luego: ¿en qué medida se aborda con rigurosidad la problemática funcionalista sin tener en cuenta el estado de discusión, de gran articulación, interior al diseño como una disciplina autónoma? El tipo y rango de esteticidad se mide o establece, para Adorno, como es habitual en su pensamiento, a partir de las tensiones derivadas de la ley formal y la materialidad de una época histórica. Pero, en este punto, la omisión del término “diseño” en este artículo no es poco significativa.

Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016



Adorno se hallaba frente a un fenómeno estético particular y diferente de lo que se tiene por arte autónomo, que reunía los siguientes aspectos contradictorios:

- Oposición entre artes y oficios.
- Interés por un servicio de la técnica para la liberación del mundo de las mercancías.
- Finalidad sin fin opuesta a otra finalidad de índole práctica.
- Oposición (obsesiva) al ornamento y a las formas banales.
- Oposición (puritana) a la mera búsqueda de beneficios económicos.

Una de las preguntas que hoy podríamos hacernos es: ¿Por qué seguir pensando todos estos asuntos dentro del paradigma estético de los objetos artísticos que pueden –sin más– ser llamados obras? Otra pregunta cercana: ¿Qué rendimiento analítico habría tenido desplazar –con los ajustes necesarios– las categorías de análisis hacia un espacio disciplinar autónomo (el del diseño)?

2 EL LÍMITE DE LO BURGUÉS. ¿QUÉ ES LO FUNCIONAL?

Considerando lo que acabamos de decir, una observación y una reflexión acerca de la imposibilidad del diseño funcionalista de sustraerse de un proceso de fetichización, debería distinguir elementos más específicos.² ¿Cómo distinguimos lo *funcional* de lo que no lo es? El límite de lo burgués, como lo expresa Adorno, ya anticipa la problemática que se deriva de la constatación teórica de que el *valor de uso* se constituye

² Adorno, al respecto mencionaba: “*El límite del funcionalismo hasta hoy es el de lo burgués en tanto que sentido práctico.*” (Adorno, op.cit. [p 333])

–ideológicamente– como caución práctica.³ Esto supondría un primer grado de crítica, presente inclusive como de autocritica del funcionalismo, por el cual el debate en el seno mismo del diseño y de sus institutos ya había señalado cómo la referencia a una moral puritana del trabajo había venido a neutralizar ideológicamente una moral aristocrática del ocio, que no quedaba circunscrita ya solamente al ornamento sino que adoptaba también la forma diseñada. Al interior de una doctrina funcionalista: ¿Cuáles son los supuestos que determinan qué es lo “necesario” y qué es lo “superfluo”?

Otra cosa es la oposición que Adorno establece entre el ornamento y el dúo conceptual expresión/construcción. De la cual derivaría el “odio al ornamento” y el rechazo por la artesanía. Parecería que el problema es aquí, el de definir o concebir una suerte de “diseño avanzado”. Las discusiones de Loos con sus contemporáneos y las propias formulaciones de Adorno en plena época del funcionalismo de postguerra, están ciertamente orientadas a determinar el carácter avanzado de lo que en “El funcionalismo hoy” aún no se nombra, con claridad, como “diseño”.

¿Por qué odiar el ornamento o la artesanía sino por su inadecuación a un tiempo histórico que está requiriendo o solicitando un tipo práctica cuyo ajuste material sea más complejo y autoanalítico? La razón por la cual los modos de producción han sido superados –en este caso, ornamento y artesanía– es una razón en términos de esteticidad. Al respecto enuncia Adorno:

³ Tal como los pensó Jean Baudrillard.

Como se sabe, los ornamentos que Loos despreciaba con una furia que contrastaba con su humanidad son las cicatrices que han dejado en las cosas modos de producción superados. A la inversa, en el arte no funcional han entrado algunos fines, como la vida social, el baile o entretenimiento, que acaban desapareciendo en su ley formal. La finalidad sin fin es la sublimación de los fines. Nada es estético en sí mismo, sino como campo de tensión de esa sublimación. Por tanto tampoco existe la finalidad químicamente pura, que sería lo contrario de lo estético. (*op.cit* [p 332])

Habría que revisar –en alguna ocasión– cómo se constituye este odio al ornamento en Loos, pero sin duda, la condena del ornamento en las discusiones funcionalistas desde la *Werkbund* implican una pregunta sobre la conveniente o debida intervención del diseño en las formas de una cultura. No se trata aquí, como lo propone Adorno, de una legitimidad en términos sólo “culturales” o “antropológicos”, sino de un tipo de legitimidad que está funcionando al interior de un campo –el diseño– que se arroga el poder y la posibilidad de intervenir en el mundo para mejorarlo. En todo caso, las “formas prácticas” no estaban siendo postuladas para el mundo tal cual estaba configurado; proyectivamente involucraban un tipo de esteticidad: la de imaginar cómo podría ser el mundo, a diferencia de cómo “estaba siéndolo”.

Sea como fuere, podríamos leer la propuesta adorniana como el acto de pensar, tanto la esteticidad como la funcionalidad, en términos de “tensión” entre dos o más términos, pero básicamente entre un tipo de ley formal y lo que de ella se excluye, y al mismo tiempo se incorpora como tensión entre su pretensión purista y lo que se embate contra ella.

Sólo la ignorancia del diletante y el idealismo estúpido negarán que toda actividad artística auténtica exige el conocimiento preciso de los materiales y conocimientos disponibles, y siempre, en su estado más avanzado. (*op.cit* [p 337])



Phillipe Starck
calzado Ipanema

Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

Aparece aquí la contraposición entre artesanía (y fantasía) vs construcción pura. Si bien estos conceptos parecieran excluirse recíprocamente, habría que considerar –como lo hace Adorno– una serie de elementos que impiden esta distinción en sentido estricto:

Sólo quien no se haya sometido nunca a la disciplina de una obra, sino que se imagine su origen mediante la intuición, temerá la cercanía al material y el conocimiento de los procedimientos le hagan perder al artista lo que es más propio del él. Quien no averigüe qué está disponible y no lo siga impulsando sacará a la luz desde el presunto abismo de su interioridad el residuo de unas fórmulas superadas. (Adorno, *ibíd.*)

Toda práctica próxima a la artesanía debería poder considerarse, en este estado de cosas, el dilema de la adecuación de los medios a fines (*op.cit.* [p.338]). El dilema de todo acto artesanal es que los medios se conviertan en fines en sí mismo, atentando con tal proceso de fetichización al objetivo principal de toda artesanía: el despliegue libre de la razón objetiva de las fuerzas productivas. Su peligro de ser repetición de lo mismo, de ser una fórmula acabada (superada), de acabar encima siendo una mera mercancía, no son asuntos que se resuelvan tan simplemente en oposición a la idea de “construcción pura”. Es cierto que deberíamos preguntarnos cómo es que se llega siquiera, cada vez, a la postulación de un estado de “artesanía”. Este problema lleva a Adorno a re-

flexionar sobre el rol de la “fantasía”. Sin detenernos en dicho diagnóstico, hemos de tomar la idea en la que “fantasía” pasa a ser ese “algo más”, que en el diseño,⁴ podría implicar ir más allá de los materiales y las formas. “*Inervar ese algo más*” para Adorno, implicaría dejar de considerar a los materiales y las formas como fenómenos naturales (típica creencia artística ingenua), tomando conciencia del tipo de reservorio histórico y espiritual que en ellos se ha ido acumulando a nivel progresivo, con todas las tensiones que esto puede implicar. El diseñador debería poder percibir -en el acto productivo y proyectivo- el problema de dicho almacenamiento en los materiales y las formas. Pues como afirma Adorno, “*al percibir el problema, la fantasía artística [estética] despierta lo que está almacenado.*”

Las preguntas que podríamos formular llegados a este punto, son las siguientes: ¿Hay poca fantasía en la artesanía corriente que rechaza Loos? ¿Hasta qué punto se distancia el diseño funcionalista de los rasgos de la artesanía corriente? Y por último: ¿Qué cuota de fantasía había en las prácticas funcionalistas o en su proyección a futuro? Precisamente porque “*las formas y los materiales no son en absoluto unos acontecimientos naturales*” (Adorno, *op.cit.* [p.339]), es que el funcionalismo y el diseño en general desde las lógicas funcionalistas, se postulaban como una ciencia de lo artificial, es decir, como una actividad que ensaya soluciones a problemas apelando a esa fantasía de la cual habla Adorno (al menos en parte).

4 Arte funcional como decía Adorno.

3 ¿QUÉ ENTENDEMOS POR FUNCIONAL?

La solución, a la espera de la evolución cultural.

La novedad, al límite de lo inteligible.

La función para el sujeto no es una función para el ser humano en general, determinado para siempre por su physis, sino que se refiere a los seres concretos en la sociedad. Contra los instintos atascados de los sujetos empíricos, que en la sociedad actual siguen deseando ser felices en su rincón y en medio del moho, la arquitectura funcional defiende el carácter inteligible, un potencial humano que es atrapado por la consciencia más avanzada, pero que se ahoga en los seres humanos mantenidos en la impotencia. La arquitectura digna del ser humano piensa en los seres humanos mejor de lo que son tal como podrían ser de acuerdo con el estado de sus propias fuerzas productivas, encarnadas en la técnica. (*op.cit* [p 341])

La cita de Adorno revisa críticamente una posición ciertamente necesaria para el diseño o la arquitectura: su ser funcional. ¿Funcional a quién? No a los consumidores de ideología, por supuesto. Tampoco a quienes aspiran a disfrutar en forma perezosa del producto artesanal carente de fantasía. Pareciera referirse a un sujeto que, por un lado, comprende los límites de la autonomía del diseño (la tensión que impone su ser en sí). Pero, no siendo un sujeto particular, pareciera tratarse de la suma o el conjunto de individualidades repensando la función de un objeto en el mundo social: ¿porqué no?

Pensar en los seres humanos mejor de lo que son tal como podrían ser de acuerdo con el estado de sus propias fuerzas productivas, encarnadas en la técnica significa ya aquí, un anticipo del fracaso funcionalista de distanciarse de las fuerzas productivas, fantaseando un mundo posible “necesario”. La *fantasía* del funcionalismo, como veremos, es pues, esta falta de subordinación a las fuerzas sistémicas de lo social. Si bien al interior del paradigma funcionalista se promue-

ve una adecuación a la técnica y a ciertos desarrollos materiales de la época, subyace una crítica que lleva por lema “el mundo podría también ser de esta manera, y porqué no, más óptimo en esta dirección.”

La adecuación a una necesidad, no es la de subordinarse a un flujo sistémico enajenante, sino la de la búsqueda heurística reflexiva. El diseñador –en este horizonte de sentido- debería ser consciente de la limitación de un sujeto corriente frente a los objetos y las necesidades; limitación que es la propia ideología de las necesidades,⁵ y podría intentar producir un diálogo con esa técnica y esa materialidad en un sentido opuesto: el del análisis de la función y su relación con la forma. Es más que evidente que el diseñador no puede trascender tampoco la producción ideológica, pero al menos, tiende en su actividad proyectual a problematizar la producción de los objetos, sacándolos temporalmente del flujo sistémico al que están sometidos por el desarrollo de las fuerzas productivas y el embate de la técnica.

Dicho de otro modo: lo que como analistas deberíamos ser capaces de distinguir, es si el diseñador ha considerado o no –para su proyecto- un rango de pertinencias basadas en unas variables (o rasgos) que tengan en cuenta la problemática situación de la economía individual de las necesidades de un usuario, o sigue –acríticamente- el mero flujo de las exigencias de la productividad y la movilidad económica. Distinguiríamos aquí, dos rangos de necesidades, ambas ideológicas y problemáticas; aún así, la distinción pareciera aportar a la complejidad atendible de una creciente y “avanzable”⁶ teoría del diseño. Luego: ¿Inteligible para quién? Desde dónde de podríamos pensar la inteligibilidad funcionalista?

⁵ Porque como afirma Baudrillard, no necesitamos los objetos, creemos que los necesitamos.

⁶ Avanzada, pero evolucionando.

4 ÓPTIMO. ¿ES NUEVO?

Es un asunto asumido por la teoría del diseño (aunque no por sus profesionales reales), sostener la posibilidad de dar soluciones de diseño óptimas en un sentido universal.⁷ La razón por la cual no es posible sostener un nivel de optimización estable para un producto de diseño es precisamente la permanente relación entre los factores provenientes del entorno interno del mismo (in-texto) y las modificaciones que el entorno externo (con-texto: productividad, agilidad mercantil, espectro de cultura estética, destino social, etc.) impone por fuerza. Por lo que la llamada optimización del diseño ha pasado de ser una falacia ideológica, a ser un espacio de crítica sobre la problematicidad intrínseca de su propia enunciación. Sin la pretensión de “insuperable”, lo óptimo sigue siendo un horizonte de sentido potente para el diseño actual. ¿Con qué nuevos ingredientes?

¿Qué rango de necesidades contemplamos en el diseño cuando postulamos lo óptimo para un determinado objeto (o ambiente, etc.)? Y como preguntábamos arriba: ¿hasta qué punto óptimo es inteligible? Al pensar en términos de optimización en el diseño, Herbert Simon (1969) formula estas preguntas:

¿De todos los mundos posibles (los alcanzables para ciertos valores admisibles de las variables de la acción) ¿cuál es el mejor? Es decir ¿cuál produce el valor más alto de la función de criterio? ...¿qué decir con respecto al proceso de buscar candidatos? ¿Qué tipo de lógica es precisa para la búsqueda?

El problema es –precisamente- que a veces, óptimo es nuevo. Pero novedoso en un sentido muy diferente a cómo la

⁷ Tener en cuenta el problema de la crítica a la optimización pura (Jean Baudrillard y Jordi Llovet) en Fraenza y Perié (2010, 2).

novedad se manifiesta en muchos otros tipos de objetos en los que prima tan sólo un valor de signo asociado a otra cosa que no es su valor de uso. Este tipo de novedad implica un ajuste –a veces radical- del sistema de sentido habitual. Novedad en tanto que valor de uso también puede ser poeticidad en términos jacobsonianos, y puede vincularse a lo que Adorno entendía como carácter enigmático. La pregunta fundamental es si existe un tipo de racionalidad en esta clase de funcionalidad novedosa cuyo carácter no se torne necesariamente domeñante por causa de su “optimización”. Es decir, Adorno considera que el tipo de relación medios-fines que rige el funcionalismo no da lugar a otra cosa que a la

pertinencias históricamente heredadas). A nivel de la recepción, recuperar el idiolecto perdido (a causa de la novedad de los exprimelimonos de silicona) implica una serie de procesos abductivos, comparaciones, correlaciones aventuradas y rechazadas, juicios de pertenencia y de no correspondencia que para nada podríamos vincular con una relación de dominio. Si la misma circularidad hermenéutica se interrumpe por vía de esta novedad, entonces: ¿En qué niveles u órdenes aún podríamos pensar en cierto carácter instrumental? Instrumental quizás, porque a fin de cuentas, es un exprimidor de limones, aunque primero, debemos reconocerlo.

5 LA SUPERACIÓN DE LA CULPA EN EL POST-FUNCIONALISMO Y EL PENSAMIENTO META-CRÍTICO EN TORNO AL CONCEPTO DE UTILIDAD.

El diseño auténtico niega a los sujetos lo que ellos quieren:

Hasta en la necesidad falsa de los vivos se agita la libertad: lo que la teoría económica llamaba “valor de uso” frente al valor abstracto de cambio. La arquitectura legítima les parece necesariamente su enemigo porque ella les niega lo que ellos (que son como son y no de otra manera) quieren o incluso necesitan. (Adorno, *op.cit* [p 342])

El problema parecería ser el siguiente, al menos para Adorno según su artículo (*op.cit.* [p.342]): El arte (y esto debería valer para reflexionar acerca del arte puro o aplicado) ha debido mantener su autonomía (su ser en-sí) para no quedar al servicio de lo que él mismo ha comprendido como problemático en lo social (el dominio). Es preciso también, captar el momento antinómico de lo que el arte ha llegado a



razón pragmática, subjetiva o instrumental (Gómez, 1998, p 108)
¿Cómo podría ser domeñante un tipo de racionalidad que postula un nivel de optimización que aún escapa a su dependencia de un sistema de significaciones?

Expliquémoslo: Unos nuevos exprimidores de látex (silicona) ya no derivan de un sistema sino que son la piedra de toque de otro sistema (distinto, novedoso y desconocido) en potencia. Una recién inaugurada matriz de desviaciones impone cambios en las convenciones (ya sean códigos o géneros) más allá del objeto original (exprimidor con la serie de

ser para comprender su “contenido de verdad”. *“El arte, para llegar a serlo por completo, tiene que cristalizar autónomamente, de acuerdo con su propia ley formal.”* (Adorno, *ibíd.*) Su contenido de verdad es no estar sometido a lo que *“él niega mediante su mera existencia”* (¿Niega su mera apariencia?). Como el arte está hecho por seres humanos, no estaría *completamente* apartado de éstos, y su constitución misma afirmaría *“aquello a lo que se opone”*. Ahora bien, en la tendencia o conducta del arte también está el *“ser un puro en sí”* para tomar distancia y poder reflexionar sobre lo que ha comprendido como “problemático” (¿Su propia falsedad?) y no ser víctima, sobre todo, de lo que comprendido como problemático del arte. Resumiendo: El arte,...

1. ...si niega a los otros, se convierte en fetiche,...

2. ...si no logra distanciarse de los otros, olvida su carácter problemático.

Ese sería el núcleo de toda reflexión estética, para Adorno. Este arte no aspiraría a complacer a los sujetos de este mundo real en el que transcurre, quienes estarían afectados por la racionalidad de los fines, sino a un sujeto virtual, no estrictamente coincidente con éste, liberado, emancipado, sólo posible en una sociedad modificada, no afectado por los mecanismos de la cosificación. Sólo el arte –para Adorno- habría podido conservar sesgos de un comportamiento (pre-cosificado, pre-lingüístico, etc.). Ya que el sujeto de este mundo está adaptado acriticamente a una técnica que es “regresiva” al haberse convertido en un fin en sí misma.

Por otro lado, todo esto nos llevaría al siguiente argumento adorniano: *cuanto más el arte –moderno, puro o aplicado- renuncia –por el propio movimiento de su ley formal- a sus orígenes míticos y mágicos, más peligrosamente se acerca a su adaptación a una técnica regresiva, instrumental, etc.* Es evi-

dente que en este enfoque no se puede hacer la siguiente inversión: una teoría que imagina un camino hacia la técnica, en la cual la técnica está al servicio de los hombres y no viceversa. Dado que el hombre es –constitutivamente- “técnica” en tanto está en su propia constitución, la razón instrumental, también:

Su propia conciencia está cosificada a la vista de la técnica, y por eso hay que criticarla desde ésta, desde la técnica cósmica. Esa frase plausible de que la técnica existe para los seres humanos se ha convertido en ideología banal del atraso; esto se nota en que no hay más que repetir esa frase para ser premiado por doquier con aprobación entusiasta. En la situación arbitrario. (*op.cit* [p 343])

La cuestión del funcionalismo, es –como dice Adorno- la cuestión de su subordinación a la utilidad (*op.cit* [p 343]). Por un lado (i), tendríamos toda la discusión relativa a cómo el problema del funcionalismo, se acomoda de algún modo a la cuestión de la subordinación a la utilidad. Y esto es lo concerniente a una etapa temprana de las problemáticas funcionalistas y a sus primeros debates. Pero por otro lado (ii), tendríamos otras discusiones más avanzadas, que se centran en revisar cómo los objetos, además de servir a un actor solitario –como herramientas- en su manipulación instrumental de la naturaleza (con todas las implicancias que nos enseñara la teoría crítica, respecto del dominio y la represión), sirven a una conexión o mediación semiótica entre sujetos enunciadorees y destinatarios, como instrumentos de manipulación y coerción social. (Fraenza y Perié, 2010, p 42)

Así, tal vez, en este último estadio nos encontraríamos que la antítesis *utilidad-inutilidad*, instala –como propusiera ya Adorno- el debate en torno a las exigencias estético-críticas, que no harían sino obligarnos a volver problemáticas las relaciones de sentido que derivan toda relación sujeto-objeto en el marco de una teoría de la acción en general.

ADORNO, Theodor W.

(1967) “Funktionalismus heute”, en Ohne Leitbild: Parva Aesthetica (Frankfurt am Main: Suhrkamp). Reeditado en *Gesammelte Schriften. Band 10.1., Kulturkritik und Gesellschaft. Prismen. Ohne Leitbild. Eingriffe. Stichworte.* pp 378 y ss. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977). Traducción castellana de Jorge navarro: *Crítica de la cultura y sociedad 1. Prismas y Sin imagen directriz* (Obra completa 10/1) (Madrid: Akal, 2004)

FRAENZA, Fernando & Alejandra Perié

(2010) *Diseño, esteticidad & discurso* (Córdoba: Editorial Advocatus-Universidad Blas Pascal).

GÓMEZ, Vicente

(1998) *El pensamiento estético de Theodor Adorno* (Valencia: Frónesis, Cátedra de la Universidad de Valencia).

SELLE, Gert

(1972) *Ideologie und Utopie des Design. Zur gesellschaftlichen Theorie der industriellen Formgebung* (Köln: DuMont). Traducción castellana de E. Subirats, *Ideología y utopía del diseño, contribución a la teoría del diseño industrial* (Barcelona, G.Gilli, 1975).

SIMON, Herbert A.

(1969) *The Sciences of the Artificial* (Cambridge: MIT Press). Traducción castellana *Las ciencias de lo artificial* (Granada: Comares, 2006).

Los materiales del arte y su dispersión. Marx en Adorno, y éste en el arte contemporáneo

*The art's Materials and its Dispersion. Marx in Adorno,
and Him in Contemporary Art*

MANUEL MOLINA

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba

mm88.molina@hotmail.com

NOTA: Ponencia leída en el I Congreso de Estética, organizado por el Instituto de Investigación en Teoría del Arte y Estética, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca, 2015.

RESUMEN

Este trabajo apunta a indagar sobre los sentidos marxistas que son retenidos y discutidos en la tríada conceptual adoniana de material estético, sociedad y apariencia, y a preguntarse acerca del potencial teórico que reviste a su vez para el tratamiento con los fenómenos artísticos contemporáneos, descriptos con cada vez más insistencia en la tendencia histórica de la “desdiferenciación”.

Palabras clave

ADORNO; MARX; ARTE; MATERIAL; SOCIEDAD

ABSTRACT

This work aims to investigate the Marxist senses which are retained and discussed in Adorno's conceptual triad of aesthetic material, society and appearance, and ask about the theoretical potential of turn for treatment with contemporary artistic phenomena, described with each more emphasis on the historical trend of “de-differentiation”.

Key words

ADORNO; MARX; ART; MATERIAL; SOCIETY

Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

Artículos, 70-78
ISSN 2469-2018
comunidadoffline.com.ar

Recepción del artículo
agosto de 2015
Aprobación
diciembre de 2015
Publicación
abril de 2016

Frente a la anunciada muerte del arte moderno y de la caída de la obra de arte con todas sus categorías estéticas, el mundo del arte contemporáneo no cesa de demostrar que la producción y consumo de obras de arte es cada vez mayor, y que el mercado cultural tiene lugar en un perfecto ensamble con el capitalismo tardío. La contemporaneidad estética más que haber anulado los modos de producción anteriores, los ha integrado sin roces en su proceso de expansión en el presente. Por eso mismo es que Marx y su crítica radical al sistema de producción capitalista y Adorno y su crítica posmarxista a la obra de arte moderna configuran una posibilidad de construir una crítica radical al arte contemporáneo, y mediante este a nuestras sociedades actuales.

El concepto de material es construido por Adorno en sus comienzos con un sentido musicológico desde el artículo “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” de 1938 sobre la sinfonía radiofónica y el jazz, hasta *Filosofía de la nueva música* sobre Stravinski y Schönberg que comienza a escribir en 1941 y publica en 1948. En estos años la noción de material musical es formulada como la suma de las propiedades y características de los sonidos y de sus relaciones entre ellos. Las propiedades sonoras y la escucha misma son ya entendidas como no naturales, esto es, que han sido generadas históricamente en los distintos estadios del desarrollo del material musical (Dalhaus, 1974). No se trata sólo de un privilegio cuantitativo del material musical por sobre los otros materiales artísticos sino también una centralidad filosófica que se expone en *Teoría Estética*. De la música, que es el arte del tiempo por excelencia, Adorno extrae el concepto general de la obra de arte auténtica como proceso.

Adorno luego, señala de manera general, para todas las artes, que

... el material es aquello con lo que los artistas juegan: las palabras, los colores y los sonidos que se le ofrecen, hasta llegar a conexiones de todo tipo y a procedimientos desarrollados para el todo: por tanto, también, las formas pueden ser material, todo lo que se presenta a los artistas y sobre lo que ellos tienen que decidir. (1970d [2]: p 199)

Se trataría el material el primer estado del objeto con el que se enfrenta el sujeto, en términos estéticos, el primer estado de la obra con el que se enfrenta el artista. Y aquí el concepto de material mediado por el de juego, por la actividad lúdica del sujeto, entra en conexión con el ideal adorniano de un comportamiento mimético y a la vez racional. En la actividad mimética se abre la dialéctica sujeto-objeto, en la que el sujeto se entrega a las fuerzas internas de la materia en un movimiento de suspensión de su propia constitución histórica como sujeto interesado, instrumental. Así el objeto, el material estético, deviene por un momento sujeto, con sus propios intereses y exigencias expresivas constituidas históricamente, que coinciden con el estado colectivo de desarrollo del material. Esas exigencias expresivas que ya traen los materiales estéticos son para Adorno todo el sufrimiento humano que no ha podido ni puede ser expresado en ningún otro lenguaje ni ninguna otra actividad social que transforma unilateralmente, sin mimesis, sus materiales de producción. Entonces el material, el germen de la obra, abre su mirada por primera vez y sólo al artista mimético, mirada que sobrevive en el proceso de producción estética como la expresión de la obra:

la expresión es la mirada (...), es el rostro lamentoso de las obras de arte. Las obras muestran este rostro a quien responde a su mirada. (1970d [2]: pp 153-155)

En este punto las nociones de *material*, *mimesis* y *expresión* arman una ronda en el curso de la producción esté-

tica, que Adorno imagina mediante el poema *Torso de Apolo arcaico* de Rainer Maria Rilke.

Esta relación mimética con el material y con su mirada posee también un componente lúdico, donde Adorno hace eco de la idea de trabajo libre que Marx desarrolla en sus *Grundrisen* discutiendo a Adam Smith. Marx define este tipo de actividad como una que no se opone al ocio, a la libertad y a la alegría de la autorrealización, en tanto en el trabajo libre el sujeto fija los fines de su actividad en relación con su objeto de trabajo y las resistencias que este le impone, sin determinaciones externas. Así se desata un proceso de producción no alienado, y en cuyo producto el sujeto se ha objetivado (1857: pp 57 y ss). Y Adorno ha intentado entender la relación entre el sujeto productor y el material de trabajo

con los concepos de mimesis y racionalidad, determinando la producción artística como una síntesis de ambos tipos de actividad. (Bürger, 1983: p 151)

En el juego con el material que acontece en los albores de cada proceso estético particular también se desata toda la constelación inversa entre *material*, *razón* y *construcción*. En el juego hay la libertad para el objeto y a la vez la libertad para el sujeto que se autorrealiza mediante éste, poniendo fines miméticos (esto es, inútiles). El comportamiento mimético-racional implica una relación dialéctica entre el compositor y el material, donde hay momentos de libertad para ambos, y donde hay también coacciones bilaterales.

El trabajo de la técnica coloca el problema del material en el centro de la dialéctica de forma y contenido, donde la forma es la organización del material, siendo este “*aquello a lo que se da forma*” (*ibid.*: p 199) y el contenido la suma de las partes organizadas en la forma. El material dado, al momento de ser seleccionado por un artista para comenzar su proceso de producción, no es en absoluto virgen ni natural. Adorno

también hereda del marxismo su filosofía de la sociedad en la construcción del concepto de los materiales, en la medida en que estos poseen al menos tres momentos distintivos: [1] un momento colectivo o social: aquí Adorno retoma la idea de *El Capital* de “material” en la inversión que hace Marx de Hegel, mediada por el sensualismo de Feuerbach, para referirse a la realidad histórica mundana, a las características concretas de la producción y a la asimétrica situación en el espacio entre los cuerpos de los expropiados y el de los expropiadores como señala Jameson (2011). Pero también Adorno recupera la idea de materia prima en tanto objeto de trabajo que “ya ha sido filtrado por un trabajo anterior” (Marx, 1867: p 131), para señalar que los materiales de la producción estética no son naturales, sino mediados por la estructura social que los produce, son resultados de procesos colectivos de producción, y por lo mismo, encarnan las contradicciones del todo social. [2] Un momento histórico:

El material no es un material natural ni siquiera cuando se presenta a los artistas como tal, sino que es completamente histórico (Adorno, 1970d: p 200).

Los materiales y sus técnicas, en tanto sociales, evolucionan diacrónicamente y cada generación de artistas recibe su material en un estado de desarrollo inmanente determinado históricamente, filtrado por el trabajo previo de otras generaciones de artistas. Hay aquí un sentido hegeliano del material pues es “*aquello que forma el espíritu*” (Hegel, 1832), es espíritu objetivo depositado en la configuración subjetiva del material y por ello un principio activo del despliegue del espíritu absoluto (Dalhaus, *op.cit.*). Pero este despliegue es visto con ojos marxistas, en la medida en que es interpretado como el despliegue del principio del intercambio. En los materiales del arte entonces descansan en capas las reificaciones de las técnicas del pasado, a la vez que en el contacto con las nuevas técnicas son parte activa del avance de la reificación general. [3] y un momento cognitivo: Ador-

no parte de una concepción de verdad no-metafísica, sino determinada socio-históricamente (*ibíd.*: p 259). Ergo la producción artística, en la medida que elabora y configura las contradicciones socio-históricas entre la razón instrumental y la parte de la naturaleza que escapa, entre las técnicas estéticas y las cayosidades del material que resiste, participa del despliegue de la verdad (Buck-Morss, 1977: pp 101, 106-107). Esto es lo que remite el problema del “material estético” a la idea de progreso estético y al concepto de arte avanzado. Afirma Adorno:

El momento histórico es constitutivo en las obras de arte. Son avanzadas las obras que se abandonan al material histórico de su tiempo sin reservas y sin jactarse por estar encima de él. Estas obras son la historiografía inconsciente de su época; esto las conecta con el conocimiento. (*ibíd.*, p 244)

LA CRISIS DE LA CONSTELACIÓN SOCIEDAD/ APARIENCIA/MATERIALES

Adorno introduciría en *Ästhetische Theorie*, según sus planes, las reflexiones sobre los materiales estéticos en el capítulo 2 que llamaría “Situación”. Y se aborda el concepto de material precisamente desde su situación crítica *posvanguardista*, en el momento de su desmoronamiento y yuxtapuesto a dos subcapítulos, que como dos coordenadas clave dan cuenta de la posición objetiva del arte respecto del mundo administrado: primero, la desartización del arte que tiene lugar en la desdiferenciación entre arte y vida impulsada por la *industria cultural*, en una suerte de reapropiación trágica del ideal de la primera vanguardia, pero también entre la cultura industrializada y el arte autónomo; y segundo, el carácter expresivo del arte de la miseria del mundo. Adorno está

pensando en “la era del horror”, en la expresión de la miseria del *fascismo*, situación que “se puede observar en Alemania después de Hitler” (Adorno, 1970c[3]: p 36). Esta expresión aparece como un componente lingüístico no comunicativo que emigró de la racionalidad conceptual a la racionalidad mimética, que funciona en el seno de los materiales como un coeficiente de fricción de su integración inmanente. Sociedad, *Schein* y materiales estéticos dentro del pensamiento de Adorno constituyen un sector del gran sistema paratáctico donde se puede reconocer con especial claridad la relación paradójica con Marx, y donde también se evidencian las profundas crisis de la sociedad burguesa, de la historia de la modernidad y del capitalismo industrial. Precisamente esa tríada de categorías necesita ser criticada para a su vez criticar *in toto* el estado actual del fenómeno artístico y de la estructura social. Algo de esa actualidad caracterizada por una fuerte ampliación de los límites de lo estético y por la institucionalización de la anomia que se desata desde la disolución del arte burgués a comienzos del siglo pasado, Adorno pudo ya diagnosticarla e incorporarla en sus reflexiones sobre el arte. Como dijimos más arriba, introduce la categoría de material estético en el momento de su desmoronamiento y la de apariencia estética en el momento de su crisis. Y los materiales y la *Schein* se sitúan precisamente como los extremos del proceso de producción estética, siendo la selección de los materiales su primer estadio del trabajo y el carácter apariencial el modo en que todo el trabajo se coagula en el objeto estético producido. La crisis de ambos arrastra a la misma situación problemática al proceso artístico entero y a la estructura de oposiciones dialécticas de las categorías estéticas.

Pero la lectura de Adorno sobre la progresiva permeabilización de la membrana estética, de la *Schein*, que separa lo que puede ser obra de arte del resto social, en manos de los movimientos de la vanguardia más radicales advierte acerca de los riesgos de su ideal de licuar indiferenciadamente

el arte y la vida prosaica. Para Adorno y contrario a lo que prometía por antonomasia el dadaísmo y el conceptualismo, esta crisis multilateral y utópica de la estética moderna es un programa *a priori* peligroso porque a la obra se le amputa el efecto político real que residía precisamente en su ineffectividad política real, en el ser-en-sí inmanente mediante el que atacaban al ser-para-otro de la sociedad capitalista. Cuando la obra de vanguardia rompe el nexo interno de la obra autónoma y se fija el fin externo de criticar el mundo burgués se convierte en su propio enemigo, se comporta sin hacer mimesis de lo que en ese mundo se reprime, y acaba operando instrumentalmente, como la continuación directa de la racionalidad instrumental. Al final hasta la más silentes de las antiobras acaba cayendo, incluso por defecto o por la coacción de las instituciones artísticas, lo que Brea llama por la compresión institucional de las “auras frías”, y mediante estás en una *Schein* ideológica y deviene obra autónoma otra vez. En cualquier caso, el riesgo de suspender la diferencia estética corre a través del ingreso en la mónada artística de la racionalidad mala que gobierna el todo, aunque se podría pensar también en simultáneo, el proceso inverso, que la fuga del arte de sus propios límites contribuye con la estetización y la disimulación estética del todo administrado. Esto trae, siguiendo a Adorno, un problema estético, en tanto que “la obra de arte es puesta a merced de una legalidad ciega que ya no se puede distinguir de su determinación total desde arriba” (*op.cit.*, p 159), de ser mera administración capitalista, o industria cultural. Pero también hay un costo político, porque sin la *Schein* el arte pierde poder sobre la ideología del todo social, porque se entrega el todo y ahora incluyendo al arte mismo, es decir el todo ya sin ningún reducto de resistencias ni contradicciones a la mera contingencia, “y la dialéctica de individuo y todo es degradado a la apariencia: porque no se obtiene un todo” (*ibid.*), pues para que haya un todo social administrado, una estructura o un sistema de partes interdependientes y necesarias, no hay lugar para lo contingente. Con ello, surge también un problema epistemológico,

porque sin la *Schein* que vive en la configuración del objeto, se pierde la diferencia negativa del arte entre el conocimiento mimético y el conocimiento conceptual.

Junto con el concepto mismo de arte, esto es, con la crisis de la *Schein*, el material estético también ha perdido su certeza, su recorte estable. La ampliación irrestricta del repertorio de lo que puede usar un artista para hacer obras de arte, según la cual la sociedad en su ancho y la historia en su largo se disponen como elementos utilizables para el juego estético, es entendida por Adorno como *Zerfall der Materialien* (1970c, p 31).¹ La traducción como “desmoronamiento” de Cabot (2011) acentúa el momento de la caída, el sentido del derrumbe del repertorio de los materiales nobles del arte y de la destrucción total de los límites de lo que puede ser tomado como insumo para el trabajo estético. “*Su despliegue es lo mismo que su desmoronamiento*” dice Adorno en ÄT (1970c, [3]: p 239). Entonces su desmoronamiento es lo mismo que su despliegue: El “desmoronamiento” de los materiales es entonces lo mismo que su despliegue, la ley inmanente de su movimiento histórico incluía el momento de la caída, inmanentemente. Esto puede leerse en clave política, puesto que si el trabajo sobre las contradicciones estéticas del material es a la vez una participación en el trabajo sobre las contradicciones del todo social administrado, empujar este despliegue hacia el momento de su desmoronamiento

¹ Las tres traducciones al español que se han hecho hasta el momento de la Teoría Estética divergen en la traducción del término: todas las traducciones son correctas desde un punto de vista gramatical. Pero las dos primeras traducciones de *Zerfall* como “desintegración” (Riaza) y como “descomposición” (Navarro Pérez) remiten a la primera negación histórica del nexo vinculante de la obra de arte orgánica, al principio organizador que mantenía las partes reunidas y articuladas en la estructura estética. Ambas remiten al mismo principio estructurante común a todo el arte autónomo, que integra o compone los momentos en el todo unitario de lo bello. Esa dispersión de las partes, ya sea la liberación de los tonos de la dominante en música o de las formas y los colores del *trompe l'oeil* en la pintura, es localizable en las revueltas de la primera vanguardia histórica contra las distintas convenciones artísticas (*cf.* Bürger, 1974).

supondría estar haciéndolo con el capitalismo mismo. Y cumplir con el sueño del Marx tardío de que suene la campana de la hora final de la propiedad privada. Pero eso sería posible mediante un imposible, si se eliminara la diferencia estética como quería la vanguardia heroica y todos los reductos de las fuerzas colectivas de producción se comportaran con sus materiales de trabajo como el compositor dialéctico con el material musical. Pero se trata de un imposible, porque como observaba Adorno respecto del *happening*, cuando el arte se propone borrar su diferencia respecto de la praxis vital, primero que cae en la apariencia pero ya sin contradicciones, y segundo que corre el riesgo de que en vez de exportar sus potencias buenas a la vida dañada, esta ingrese en el proceso estético y lo haga colapsar de reificación.

Pero arriesguemos algunas preguntas, asumiendo el diagnóstico marxista-adorniano acerca de la ley de movimiento de la sociedad y del arte, de cómo ha continuado el despliegue de estas hasta nuestro presente. En los materiales estéticos están sedimentadas las fuerzas sociales y en la apariencia se manifiesta la verdad de la sociedad. En el curso *Filosofía y sociología* del semestre de verano de 1960 en la Universidad Goethe de Frankfurt, Adorno ensaya una crítica filosófica radical a la tradición sociológica francesa, a través de un recuperación de la idea de sociedad que aparece germinalmente en Durkheim para discutir el positivismo empirista de la sociología de Comte (Adorno, 2011). Adorno discute a Comte plateando que

en realidad, vivimos en un sistema social que lo abarca todo y los hechos que registramos al interior de este sistema y lo que en principio nos encontramos ya está ampliamente preformado por este sistema. (*ibid*: p 78)

Y por otro lado, retoma la idea durkheimiana que le sirve tanto para discutir el concepto de hecho social en el positivismo como la praxis subjetiva en la política, en beneficio de una crítica radical a la sociedad capitalista como un todo opresor:

la sociedad es eso que está donde duele; es en realidad eso contra lo que te topas, algo que es tanto más fuerte para tu propio accionar y tu propio comportamiento en conjunto que te chocas contra eso, eso a lo que en realidad no puedes imponerte de ningún modo, sin que por eso sea algo que se pueda capturar de forma individual. (*op.cit*: p 80)

¿Pero cómo aparece la sociedad en el capitalismo tardío? Hoy experimentamos la sociedad mediante dos rasgos que parecen negar las tesis adornianas: [1] la estetización progresiva de la vida extra-artística, pero no mediante la *schöne Schein*, la bella apariencia, sino mediante la *Krise des Schein*, que emigró del arte al todo, mediante una apariencia de la sociedad que se ha vuelto contra sí misma, que se ha rebelado contra su propio modo histórico de aparecer como totalidad: la sociedad sistémica aparece en fragmentos, como organización no sistemática, como no administrada, aparece como apariencia de libertad irrestricta para las partes, para los individuos; [2] una suerte de hedonismo sistémico, mediante el cual la violencia de la administración evolucionó a una forma de control que aparece ideológicamente mediante su opuesto, como reconciliación falsa. Podríamos invertir, para preguntar sin el tono de la interrogación, la definición durkheimiana de sistema social para decir que “la sociedad es eso que está donde no duele, donde se goza, donde tiene lugar el placer, el ocio y el entretenimiento”.

ADORNO Theodor W. & Horkheimer Max
(1944) *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, (New York: Social Studies Association Inc.).
Trad. de Joaquín Chamorro Mielke *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos* (Madrid: Akal, 2007).

ADORNO, Theodor W.
(1948) *Philosophie der neuen Musik* (Tubinga: J.C.B. Mohr).
Trad. de Alfredo Brotons Muñoz, *Filosofía de la nueva música* (Madrid: Akal, 2003).

(1951) *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag).
Trad. Joaquín Chamorro Mielke, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada* (Madrid: Akal, 2006).

(1955) *Kulturkritik und Gesellschaft i. Prismen. Ohne Leitbild* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). *Crítica de la cultura y sociedad i. Prismas. Sin imagen directriz*. Trad. de Jorge Navarro Pérez (Madrid: Akal, 2008).

(1958) *Noten zur Literatur* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Alfredo Brotons Muñoz, *Notas sobre literatura* (Madrid: Akal, 2003).

(1962) *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Gabriel Menéndez Torellas, *Disonancias. Introducción a la sociología de la música* (Madrid: Akal, 2011).

(1963) *Kulturkritik und Gesellschaft ii. Eingriffe. Stichworte* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag).

(1970a) *Musikalische Schriften iv* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de A.B. Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, *Escritos musicales iv*. (Madrid: Akal, 2006).

(1970b) *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Alfredo Brotons Muñoz, *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. (Madrid: Akal, 2005).

(1970c) *Ästhetische Theorie*, editada por G. Adorno y R. Tiedemann (Gesamelte Schriften 7), (Frankfurt am Main).
[1] Trad. de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez, *Teoría Estética* (Buenos Aires: Orbis, 1983);
[2] Trad. de Jorge Navarro Pérez, *Teoría Estética* (Madrid: Akal, 2004).
[3] Trad. de Mateu Cabot, *Teoría Estética* (Publicación digital, 2011).

(1971) *Die musikalischen Monografien* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Traducción de Antonio Gómez Schneekloth et al. *Monografías musicales. Wagner/Mahler/Berg*. (Madrid: Akal, 2008).

(1972) *Soziologische Schriften I* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Traducción de Agustín Gonzalez Ruiz, *Escritos sociológicos I* (Madrid: Akal, 2005)

(2009) *Ästhetik (1958/59)* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Silvia Schwarzböck, *Estética (1958/59)* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2013).

(2010) *Escritos filosóficos tempranos*. Traducción de Vicente Gómez (Madrid: Akal).

(2011) *Philosophie und Soziologie* (1960)
(Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag).
Trad. de Mariana Dimópulos, *Filosofía y sociología* (1960)
(Buenos Aires: Eterna cadencia, 2015).

BENJAMIN, Walter
(1982) *Das Passagen-Werke* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de L.F. Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero, *El libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005).

BERMAN, Russell
(1977-1978) *Adorno, marxism and art* (Telos 34). Trad. de M. Molina, *Adorno, marxismo y arte* (Córdoba, 2015).

BUBNER, Rüdiger
(2010) *Acción, historia y orden institucional* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010).

BUCK-MORSS, Susan
(1977) *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Trad. por Nora Rabotnikof Maskivker (Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011).

(1989) *La dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*.
(2005) *Walter Benjamin, escritor revolucionario*.

BÜRGER, Peter
(1974) *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp).
Trad. de J. García, *Teoría de la Vanguardia*
(Barcelona: Península, 1987).

(1983) *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*
(Frankfurt: Suhrkamp). Trad. *Crítica de la estética idealista* (Madrid: Visor, 1996).

DALHAUS, Carl
(1974) “Adornos Begriff des musikalischen Materials” en H. Eggebrecht (ed.), *Zur Terminologie der Musik des 20 Jahrhunderts* (Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft, 1974). Translate by Nicholas Walker, “Adorno’s concept of musical material” en Jarvis (2007).
ERIBON, Didier
(1991) *Michel Foucault* (Cambridge: Harvard University Press, 1991)

GÓMEZ, Vicente
(1998) *El pensamiento estético de Theodor Adorno*
(Madrid: Ediciones Cátedra, 1998)

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich
(1807) *Phänomenologie des Geistes*. Trad. de Wenceslao Roces, *Fenomenología del Espíritu* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009)

(1832) *Vorlesungen über die Ästhetik*. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz, *Lecciones sobre la Estética* (Madrid: Akal, 1989).

JAMESON, Fredric
(1990) *Late Marxism. Adorno or the Persistence of the Dialectic*. Traducción al castellano por María Julia De Ruschi. *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010).

(2011) *Representing Capital. A Reading of Volume One* (Londres: Verso, 2011). Traducción al castellano a cargo de Lilia Mosconi, *Representar El Capital. Una lectura del tomo 1* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013).

JARVIS, Simon
(2007) *Theodor W. Adorno. Critical Evaluations in Cultural Theory*. Volume 1. Routledge, New York, 2007.

JAY, Martin

(1973) *The dialectical imagination* (Boston: Little Brown y Co, 1973). Traducido por Juan Calos Curutchet, *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación social, 1923-1950* (Taurus, 1974).

(1984) *Marxism and totality. The adventures of a concept from Lukács to Habermas* (Los Ángeles: University of California, 1984).

JIMÉNEZ, Marc

(1977) *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte* (Buenos Aires: Amorrortu, 1977)

JUÁREZ, Esteban

(2010) “Adorno: Lo político en el arte” en: *Formas de lo político en el arte* (Córdoba: Plaquetas del Museo Caraffa)

(2013) “La modernidad entumecida. Sobre la crítica de Adorno al serialismo” en *Contrastes. Revista internacional de filosofía*, Vol. xviii (Málaga: Universidad de Málaga, 2013).

(2014) *Modernidad estética y filosofía del arte. La estética alemana después de Adorno* (Córdoba: Editorial 29 de mayo)

MARX, Karl

(1867) *Das Kapital [Tomo I]*. Trad. de Wenceslao Flores. *El Capital. Crítica de la economía política* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999)

(1888) “Thesen über Feuerbach”, publicado originalmente por Engels en su libro *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie*. Traducido por Pedro Scaron, en *Karl Marx, Antología* (Buenos Aires: siglo XXI Editores, 2014).

MENKE, Cristoph

(1997) *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida* (Madrid: Visor, 1997).

(2011) *Estética y Negatividad*. Traducción de Gustavo Leyva (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011).

MÜLLER-DOOHM, Stefan

(2003) *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual* (Barcelona, Herder, 2003).

RILKE, Rainer Maria

(1908) *Der neuen Gedichte Anderer Teil* (Leipzig: 1908). Traducción de Federico Bermúdez-Cañete, *Nuevos poemas II* (Madrid: Ediciones Hiperión, 1994).

SCHWARZBÖCK, Silvia

(2008) *Adorno y lo político* (Buenos Aires: Prometeo, 2008).

WARNING, R.

(1989) *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética* (Madrid, Visor, 1995).

WELLMER, Albrecht

(1985) *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. José Luis Arántegui, *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno* (Madrid: Visor, 1993).

WIGGERSHAUS, Rolf

(1986) *La Escuela de Frankfurt* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011).

Fotografía contemporánea y el problema de la visibilidad: museos y exposiciones temporarias

*Contemporary Photography and the Problem of "Visibility":
Museums and Temporary Exhibitions*

ILZE PETRONI

Universidad Nacional de Córdoba, ilzepetroni@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo parte de comprender a los museos de arte como espacios privilegiados de enunciación y, por tanto, de visibilidad de productores y obras. Es decir, conceptualizados como complejos dispositivos comunicacionales que no sólo albergan, conservan, investigan y exhiben su acervo patrimonial, sino que también programan exposiciones temporales, además de realizar otro tipo de actividades de difusión y formación orientadas a la pedagogía y construcción de públicos. Concretamente, el interés radica en poner de relieve las políticas museales orientadas a las muestras temporales en relación con la fotografía contemporánea. La justificación se halla en que evidencian el ejercicio de poder consustancial que practican como instituciones consagratorias hacia dentro y fuera del campo artístico. Representan, a pesar de los constantes e históricos ataques museofóbicos, una de las más importantes instituciones del arte y la cultura que otorgan reconocimiento y legitimación a los productores. Para dar cuenta de este fenómeno se analizarán las diferentes exposiciones temporarias del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa (Córdoba) y el Museo Nacional de Bellas Artes (Ciudad Autónoma de Buenos Aires) entre los años 1983 y 2001, ya que constituyen, en el imaginario social general, lo más elevado del arte argentino.

Palabras clave

MUSEO DE ARTE; EXPOSICIÓN TEMPORARIA; VISIBILIDAD;
FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA

ABSTRACT

This paper begins with the understanding of art museums as privileged spaces of enunciation and, therefore, their importance for the visibility for producers and artworks. They are conceptualized as complex communication devices, that not only shelter, preserve, investigate and exhibit their patrimonial heritage, but also program temporary exhibitions, apart from developing other kind of activities for diffusion and education; activities intended to public construction. Specifically, the interest of the present work lies in highlighting museums policies related to temporary exhibitions and contemporary photography, since they display the exercise of inherent power that they apply as consecrating institutions in and outside the artistic field. In other words: they represent, despite the constant and historical museophobic attacks, one of the most important institutions for the arts and culture because they give recognition and legitimacy to the artistic producers. To account for this phenomenon, the different temporary exhibitions of the Provincial Museum of Fines Arts Emilio Caraffa of Córdoba, and the National Museum of Fines Arts of Buenos Aires will be analyzed between 1983 and 2001. These cases were selected because they represent, in the general social imaginary, the highest of Argentine art.

Key words

ART MUSEUM; TEMPORARY EXHIBITION; VISIBILITY;
CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY

Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

Artículos, 79-90
ISSN 2469-2018
comunidadoffline.com.ar

Recepción del artículo
agosto de 2015
Aprobación
diciembre de 2015
Publicación
abril de 2016

Los museos de arte son espacios de enunciación privilegiados. Privilegiados porque gozan del halo de prestigio heredado de la noción de alta cultura. Porque construyen autoridad al señalar, a través de sus colecciones y políticas editoriales, aquello que merece del cuidado, custodia, preservación y de que poseen el mérito para su exhibición y difusión públicas.

En virtud de su capacidad de (re)producción histórica como guardianes del “gran arte” se constituyen también como espacios privilegiados para la visualización y legitimación sociocultural de prácticas y discursos artísticos situados, ya que poseen la capacidad de nominación legítima de algunos aspectos del pasado y presente del arte. De allí que el binomio inclusión/exclusión material y simbólico de productos artísticos y sus objetos/obras opere como regulador y, en la mayoría de los casos, como mecanismo consagratorio.

Las narrativas, discursos y relatos que construyen actúan, además, sobre el imaginario y las percepciones sociales y en ese movimiento reduplican su violencia y poder simbólicos. Violencia y poder que siguen siendo efectivos, más allá de los ataques museofóbicos, de los intentos de destruir estas instituciones por reproducir –entre otras cuestiones- valores conservadores propios de la teología estética decimonónica.¹ Por esto, los museos continúan siendo un espacio de culto en donde el sujeto ha de entregarse y sucumbir a la fe ligresía generada por y a través de los objetos que son acogidos dentro de la asepsia de sus salas. Más específicamente:

¹ Andreas Huyssen (2002) sostiene que “...el museo moderno ha sido atacado siempre como un síntoma de osificación cultural por todos aquellos que luchan por la vida y el renacimiento cultural y contra el peso muerto del pasado”. Sin embargo, es Peter Bürger el que fundamenta los principios de la museofobia en las vanguardias históricas: “...con los movimientos de vanguardia el subsistema artístico alcanza el estadio de autocrítica. El dadaísmo, el más radical de los movimientos de vanguardia europea, ya no critica las tendencias artísticas precedentes; sino la institución arte tal y como se ha formado en la sociedad burguesa” (1974 [2000, p 62]).

por y a través de la articulación entre estos objetos y el valor social otorgado a la institución museal.²

Al comenzar este trabajo decíamos que los museos de arte son espacios privilegiados de enunciación y es justamente por ello que pueden ser considerados complejos dispositivos comunicacionales. Es decir, el diseño de políticas y su ejecución práctica no sólo se centran en albergar, conservar, investigar y divulgar su acervo sino que también implican la realización de programaciones de exposiciones temporales y diversas actividades de difusión y formación.³ Éstas son las que vendrían a activar y vincular –tensionando- la tradición canónica, el patrimonio, con los haceres y saberes actuales.

Su importancia, en relación con toda política museal, también se encuentra en que dinamizan la circulación de públicos al ofrecer una oferta simbólica variada y en constante renovación. Pero, fundamentalmente, porque dan cuenta del ejercicio de poder, ya que se vuelven un espacio de deseo y disputa para y por los artistas. Esto se encuentra en sintonía con la definición propuesta por Andrea Giuntau:

“Los museos son instituciones que legitiman las producciones estéticas, las conservan y las difunden. Son lugares visibles del poder y factibles de análisis empíricos. (...) En tanto legitiman, establecen y difunden valores, los museos son espacios de poder. (...) Son espacios de tensión entre lo público y lo privado, entre lo nacional y lo internacional, entre el Estado y los capitales privados, entre distintas formas de cultura. Los museos consolidan valores de mercado” (Altamirano, 2002, [2]).

² El neologismo es introducido por el Consejo Internacional de Museos (ICOM) y utilizado en sus publicaciones. Como ejemplo, véase Consejos claves de museología -bajo la dirección de André Desvallées y François Mairesse- en <http://icom.museum/>.

³ Como, por ejemplo, conferencias, charlas, debates, ciclos de cine, seminarios, talleres artísticos, etc.

Es que los museos coadyuvan a la visibilidad de productores y obras al posibilitar su inserción en las dinámicas de circulación artística y, por tanto, facilitan su reconocimiento y legitimación hacia dentro y fuera del campo de conocimiento específico. El prestigio de estas instituciones es irradiado hacia el productor y sus obras y cuanto más reputada sea la institución museal, mejor será valorado el artista. La relación es directamente proporcional.⁴

Afirmación de perogrullo, perteneciente al ámbito de la doxa, que requiere de contrastación empírica. ¿En qué medida sucede? ¿Qué tipo de lenguajes de las artes visuales son ponderados por estas instituciones? ¿Qué tipo de artistas acceden a la musealización temporaria? ¿En qué grado las programaciones se vinculan con lo local, lo nacional y lo internacional? ¿En qué grado participa la fotografía de artista contemporánea?⁵

Para alcanzar un cierto grado de científicidad en la respuesta, hemos optado por utilizar algunos instrumentos de la metodología cuantitativa con la finalidad de analizar procesos de artes visuales. Abordaje heterodoxo y que no es habitual –ni se encuentra extendido– en el terreno de la investigación en arte. Apelar a la estadística descriptiva es una opción que habilita –en una suerte de ejercicio fenomenológico– poner entre paréntesis la carga simbólica y valórica con la que solemos operar en el campo del arte. Esta herramienta desnaturaliza y permite establecer relaciones de otra índole y calidad al poner en perspectiva y transparentar aquello que siempre es ocultado por y a través del lenguaje: el sistema de toma de decisiones de los agentes e instituciones.

4 Y opera en sentido inverso también.

5 Nos centramos en la fotografía de artista ya que este artículo forma parte de mi investigación para la obtención del título de Doctora en Artes por la UNC, que se centró en dar cuenta de los complejos modos en que la fotografía de artista se incorporó y legitimó hacia dentro de la institucionalidad artística local.

Por estos motivos decidimos relevar las exposiciones temporales de dos instituciones que representan, en el imaginario social general, lo más elevado del arte argentino en sus respectivas escenas: el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa (MEC, Córdoba) y, a nivel nacional, el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA, Ciudad Autónoma de Buenos Aires) para observar cómo se han configurado las grillas de programación de sus salas de exhibición temporal en el período comprendido entre 1983 y 2001.⁶

II LAS EXPOSICIONES TEMPORALES EN EL MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES EMILIO CARAFFA DE LA CIUDAD DE CÓRDOBA

Durante el período estudiado relevamos 61 exposiciones temporales⁷ realizadas en las salas del MEC. En ellas predominaron las muestras individuales, representando el 47,4% del total si sumamos los porcentuales relativos a las exposiciones individuales locales, las retrospectivas y aquellas que son itinerantes (es decir, en donde la institución opera como receptora de una muestra que ha sido producida por otra institución). Del hecho de que casi la mitad de este total esté dedicada a la exhibición de obras de autores individuales, se da cuenta de que este museo pondera y otorga importancia a artistas ya consagrados (sea a nivel local, nacional y/o internacional) como –y sólo por citar algunos–: Marcelo Bonevardi (*Ángel Atrapado*, 1988); José De Monte (*Exposición: Homenaje a José De Monte*, 1994); Antonio Pedone (*Exposición en homenaje al centenario del nacimiento*,

6 Desde el restablecimiento de la democracia hasta la crisis económica, política y social de diciembre de 2001.

7 Es decir, las muestras que contaban con soportes gráficos disponibles en la biblioteca del MEC.

1999), Antonio Berni (*Retrospectiva obras gráficas*, 2000); Bill Viola (*Retrospectiva 1976-1991*, 2000) o Carlos Alonso (*Pinturas y dibujos de la década del '70*, 2001).

FIG.01
Tipologías de exhibiciones.
MEC 1983-2001.⁸

TIPO DE EXHIBICIÓN	FRECUENCIA	%	% VÁLIDO
Individual	19	24.4	24.4
Colectiva	17 2	1.8	21.8
Itinerante colectiva	16	20.5	20.5
Colectiva individual	15 1	9.2	19.2
Salón	6	7.7	7.7
Retrospectiva	3	3.8	3.8
Bienal	1	1.3	1.3
Itinerante colectiva pública	1	1.3	1.3
Total	78 1	00 1	00

FIG.01: Tipologías de exhibiciones. MEC 1983-2001.⁸

Pero también –aunque excepcionalmente- ha montado muestras de artistas de mediana carrera y de artistas con escasa trayectoria al momento de realizarse la muestra, como por ejemplo Mateo Argüello Pitt quien, a un año de licenciarse en pintura por la UNC, realiza su primera exposición individual Argüello/Pinturas en el año 1999 o Juan Der Hairabedian (*Catástrofe. Esculturas*, 1999).

Esto significa que el MEC mayormente ha optado por reducir su prestigio a través del valor de la firma de los artistas que acoge y, de este modo, correr escaso riesgo al exponer artistas incipientes.

Lo mismo sucede si se analizan los tipos de técnicas que fueron priorizados: el 65,3% corresponden a las bellas artes

8 Porcentaje (%) válido se refiere a la frecuencia (número de veces que se repite un valor) porcentual que es calculada sin tener en cuenta los casos perdidos. Estos últimos son el resultado de la ausencia de información en el momento de la recolección de los datos.

tradicionales; ocupando el primer lugar las piezas pictóricas con el 41,3%; seguidas de obras gráficas (12%); escultóricas (6,7%) y de dibujo (5,1%). Lo interesante, por otro lado, es que las piezas fotográficas comparten el porcentaje de la escultura, lo que vuelve necesario preguntarse por los períodos en los que se agrupan las exposiciones dedicadas a esta última técnica.

	DISCIPLINA	FRECUENCIA	%	% VÁLIDOS
Válidos P	intura	31 3	9.7	41.3
	Grabados	9	11.5	12.0
	Varios	8	10.3 1	0.7
	Escultura	5	6.4	6.7
	Fotografía	5	6.4	6.7
	Dibujo	4	5.1	5.3
	Arte textil	3	3.8	4.0
	Instalación	3	3.8	4.0
	Video de arte	3	3.8	4.0
	Diseño	2	2.6	2.7
	Arte Sacro y Colonial	1	1.3 1	.3
	Otros	75	96.2	100
Perdidos (responden a las muetras realizadas posteriormente al período estudiado)	19	3	3.8	
Total		78 1	00	

Comunidad Offline.
Arte, diseño y espacio público
Nº 1, 2016

FIG.01
Tipologías de exhibiciones.
MEC 1983-2001

Así, vemos que el primer grupo de exhibiciones fotográficas se realiza durante la década del 80: una muestra itinerante colectiva titulada Fotografía Latinoamericana realizada en julio de 1985 y la individual de Carlos Goldin, en agosto de 1988.

La década del 90 está marcada por la ausencia de obra fotográfica en el museo, que vuelve a emerger en el siglo XXI: Marcos López exhibe *Pop Latino* en marzo de 2000, junto a

una exhibición internacional llamada *La imagen que se escapa. 8 fotografías de Eslovenia*; al año siguiente el museo acoge la itinerante de Raoul Hausmann. Fotografías.

En síntesis, durante 18 años, el museo ha acogido sólo cinco exposiciones fotográficas (40% entre 1983 y 1989 y 60% entre los años 2000 y 2001 del total de obra fotográfica exhibida).

Estos datos dan cuenta de que el peso simbólico de su denominación “Museo de Bellas Artes” ha cristalizado efectivamente en la oferta de su programación. Esto es así más allá de lo afirmado por su director Daniel Capardi en el 2003⁹ quien definió al MEC como un espacio “eclectico”¹⁰ casi “esquizofrénico” porque su propio nombre resultaba contradictorio e incoherente al haber un desfase entre los significantes “museo” –por un lado- y “bellas artes” –por el otro.

En otras palabras, para el directivo, la institución cultural “museo” que posee y preserva un patrimonio chocaba con el hecho de que dicho acervo no se encontraba en exhibición permanente.¹¹

A este hecho, Capardi añadía que existía una tensión entre la clasificación “bellas artes” y las obras que efectivamente se exponían en sus salas ya que

9 Asume el cargo en el año 1999 –durante el primer gobierno de José Manuel De la Sota- y su gestión fue interrumpida en el año 2005 para asumir el cargo de curador general de todos los espacios de la llamada “Media legua de oro” (Paseo Buen Pastor, Museo Superior de Bellas Artes Evita / Palacio Ferreyra y MEC).
10 Los entrecomillados se corresponden a citas textuales del Lic. Capardi producto de una serie de entrevistas realizadas en el año 2003.
11 Es preciso destacar que desde 2007 una parte significativa de dicha colección (de unas 1287 piezas) se encuentra alojada en el Museo Superior de Bellas Artes Evita / Palacio Ferreyra. Es decir, el MEC sigue funcionando como espacio de muestras temporarias. Lo que reduplica la contradicción de un museo que exhibe su colección en otro museo.

“...algo así como el 10% de las muestras que pueden llegar a pasar por año responden a esa categorización (convirtiéndolo en) una especie de cruce de museo, centro de arte, sala de exposiciones y otras tipologías que ya corresponden a (...) periodizaciones distintas: arte contemporáneo, arte moderno”.¹²

Comunidad Offline.
Arte, diseño y espacio público
Nº 1, 2016

Nada menos cierto. Porque lo que argumentaba en su discurso contrasta empíricamente con los hechos: la pintura, la escultura, el dibujo y el grabado predominaron antes y durante los primeros años de su gestión (e incluso hasta su finalización). Lo “contemporáneo” exhibido responde significativamente a muestras enlatadas¹³: el 100% de las exhibiciones de videoarte provinieron de Europa (33,3%) y Estados Unidos de Norteamérica (66,7%).

		INTERVALOS AÑOS				número en %
		1983-1989	1990-1994	1995-1999	2000-2001	Total
Disciplina	Arte Sacro y Colonial	4.5			1	.7
A	rte Textil	9.1			4.5	5.0
	Dibujo	9.1		7.1		5.0
	Diseño	4.5				1.7
	Escultura			21.4	4.5	6.7
	Fotografía	9.1			13.6	8.3
	Grabado			7.1	9.1	5.0
	Instalación		50.0		4.5	3.3
	Otros	4.5				1.7
	Pintura	27.3	50.0	50.0	54.5	43.3
	Varios	27.3		14.3		13.3
	Video Arte	4.5			9.1	5.0
Total		100	100	100	100	100

FIG.03: Disciplina / Intervalos Años. % Dentro de Intervalos Años sobre un total de 60 casos.

12 Ibídem.
13 Gerardo Mosquera propone la definición de muestras enlatadas para referirse a la posición jerárquica y de dominación que ejercen los centros en relación con las periferias en términos de producción material y de sentid. Esta jerarquía produce un fenómeno de *curaduría invertida* en el que “los países receptores curan las muestras de las culturas cuyo arte se va a exponer, casi nunca al revés, y esto parece lo más natural” (1994, [s/p]).

FIG.03
Disciplina / Intervalos Años. % Dentro de Intervalos Años sobre un total de 60 casos.

En el caso de las instalaciones, se mostró obra de Alicia Porcel de Peralta (*El último día de libertad*, 1992) y la instalación escultórica *El Hilo de la Fábula* de las artistas locales Flavia Sánchez y Alejandra Recosta en el año 2000.

Las de fotografía, asimismo, proceden en su mayor parte de Europa (40%); Latinoamérica (20%) y de CABA (20%) y sólo la exhibición de Marcos López se encuadra dentro de las prácticas fotográficas contemporáneas. Pero además esto da cuenta de la alta incidencia que tenían las exposiciones itinerantes en la programación del MEC, como las exposiciones producto de salones o bienales que fueron gestionadas y producidas por otra institución: representan el 50% del total (desagregado en un 42,6% de muestras itinerantes y 7,4% de salones y bienales).

Entonces, que el mismo director haya afirmado que

“...ha habido, sí, una especie de lucha por salirse de un esquema histórico de estar exhibiendo permanentemente productos que vienen de afuera. Gerardo Mosquera hablaba de los programas enlatados, de las muestras enlatadas, es decir: muestras que podían ser exhibidas en París, en Tokio, en Buenos Aires, en Córdoba o en cualquier otro lado y que de alguna manera son políticas de muchos años y que han demorado estas preguntas o estas discusiones sobre cuestiones de identidad: qué museo, qué muestras para este lugar”

resulta al menos contradictorio frente a la tipología de exhibiciones que se ha relevado. A saber: los salones (como el *I Salón de Artes Plásticas La Voz del Interior: Premio 80º Aniversario*, 1984; los *Salones de la Fundación Pro Arte Córdoba* –en sus distintas ediciones- y el *xv Salón Nacional de Pintura*, 1996, etc.); la primera –y única- *Bienal de Pintura Holiday Inn* del año 2000 y las grandes exposiciones itinerantes *Arte Contemporáneo Francés sobre Papel*

(1988); *Imagen Sublime: Video de Creación en España* (1988); *Exposición Itinerante de Obras del Patrimonio del Fondo Nacional de las Artes* (1999); *Colección Telefónica de Pintura Joven* (1999), por ejemplo, son exposiciones resultado de conceptualizaciones y decisiones ajenas a la institución MEC.

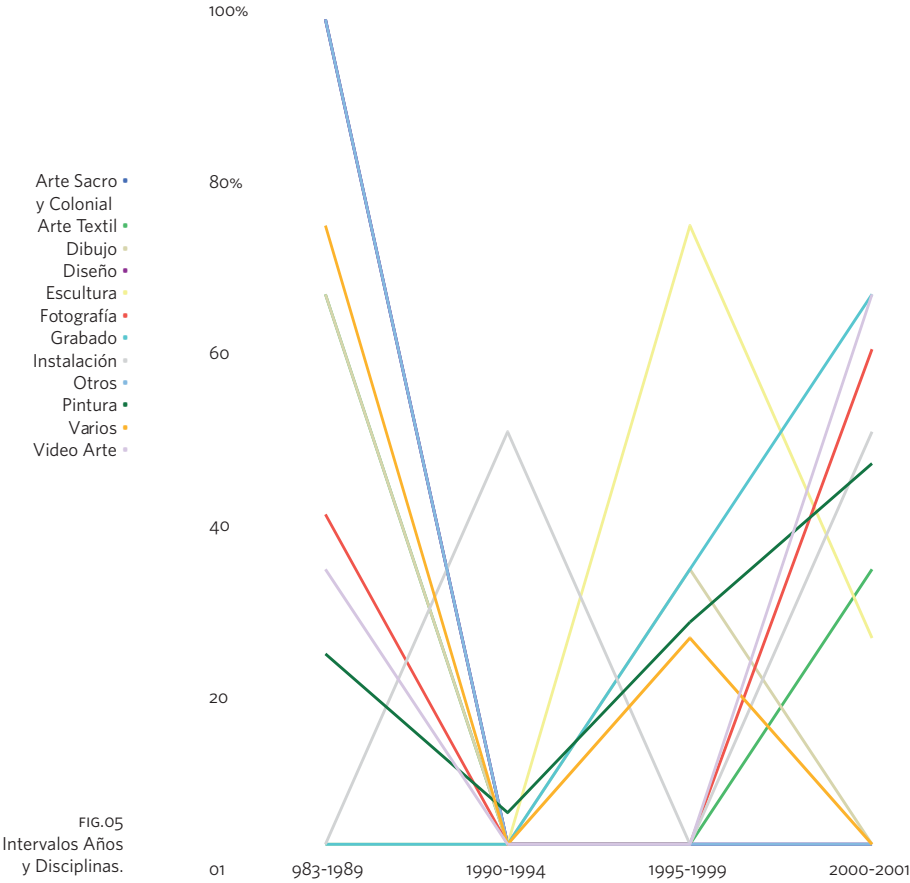
Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

DISCIPLINA												número en %	
TIPO DE ITINERANCIA	A. SACRO/COL T	EXTL D	IB.	DISEÑO	ESC. F	OTO	GRAB I	NST. O	TROS P	INT. V	ARIOS	VIDEO	TOTAL
Itin. Africana								1	00				1.3
Itin. Europea		2	5	50		40.1	1.1	33.3	1	9.4		33.3	17.3
Itin. Latinoamericana						20.1	1.1					2	.7
Itin. Notreamerica												66.7	2 .7
Itin. Nacional	100	66.7		50		20.1	1.1	33.3	1	6.1	12.5		17.3
Itin. Provincial							11.1						1.3
De origen local		33.3	75		100	20	55.6	33.3		64.5	87.5		57.3
Total	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100

De esto se puede colegir que el MEC ha desdoblado su ejercicio de poder simbólico vinculado a su potestad para la producción de relatos y significados legitimadores del arte. O lo que es lo mismo, ha liberado y delegado gran parte de dicha facultad a terceros: desde agencias internacionales (como el Goethe Institut, la Alianza Francesa o la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo - AECID) hasta otras instituciones museales o fundaciones privadas como la Fundación Pro Arte Córdoba. El museo, así, queda colocado en una posición subordinada de simple veedor (y/o proveedor del espacio).

Cuando observamos las exposiciones que tienen su germen y origen en la ciudad de Córdoba, vemos que la política cultural para las artes visuales desde el Estado provincial ha privilegiado una noción del arte en términos de conservadurismo (ortodoxia artística) en el que la dinámica de inclusión/exclusión de artistas y obras en sus salas depende de la dimensión estética centrada en la técnica.

FIG.04
Tipo de Exhibición
Itinerante
Disciplina
% en Disciplina.



Veamos ahora si esto mismo se puede decir del MNBA o si este museo aplica otros criterios para la organización de la programación de sus salas de exhibición temporal.

III. LAS EXPOSICIONES TEMPORALES EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE LA CIUDADAUTÓNOMA DE BUENOS AIRES

Comunidad Offline.
Arte, diseño y espacio público
Nº 1, 2016

De los catálogos de exhibiciones temporales que se encuentran en la biblioteca del MNBA se pudieron relevar y volcar a una base de datos un total de 218 muestras realizadas en el período.

Según su tipología, también predominan las muestras individuales; alcanzando en sus tres categorizaciones un total de 47,4%, que se desagregan en un 24,4% de exhibiciones locales, un 19,2% de muestras itinerantes y un 3,8% de retrospectivas.

TIPO DE EXHIBICIÓN	FRECUENCIA	%	% VÁLIDO
Bienal	2	0.9	0.9
Colección privada	3	0.9	0.9
Colectiva	24	11.0	11.0
Donación	2	0.9	0.9
Feria	1	0.5	0.5
Individual	60 2	7.5	27.5
Itinerante	4	1.8	1.8
Itinerante colección privada	3	1.4	1.4
Itinerante colección pública	10 4	.6 4	.6
Itinerante colección colectiva	41 1	8.8	18.8
Itinerante individual	34 1	5.6	15.6
Premio	23	10.6 1	0.6
Retrospectiva	8	3.7	3.7
Salón	3	1.4	1.4
Total	218	100	100

FIG.06
Tipos de exhibición temporal.

Todos los artistas corresponden al rango de consagrados: desde los que forman parte del relato occidental del arte (como El Greco, Vincent Van Gogh o Marc Chagall, por

ejemplo); maestros locales como Fernando Fader o Xul Solar, hasta artistas contemporáneos como Julio Le Parc, Oscar Bony, Pablo Siquier, Nicolás García Urriburu y Marta Minujín.

El MNBA, de este modo, puede ser leído como un museo que viene a coronar la carrera artística de un productor. Esto porque ingresan a sus salas aquellas obras cuyo “...valor genealógico (su “nacimiento”: la firma, y la aureola de sus transacciones sucesivas: su ‘pedigrí’)” (Baudrillard, 1972, [p 134]) es el condicionante y el requisito previo para participar de su programación.

No es casual: es el museo que alberga la colección pública de arte más importante del país (por su antigüedad, extensión y variedad) y, en este sentido, la institución se encuentra encomendada a sostener y reproducir el capital simbólico que ha ido acumulando durante sus años de existencia. Reproducir ese capital y ejercer su poder a partir del establecimiento de un criterio explícito y excluyente para su grilla de exposiciones temporales: el conocimiento y reconocimiento del capital simbólico del artista.

Por lo mismo no llama la atención que la técnica que sobresale es la pintura (44,1% del total de casos válidos). En segundo lugar se encuentra la categoría “Varios” (19,7%) que implica la combinación –en muestras colectivas- de diferentes técnicas plásticas (pintura y dibujo, grabado y dibujo, pintura y escultura o varias de éstas a la vez). La fotografía se ubica en el quinto lugar con muestras temporales que representan el 6% del total; y, muy por detrás, nos encontramos con artes digitales, artes objetuales, diseño y videoarte (0,5% cada una).

Esto último da cuenta de que el MNBA, a pesar de priorizar las artes modernas en sus distintas manifestaciones, ha ido paulatinamente incorporando objetos vinculados a las prácticas artísticas contemporáneas.

	DISCIPLINA 1	FRECUENCIA	%	% VÁLIDOS
Válidos P	intura	94 4	3.1	44.1
	Varios	42 1	9.3	19.7
	Arquitectura	14 6	.4 6	.6
	Escultura	13 6	.0 6	.1
	Fotografía	13 6	.0 6	.1
	Otros	12 5	.5 5	.6
	Grabado	7	3.2	3.3
	Dibujo	5	2.3	2.3
	Arte Rupestre y Precol.	3	1.4	1.4
	Instalación	3	1.4	1.4
	Arte Textil	2	0.9	0.9
	Arte Decorativo	1	0.5	0.5
	Arte Digital	1	0.5	0.5
	Diseño	1	0.5	0.5
	Video Arte	1	0.5	0.5
Perdido	19	5	2.3	
Total		218	100	

Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

En términos de exhibición de obra fotográfica y durante los 80, el museo privilegió la fotografía moderna, ya consagrada en los circuitos internacionales. Realizó exposiciones de grandes maestros del medio, cuya producción estaba en relación con la tradición fotográfica documental: *Martín Chambi: Fotografía Peruana* (1920-1950); *André Kertész: 150 Fotografías* y *Henri Cartier-Bresson* (todas realizadas en 1985) y *Aldo Sessa: El arte de la fotografía* (1989).

Sin embargo, desde 1991, comenzó a incorporar en su programación la fotografía de artista contemporánea con la exhibición del *Premio Fundación Nuevo Mundo a la Nueva Fotografía Argentina* de ese mismo año y, posteriormente, con las muestras individuales de *Fotografías de Raquel Bigio* (1997) y *Oscar Bony* en el MNBA; además de albergar desde el año 2000 (como una de sus sedes) a los *Encuentros Abiertos de Fotografía / Festival de la Luz*.

FIG.07
Disciplinas exhibidas.

Esto significa que desde principios de la década del 90 el MNBA ha sostenido una política inclusiva hacia la obra fotográfica contemporánea, a partir de la dirección de Jorge Glusberg.¹⁴ Política inclusiva que se amplía y confirma con la donación que realiza en 1995 Sara Facio para conformar una colección de fotografías en el seno de la institución. Desde entonces, la presencia de la fotografía en las salas de exhibición temporal (excluyendo la fotogalería inaugurada en 1995) fue incrementándose:

número en %											
ITER-AÑOS A	RQ.	A.DIG. A	.OBJ.	A.TEX. D	IB.	DIS. E	SCUL. F	OTO	GRAB. I	NST.	PINT
1983-1989 1	4.3			100	80		23.1	30.8	28.6		18.1
1990-1994 2	1.4					7	.71	5.4	57.1	33.3	26.6
1995-1999 5	7.1	100			1	00 4	6.2	38.5	6	6.7	43.6
2000-2001 7	.1		100	2	0	2	3.1	15.4 1	4.3	1	1.7
Total	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100

FIG.08
Intervalos Años
Disciplina
% dentro de Disciplina¹⁵

En base a lo anterior se puede afirmar que la inclusión de un acervo fotográfico opera en la dinamización de las políticas de exhibición de la institución.

Por otro lado, como en el MEC, la presencia de exposiciones que no surgen del seno de la institución representan un muy alto porcentaje: un total de 55,1% entre las itinerantes (colectivas e individuales, de colecciones privadas o públicas, premios, salones y bienales nacionales).

El origen de las mismas es variado, pero predominan las exposiciones procedentes de Europa con un 29,1% durante

¹⁴ Cargo que ocupó entre 1994 y 2003, cuando debió renunciar por una serie de acusaciones vinculadas a la desaparición de la escultura *Estudio de manos para El Secreto* de Auguste Rodin.

¹⁵ Por cuestiones de espacio se eliminaron las columnas de arte decorativo, arte rupestre, otros, varias artes y video.

los 18 años analizados. Pero si se intervala ese período vemos que, por ejemplo, la influencia de Alemania fue regular (18,2% en cada intervalo –1990/1994; 1995/1999 y 2000/2001–) y la de España creció significativamente: de un 5,3% entre 1983 a 1989 al 21,1% en el período 1990-1994 y de allí al 52,6% entre 1995 y 2000. Esto no es más que la confirmación de la incidencia del campo del poder político (Fig 9) el campo artístico, dado que el aumento se corresponde li

Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

DISCIPLINA 1											
número en %											
TIPO ITINERANCIA	A.DIG. A	.OBJ.	DIB. E	SCUL. F	OTO	GRAB. I	NST.	PINT	VARIOS V	ID.ART.	TOTAL
I. Africana									2.4	0	.5
I. Asiática			7	.7				1.1	2.4	1	.9
I. Europea			80	53.8	23.1 2	8.6	2	1.3	33.3		29.1
I. Iberoamérica										100	0.5
I. Latinoamérica					7.7			6.4	4.8	5	.2
I. Norteamérica	100				7.7	14.8		5.3			3.8
Nacional										0	.5
Total	100	20	38.5	61.5 5	7.1	100	66 5	7.1	5	8.7	

nealmente con el plan de privatizaciones de empresas estatales iniciado en 1989 durante el gobierno de Carlos Saúl Menem y en la que el gobierno español participó activamente; adquiriendo parte o la totalidad de los paquetes accionarios de Entel (Telefónica), Aerolíneas Argentinas (Iberia) e YPF (Repsol) entre otros. Lo mismo sucede con la presencia de exposiciones itinerantes procedentes de Italia: de ninguna exhibición entre 1983 a 1989, pasa a representar el 11,8% (1990-1994) y posteriormente el 58,8%.

FIG.09
Tipo Itinerancia
Disciplina
% dentro de Disciplina¹⁶

Son muestras enlatadas como *La Barcelona del 93* (1992); *Colección de Arte de Telefónica de España* (1994); *Informalismo y Nueva Figuración en la Colección del IVAM* (1995); *Una colección de escultura moderna española* (1997);

Antes del Arte. Artistas Valencianos Contemporáneos (1997) o *La Magnificenza del Principi Etruschi* (1998) y *Arte in Italia. Da Valori Plastici a Corrente. Opera dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma* (1999); y que –más allá de su calidad artística y de sus aspectos informativos/pedagógicos- resultan de políticas ajenas al campo propiamente artístico.

De allí que las políticas de exhibición del MEC y el MNBA vinculadas a la recepción de “enlatados” no son comparables entre sí. Básicamente porque el MNBA –al depender del Estado nacional- podía sufrir presiones políticas exógenas del Ejecutivo. Es decir, tenía que alinearse a las políticas de Estado y a partir de allí construir su grilla de programación. Si bien esas presiones, por ocultas, no pueden ser comprobadas, es posible inferirlas por otros sucesos que se produjeron en este período: por estos años la presencia española en la cultura argentina aumentó con la inauguración de los Centros Culturales de España, dependientes de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo-AECID en Buenos Aires (1988), Rosario (1992-1993) y Córdoba (1998).¹⁶

En cambio, el museo de arte provincial de Córdoba tuvo durante este período mayores márgenes de maniobra para el ejercicio de su actividad. Márgenes que son producto del personalismo con que era llevada la gestión: “Bueno, la idea la doy yo”, afirmó Capardi cuando se le preguntó por la con-

cepción de la programación; lo que supone que las muestras quedaban limitadas a los gustos y preferencias –a las disposiciones- de sus directivos.

Pero más allá de esto, que podría caer en el plano de lo anecdótico, lo que cabe destacar es que aunque en ambos casos se comenzó a atender la problemática de la producción actual vinculada a las prácticas de arte contemporáneo, ha quedado demostrado que la tradición expositiva del arte local en estos museos estuvo fundamentalmente vinculada a las bellas artes. Esto porque a través de los procesos de selectividad intencional se organizaron y relegitimaron dichas manifestaciones como las dominantes, otorgado sentido de continuidad práctica a esas producciones.

Ambos museos, entonces, operaron como guardianes y protectores del arte culto; pero al mismo tiempo ejercieron un rol capital como promotores o difusores de valores, normas y prácticas en torno a la comprensión del arte contemporáneo. Lo hicieron usando su posición dominante (la posición de poder que le otorga ser parte activa de la cultura oficial) hacia dentro del campo local, para incorporar en su programación otras disciplinas o expresiones, como la fotografía contemporánea de artista. Pero también a partir de negociaciones con otras instituciones ajenas (al menos directamente) a las luchas simbólicas localizadas en el campo nacional.

¹⁶ Para que se instaurara el Centro Cultural España-Córdoba, por ejemplo, la Municipalidad de Córdoba cedió el solar, que originariamente pertenecía a la familia Garzón Maceda, donde durante muchos años funcionó el Centro Municipal de Exposiciones José Malanca, además de aportar personal (y el correspondiente pago de sueldos). Pero la programación, según su antiguo director y actual Secretario de Cultura de la Municipalidad de Córdoba Francisco Marchiaro, estaba vinculada a España. Sostuvo en una entrevista realizada en 2003 que este país “...quiere dar una imagen como un país nuevo, contemporáneo, tecnológico, joven, pujante, (...) Es un texto escrito por un funcionario del Ministerio de Asuntos Exteriores”.

Si bien la creación de museos fue uno de los pilares de los procesos de modernización iniciados a finales del siglo XIX en Argentina (y que tenían a Francia como modelo) es posible afirmar que ya entrado el siglo XX el sistema de arte argentino sigue mirando hacia el norte.¹⁷ La obra (el mapa) del uruguayo Joaquín Torres García (*Nuestro Norte es el Sur*, 1943) no ha terminado de coagular e instaurarse en nuestro territorio. Pero esto no es malo por sí mismo. Es parte de nuestra historia como Estado-Nación; parte de nuestra historia como sociedad. Renegar de ello es dar una batalla perdida de antemano. Sólo basta con reconocerlo.

De allí que cuando hablamos de fotografía y arte contemporáneo tenemos que reconocer que se encuentra movilizado por el interés de vincularse activamente con el campo dominante externo ya que, de este modo, pueden participar de los mecanismos de distribución y acumulación de capitales (económicos, culturales, sociales, simbólicos).

De allí, también, es posible comprender que la reproducción de la diferenciación disciplinar –residual de las bellas artes modernas– se mantiene con el objetivo de categorizar procesos. Categorización que justifica la existencia del poder –del poder incluir/excluir– de las instituciones museales y poder así tornar exhibibles, editorializables, coleccionables y museizables a los productos excedentes de los procesos artísticos. En ese sentido, los museos de arte estudiados operan según parámetros formales para dicha inclusión/exclusión simbólica y material de artistas y obras. Es decir, utilizan la categorización técnica/disciplinar y de este modo sostienen la ortodoxia que tiene a la pintura como forma superior de arte.

¹⁷ La cantidad de exposiciones temporales procedentes de Europa y E.E.U principalmente dan cuenta de ello.

Este hecho, asimismo, se explica en función de operaciones de selectividad intencional que sirven para concentrar y ejercer el poder a partir de prácticas objetivadas en la institucionalidad del pasado.

Por ello es posible afirmar que los sistemas, al aprender más rápidamente que los sujetos, reconocen que para el ejercicio y mantenimiento de su hegemonía –específicamente en relación con los procesos de visibilización, legitimación y consagración– es conveniente utilizar el conocimiento¹⁸ consolidado, que no pone en riesgo a la propia institución. Esto porque si por un lado los museos de arte pueden ser considerados dispositivos activos que modelan la percepción social en torno al arte, también es preciso reconocer que establecen sus políticas de programación en torno al sentido general y generalizado del arte.

Todo esto abre un abanico de interrogantes y líneas de indagación posibles. Por un lado, profundizar la investigación iniciada tomando nuevos casos y ciudades y establecer si la tendencia se sostiene en el tiempo o si es posible determinar variaciones en las instancias de programación y desarrollo de políticas museales. Este es un primer paso para aproximarse al problema de la “musealización” como componente de la provisión del valor artístico para otorgar mayor espesor a la cartografía del arte contemporáneo en el país a partir de metodologías no tradicionales.

¹⁸ Sus marcos categoriales y procedimientos de puesta en práctica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTAMIRANO, Carlos, dir.
(2002) *Términos críticos de la sociología de la cultura* (Buenos Aires: Paidós)
- BAUDRILLARD, Jean
(1972) *Pour une critique de l'économie politique du signe* (París: Gallimard). Traducción castellana de Aurelio Garzón del Camino, *Crítica de la economía política del signo* (México: Siglo XXI, 1999)
- BOURDIEU, Pierre
(1987) *Choses dites* (París: Éditions du Minuit). Traducción castellana de Margarita Mizraji, *Cosas dichas* (Barcelona: Gedisa, 1996).
- (1992) *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (París: Éditions du Seuil). Traducción castellana de Thomas Kauf, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1997)
- (1965) *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (París: Éditions du Minuit). Traducción castellana de Tununa Mercado, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (Barcelona: Gili, 2003)
- Sin datos del original. Traducción castellana de Alicia Gutiérrez, *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura* (Buenos Aires – Córdoba: Aurelia*Rivera, 2003)

- BOURDIEU, Pierre, CHAMBOREDON Jean-Claude & PASSERON Jean-Claude
(1973) *Le métier de sociologue* (París: École Pratique des Hautes Études). Traducción castellana de Fernando Hugo Azcurra y José Sazbón, *El oficio del sociólogo* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002)
- BÜRGER, Peter
(1974) *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt am Main: Suhrkamp). Traducción castellana de J. García, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 1987)
- HUYSEN, Andreas
Sin datos del original. Traducción castellana de Silvia Fehrmann, “Los museos como medio de masas” en *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002).
- (1986) *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism (Language, Discourse, Society)* (Bloomington: Indiana University Press). Traducción castellana de Pablo Gianera, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006)
- MOSQUERA, Gerardo
(1994) “Algunos problemas del comisariado transcultural” en Fisher, J. (ed.), *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts* (Londres: Kala Press/INIVA) pp. 133-139. Republicado en *Caminar con el Diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas* (Madrid: EXIT, 2010)

Formas de construir lo visible. Una aproximación a la naturalización e ideología en la construcción de infografías de divulgación

Ways of "visible" (or "seeable") Construction. Naturalization and Ideology in Design of Infographics, in Popular Science

SEBASTIÁN DELLA GIUSTINA

Universidad Blas Pascal

sebadella@gmail.com

RESUMEN

La construcción de lo visible encuentra espacios de intervención y reflexión que nos permiten, por medio de la revisión de las naturalizaciones históricas y las condiciones ideológicas de su supervivencia, construir críticamente una política de la mirada que incluya las luchas por las cuales se han conformado los discursos visuales en pos de una ampliación de la experiencia.

Palabras clave

NATURALIZACIÓN; IDEOLOGÍA; DISEÑO; INFOGRAFÍA

ABSTRACT

The construction of the visible encounters areas of intervention and reflection that allows us, through the revision of historical and ideological naturalizations and the ideological conditions of their survival, to build a critical politics of seeing that includes the battles through which visual discourses have been shaped towards the broadening of experience.

Key words

NATURALIZATION; IDEOLOGY; DESIGN; INFOGRAPHICS

Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

Artículos, 91-100
ISSN 2469-2018
comunidadoffline.com.ar

Recepción del artículo
agosto de 2015
Aprobación
diciembre de 2015
Publicación
abril de 2016

-Explícale la sensación del rojo a alguien que nunca lo ha visto, maestro.

-Si lo tocáramos con la punta de un dedo sería entre el hierro y el cobre. Si lo cogiéramos en la mano, quemaría. Si lo probáramos tendría un sabor pleno como de carne salada. Si nos lo lleváramos a la boca, nos la llenaría. Si lo oliéramos, olería a caballo. Si olera como una flor se parecería a una margarita, no a una rosa roja.

Orhan Pamuk, *Me llamo Rojo*

Vivimos en sociedades donde los desarrollos tecnológicos, las redes mediáticas y los (diversos) sistemas de información han generado formas de identificación y simbolización, formas de materialización del sentido, mediados principalmente por la imagen.

Con el crecimiento del desarrollo técnico de producción y consumo de mercancías se ha puesto a la imagen en un lugar central desde donde (y a partir de ella) se han transformado las prácticas de construcción de identidades, imaginarios y diferencias, así como también se han organizado otro(s) tipo(s) de aprendizaje(s), modos distintos de alfabetización que atraviesan los dispositivos de enunciación. En este contexto conviene tener en cuenta que así como:

...no hay lecturas inocentes (decía Althusser) tampoco hay formas “puras” de la mirada, que puedan pretender no sé qué ingenuidad incontaminada por el barro y la sangre de la historia. (Grüner, 2001 [pp 13])

Sin embargo a la par de la enorme importancia otorgada a la imagen (que no dejamos de mencionar cotidianamente), tal como advierte Verónica Devalle, no se ha prestado suficiente atención al hecho de entender la imagen como un *construc-to* del cual participan productores, tecnologías, circuitos de consumo y validaciones, públicos, etc..

Así, la imagen es entendida como un *a priori*, como un dato. Mas su condición de *imagen diseñada* permanece en suspenso (Devalle, 2009 [pp 15]), dejando de lado lo que las operaciones de *construcción* de las mismas y las decisiones que incorporan en su producción significan. Entendemos el hecho de ser *imagen producida*, tal como lo entiende Verón, en relación a los acontecimientos mediáticos, no en tanto mistificación, deformación o reproducción sino como *producción* (Verón, 1980 [pp 2]). El reconocimiento de las huellas dejadas en la producción nos permitirá asomarnos a lo expresa Grüner con claridad

... la idea que está por detrás (hasta donde uno sea capaz de entender sus propias ideas, lo cual es mucho decir) es que para situarse, sartereamente, ante un mundo que aspira a una abyecta transparencia visual, es necesario empezar por confesar de qué maneras de mirar somos culpables. (*ibid*)

Encontramos en el campo del Diseño (donde situaremos nuestra mirada en este artículo) una ausencia marcada en la reflexión acerca de las “*modalidades de producción de lo visible*” (Devalle, 2009 [pp 15]). De acuerdo a este posicionamiento, a la vez que reconocemos la hegemonía de lo visual, su participación y consumo masivo, no se atiende de la misma manera al reconocimiento de los dispositivos y mediaciones que *producen* las imágenes (y los acontecimientos en nuestro caso) para generar distintos tipos de efectos discursivos, sobre los que nos explayaremos más adelante, pero sobre todo aquellos que construyen un tipo de *racionalidad*, de *objetividad* que se encarna como matriz, *naturalizando* esas

decisiones que implican posicionamientos histórico-sociales, negociaciones, “vencedores y vencidos”. Nuevamente tomamos las palabras de Grüner que amplía este punto diciendo:

...el Tiempo, la Historia, no son evidencias objetivas, datos de la naturaleza, legalidades físicas inexorables: son ellos mismos construcciones históricas, en las que las sucesivas transformaciones de la pregunta instituyente, están ellas mismas informadas por unas estrategias [...] de dominio, que deben operar también -si no principalmente- sobre aquellas concepciones de la temporalidad histórica, sobre la configuración heterónoma de las experiencias del existente histórico, y de la narrativa específica que corresponde a esa “voluntad de poder”. [...] las experiencias históricas están configuradas y narrativizadas por una experiencia histórica -por una imagen elevada a nueva condición de Todo-Uno- que pasa a ser la experiencia de lo histórico como tal, la de Europa occidental. (*op. cit.*, 2010 [pp 538])

Los productos gráficos en general y en lo que tomaremos como objeto de mirada, las *infografías de divulgación*, se constituyen en un conglomerado significativo desde donde se materializa el sentido como producción discursiva. Por medio del análisis de un momento de esta producción podemos recuperar las huellas que nos permitirán reconstruir los procesos y los estados del *discurso social*¹ en los que fueron producidos, vislumbrando las pujas de poder, los efectos de ideología, las intenciones políticas. Esta operación de develamiento, de vislumbramiento, atiende también a que la reconstrucción será de ruinas, de intenciones, por tanto incompletas y parciales.

¹ Entenderemos discurso social como “*todo lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad, todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente, o se representa hoy en los medios electrónicos. Todo lo que se narra y argumenta, si se considera que narrar y argumentar son los dos grandes modos de puesta en discurso*” (Angenot, 2010 [pp 22]).

De esta manera, en las infografías de divulgación por caso, la construcción de un tipo de sentido, de una manera de narrar visual, de selecciones tipográficas, estilísticas, de enfoques y perspectivas es en *producción* por diseñadores que reconocen estrategias discursivas acordes a sus necesidades (en otros productos gráficos del género) actuando “*responsivamente*” (Bajtín 2005 [pp 289]) pero “*aplicadas*” en desarrollos *acotados*, aunque la mayor de las veces, “*efectivos*”. Por ejemplo, y en una generalización con fines demostrativos, las narrativas infográficas se construirán respondiendo a la lógica de lectura de *izquierda a derecha*, desde *arriba hacia abajo*, situando *lo más importante al medio y de un tamaño mayor* y reproduciendo la espacialidad por medio de la *perspectiva*. El tiempo histórico se representará situando *a la izquierda el pasado en progresión lineal, constante y en bloques iguales hacia el futuro* que se encontrará *hacia la derecha*. La progresión en el círculo será *en el sentido de las agujas del reloj* que es *hacia donde avanza el tiempo*. “Adelante” será hacia la derecha en la lectura en página y “atrás” será a la izquierda. Junto con Barthes, tenemos frente a las construcciones infográficas ese

... sentimiento de impaciencia ante lo ‘natural’ con que la prensa, el arte, el sentido común, encubren permanentemente una realidad que no por ser la que vivimos deja de ser absolutamente histórica: en una palabra, sufría al ver confundidas constantemente naturaleza e historia, en el relato de nuestra actualidad y quería poner de manifiesto el abuso ideológico que (...) se encuentra oculto en la exposición decorativa de lo evidente-por-sí-mismo. (Simón, 2010 [pp 34])

La naturalización “*en tanto lógica/operación que produce como efecto de sentido el reino de ‘lo natural’*” (Simón, 2010 [pp 36]) del contenido ideológico que presente en las decisiones de construcción de los relatos gráficos quedaría de esta manera oculto, o para decirlo en *la perspectiva ideológica barthiana*

...hay una materialidad de la ideología y que su poder consiste en confundirse con la realidad, habitarla e investirla en sus formas más concretas, más cotidianas, más consumibles, y disfrazarse de naturaleza. (Marty en Simón, 2010 [p 46])

O en los términos que lo entiende Žižek

...Roland Barthes propuso la noción de ideología como ‘naturalización’ del orden simbólico; esto es, como la percepción reifica los resultados de los procedimientos discursivos en propiedades de la ‘cosa en sí’. (Žižek, 2003 [p 18])

Esto es, la percepción de un único discurso (visual) para comprender el tiempo, la historia, el avance, el espacio (la perspectiva), las “lecturas” visuales... que requerirán especial atención en este texto.

La infografía de divulgación aparece en este contexto como un elemento con un gran potencial para nuestro análisis por ser un dispositivo complejo que tiene como finalidad *enseñar, mostrar, resumir, contextualizar, traducir* datos que se transforman en *informaciones* y, estas son comprendidas dentro de este género, como “verdaderas”. Se comportan con una pretensión de *objetividad* donde las marcas de la producción son borradas (voluntaria o involuntariamente por los productores), o impensadas de manera tal que su contenido ideológico, de reproducción de concepciones históricamente situadas (*naturalizadas*) son convertidas en la única manera posible de ser pensadas, eliminando, en este gesto, la diversidad de la percepción de determinado fenómeno, hecho, acto.

En este sentido, conviene recordar que la infografía se inscribe en el dominio de la representación visual. Como hace notar Chartier, la representación tiene dos sentidos que es necesario atender. Por un lado da a ver un objeto ausente (cosa, concepto o persona) sustituyéndolo por una/s imagen/es capaz de representarlo. Por el otro, la representación

se convierte en un sustituto de la cosa representada, ocupando su lugar (1996 [p 68]). Este último sentido, el de sustitución, opera un efecto de reconocimiento que nos lleva a “confundir el mapa con el territorio”, como suele decirse. Esta característica reafirma la importancia que tiene desde el trabajo crítico el atender a los procesos de construcción de representaciones visuales, en este caso las infografías, en tanto actúan como dispositivos sustitutos del acontecimiento (o de la temática representada).

Siguiendo esta línea Verón nos marca que los “*acontecimientos son una construcción*” (Verón 1987 [p v]). De lo que se trata, entonces, es develar (en el sentido de quitar el velo de lo objetivo, de lo naturalizado) cómo esa construcción es *articulada* por dispositivos de enunciación históricamente situados, por decisiones estilísticas que así como propician también excluyen y anulan a la vez fortalecen unas narrativas (visuales) frente a otras. Las variaciones de la “expresión” en las representaciones visuales modifican el contenido, “*y si estas operaciones se llevan a cabo conforme a ciertas reglas, el resultado proporciona nuevas informaciones sobre el contenido.*” (Eco, 1990 [pp 24])

El espacio que propone la infografía permite por sus características, sobre todo visuales, repensar los criterios de concepción de, por ejemplo, *el tiempo* (como “un continuo lineal de avance, izquierda-derecha en módulos constantes y repetitivos”), *la perspectiva* (como forma hegemónica de construcción visual del espacio), *la cartografía* (las centralidades, arriba/abajo, oriente/occidente) y por extensión de toda la experiencia.

En esta propuesta reflexionaremos sobre aquellos aspectos que la incorporación de un sistema-mundo (el que viene de la mano de la modernidad) prefiguró en relación a las maneras de *entender y representar el mundo* de lo posible, y desde cuyo análisis procuraremos habilitar lecturas de otras situa-

ciones que por naturalizadas viven escamoteándose al análisis y la reflexión.

Estos modos de representar la experiencia se han encarnado de tal manera que ya no podemos más que pensar *desde* ellos reduciendo las posibilidades de *crear* (en el sentido imaginativo también de la palabra) las leyes de lo que Alicia Entel (sin fecha [p 3]) propone llamar una “*video*” comprensión que amplíe el mundo de la experiencia, el mundo de un otro conocimiento.

I SEPARANDO LAS AGUAS

Es necesario antes de comenzar el análisis de algunas infografías de divulgación para dar cuenta de las operaciones ideológicas y hegemónicas que se presentan, enmarcar nuestro objeto de estudio. Para ello recurriremos a la vía comparativa como propone Verón en “*Está ahí, lo veo, me habla*” para el análisis de los discursos sociales. Dice

...el análisis trabaja sobre las ‘diferencias’ (distancias) interdiscursivas, y la economía discursiva propia de un tipo dado no es observable más que por el estudio de sus invariantes (y, por lo tanto, de sus posibles variantes), invariantes que definen su especificidad y por eso su diferencia respecto de otros tipos de discurso. (Verón, 1983 [pp 1])

En nuestro caso podemos situar por sus características a la *infografía de divulgación* entre la *infografía periodística* y el *infostyling*. Siendo una característica principal de la *infografía de divulgación* la elaboración de una narración visual dispuesta como unidad, la utilización de diversos recursos para dar cuenta del tema tratado (fotografías, pinturas, síntesis gráficas, mapas, iconos, tipografía, etc.), la selección de

recursos estilísticos y tipográficos propios de la temática a tratar y la complementariedad imagen - texto. Los temas serán variados y tenderán a explicar situaciones, hechos, datos complejos.

En este sentido la *infografía o infográficos periodísticos* le darán prioridad a los estilos gráficos del discurso editorial al que pertenezcan, se caracterizarán por ser temas del día y recurrir a la “línea editorial” de las representaciones independientemente del tema tratado. En el caso del *infostyling* se posiciona en un lugar de “revestimiento” de la información, en el sentido que lo evidencia Bonsiepe cuando entiende el *infostyling* como

el paso hacia la fachada agregada a la información, hacia la presentación de informaciones según criterios de atracción superficial... (Bonsiepe, 1999 [p 52])

Mas esta declaración esconde el lugar de la trampa pretendiendo que hay decisiones (de estilo, de selección tipográfica, de órdenes de lectura) más “*adecuadas, correctas, razonables*” de presentar una información en función de una *pretendida objetividad*. Intentando ser más claros, lo que postula Bonsiepe es que la selección de una iconografía que utilice la línea de la síntesis gráfica (por ejemplo) en lugar del trazo gestual del pincel, contribuye de mejor manera a que el discurso infográfico del cual participa sea más “*objetivo*”. Vemos una vez más cómo se naturaliza aquello que es histórico y que en este caso tiene que ver con la asociación a un determinado tipo de representación con un momento histórico particular. Ampliaremos este tema oportunamente.

Debemos también advertir acerca de una miopía en la interpretación del género infográfico. Es común encontrar gráficos independientes (de barra, de torta, incluso alguno más complejo que combine múltiples dimensiones, etc.) o puestas en página que cuentan una historia con recursos no lin-

güísticos, siendo nombrados como *infografías*. En relación a la definición o el marco en el que lo entenderemos en este contexto, no cumplen en dar cuenta de la complejidad de relaciones y recursos puestos en juego. Una imagen cuya retórica trasunte tomas de partido ideológico, los gráficos sueltos o puestas en página que contengan datos no constituirán infografías.

Desde este breve territorio de fronteras comenzaremos una suerte de observación que nos permitirá poner en evidencia algunos de los sentidos construidos en nuestro objeto de estudio.

Aquí es preciso hacer la salvedad que trabajaremos dando cuenta, desentramando la, a veces, sólida red del sentido para ver la construcción de la trama, para recuperar las condiciones en que fue producida y las huellas que ha dejado. La metodología será la de mirar con extrañeza como proponen Barthes y Angenot (entre otros), o en términos poéticos “*subiendo la escalera de espaldas*” como sugiere Cortázar en una contundente operación de develamiento de sentido.²

Mas seremos prudentes y advertimos al lector que nuestro análisis no tiene como fin la denuncia, sino la *recuperación*, la comprensión del poder clasificatorio de la hegemonía para contribuir a socavarlo (Grimson, 2011 [p 89]).

2 “...cualquier escalera va hacia atrás si uno la sube de espaldas, pero lo que en estos casos está por verse es el resultado de tan insólito proceso. Hágase la prueba con cualquier escalera exterior; vencido el primer sentimiento de incomodidad e incluso de vértigo, se descubrirá a cada peldaño un nuevo ámbito que si bien forma parte del ámbito del peldaño precedente, al mismo tiempo lo corrige, lo critica y lo ensancha. Piénsese que muy poco antes, la última vez que se había trepado en la forma usual por esa escalera, el mundo de atrás quedaba abolido por la escalera misma, su hipnótica sucesión de peldaños; en cambio bastará subirla de espaldas para que un horizonte limitado al comienzo por la tapia del jardín salte ahora hasta el campito de los Peñalozos, abarque luego el molino de la turca, estalle en los álamos del cementerio, y con un poco de suerte llegue hasta el horizonte de verdad, el de la definición que nos enseñaba la señorita de tercer grado...”. Julio Cortázar, “Más sobre escaleras”, en *Último Round* (México: Siglo XXI, 1999).

2 IDEOLOGÍA

“Una letra diseñada implica un dispositivo que articula la fisonomía de un texto y su significado”

Peter Bilak, en revista *Tipográfica*, N° 66

No podemos dejar de pasar brevemente por un concepto que es de particular importancia en nuestro trabajo y es aquel que tiene que ver con el factor ideológico que recorre nuestra(s) mirada(s).

Pensaremos lo ideológico con Althusser desde la siguiente reflexión:

La ideología, es sin duda, un sistema de representaciones, pero estas representaciones, (...) son la mayor parte del tiempo imágenes, a veces conceptos, pero, sobre todo, se imponen como estructuras a la inmensa mayoría de los hombres (...). Son objetos culturales percibidos-aceptados, soportados que actúan funcionalmente sobre los hombres mediante un proceso que se les escapa. (1987 [p 192])

Acercándonos a una perspectiva más *barthiana* en la reflexión de Marty que recoge Gabriela Simón

...hay una materialidad de la ideología, y que su poder consiste en confundirse con la realidad, habitarla e investirla en sus formas más concretas, más cotidianas, más consumibles, y disfrazarse de naturaleza. (Marty en Simón, 2010 [p 46])

Para construir una suerte de tríada desde donde pensar lo ideológico en relación a nuestras observaciones, es oportuno traer la mirada de la sociosemiótica que la construye como *...una dimensión constitutiva de todo sistema social de producción de sentido*. (Verón, 2004 [p 16])

Poco nos preguntamos cuando miramos un producto editorial cuál es la función que cumplen las tipografías, los recorres fotográficos, los formatos, la selección del papel, los repertorios de estilo que conforman las representaciones. Pero es habitual escuchar mencionar que una publicación es de buena calidad porque utiliza hojas “*brillantes*”, o que tal otra es de menor calidad “*porque el papel es finito*”. De la misma forma cuando seleccionamos una tipografía para un texto tendemos a pensar que las que poseen *serif* (como la Times New Roman o la Georgia) son más “serias” o “elegantes” que las que no los tienen, o *sin serif* (como la Arial o Verdana) y algunos verán en la Comic Sans la apoteosis de la *expresividad, naturalidad y espontaneidad* (independientemente de valoraciones técnicas).

Pero en este caso lo que hemos dejado de preguntarnos es *desde dónde, o desde cuándo* pensamos de esta manera sobre las representaciones y las letras; o en tal caso *por qué* lo hacemos así. Como bien dicen Fraenza & Perié

...las letras [...] dicen algo de los sujetos que las hacen o las prefieren, que las hacen o las usan, que las hacen o las critican. Y las letras dicen algo también de las ideas o representaciones del diseño que en ellas están en juego. Cada letra habla de la idea del diseño que está detrás de ella... (Fraenza & Perié, 2010 [p 232])

Reformulando de otra manera la pregunta sería “*de qué formas de mirar somos culpables*”. Como señala Simón en relación a este aspecto encontramos la

necesidad de reconocer que la mirada es una construcción social, y que lo es en más de un sentido: es social porque es política y polifónica. (Simón, 2010 [p 76])

Si en relación a nuestro objeto de estudio entendemos que los diseños de infografía

...presentan una voluntad común, la de visibilizar lo abstracto y darle inteligibilidad a procesos y estructuras a través de lenguajes verbales e icónicos; en síntesis, visualizar información. (Costa, 1998 [p 24])

estamos ante una complejidad de la cual es difícil dar cuenta.

Desarmemos esta frase de apariencia sencilla para asomarnos a su acción concreta. Cuando Costa propone dar *inteligibilidad* a procesos abstractos a través de *lenguajes verbales e icónicos*, lo que da por sentado es que esos lenguajes serán de alguna manera *transparentes, objetivos*. Y además que el diseñador o infógrafo se convierte en el *traductor más objetivo* para convertir lo abstracto en presencia real; y a la vez, un traductor invisible, o estratégicamente invisibilizado, pues la voz del “*se dice*” es *doxa*, sentido común, verdad establecida (Simón, 2010 [p 87]). Pero hay voz. El *olvido* es que esa voz que adquiere es una voz poblada, es una polifonía, muchas voces que han llegado a hablar en una y además, es *una* entre tantas. Y el tono, el color, la textura, el idioma de esa voz determinará una construcción frente a la pluralidad. Ese artificio de la construcción estratégica de un discurso (y más aún en los discursos visuales) constituye la base para conformar estructuras de sentido cuyo factor ideológico queda ocluido por *la forma, el aspecto* que asumen. Y ese efecto ideológico se construye en la (pretendida y construida) *objetividad* de la infografía. Las huellas ideológicas de la producción de este discurso se ocultan buscando generar el *efecto de objetividad* que arma un modo de pensar en términos de *verdad*. Los hechos en infografía no se discuten. Si la imagen muestra que *las Torres Gemelas se desplomaron porque dos aviones chocaron en ellas y eso debilitó la estructura de la edificación*, ese hecho, es verdadero, porque la objetividad de los gráficos así lo demuestran.

El diseñador con la manera de plantear / plantar un tipo de sentido, reproduce una estructura que a su vez también (re)

produce la creencia en la verdad o verosimilitud de ese sistema (Bourdieu, 2007).

El diseñador entiende que hay unas selecciones estilísticas que estratégicamente reproducen un *discurso de objetividad* y la reproducción superficial de esas características es el factor que naturaliza un discurso que se va volviendo, de esta manera, hegemónico.

3 OBSERVACIONES FINALES

“La filosofía nace del estupor, de la maravilla, o incluso del terror. Algo nos aborda: otro, extraño. El/lo Extranjero, frente al cual surge la pregunta: ¿por qué? [...] Filosofía, es esta pregunta. El por qué rompe el dominio de lo otro sobre nosotros. Rompe el encanto de la maravilla y la parálisis del terror. Rompe la unidad, el Todo que a cada ente contiene y domina. El Todo no pregunta, no interroga. Por ello, tampoco responde. La Unidad del Todo es el silencio de la piedra”

Vincenzo Vitiello, *La palabra hendida*

En infografía (y decimos que en el Diseño Gráfico en general) estas estructuras que permanecen invisibles o invisibilizadas incluso para quienes son los que operan con ellas, produciendo *absolutos*, anulando la posibilidad del desdoblamiento y generando “...*el efecto de sentido que podemos llamar ideológico. [...] el discurso aparece teniendo una relación directa, simple y lineal con lo real*” (Verón, 2004 [p 23]). Este comportamien-

to que no es extraño tampoco en otros ámbitos o disciplinas, tiene que ver con una forma de *naturalizar* las maneras en las que nos relacionamos, construimos nuestros discursos y seleccionamos determinados recursos estilísticos (plásticos, tipográficos, morfológicos) para construir las representaciones, las ideas de mundo, las identidades e identificaciones. No dará lo mismo ser del *norte* o del *sur*, de *oriente* o de *occidente*, ser del *centro* o de la *periferia*. Y solamente hablando en términos de representaciones de mundo.

Las *huellas* presentes y rastreables que aparecen en el reconocimiento son determinaciones que actúan (en producción) como un miriñaque, como una estructura que no se ve pero que *arma* la experiencia, la *construye* como una ausencia. Este artificio actúa como esqueleto, es parte constitutiva de la forma que asumirá el contenido, por más que no se vea. Construirá sentidos y efectos de sentido que han sido producidos y pensados históricamente y que es necesario (re) situar para “*recuperar lo ideológico como dimensión estructural de toda práctica.*” (op. cit [p 25])

Este concepto es productivo porque nos permite pensar que tras toda producción hay *estructuras que estructuran* en un sentido bourdiano, pero a la vez conociendo o develando la construcción de ese sentido, de esa estructura, podemos habilitar nuevas prácticas, nuevas relaciones, nuevos sentidos.

Sólo desde una perspectiva crítica y atenta es posible realizar la operación *política* de develamiento frente a la naturalización. Y decimos política en dos aspectos, (i) como *política de la mirada*, aquella que mencionamos oportunamente que nos permite situarnos desde un lugar del mirar; pero también, y a su vez, esta no puede ser otra cosa que (ii) una *política de la memoria* como práctica impugnatoria de un poder que intenta tapan las luchas por las cuales deviene victorioso.

Trabajar el develamiento de sentidos y discursos que se han naturalizado se torna una acción política de especial relevancia en nuestras sociedades latinoamericanas –“periféricas”– en el actual sistema-mundo. En el marco del reconocimiento del brutal proceso de imposición cultural (desde la óptica de los vencidos, claro) que viene constituyendo la modernidad europea es clave trabajar de manera crítica no sólo con los discursos políticos (reconocidos como tales), sino, y especialmente sobre el “sentido común”. La concepción científica de la realidad no ha jugado el rol neutral con el que se ha presentado, más bien ha sido clave en la legitimación del proceso de imposición moderno (Grüner, 2010). En este sentido, la infografía, con su fuerte carga de “objetividad” en tanto representación visual, se revela como un objeto por demás interesante para avanzar en este tipo de lecturas críticas que aquí hemos intentado introducir y poner en discusión.

De lo que se trata, a nuestro juicio, es de poner en crisis no sólo el relato hegemónico de la modernidad occidental con su concepción lineal del tiempo que ubica un centro, un comienzo, una forma de discurrir (en un sentido amplio), sino como un complejo estructurador de contenidos. Tenemos que poder ir más allá y poner en crisis *las formas, las reglas implícitas que se juegan en la construcción* de este tipo de relatos. Develar el miriñaque que sostiene lo aparente.

Este develamiento viene a “colaborar” con la hipótesis

...de un Todo que incluya a sus “otros” de manera constitutiva: vale decir, de manera que desmienta su apariencia de Todo-Uno ya “acabado”, autosuficiente. (Grüner, 2010 [pp 531]).

Más la invitación está destinada a ampliar el espectro de lo decible y lo hablable, no solo en un sentido vulgarmente revolucionario, sino incluso en uno mucho más generoso con las prácticas específicas y en un sentido también heurístico.

El establecer relaciones inéditas, el *deconstruir* sentidos comunes, posibilita romper momentáneamente la linealidad de la experiencia desatando activamente una característica multidimensional que posibilite observaciones nuevas y más complejas, fortaleciendo la experiencia de lo cognoscible por medio de la mirada, generando una autodidaxia tendiente a no dejar pasar por alto las múltiples historicidades y sus luchas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGENOT, Marc

(2010) *El discurso Social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible* (Buenos Aires: Siglo XXI).

BAJTÍN, Mijail

(2005) *Estética de la creación verbal* (Buenos Aires: Siglo XXI).

BARTHES, Roland

(1994) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (Barcelona: Paidós).

(1999) *Mitologías* (México: Siglo XXI).

(1972) “Retórica de la imagen”, en *La semiología* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo).

BONSIEPE, Gui

(1999) *Del Objeto a la interfase* (Buenos Aires: Infinito)

BOURDIEU, Pierre

(2007) *El Sentido Práctico* (Buenos Aires: Siglo XXI).

CHARTIER, Roger

(1996) *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin* (Buenos Aires: Manantial).

(1999) *Sociedad y escritura en la Edad Moderna* (México: Instituto Mora).

COSTA, Joan

(1998) *La esquemática. Visualizar la información* (Barcelona: Paidós).

DEVALLE, Verónica

(2009) *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)* (Buenos Aires: Paidós).

ECO, Umberto

(1990) *Semiótica y filosofía del lenguaje* (Barcelona: Lumen).

ENTEL, Alicia

(sin fecha) “Ideando. Acerca del pensamiento visual”, en <http://www.walterbenjamin.org.ar>

FRAENZA, Fernando & PERIÉ, Alejandra

(2010) *Diseño, esteticidad & discurso* (Córdoba: Advocatus).

GRÜNER, Eduardo

(2010) *La Oscuridad y las Luces, Capitalismo, cultura y revolución* (Buenos Aires: Adhasa).

(2001) *El sitio de la mirada, Secretos de la mirada y silencios del arte* (Buenos Aires: Norma).

GRIMSON, Alejandro

(2011) *Los límites de la cultura* (Buenos Aires: Siglo XXI).

MARCUSE, Herbert

(1967) “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”, en *Cultura y Sociedad* (Buenos Aires: Sur).

(1967) “A propósito de la crítica del hedonismo”, en *Cultura y Sociedad* (Buenos Aires: Sur).

MIJKSENAAR, Paul

(2001) *Una introducción al diseño de la información* (México: Gili).

Ideas para la definición de un “arte” avanzado

Some Ideas for a Definition of Advanced Art Notion

JUAN GUGGER

Universidad Nacional de Córdoba

juangugger@icloud.com

RESUMEN

Por medio de una estructura ideal de oposiciones binarias, separaremos aquellos niveles en las obras de arte que —podría pretenderse— han dado continuidad de manera creativa a las voluntades utópicas y cognitivas de la vanguardia. Es decir, el compromiso en la interpretación crítica de la realidad, orientado hacia una racionalidad pública y libre, y la disminución de la violencia en las estructuras ideológicas. Distinguiremos estos niveles de aquellos otros que están orientados a su adecuación a la industria cultural y a la afirmación de un status quo —en el que las relaciones de dominio se sostienen asimétricas y la comunidad ideal de la comunicación desaparece del horizonte humano.

Pretenderemos que estos pares son nítidamente opuestos en la práctica, solamente para ponernos de acuerdo respecto de cómo se podría definir un arte avanzado y auténtico, distinguiéndolo de aquel que fuera ligero o falso

Palabras clave

ARTE AVANZADO; ARTE AUTÉNTICO; VANGUARDIA;
ARTE CONTEMPORÁNEO; NOMINALISMO ESTÉTICO

ABSTRACT

Through an ideal structure of binary oppositions, we will separate those levels in works of art that —we can pretend— have given continuity to the utopian and cognitive intentions of the avant-garde. That is, the compromise in the critical interpretation of reality, oriented towards a free and public rationality, and the reduction of violence in the ideological structures. We will distinguish these levels from those that are orientated to its adaptation to the culture industry and the affirmation of a status quo —in which asymmetrical relations of domination are sustained and the “ideal speech community” disappears from the human horizon.

We will pretend that these pairs would be clearly opposed in reality, only in order to agree on how we could define an advanced and authentic art, distinguishing it from that which could be light or false.

Key words

ADVANCED ART; AUTHENTIC ART; AVANT GARDE;
CONTEMPORARY ART; AESTHETIC NOMINALISM

Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

Artículos, 101-118
ISSN 2469-2018
comunidadoffline.com.ar

Recepción del artículo
agosto de 2015
Aprobación
diciembre de 2015
Publicación
abril de 2016

“Los que están dormidos son compañeros de trabajo de aquello que en el mundo se produce.”

Heráclito, Fragmentos

Tal como reza la famosa cita adorniana, ya no parece que sea obvio nada que tenga que ver con el arte. Esta falta de obviedad ha movilizado al campo —a sus agentes y discursos, por comodidad y eficacia en términos de economía política— hacia una delimitación de lo artístico que si bien aún separa tenazmente al arte de lo que no lo es, abraza un parque de obras diversas, en el que todo parece valer en igual medida, es decir, dentro del cual aparentemente ningún arte podría arrogarse el mérito de ser más avanzado que otro (Bürger). Esta circunstancia actual del arte —ahora sí, obvia, evidente— impulsa el proyecto que comienza a materializarse en este paper: el de proponer y comentar algunos argumentos que nos permitan detectar, discriminar, y separar momentos del arte y la crítica actuales que bien podríamos considerar como más adelantados y/o auténticos que otros.

Pronto se patentizará que este texto aborda aspectos del fenómeno y desarrolla algunas hipótesis de manera materialista. Esto es porque pensamos que una segmentación eficaz y bien articulada del *continuum* de la naturaleza —algo bien pensado, en nuestro caso sobre la porción de mundo en la que entra el arte— habilita la expectativa de que otros sujetos puedan pensarlo del mismo modo, o incluso de que fueran capaces de llegar a las mismas ideas haciendo uso de su propia razón. Pensamos que este es el procedimiento más adecuado para construir ideas cuyo horizonte sea una “verdad” acordada, es decir, la mejor forma de articular una propuesta

cognitiva orientada al consenso intersubjetivo. Imaginamos, además, que es en el conocimiento —y la libertad que promete— en dónde podemos encontrar uno de los pocos potenciales in-políticos efectivos que nítidamente detenta la breve historia del arte: la desmitificación de sí, el señalamiento de aspectos concretos de lo colectivamente desconocido, y los diversos movimientos sistémicos que confluyen en el dominio de unos hombres por otros hombres. ¿Cuál es la libertad que proveería el conocimiento? Aquella que nos permita despojarnos de la opresión de las fuerzas de la naturaleza (humana y no-humana) aún no comprendida, incluso cuando esa naturaleza fuera trans-humana, como la del poder que circula en las sociedades a través de la de las tradiciones y costumbres. Es decir: pensamos que aquel que se aproxima al arte movilizado por la creencia en la pura realidad de su valor y verdad, dando por buenas sus producciones per sé, deja circular a través suyo un poder enigmático por razones que ignora. Quien se aproxima al arte críticamente, en cambio, es más libre de discernir, decidir y operar.

Algunos grupos que se muestran interesados en pensar las posibilidades intelectuales del arte, cultivan o difunden la opaca sospecha de que justamente esta pretensión de objetividad, el intento de desobjetivar desde la teoría rechazando o desatendiendo a las filosofías del sujeto, es parte de la realización macabra de aquello a lo que este impulso dice querer sobreponerse. Dicho de otra manera, que “lo malo” —lo indeseable en tanto que fin— del mundo administrado se concreta justo allí donde los teóricos se vuelven materialistas: la cosificación del mundo prosperaría mediante esa tendencia racionalizadora, tan afín a la técnica (los medios) del capitalismo avanzado. Se dice que el peligro sería el de —mientras se desea desmenuzar los mitos que afirman un statu quo cultural— estar participando de un modus operandi que conduce al éxito de un sistema autorregulado cruento, y a la parálisis de toda acción capaz de transformar el estado actual del *mundo administrado*.

Así, pensar en un arte más avanzado rechina en las mentes de los más dogmáticos e inerciales conservadores del todo vale. Chirría además la incorrección política que supone señalar lo adelantado —sugiriendo que existen aspectos estancos de la producción. Pensar en un *arte avanzado* es quizá inútil, e incluso inadecuado, en función a las formas de dominio político instaladas en nuestra esfera —en la actualidad de la producción y circulación de los signos-mercancía en torno a las artes visuales. El concepto de arte avanzado se parapeta ante un aparato de circulación de bienes simbólicos al cual el *everything goes* le viene al pelo.

Pensamos que volver a centrarse en el sujeto hoy —cuando esas ideas se encuentran ya demasiado deformadas y cosificadas por su mercadeo en la industria de la cultura— probablemente carezca de cualquier potencia emancipadora. En cambio, suscribiendo uno al impulso “materialista”, y aún participando fuertemente de lógicas reificantes de la sociedad tardocapitalista, dejaría abierta la posibilidad de que alguien en el futuro, inclusive movilizado del mismo modo, desentrañara retrospectivamente los mecanismos mediante los cuales se mutila nuestro pensamiento, de modos que fueran aprehensibles mediante el entendimiento. Allí habría algún potencial de liberación —de las falsas creencias, de los pensamientos obligados.

Este paper pretende ser un aporte cognitivo al estado actual de las artes visuales. Pensamos (aún) que la crítica honesta es capaz de articular conocimientos nuevos en el movimiento de interpretar fragmentos de lo existente dentro de la esfera de la producción de las bellas artes.

Podríamos hacer justicia a la existencia del “arte” del pasado afirmando que alguna vez fue una herramienta de conocimiento: en la antigua Grecia fue la más eficiente (convigente) explicación del mundo: los dioses eran un producto artístico y la humanidad hallaba en ellos una coherencia

universal. Luego fue vehículo de la verdad del catolicismo, la religión “auténtica” de la edad media. De la modernidad a esta parte se tornó objeto de estudio, conocimiento científico de sí mismo ¿En que medida el arte puede aportar conocimiento hoy, si abandona el impulso metasemiótico (e incluso científico) que activaron la vanguardia, la neovanguardia y la teoría crítica? ¿Cómo puede el arte ayudar a conocer(nos) si no es mediante la tarea de la crítica auténtica? En la actualidad, muchos artistas con alguna voluntad de promover la reflexión o analizar las lógicas sociales, históricas, materiales o fenomenológicas del campo artístico, moderan su honestidad más cruda, o la expresión no-artística, sin musa, para autoconservarse en un ámbito de consumo fuertemente esquematizado, irreflexivo y hostil a la crítica de la ideología —preformado por el comercio y la demanda de los negocios.

Cabe transparentar la naturaleza de las tesis que presentaremos. Pensamos que es muy difícil —sino imposible— embarcarse en la tarea de hacer crítica hoy, desconociendo aquel momento crucial en la comprensión de la producción de formaciones simbólicas: los pensadores de la Escuela de Frankfurt y sus continuadores. Creemos que para hacer crítica de la institución arte hoy, es crucial asumir la importancia de algunos conceptos clave de la tradición crítica frankfurtiana.

En este impulso de pasión hermenéutica por llegar a un trasfondo material, es dónde nos encabalgaremos, ahora para desarrollar un esquema comparativo entre lo que podría ser un obrar “auténtico” y otro “ligero”. Reutilizaremos algunas ideas adornianas y de sus colegas de la Escuela de Frankfurt, pero además algunas contribuciones de los más eficientes herederos de la Teoría Crítica, tales como Hal Foster, Tomás Maldonado, José Luis Brea, Benjamin Buchloh, entre otros.

Podemos figurarnos la *Teoría estética* como un mapa abstracto de nociones que hacen constelación alrededor del concepto de arte definiendo su silueta, así como las partículas de ferrite ofrecen una imagen del campo magnético de un imán. Estas nociones se conectan de manera compleja y difusa, su proyecto de lectura no es ordenado. Lo abordamos de manera necesariamente fragmentaria.

En este texto quebrantaremos doblemente la constelación y el proyecto adornianos, primero para aislar solo dos de estos conceptos y luego para re-articularlos de modos que nos sean útiles para construir nuestra idea sobre los (imbricados) diferenciales que existen entre autenticidad y falsía en las obras de arte. Estos dos conceptos *fundamentales son los de Apariencia y Expresión*.

Al concepto de Apariencia lo vincularemos con la mancha de mentira que tiñe a todo el arte: éste consiste en una ficción. A pesar de que los objetos de arte son fragmentos (múltiples) del mundo meramente existente, aparecen separados de la praxis cotidiana como unidades estéticas, tercamente diferenciados, valorados y dotados de un significado intercambiable. A muy grosso modo esto es lo que Adorno llama *Apariencia estética*. Este momento indispensable de las obras —falsedad e ilusión— aparece fingiendo que es posible en el mundo algo que no lo es. Es una falsa promesa de *bonheur*.

En Teoría estética este concepto aparece íntimamente conectado con otra noción de la estética tradicional que Adorno desarrolla de manera novedosa: la *Forma*. La podemos entender como la coherencia o unidad que las obras pretenden, la mediación necesaria para que una obra se separe del resto de la experiencia no-artística.

Lo meramente existente es la cosa en sí, el *continuum* aún no fijado mediante una ley que le dé coherencia artística. Esto participa del otro polo que nos interesa: el de la *Expresión*. Es muy importante distinguir el significado de este término tal como lo entendemos aquí, de aquel que se acostumbra a utilizar en el lenguaje más coloquial de las bellas artes. Nuestra noción de expresión no es la manifestación consciente de la subjetividad o de las emociones. Es —en cambio— una suerte de expresión objetiva, sintomática, una expresión de lo real, vinculada a cosas y situaciones no-artísticas. Es decir, la “expresión” de procesos sociales e históricos que aparecen sedimentados en la obra de manera objetiva, vehiculizados mediante el sujeto, pero no son la expresión del sujeto sino de cosas transubjetivas.

En nuestro ámbito —el de las artes visuales— podemos entender esta expresión en términos de disolución de la unidad estética, de desintegración —calculada o no— de las coherencias que las definen como arte. Adorno ofrece una cita que es modélica para pensar el concepto de expresión:

El arte es expresivo donde desde él habla, mediado subjetivamente, algo objetivo. La expresión es el rostro lamentoso de las obras. Si la expresión fuera la simple duplicación de lo sentido subjetivamente, no sería nada. Bien lo sabe la burla de los artistas sobre un producto que hay que sentir, no que inventar. Más que esos sentimientos, su modelo es la expresión de cosas y situaciones extraartísticas. En ella ya han sedimentado y hablan los procesos y las funciones históricas. (Adorno, 1970)

Es posible relacionar el concepto de expresión con otra noción que aparece intermitentemente en *Teoría Estética*. La disonancia, una especie de falla o ruido en la apariencia de las obras. La expresión artística no está necesariamente asociada a la disonancia, pues en la construcción exitosa se puede

leer la obra como índice de sus situaciones colindantes. Una obra contemporánea construida en armonía con algunos rituales de consumo, puede servir al análisis de los regímenes de identificación que se encuentran previstos en su arquitectura textual, sus previsiones sociológicas y su encadenamiento histórico. Tal vez hubiera sido aceptable asociar la expresión a la construcción, pero pensamos que la disonancia es la que mejor posibilita la lectura crítica, y es útil para —por fricción y diferencia con las obras menos disonantes— detectar los mecanismos de la construcción —y por lo tanto los procesos y funciones históricas que han sedimentado en ellas.

Podemos entender el momento expresivo de las obras de arte, como aquel en que la obra u otro funtivo del fenómeno artístico se vuelve permeable a lo real, dejándolo penetrar en la ilusión irradiada por la obra o su contexto de enunciación. Esto es: arruinar momentáneamente algún nivel de la experiencia de unidad estética.

Cabe pensar que la obra de arte auténtica (que constitutivamente es una contradicción en sus términos) lo es por ser apariencia y a la vez expresión. Por parecer ser algo más de lo que es —lo que tenemos en frente—, y al mismo tiempo seguir fiel a una pulsión antiestética o al afán de realidad y verdad. Si el arte fuera pura apariencia, cabría pensar que sería mera mercancía corriente, y si fuera pura expresión disonante, sería realidad no-artística —no sociabilizable en tanto arte, no instituable— es decir, se saldría de los márgenes del arte. Que el arte sea apariencia y expresión significa que el arte muestra algo y a la vez oculta, que es falsedad y verdad, que es integración ideológica y autodesintegración crítica en potencia.

Estos dos conceptos estarían primaria o teóricamente en antítesis. Sin embargo —como veremos más adelante— las obras de arte también absorben la expresión al reino de la apariencia, y estas dos naturalezas no aparecen efectivamente como polos, sino siempre mezclados.

El nominalismo estético condujo a la crisis de la apariencia, porque el arte quiere ser enfáticamente esencial. La susceptibilidad hacia la apariencia tiene su sede en la cosa [la obra de arte como índice, dónde es más expresiva] Hoy, cada momento de la apariencia estética trae consigo la incoherencia estética, contradicciones entre *lo que la obra de arte parece y lo que la obra de arte es*. (Adorno, 1970)

Las obras o los aspectos de las obras que arbitran una articulación poderosa de lo expresivo en su constitución, otorgándole terreno por sobre la apariencia, producen una crisis de la falsía artística. Esta crisis de la apariencia se relaciona íntimamente con el momento de verdad de las obras de arte. Cada vez que una nueva capa de apariencia estética es puesta en crisis, el evento se transforma en material valioso para el teórico crítico, que desea actualizar o inaugurar articulaciones cognitivas sobre lo que el arte va siendo. Adorno identifica esta tendencia en algunas manifestaciones artísticas durante la modernidad. Se refiere a este impulso como nominalismo estético, es decir, la propensión de cierto arte a ir en contra de todo a priori artístico, de todo lo que tradicionalmente se tomaba por universal en el arte.

0.2 SOBRE EL MOMENTO DE VERDAD DEL ARTE

“El vuelo del ave demuestra que la lógica del vuelo existe. Pero el vuelo es un enigma, y como todo enigma, cuando uno lo observa desde una proximidad suficiente, desaparece.”

Leonardo DaVinci, *Códex sobre el vuelo de los pájaros*

Muchísimas veces hemos leído u oído mencionar el momento de verdad en la teoría y la literatura especializadas en ar-

te, sin embargo poco se dice acerca de la participación de dicha verdad en la práctica, cuales han sido o podrían ser sus significados (lingüísticos, históricos y sociales) provisorios, sus conexiones cognitivas reales. En cambio se conserva el término en medio de una bruma de enigmaticidad. Sin embargo es posible abordar el asunto del momento de verdad —y la resolución provisional del enigma adorniano en las obras de arte— y el de la tarea del teórico crítico (que es quien lo actualiza), con el ejemplo más paradigmático y trillado que ha dado el arte nominalista: otra vez el famoso *readymade* duchampiano.

La maniobra duchampiana en principio puede describirse sencillamente y se puede resumir en pocas palabras: tomar un trozo de realidad no estética, algo preformado, y postularlo como candidato a obra de arte. Es decir, posicionar el objeto en los canales de circulación del arte. Esta maniobra experimentó (en una primera instancia) resistencia por parte de la institución, pero más tarde fue puesta a circular con tal éxito que su ímpetu trastocó las raíces mismas de lo que la humanidad creía que el arte era.

El alto nivel de inorganicidad de esa maniobra en su contexto temporal y espacial de enunciación pareció arrinconarla al borde de la desaparición histórica, pero otros componentes le devolvieron el orden (la organicidad, la forma) que la obra precisó para ingresar al campo.¹

Esta obra ya institucionalizada, posibilitó que los filósofos y teóricos críticos pudieran actualizar momentos de verdad acerca de la artisticidad en su situación histórica y sociológica.

¹ Algunas de estas mediaciones podrían estar vinculadas a la continuidad de la carrera artística de Duchamp, la aparición de renovados fetiches artísticos que lo posicionaron como precursor, el potencial de producción de literatura especializada y de otros signos-mercancía en torno a la maniobra, la reproducción de sus imágenes, etcétera.

Fue necesaria la existencia histórica de obras como esta para afirmar el carácter convencional del arte y desarrollar categorías y problemas de estudio novedosos.

La conciencia de convencionalidad dio lugar a una serie de obras y estéticas posteriores, que complejizarían la problemática artística y la labor crítica, que asumió la tarea de analizar en qué iban consistiendo esas convenciones y regímenes de identificación y cuáles eran sus funciones y límites en diversos contextos, y obligó a los artistas a asumir nuevas estrategias poéticas que fueron desde el compromiso político extraartístico hasta el cinismo nihilista, pasando por el arte de fuertes ambiciones analíticas.

Actualmente —frente a Duchamp y muchos más, antes y después— contamos con herramientas para interpretar por nuestros propios medios los elementos necesarios para que un objeto alcance el estatuto de obra de arte, y lo experimentamos de una manera mucho más desencantada que en el pasado. Es decir, podemos hacer conscientes las condiciones —transitorias, en constante movimiento— necesarias para la transmutación capaz de transformar cualquier material no-artístico —como estas mismas líneas de texto corriente o unos grumos de pintura distribuidos sobre una superficie arquitectónica— en una obra de arte.

La puesta en evidencia del carácter convencional e institucional que realiza el gesto duchampiano (auténtico) está ligado a su posterior absorción (falsa): la inauguración de un nuevo taxón —el *readymade*— ya instalado en la taxonomía de obras de arte jerárquicas de la actualidad. Hoy sabemos que para “lograr” una obra de arte hay que gestionar algunos trámites que la inserten en circuitos, en canales de circulación que gozan de credibilidad pública. Esto es, por supuesto, bien diferente a lo que se pensaba de las obras de arte en los estadios históricos previos a las vanguardias. Este proceso puede ser iluminado incluso en el análisis de

los propios comportamientos y decisiones —internalizadas y a veces inconscientes— desde que los artistas comenzamos a hacer obras en la escuela de artes. Cuando realizamos un objeto (material o inmaterial, perdurable o efímero) y además deseamos que sea una obra de arte, lo primero que solemos hacer es intentar convencer a nuestros colegas estudiantes de que aquello que hemos hecho merece tal candidatura: ya sea desde su propia construcción material —esto es, que en algunas de sus dimensiones físicas o procesuales luzca similar a otras ya más o menos consagradas que nos gustan, nos gusta gustar, o nos conviene gustar, para llegar a representarnos como el artista que quisiéramos ser— o desde lo paratextual —que lo que decimos y puede decirse acerca de aquello, se aproxime a lo que se ha dicho ya de otras obras. Si algunos sujetos lo creen convencidos y lo reproducen, vamos bien. Convencer a algún profesor de que lo que hemos hecho es una obra de arte, y además de que es muy buena, es aún mejor. Si subimos a *Facebook* fotografías de nuestras obras —lo que fuere que hiciéramos— y logramos que mucha gente que participa del circuito del arte nos avale con el impersonal y cómodo me gusta, o comente las fotografías alegando lo virtuosa que es nuestra obra en cualquiera de sus dimensiones, nuestro objeto comienza a ganar validez y estatuto artístico.

La conciencia de que no importa tanto la hechura —buena o mala— del artefacto-obra, de que no es exclusivamente necesario que sean inteligentes o virtuosas para poder llegar a serlo, o de que la ilusión de coherencia y unidad no está necesariamente prefigurada al interior del objeto sino que le puede venir de afuera, es una verdad que fue actualizable con posterioridad a la existencia de obras como el *readymade*. Los conocimientos que se hicieron posibles luego de su absorción institucional dieron lugar a que se presentaran enigmas vinculados a nuevas formas de apariencia y unidad en el arte, que la neovanguardia exploró actualizando conocimientos más específicos hacia el interior de lo instituido.

Con toda seguridad existen en el presente partículas, estructuras completas o niveles todavía no conceptualizados que en algún momento algunas obras (o aún-no-obras) traerán a colación, que algunos sujetos podrán identificar y sobre lo que tendremos que ponernos de acuerdo racionalmente. En este sentido, el saber del arte puede adelantarse: la crítica parece ser interminable.

0.3 SOBRE LOS PARES DE OPOSICIONES EN ESTE ARTÍCULO

Luego de haber esbozado este panorama de ideas en torno al fenómeno que nos ocupa, intentaremos esclarecer gradualmente las condiciones mediante las cuales podríamos sugerir grados de autenticidad en la producción artística.

Las dimensiones del arte que ahora categorizaremos como propiamente falsas, son aquellas orientadas al funcionamiento legítimo en la industria cultural, consiste en las obras, los niveles en las obras, proyectos, hechos, agentes del mundo del arte, poéticas o instituciones que explotan mejor, o ponen especial énfasis en el carácter de apariencia obstruyendo en la medida de lo posible los rasgos aún no romos de expresión. Por el contrario, lo auténtico (que sabemos que al igual que la falsía artística, no existe en estado puro sino que son niveles mezclados con otros o incluso coincidentes) explotaría mejor los momentos asociados a su expresión, a las lógicas o momentos objetivos de las obras que aún no han sido conceptualizados o traídos a la conciencia racionalmente.

Haremos una generalización grosera, torpe, pero pedagógica. Porque —con rigor de verdad— incluso el arte que parece exclusivamente orientado a una economía política domoñante lleva constitutivamente momentos —a veces muy potentes— de expresión, y también el arte auténtico necesita

de la apariencia estética para existir. Toda obra de arte tiene su impulso de verdad y su componente cómplice.

Al sector del arte que distinguiremos como menos auténtico, Adorno le llama arte falso, arte ligero, arte resignado, calculado fun de la industria cultural, diversión, entretenimiento.

Al sector del arte que categorizaremos como auténtico, le llama genuino, legítimo, radical, arte más desarrollado, más significativo, arte avanzado.

Si hacemos memoria —mediante un breve rastreo— sobre la noción de arte avanzado, podemos resaltar que la utilizó *Burguer* en su famosa y muy comentada Teoría de la vanguardia (1974) para expresar cierta inconformidad con la actividad de la neovanguardia, sugiriendo que ya no podría haber un arte más avanzado que otro. Algo más próximamente a nosotros, la retoma Hal Foster en 1985 y 1986, esta vez para disentir con *Burguer*, manifestando que sí habría un arte más avanzado, si atendemos al hecho de que existen obras que se muestran notoriamente más conscientes de su propia historicidad, o que incluso articulan críticas creativas y actualizadas de la institución arte.

Es importante tener presente que estas diádas que aquí presentaremos como oposiciones, funcionan de manera dialéctica: los aspectos falsos del arte pueden posibilitar la actualización crítica antiestética tanto como los impulsos antiestéticos pueden colaborar al consumo complaciente de entretenimiento. Es una contradicción irresoluble: en diversas medidas, la falsía es auténtica y la autenticidad, falsa.

El resto de este paper consiste en una serie de generalizaciones. Pretenderemos que estos pares son opuestos en la práctica, para ponernos de acuerdo respecto de cómo se podría definir el arte avanzado, distinguiéndolo de aquello que estaría “estancado”. Estas ideas serán desarrolladas desde

la base de otros autores postfrankfurtianos (Brea, Foster, Maldonado, Buchloh, etc.) y pensadas en dirección de situaciones ejemplares de la actividad artística contemporánea.

Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

I COPIA POSITIVA & CONFIGURACIÓN NEGATIVA

El umbral entre el arte auténtico que carga con la crisis del sentido y un arte resignado que está formado por enunciados protocolares (literal y figuradamente) es que en las obras significativas la negación del sentido se configura como algo negativo, mientras que en las otras obras se copia de una manera torpe, positiva. (Adorno, 1970 [p 207])

Para estabilizar el sentido de aquello a lo que llamaremos copia positiva, vincularemos el concepto a la configuración sintagmática en las obras de arte. Esto es, la construcción de niveles en los artefactos artísticos que responden a expectativas que ya están medianamente establecidas y cuya operatividad funciona más o menos satisfactoriamente en cierto sector de un campo institucional.

En el sistema organizado del arte actual ya existen ciertos taxones (formales, conceptuales, de comportamiento, etcétera) categorizables en función de ciertos estilemas. Una copia positiva los emularía: estos niveles de la obra se orientan a una eficaz compresión institucional, incluso simulando algún grado de novedad calculada respecto a los cánones (el cliché no siempre es una buena copia positiva).² Brea habla

² En algunas esferas, el artista contemporáneo parece trabajar bajo el mandato de siempre renovarse (aunque sea mínimamente). Esto vale para otras esferas del consumo. Cuando Facebook introduce nuevas e incómodas funciones y quita otras —a las que ya estábamos acostumbrándonos— no solo nos obliga a adaptarnos al nuevo entorno gráfico y al nuevo esquema de software, sino que nos produce la sensación de estar ante producto un poco nuevo. Los productos intentan prevenirse contra el agotamiento de su consumo.

de este comportamiento llamándolo —cómica y ácidamente— caricia necrofílica. Hay un *stock* de posibilidades, de programas, de paquetes de datos, de expectativas de arte, del cual uno puede proveerse como en una góndola de supermercado, en postura de elegir qué consumir (y ofrecer). La configuración negativa, en cambio, es un modelo de resistencia —en términos, por ejemplo, de inadaptación a algunas capas del fenómeno de artistización— cuya interpretación crítica podría ofrecer alguna expectativa emancipadora. El análisis de sus elementos más enigmáticos podría reformular ideas acerca del fenómeno arte en alguno de sus niveles.

En tanto que copias positivas, las capas del arte más ligeras y falsas no son meramente adaptaciones complacientes al eje vertical de la historia del arte, o de los modelos contemporáneos ya adaptados exitosamente al mercadeo artístico, sino también de las lógicas imperantes en otras esferas del mercado que no son las del arte. Por ejemplo, existen muchos artistas contemporáneos que consiguieron suceso artístico con obras que lucen marcas estilísticas identificables. Se trata de obras que tienen tales o cuales cualidades materiales, estructurales o conceptuales particulares, y en ese movimiento de prueba y éxito, van perfeccionando su adaptación, introduciendo pequeñas innovaciones de una manera que pareciera emular a las lógicas de *merchandising* de las empresas corrientes, como la de la imagen corporativa.

Artistas cuya firma de autor es algún aspecto en la configuración de lo que producen o del aparato textual que rodea sus producciones. Sin importar que a estas obras las efectúen o las ideen empíricamente los propios artistas, un grupo de asistentes rentados o una máquina, la representación del artista es la marca. Cuando vemos un Takashi Murakami o un Anish Kapoor, podemos identificarlos inmediatamente gracias a las fuertes marcas corporativas que lucen, incluso cuando incorporan nuevas formas o conceptos a su cuerpo de obra.

Si bien la copia positiva es adecuación a los regímenes vigentes en el mundo del arte, uno no tendría que pensar solamente en la copia positiva del arte más caduco, sino también en la copia positiva inclusive de la última o más avanzada configuración negativa. Cada impulso negativo se configura como el horizonte al que arribarán las próximas copias positivas. En este sentido, algunos artistas asumen estrategias que les permiten los mayores grados de diferenciación social por arribar a un grado de novedad más o menos regulado, vinculado al arte actual más ambicioso y escaso.

2 EL USO PRIVADO & EL USO PÚBLICO DE LA RAZÓN (KANT) COMO BAREMOS DE AUTENTICIDAD

El sistema del arte es un circuito de producción, circulación y consumo de discursos, creencias y objetos. Es, por lo tanto, un circuito de circulación de poder. Posiblemente los agentes del mundo del arte que participan o que prefirieren disfrutar mejor de los beneficios confortables que dicho sistema puede ofrecer, lo harán haciendo un uso privado de la razón (Kant), es decir, actuando —en la configuración de las obras, del discurso, del propio comportamiento, etcétera— como funcionarios al servicio de la conservación de ciertas costumbres que benefician a ciertos agentes, un sector específico de la producción o a una estructura productiva en general.

En etapas recientes del desarrollo del sistema artístico, aparecieron en escena algunos agentes novedosos, que Brea denomina expertos *light*. Nos referimos, sobre todo, a la figura del curador o comisario, los periodistas de artes visuales y los nuevos críticos. Estos nuevos expertos suelen oficiar de promotores, estimulando el funcionamiento exitoso del sistema (orientado a la buena reproducción material y simbó-

lica) las más de las veces soslayando la crisis, invisibilizando las contradicciones reales y las problemáticas hacia el interior de una producción cultural. Estos nuevos críticos con frecuencia asumen un rol de llana complicidad con los artistas o con el sistema del arte. Su importancia jerárquica suele ser equivalente a su fungibilidad: la tarea que asumen es la de diseñar trayectos interpretativos que generen entusiasmo en torno a un conjunto de objetos o prácticas, que aseguren la legitimidad de algunas formaciones simbólicas. El discurso crítico auténtico está mal visto —o es mayoritariamente ignorado— por el sector más afable del arte, enfocado en el entretenimiento. Esto no sucede solamente porque les sirve a muy pocos en términos de rentabilidad mercantil, sino sobre todo porque el negocio actual de la cultura se basa en que sus productos deben darse por buenos (e inclusive por necesarios). El análisis más sesudo puede mermar peligrosamente el volumen de voluntades captadas. A propósito de esta alergia al discurso crítico, es modélico el momento en que comenzaba el hundimiento de los grandes relatos y de la criticidad: mientras en otras esferas se hacían esfuerzos enormes de autosuperación, en la esfera del arte esto era recibido con jovialidad. Actualmente la baja del discurso crítico es el grito alegre del campo artístico, porque beneficia a la rentabilidad social cuantitativa (aunque siempre elitaria) y se aleja de los molestos desafíos intelectuales que implica abordar un producto cuya estructura está llena de contradicciones, zonas nebulosas y aporías.

En la actualidad se han desarrollado algunas poéticas que se asemejan superficialmente al discurso crítico o que se aproximan al aspecto general, propuestas más voluntariamente metasemióticas, y que se consumen junto a otros estilos de arte. Los productos artísticos resultantes de estas poéticas de la criticidad, suelen incorporar en sus contenidos —por ejemplo— la perspectiva del arte como negocio, la tematización de la sociología del arte, o la fetichización del gesto del potlatch documentando aspectos materiales del

arte en una especie de ritual de denegación (interesada) de capital simbólico, es decir, se constituyen como una especie de herramienta de difusión de una experiencia desencantada del arte. Esta clase de productos, si bien da cuenta de una conciencia de situación histórica más adelantada que muchos otros, pocas veces se articulan de manera (in)políticamente poderosa.

Quien se forma como artista y se orienta a ser partícipe exitoso de la industria del entretenimiento, probablemente tenga que preocuparse en mayor medida de la ingeniería de ficción artística contemporánea, es decir, de ser capaz de detectar y aprenderse cuales son las reglas y herramientas —dinámicas y complejas— mediante las cuales uno —haciendo uso privado de la razón— podría circular aceptadamente, realizando un tipo de producciones artísticas que sean exitosas en términos de rentabilidad social, ya sea masiva —y menos distinguida— o bien acotada o “experta” —y jerárquicamente más distinguida, elitaria. Quienes alcanzan un gran dominio del material discursivo y social pueden llegar incluso a ser partícipes de la deformación de las reglas y herramientas vigentes del arte o de la creación de nuevas formas instituidas.

Es importante tener en cuenta que estos usos de la razón son dialécticos: para que haya un uso privado de la razón estratégico y exitoso, aún cuando estamos pensando en términos de apariencia estética, es necesario advertir la retroalimentación respecto de lo que es su opuesto: la expresión antiestética. Un correcto uso privado de la razón requiere de ciertos niveles de autenticidad aunque sean simulados. Simular un tipo de autenticidad ayudaría a ese uso privado de la razón: si la obra —hoy— no manifiesta su inutilidad o ficción en alguna de sus dimensiones, corre el riesgo de pasar por aburrida o ingenua.

Es necesario tener presente, además, que esta simulación no es un asunto de la voluntad —ni conciencia— de los au-

tores empíricos. Seguramente existen obras que han sido construidas por sujetos que las realizaron pensando en participar en el centro de la esfera del consumo artístico (y de sus beneficios sociales y económicos), y que llevan sin embargo marcas en la superficie textual que están muy en consonancia con un uso público de la razón. Es decir, niveles textuales que le permiten al filósofo o al teórico crítico hacer uso público de la razón, identificando una verdad que se manifiesta flagrantemente.

Sostenemos que es preferible pensar en autorías modélicas o textuales y no en voluntades empíricas de los autores. Como ejemplo, tenemos el artículo de Dieter Junker, *La reducción de la estructura estética: un aspecto del arte actual* (1971). Este texto esboza una historia de la reducción de la estructura estética desde la perspectiva de la teoría crítica más ortodoxa. Junker hace caso omiso a los proyectos de las subjetividades empíricas de los artistas. Coloca a Warhol junto a los que manifiestamente se proponen como artistas radicales, y no hay diferenciación entre los que practican la novedad como estilo consagrado —por ejemplo los informalistas en la década de 1950 en los Estados Unidos— y los que tienen algún deseo personal de creerse y/o autorepresentarse radicales en algún sentido.

Que el último impulso (de configuración) negativo sea el próximo horizonte de copia positiva, es la expresión extraartística como horizonte de dominio por parte de la apariencia estética, el rigor de la cultura vigilando la frontera que separa al arte de la praxis vital. Cuando sucedió el arte nominalista, inmediatamente hizo aparición el fenómeno de agotamiento del *shock*. Es por eso que hacer meros readymades carece ya de radicalidad, pues se trata de un género estilizado y engarzado exitosamente a la cadena productiva del arte.

El despliegue del arte es el de un *quid pro quo*: la expresión, mediante la cual la experiencia no estética se introduce a

fondo en las obras, se convierte en prototipo de todo lo ficticio en el arte, como si en el lugar en que el arte es más permeable a la experiencia real la cultura vigilara con todo rigor que no se vulnere la frontera. (Adorno, 1970 [p 152])

Tal vez eso que la cultura vigila con todo rigor no es que lo no-estético nunca ingrese al arte, sino que el arte jamás pierda su carácter de apariencia (que el arte jamás desaparezca): se ocupa de que la experiencia real (hasta la porquería más pretendidamente inartística y mundana) sea reemplazada o devenga apariencia estética. Incluso allí donde las obras son o han sido muy disonantes, aparecen velos de apariencia que van expandiendo el horizonte de lo que es posible de ser absorbido hacia el stock de posibilidades artísticas consagradas.

3 DICOTOMÍA TERCERA: ORGANICIDAD/INORGANICIDAD

La relación orgánica entre las partes de una obra de arte es aquella que colabora a la ilusión de unidad estética, de totalidad más o menos autosuficiente. Al concepto de organicidad lo podemos vincular con el de apariencia. En las obras previas al impresionismo es más fácil identificar en qué consisten los regímenes de organicidad que gobiernan la ilusión artística. Es un poco más complicado pensar en cuáles son los tipos de organicidad (unidad estética, coherencia) actuales, es decir, cuáles son las condiciones que hacen posible que hoy algo adquiera la unidad necesaria para delimitarse y separarse del mundo de la vida corriente e ingresar al mundo del arte.

Lo artístico en la actualidad se delimita mediante mecanismos de compresión institucional en su mayoría externos al objeto y a sus ingenierías artefactuales. En el arte del pasado, la importancia gravitaba sobre la maestría técnica en la confección del artefacto y su adecuación a expectativas con-

vencionales muy específicas. En la actualidad el peso se distribuye sobre todo en mecanismos institucionales difusos, paratextuales o medioambientales. La organización artística —necesaria— del pasado se enfocaba sobre todo (por ejemplo) en la propia distribución de pintura en la superficie de la tela renacentista, en la probidad del dibujo, o en la correcta correspondencia de los volúmenes escultóricos con los cánones establecidos para el cuerpo humano. Hoy no cabría esperar que la coherencia que separa a las obras —en tanto que arte— del resto de realidad no-artística, se encuentre en la resolución técnica o en el modo de componer un objeto de artes visuales. La forma y organicidad necesarias están ahora distribuidas en la atmósfera que rodea al producto y que a la vez lo constituye: el comentario especializado, las publicaciones institucionales, el título, la enumeración de los materiales que la conforman, las reproducciones, el modo de pintar las paredes de donde se mostrará, la administración calculada de cierto grado de novedad en su construcción o exhibición, etcétera.

Sin embargo también podríamos detectar alguna organicidad en el artefacto mismo, que daría cuenta de una especie de oficio industrializado del artista contemporáneo, incluso cuando el servicio que se negocia se manifieste inmaterial, experiencial o desinteresado. Es decir: tal vez es posible detectar y separar regímenes de identificación que los artistas (empírica o modélicamente, planificadamente o intuitivamente) inscriben y dejan convivir en la superficie textual de sus obras previendo algunos receptores modélicos. Los artistas entonces —a sabiendas o no, concienzuda o ingenuamente— asumirían prescripciones para adecuar el funcionamiento sociológico de sus productos. Para esto nos es necesario entender las obras no como objetos estables, sino en tanto que procesos sociales complejos que exceden al momento de su producción material, pero que sin embargo comienzan a diseñarse —y pueden en alguna medida preverse— en la misma materialización. Durante la construcción

de una obra de arte, el artista va desterrando de su arquitectura textual todo aquello que se distancia demasiado de los esquemas de entendimiento preformados que configuran el campo de expectativas respecto del tipo de artísticidad en el que se posiciona. Entonces, la hechura de una pieza ya condensa sedimentos de la misma sociedad que comprimirá esas obras para separarlas del *background* no-artístico, fetichizarlas y distribuirlas. Tal vez la medida del éxito o fracaso social de las obras actuales estribe en cómo en ellas se aglutinan estas estrategias textuales.

La inorganicidad también tiende a ser absorbida por nuevos regímenes orgánicos. Cuando le comisionan a Duchamp en 1964 seis réplicas de la *Fountain* perdida, es porque la industria cultural se ha encargado ya de comprimir este trozo de realidad no-estética, tornándose signo de reconocimiento institucionalizado. Agentes culturales de diversa índole ya se habían encargado rigurosamente de comprimir lo fragmentado, de devolverle el carácter unitario a lo disperso, de marcar la frontera entre el no-arte y el arte (dándole un lugar al *readymade* en su provincia expandida), el gesto que en algún momento fue inorgánico, y línea de demarcación contra la apariencia,³ es ahora, por efecto de la presión afirmativa de la sociedad, convención y apariencia estética, y lleva rasgos ya muy romos (pero actualizables) de la expresión.

Cabe observar que es precisamente este fracaso, la rearticulación orgánica de aquello que fue inorgánico (típica del arte contemporáneo), la que ofreció lecturas de la convención artística allanando el camino a las recuperaciones y renovadas investigaciones articuladas por la neovanguardia. Estas, por supuesto, también alcanzarían pronto el status de tradición, dando lugar a la proliferación de algunas estéticas convencionalistas y metasemióticas, en los años noventa y dos mil.

3 Cfr. ADORNO, 1970, p 152

4 LA AUTENTICIDAD EN EL ARTE COMO CONTRAPARTE DEL ESQUEMATISMO KANTIANO EN TANTO QUE PRIMER SERVICIO AL CONSUMIDOR

La tarea que el *esquematismo* kantiano aún esperaba de los sujetos, a saber, la de referir por anticipado la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales, se la quita la industria al sujeto. Ésta establece el esquematismo como primer servicio al cliente. En el alma, debía actuar un mecanismo secreto que prepara los datos inmediatos de tal modo que puedan adaptarse al sistema de la razón pura. Hoy el secreto ha sido desvelado, para el consumidor no hay nada por clasificar que no venga ya anticipado en el esquematismo de la producción. (Adorno, 1970)

Cuando Kant propone la idea de esquematismo, no la explica. Se refiere a éste como a un misterioso arte interno vinculado al razonamiento humano, que permite al sujeto, teniendo percepciones particulares de escenas y objetos sensibles específicos de la realidad, llegar a tener ideas generales, almacenables y útiles que le permitan conformar un sistema de referencias operativas. Los seres humanos no percibimos del mundo esencias ni clases, sino fenómenos particulares de los cuales, mediante este esquematismo, se sintetizan conceptos generales. Este procesamiento sucede sin que los sujetos lo hagamos consciente: percibimos una cosa particular tras otra, y en la sucesión de estas situaciones singulares formamos una idea general, una clase en la cual podrían insertarse esos episodios múltiples. ¿Cómo lo hemos hecho? No lo sabemos, ni siquiera nos hemos esforzado para conseguirlo. Este es un complejo problema de la teoría del conocimiento.

Por otra parte, la idea kantiana de mayoría de edad, es la del arréglatelas por ti mismo: el norte del proyecto ilustrado era llegar al momento de la historia en el cual los hombres fue-

ran capaces de manejarse cada uno con su propia razón, de aproximarse al mundo críticamente partiendo del uso del propio entendimiento. La humanidad ideal de la ilustración sería aquella que viviera sin servirse meramente de los pensamientos facilitados, de las creencias y las tradiciones.

Como podemos verificar, la mayoría de edad es una idea del Kant de *¿Qué es la Ilustración?* (1784), y responde a un interés por la política de la época. La noción de esquematismo, en cambio, es un poco anterior, y aparece en circunstancias muy diferentes (en la *Crítica de la razón pura*, 1781). Es un concepto que se refiere no ya a un asunto de la evolución de la historia o de las relaciones políticas de los sujetos, sino a un problema propio de la teoría del conocimiento. Específicamente intenta explicar cómo conocemos el mundo a través de representaciones. Estas son dos dimensiones que Kant no conectó entre sí, pero que tienen correspondencias, y que cruzadas del modo en que lo haremos, nos servirán para explicar una dimensión de la oposición entre un arte auténtico y otro que no lo es. Entre una copia positiva y una configuración negativa.

Está claro que actualmente la mayor parte de los sujetos que conforman las capas sociales medias de las poblaciones urbanas occidentales, son capaces de reconocer artisticidad incluso allí dónde ya casi no hay arte. Esto vale inclusive para personas sin formación especializada, o a las cuales el arte ni siquiera les interesa demasiado. Pareciera que, tal como Adorno lo sugiere en algún pasaje de su *Dialéctica de la ilustración* (refiriéndose a los productos de la industria cultural) hoy la identificación de lo que es artístico estuviera resuelta en esquemas instituidos, ya antes de que se efectúe cualquier intento de diferenciación consciente o reflexiva.

En gran medida, el esquematismo de la identificación artística se configura hoy inconscientemente, al percibir multi-

plicidad de blogs, revistas especializadas, inauguraciones, flyers, catálogos, etcétera. El vistazo cotidiano de *Contemporary art daily*, o de revistas como *Artforum* y *Flash art* es sólo parte de una circulación vertiginosamente cuantiosa y veloz de imágenes que permiten a los consumidores incorporar las marcas de lo que va siendo artístico aún sin necesidad de incorporar a la conciencia las particularidades de tales marcas.

Si en cambio prestamos atención detenida a estos datos percibidos, podemos identificar estilos en la composición visual de volantes, carteles, anuncios en revistas especializadas, estrategias en el fotografiado de las obras o conjuntos en exhibición, retóricas en la escritura de comentarios y descripciones, etcétera. Los contenidos ofrecidos rara vez necesitan tener la densidad de una realidad, la estructura articulada adecuada para establecer reales acuerdos racionales, es decir: ser creíbles en rigor. Frecuentemente son articulaciones lingüísticas o perceptivas más o menos contingentes. Su verdadera orientación operativa es legitimar producciones que circulan de modos acordados tácitamente por una comunidad artística. El aparato de la reproducción provee de esquemas de los que el cliente puede apoderarse para estar en consonancia con la industria del arte elitario sin necesidad de hacer esfuerzos intelectuales activos muy significativos. Incluso para la “comunicación” del artista existe una suerte de esperanto artístico: el consumo de ciertos tipos de texto le ayudarán a incorporar las expresiones verbales necesarias para escribir un statement efectivo.

En *Las auras frías* (1990) Brea esboza una teoría acerca de los mass media. Como bien sabemos, los medios de comunicación masiva de la actualidad se han multiplicado y crecido tanto en volumen como en la velocificación de los caudales de información. Si lo comparamos con la época en que vivió Adorno, la diferencia es abismal. Brea nos cuenta co-

mo el grueso de los consumidores que acuden al mundo del arte articulan sus discursos utilizando juegos de habla que vienen configurados por los medios masivos de comunicación. Es decir, los *mass media* ponen en circulación informaciones en cantidades (y velocidades) que no facilitan una racionalización intensional de los fenómenos particulares, y que en cambio presionan a una recepción extensional. Básicamente, la demorada articulación del pensamiento crítico se vuelve no sólo innecesaria sino inclusive entorpecedora, por lo tanto prescindible. Los juegos de habla de la discursividad artística, vienen organizados en esquemas de producción cultural.

Como vemos, el servicio de esquematismo facilita la identificación de lo artístico posaurático, cuando ya nada pareciera ser evidente. La sistematización de la producción reveló los verdaderos derroteros de aquello que Kant esperaba que el propio sujeto efectuara. El mismo sujeto configuraría la síntesis y organización de la heterogeneidad de los datos perceptivos que se le iban presentando en la experiencia, en el mismo movimiento de comprender y dominar el entorno. Hoy descubrimos que ese esquematismo sintético es industrial, que es sistémico y no subjetivo. Estos esquemas han ido adaptándose y evolucionando en función de cómo los bienes de consumo servían al éxito del sistema productivo. Es decir, la típica aproximación acrítica del consumo artístico actual ha sido más útil al éxito sistémico del arte que el acercamiento crítico de los sujetos particulares a cada fenómeno artístico. El consumo elitario del arte se ha afirmado como eficiente herramienta de comercialización de una promesa de bondad pura, que contribuye a la distinción social, la acumulación de capital simbólico y económico, y por lo tanto al dominio político efectivo de unos hombres sobre otros.

En contraposición a este esquematismo hemos propuesto la mayoría de edad. Este tipo de comportamiento aparece

en aquellos niveles de las obras que le facilitan al filósofo o al crítico (casual o especialista)⁴ reflexionar (haciendo uso de la propia razón) acerca de lo que va siendo el arte en el momento en que la obra hace su aparición en la sociedad. Las obras pueden invitar a este tipo de lectura en mayor o menor medida: una obra de arte que presenta parcial o completamente una ambigüedad radical, presionaría a ejercer uso de la mayoría de edad kantiana, no es sintagmática sino paradigmática. El sujeto que se enfrenta por primera vez a una ambigüedad radical, deberá poner en práctica la mayoría de edad racional, y así decidir si hay artisticidad y por qué razón.

Esta ambigüedad radical no es fácil de esbozar en la actualidad, porque las más diversas clases de ambigüedad han sido ya cosificadas para el mercadeo artístico. Cuando hablamos de esquematismo kantiano como servicio nos referimos a cuando estas ambigüedades, una vez institucionalizadas, dejan de ser radicales y se vuelve fácil reconocer cualquier trasto como obra de arte. Esto sucede porque estamos ayudados por la creencia, estimulada por los medios de comunicación, la industria del entretenimiento, etcétera. Es decir: para consumir obras de arte que en algún momento requirieron de algún esfuerzo de intelección para luego ser comprimidas en tanto que obras, hoy la industria nos provee de esquemas ya estructurados que nos ahorrarían la necesidad de ese acto de entender algo.

4 A principios de 2011, un argentino se encontraba en la Tate Gallery recorriendo la exposición de la artista Lamia Joreige. En la sala caminaban, además, una pareja (también argentinos) viendo las obras. Imaginando ellos que había pocas probabilidades de que hubiera otro hispanoparlante en la misma sala junto a ellos, vociferaban atónitos el absurdo de esa acumulación de trozos de realidad no-artística encerrados en cuidadosas vitrinas. Esos sujetos, al no enrolarse (por no estar enterados) en las diversas tendencias artísticas más actuales, apelaban a su fuerte principio de realidad y las denunciaban crudamente de estupidez. Adorno llama a las personas que no han sido instruidas en el consumo (el reconocimiento) de las obras de arte, los sin musa.

Existe la idea muy difundida de que las obras que se parecen mucho en su configuración a la realidad no-artística, exigen al espectador un esfuerzo intelectual, que es necesario un conocimiento experto de la historia del arte y además manejar categorías teóricas especializadas. Empíricamente esto no ocurre: con muy pocas marcas —ofrecidas al cliente que necesita de esos esquemas para hacerse de los beneficios del reconocimiento de lo artístico— el consumidor de arte identifica artisticidad.

La apariencia estética funciona tanto en el mundo social, en la institución arte, como en el intelecto subjetivo. Somos capaces fácilmente de descubrir artisticidad en cualquier objeto, porque nos viene dado institucionalmente como un primer servicio al cliente. La primera vez que un objeto no-artístico fue colocado en el lugar dónde se esperaba que hubiera arte, desorientó a sus receptores. Pero rápidamente se forma una creencia respecto de estas nuevas formas de apariencia, y podemos reconocer inmediatamente esas cosas y otras aún más extrañas y atribuirles la candidatura a obra —incluso algunas ruinas que encontramos en la calle y no son arte.

Entonces, el esquematismo ofrecido como primer servicio al cliente es —en el caso de las artes visuales— el de las discursividades, ideas o modelos de comprensión institucional que promueven los institutos de arte y de aprendizaje, los comentarios en revistas especializadas, las imágenes circulando en la web, etcétera, y que sirven a la legitimación —insensata— del arte en boga. Los niveles auténticos de las obras de arte darían cuenta de una conciencia diferente: su lectura se dirigiría hacia los cimientos de estas discursividades ilusorias.

El tiempo evidenció las contradicciones del proyecto ilustrado de una manera insospechada: por un lado, la mayoría de edad racional kantiana hoy se manifiesta como la eficacia

para autoconservarse, y en la sociedad tardocapitalista esto significa adaptarse correcta y convenientemente a la injusticia. La autoestima del sujeto actual se corresponde con su utilidad en tanto que material del sistema industrial, su funcionalidad en tanto que herramienta fungible. El pensamiento de cada individuo se transforma en órgano heterónomo de la cadena productiva, en nodo de circulación de poder abstracto. Por otro lado, la concordancia entre lo universal y lo particular que prometía el esquematismo del entendimiento puro se descubre hoy ya no como un beneficio del sujeto libre, sino como el interés de la sociedad industrializada.

Es por esto que pensamos —desde nuestro ámbito— que una humanidad avanzada debería, en conjunto, abordar los enigmas del arte sin basarse meramente en los saberes previos o los discursos instituidos, porque —como sabemos— es en las tradiciones donde mejor circula el dominio en las sociedades.

5 ACTUALIDAD

Las artes visuales hoy atraviesan un proceso complejo. Las rearticulaciones interpretativas en torno a lo que sucede, sucedió, o podría suceder con la(s) historia(s) del arte luego de las vanguardias, integran una tentativa intelectual cautivante.

Numerosos artistas pretendieron (amargamente) restituir la estética de la autonomía, o recrear experiencias míticas haciendo uso de viejos o nuevos medios tecnológicos. Todo parece haber resultado en una gradual homogeneización bajo la bandera de un pluralismo afirmativo.

Proponer la existencia de un arte más avanzado que otro —aunque esté atomizado en diferentes niveles de obras muy

disímiles— implica entender que no todo el arte es cosa del pasado, y que ciertas dimensiones de la práctica no han perdido orientación histórica. Es decir, que esos niveles, fugaces, intermitentes y difusos, son estadios de desarrollo de un corpus de conocimiento particular acerca de una porción de la realidad. En definitiva: que la historia del arte continúa, aunque de manera desperdigada y por momentos disuelta en la aparente homogeneidad de la circulación de las mercancías.

Cabe pensar que hay un arte más actual —insistimos: estratos, fragmentos de algunas obras o hechos artísticos—. Sería aquel que contiene (y “discute”) parte de la experiencia histórica del arte en su desarrollo reciente, siendo capaz de asumir el estado actual de los materiales históricos, y habilitar conexiones cognitivas novedosas sobre su propia existencia en este momento de la civilización, su historia, la sociedad y su producción material.

Es difícil pensar un arte avanzado si su arquitectura se exhibe totalmente indiferente respecto de rendiciones epistemológicas que ya se han puesto al día mediante algunas maniobras del arte reciente. Luego de estas prácticas de intenciones profanas, nominalistas, un arte que se encontrara (real o simuladamente) bajo el encanto de mitos (modernos y pre-modernos), posiblemente presentará menos posibilidades heurísticas.

Sin embargo, el modo en el que se articulan los discursos del arte en su estado plural, posibilita la existencia de muchos sistemas de creencia de diversa edad y sustancialidad. Es posible que en cada uno de estos subsistemas, existan grados de “autenticidad” y avance. Es la interpretación crítica la que puede comprometerse a desglosar estas vetas. Se trata de un desafío analítico pero también creativo, que consistirá en construir categorías, edificios teóricos, hipótesis. Incluso podría desplazarse del análisis de las producciones alegó-

ricas hacia una interpretación alegórica de lo no producido (lo “no-hecho” voluntariamente por los artistas).

Por su parte, aquellos artistas postconceptuales, postartistas o teóricos críticos que aún detentan ambiciones radicales⁵ se hallarán inmersos en este confuso panorama, enfrentados al formidable desafío de comprender las limitaciones del arte radical reciente y de determinar si es posible superarlas históricamente o ajustarlas a las complicadas condiciones del presente.

⁵ Es decir, que aún se hallan interesados en aportar al “desarrollo histórico del arte, aquel que está orientado hacia el conocimiento y la libertad”, (Un pos-artista anónimo, en correspondencia electrónica, 2014) y por lo tanto, a ensayar sus posibilidades auténticamente (im)políticas. Está por verse si las prácticas que aún pretenden desarrollar las consecuencias críticas de la neovanguardia (o aquellas que colaboran a este desarrollo aún sin pretenderlo) sobreviven, o si en cambio el arte se decanta en su totalidad hacia un mero espectáculo poshistórico.

ADORNO, Theodor

(1970) *Ästhetische Theorie*. Ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970). Traducción castellana de Jorge Navarro, Teoría estética (Madrid: Akal, 2005).

BREA, José Luis

(1991) *Las auras frías*. (Barcelona: Anagrama, 1991).

(1991) *Nuevas estrategias alegóricas* (Madrid: Tecnos, 1991).

(1996) *Ornamento y utopía*. “Evoluciones de la escultura de los años ochenta y noventa en Arte”, Proyectos e Ideas. Nº 4, Tomo I, (Valencia: Universidad Politécnica) 1996, pp 13-30.

BUCHLOH, Benjamin

(1999) *Formalism and Historicity: Essays on American and European Art Since 1945* (Cambridge: MIT Press). Traducción castellana de Carolina del Olmo y César Rendueles, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX* (Madrid: Akal, 2004).

FOSTER, Hal

(1996) *The Return of the real: The Avant Garde at the end of the century*, (Boston: MIT Press). Traducción castellana de Alfredo Brotons, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, (Madrid: Akal, 2001).

(2002) *Design and Crime* (and other diatribes), (New York and London: Verso books) Traducción al español Alfredo Brotons Muñoz. *Diseño y delito* (Madrid: Akal, 2004).

JUNKER, Hans Dieter

(1971) *Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewusstseinsindustrie*, (DuMont, Köln) Traducción castellana de E. Subirats “La reducción de la estructura estética: un aspecto del arte actual” (1971), en Ehmer et al. *Miseria de la comunicación visual*, (Barcelona: G. Gilli, 1977, pp 27-76).

KANT, Immanuel

(1781) *Kritik der reinen Vernunft*. Traducción, notas e índice de Pedro Ribas, *Crítica de la Razón Pura* (Barcelona: RBA Editores, 2004).

(1784) *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*

Traducción de Emilio Estiú y Lorenzo Novacassa
¿Qué es la ilustración? (Buenos Aires: Terramar, 2004)

MALDONADO, Tomás

(1970) *La speranza progettuale. Ambiente e società* (Torino: Einaudi). Traducción castellana del autor: *Ambiente humano e ideología: notas para una ecología crítica* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1972).

La impresión de una letra . Las prácticas sociales en el campo de la tipografía

Letterpress printing. Practices in the Social Field of Typography

CAROLINA MENSO

Universidad Blas Pascal. Licenciatura en Diseño

caromenso@gmail.com

RESUMEN

La escritura como una forma sólida del lenguaje nos promueve pensar la relación hombre-letra impresa como un insoslayable hecho cultural que permite reconocernos como sujetos históricos y sociales. Es así como el campo de la producción de letras impresas (tipografía) es materia de disputas de intereses individuales y colectivos, donde los actores que ocupan e intervienen en este campo toman posiciones divergentes en una suerte de competencia de capitales materiales y simbólicos contribuyendo a la reproducción y transformación de la estructura social en la que se inscriben. Cada agente produce sus intereses para manejar su posición, reproduciendo o aumentando el capital específico que está en juego. El presente texto se propone reflexionar -mediante el pensamiento de Bourdieu- cómo se establece la acumulación legítima de capitales en el campo de la tipografía fundando un discurso que se autoproclama como legítimo, tanto para el hacedor como para el usuario de las formas, otorgándole así el poder de dominación y velando las tensiones que se producen entre los agentes que juegan dentro del campo.

Palabras clave

TIPOGRAFÍA; CAPITAL; CULTURA TIPOGRÁFICA

ABSTRACT

Writing as a solid form of language encourages us to think the relationship man-letter printed as an unavoidable cultural event that allows us to recognize us as historical and social subjects. Thus, the field of production of printed letters (typography) is the subject of disputes of individual and collective interests, where actors, occupied and involved in this field, take divergent positions in a kind of competition for material and symbolic capital contributing to the reproduction and transformation of the social structure in which they enroll. Each agent produces its interests to manage its own position, reproducing or increasing the specific equity in stake. This paper proposes to reflect -through Bourdieu's thinking- how the legitimate capital accumulation is established in the field of typography, founding a discourse that proclaims itself as legitimate, both concerning the maker and the user of forms, giving the power of domination and ensuring the tensions that occur between actors playing in the field.

Key words

TYPOGRAPHY; CAPITAL; TYPOGRAPHIC CULTURE

Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

Artículos, 119-130
ISSN 2469-2018
comunidadoffline.com.ar

Recepción del artículo
agosto de 2015
Aprobación
diciembre de 2015
Publicación
abril de 2016

“Si hasta aquí hemos potenciado todo aquello referido a un saber tipográfico, es porque estamos hechos de tipografía. Nuestra cultura, sobre esto ya se ha insistido específicamente desde M. McLuhan en adelante, está hecha por la imprenta así como nuestros cuerpos están hechos de átomos pesados (carbono) sintetizados por estrellas cercanas a nuestro sistema que existieron con anterioridad a que comenzara a brillar la generación de soles a la que pertenece el nuestro. Del mismo modo que nuestra vida depende del cielo, más restringidamente, nuestra cultura depende de la evolución de la letra impresa y ésta es patrimonio del género humano, no sólo de los occidentales ni de aquellos profesionales que compiten socialmente, arrogándose para sí el derecho inculto de sacar provecho de ella.”

(Fraenza & Perié, 2010)

La escritura¹ -y por añadidura la letra impresa² - como manifestación cultural han sido motivo de estudio en oriente y en occidente desde hace varios siglos inquietando a la hu-

¹ *Escritura* como sistema de signos para representar una palabra (palabra-idea) cuyo fin consistía en hallar una fórmula consensuada que permitiera dejar constancia de los hechos anticipándose a la fragilidad de la memoria y la levedad de la palabra hablada que, hasta el momento, se presentaba como el único soporte de transmisión de saberes.

² Se entiende por letra impresa a la sustitución de la escritura manual por la escritura mecánica. El primer sistema conocido tipos móviles de porcelana, fue creado en China (1040) por Bi Sheng. Luego, en Corea (1230) durante la Dinastía Goryeo, le sucedieron los tipos móviles de metal. Las primeras manifestaciones (1455) en Occidente son presentadas por Gutenberg con la reproducción de la Biblia de 42 líneas.

manidad. La relación hombre-letra impresa podría pensarse como un insoslayable hecho cultural que permite reconocernos como sujetos históricos y sociales. Los textos realizados con este tipo de tecnología (letra impresa) posibilitaron la incorporación del estudio individual y la acumulación de saberes, materializando el razonamiento y los intereses del hombre, suplantando la tradición oral que se presentaba, al menos en aquel momento, como único modo valedero y legítimo de transferencia de conocimiento. Es así como la letra escrita pretendía un entendimiento de la escritura subsanado por la práctica de la tradición oral, donde los saberes adquiridos por algunos pocos eran transferidos a través de la *verbalidad*. Para explicar el significado de la letra impresa, citaremos a Robert Bringhurst tipógrafo contemporáneo que la describió como “*la forma sólida del lenguaje*”.

Desde entonces, el campo de la producción tipográfica³ es materia de disputas de intereses individuales y colectivos, donde los actores que ocupan e intervienen en este campo toman posiciones divergentes en una suerte de competencia de capitales materiales y simbólicos contribuyendo a la reproducción y transformación de la estructura social en la que se inscriben.

Las acciones o prácticas sociales, como carácter pre-reflexivo, constituyen un núcleo problemático en todo pensamiento sociológico donde la propia acción es una forma de manifestación o existencia de una cultura. Este contexto permite la reflexión sobre el estado de oposición y hostilidad latente que se establece dentro de una determinada estructura social donde la idea de individuos racionales que actúan de manera libre ejecutando sus acciones ante el entorno frente

³ El término tipografía se interpreta en español de tres maneras: primero, se refiere al sistema de impresión. En segundo lugar, se entiende por tipografía el conjunto de todos estos signos y la forma de sus siluetas. Por último, se refiere a la disciplina que estudia todos los aspectos relacionados con la letra producida, su teoría y sus implicancias de uso y ejecución.

a sus propios intereses, tensiona con la idea de las acciones humanas como reproductoras de las estructuras sociales que las preceden y las contienen.

El presente texto se propone reflexionar -mediante el pensamiento de Bourdieu a fin de desentrañar algunos mecanismos de aparición y circulación de las formas tipográficas en una sociedad como la nuestra-, cómo se establece la acumulación legítima de capitales en el campo de la tipografía fundando un discurso que se autoproclama como legítimo, tanto para el hacedor como para el usuario de las formas, otorgándole así el poder de dominación. Se pretende velar -o la menos pensar- las tensiones que se producen entre los agentes que juegan dentro del campo, cuyos intereses están ligados a productos culturales diferentes, y aquellas se producen entre agentes que ocupan distintas posiciones en la producción de formas de un mismo estilo o especie.

2 LA TIPOGRAFÍA COMO MANIFESTACIÓN CULTURAL. *Una aproximación a la idea de habitus y sentido práctico en Pierre Bourdieu.*

En los siguientes párrafos se intentará explicar algunos conceptos del autor que facilitarán la comprensión de ciertas ideas que aquí se plantean, en un intento de análisis -a lo Bourdieu- a partir de las prácticas que se producen en el campo del hacer tipográfico, entendiéndose éste como la producción y uso de signos tipográficos a modo de mercancía en tensión con la idea de autorepresentación y distinción, mecanismos de manifestación social dentro de la cultura del diseño gráfico. El pensamiento del autor nos permite analizar la cultura mediante objetos empíricos que dejan entrever, como una manera de evidenciar, los intereses que movilizan las acciones del individuo dentro de lo so-

cial, exteriorizando los modos en que operan para alcanzar la acumulación de capitales.

Antes de avanzar debemos detenernos sobre la idea de cultura, específicamente, la *cultura tipográfica*; expresión que ha tomado vigor y legitimidad en los últimos diez años, promoviendo los conceptos de un saber específico y culto entorno a la tipográfico perteneciente a una elite del diseño; y un no-saber específico acuñado a quienes hacen un mal- uso de las letras impresas por no responder -al menos ignorar- las reglas del campo del diseño de tipos.⁴ En palabras de Umberto Eco “*es un texto visual, la prueba está en que su equivalente verbal no es una simple palabra si no por lo menos una descripción (que puede ser infinita) o un enunciado y a veces incluso un discurso entero*” (Eco, 1988). Las letras impresas se presentan aquí como un texto discursivo que enmascara tensiones e impone verdades legitimando un cierto tipo de saber destinado a un sector dentro del campo del diseño gráfico. Luego volveremos sobre este punto.

Comenzaremos, entonces, recuperando la noción de *cultura* entendiendo que esta solo puede ser posible si se vincula con la idea de acción social entendiéndose como una forma de manifestación o existencia que posibilita la presencia de la cultura en el lenguaje, la escultura, la pintura, las acciones, los modos, vale decir, las maneras de hacer, sentir y pensar de las personas determinadas por la posición que ocupa dentro de la estructura social. Parafraseando a Bourdieu, la cultura -entendida así- es la base de las identidades,

⁴ Aquí el término *tipos* hace referencia a la realización de letras. Este término se hereda a partir del concepto de tipos móviles entendiéndose como el sistema de impresión de letras realizadas en metal, obtenidas mediante fundición de matrices denominadas punzones. El punzón es un paralelepípedo de acero templado, sobre el cual, después de pulido convenientemente, se ha dibujado y tallado en relieve el ojo de la letra o signo que se transporta después, mediante una fortísima presión, sobre el bloque de cobre o bronce que constituye la matriz. La exactitud del punzón se prueba con el contra punzón que tiene grabada en hueco la letra o signo.

de las representaciones sociales, de las conductas y los hábitos posibles de fundar elementos identitarios y culturales. Sin embargo, el autor nos propone pensar la idea de cultura tomando otras dimensiones -desde aquí nos posicionamos para el desarrollo de este texto- como un cúmulo de conocimientos, hábitos, símbolos y conductas en materia de las ciencias, el arte, la literatura, la música, etc., que activan mecanismos de oposición entre los sujetos, manifestando así una división entre las identidades constituidas por quienes adquieren el saber, denominados *cultos*; y aquellas constituidas por sujetos que ignoran el saber, denominados *incultos*. De allí que abordaremos también la idea de cultura enmarcada en el sentido sociológico, constituida por el conjunto de valores, normas y prácticas adquiridas y compartidas por una pluralidad de personas, entendiendo que la *cultura tipográfica* se constituye por grupos sociales que comparten rasgos culturales en común y prácticas sociales dentro de un determinado campo.

La idea de cultura *tipográfica* se enmarca en el sentido sociológico y corriente del concepto de cultura. Esta afirmación se acuña en la identificación del producto de diseño de la letra impresa como mercancía entendiendo que aquellas creaciones de formas -como es el caso de la forma tipográfica realizada por tipógrafos⁵ expertos y los no tanto - y posterior consumo responden a una función social de prestigio y distinción de jerarquías dependiendo de una coacción cultural, entendiendo que la mayor parte de los productos reciben su valor social en el uso social. Citando a Baudrillard “*es preciso que unos bienes y unos objetos sean producidos e intercambiados para que la jerarquía social se manifieste*” (Baudrillard, 1974).

⁵ En la actualidad, sujetos capaces de producir mediante el uso de software especializados, dibujos específicos y un saber determinado, letras que luego son comercializadas o difundidas dentro del campo del diseño de tipos y el diseño gráfico.

Veamos cómo esta idea puede relacionarse con la de cultura tipográfica, cuál es el juego que se pretende dentro del campo y qué relaciones de tensión se establecen entre los sujetos. A diferencia de aquellas prácticas de realización y consumo de diseño -específicamente el gráfico- el campo de la tipografía requiere de ciertos saberes específicos tanto para su hacedor como para su consumidor. Este estigma no es gratuito, pues su historicidad lo acompaña. Desde Guttemberg⁶ hasta la actualidad, los sujetos (unos pocos) capaces de realizar tipos móviles de metal (Fig. 1) eran poseedores del conocimiento del oficio de la orfebrería, cuyas técnicas heredadas de sus antepasados, solo se difundían entre pares, incluyendo a los tipógrafos que, en aquel entonces, contaban con la posibilidad de ser los únicos hacedores -podría hacerse aquí una comparación con los copistas⁷ de la antigüedad considerados personajes fundamentales (cultos y expertos) dentro de un sistema social cuya escritura era un saber al que accedían solo unos pocos, y por su necesidad para las clases dirigentes, ocupaban un alto lugar entre la jerarquía administrativa- de los tipos móviles de metal, instrumentos capaces de reproducir infinitas cantidades de textos sin que se altere su fisonomía. Esta posición, que los sujetos hacedores de tipografías poseen, es relativa y constituye una posición de clase dentro del campo del diseño gráfico. Lo que determina la posición de clase en relación a las otras posiciones dentro del campo no es su posición actual, sino su trayectoria -desde el orfebre en adelante y las relaciones que éste mantenía-, entendiendo que la lucha por distinguirse es una dimensión de lucha de clases. Así la cultura tipográfica emerge de la lucha por el fenómeno y la distinción atendiendo al sentido de trayectoria y de capital cultural estableciendo así, mecanismos de dominación dentro del campo.

⁶ Johannes Gutenberg nació en 1397 y murió el 3 de febrero de 1468. Incorporó la utilización de tipos móviles de metal en Occidente.

⁷ Palabra que designa a quien reproduce libros a mano.

El tipógrafo se presenta como un *elemento estructurante de un sistema simbólico* cuya función política es la de legitimar formas y contenido imponiendo un poder de subversión dentro de las relaciones de clase.

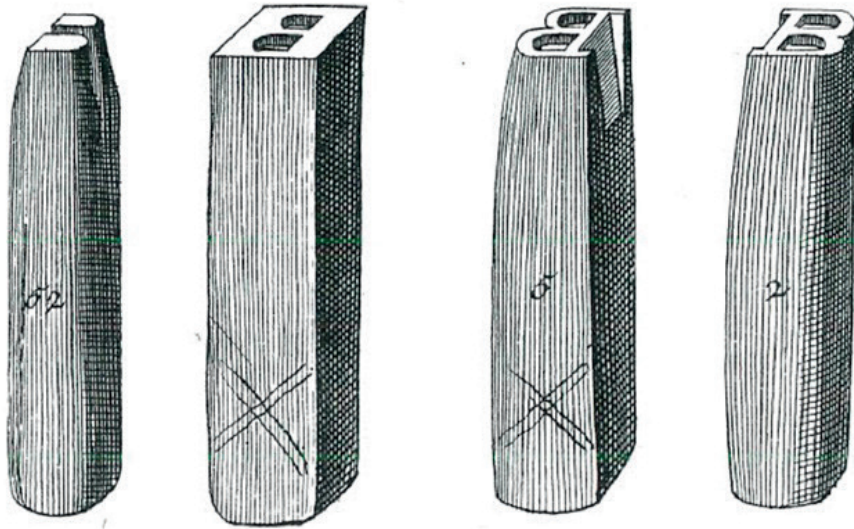


Fig.1⁸

⁸ Dibujo de punzones y contra punzones 1763. Los tipos móviles de metal son piezas metálicas en forma de prismas resultado de una aleación a base de plomo, antimonio y estaño. Cada una de estas piezas contiene un carácter o símbolo en relieve e invertido especularmente, habitualmente, tipografía.

3 IMPRESIONES SOBRE LAS POSICIONES DENTRO DEL CAMPO. LAS PRÁCTICAS SOCIALES COMO ACCIÓN TRANSFORMADORA

Las siguientes líneas intentan responder algunas preguntas, quizás poco simpáticas y nada bien recibidas por el campo de la tipografía, sobre las posiciones que ocupan los hacedores y consumidores de estas formas que hacen posible sus posiciones y la relación dominación-subordinación ante el uso legítimo de las formas tipográficas. El campo, definido como el espacio que se crea en torno a la valoración de los hechos sociales, entendido este como un conjunto de relaciones objetivas entre posiciones históricamente definidas dando cuenta que no es una estructura muerta sino

un espacio de juego que existe, en la medida en que hay jugadores dispuestos a jugar, que creen en las inversiones y las recompensas, que están dotados de un conjunto de disposiciones que implican a la vez la propensión y la capacidad de entrar en el juego y de luchas por las apuestas y compromisos que allí se juegan. (Bourdieu y Wacquant, 1992)

Entonces, ¿cuál es el juego que se dispone frente a los hacedores de formas tipográfica?, en otras palabras, ¿cómo se presentan, ante la sociedad del diseño los tipógrafos que hacen posible sus diferentes posiciones dentro de un campo entendiendo que los propios intereses los llevan a una lucha por obtener mejores lugares y un acrecentado dominio sobre sus pares, vale decir, la capacidad de imponer sus producciones culturales y simbólicas que hacen posible la reproducción de las relaciones sociales de dominación? Veamos.

Dentro de cualquier campo, los diferentes actores compiten por los recursos simbólicos y materiales, ocupados por un *capital* -entendido como un recurso que otorga poder al agente que lo posee- *económico*, un *capital cultural* y un *ca-*

pital social, que les permiten establecer posiciones de juego tendientes a reproducir y transformar la estructura social. Históricamente, en el campo del diseño, más aún, en el tipográfico, las tomas de posición son luchas por la distinción, como una dimensión de la lucha de clases dispuesta a imponer una visión legítima sobre el saber y uso tipográfico, que promueve la categoría cultura tipográfica y la división entre un saber-eximio y un no-saber-específico promoviendo una división radical, dentro del campo de hacedores y consumidores de tipos, originando procesos *enclasantes*.

Analicemos, empíricamente, cómo son esas posiciones dentro del campo del hacer tipográfico. Para ello citamos a Alicia Gutiérrez quien afirma que las “*estructuras sociales externas son los campos de posiciones sociales históricamente contruidos*” (Gutiérrez, 2005). Se ha nombrado, que la historia de la tipografía ha sido materia de disputa y de intereses sociales y culturales propios de un conocimiento específico perteneciente a pocos agentes que, amparados en la especificidad del saber, acumulaban capital social -como círculo de relaciones estables- que posteriormente originó la *élite* de los diseñadores de tipos, concepto que aún puede leerse en textos relacionados con la materia acuñado a un cierto tipo de tipógrafo que forma parte de un micro universo donde solo es posible la producción de sus propias formas tipográficas. Vemos como la historia acompaña la posición que ocupa el diseñador de tipos dentro del campo del diseño gráfico. Nos preguntamos si es posible, en la actualidad, identificar las posiciones que estos agentes ocupan dentro del campo, donde ya no existe la idea de “*ser el único capaz de producir textos como los escribas o los tipógrafos de oficio*” donde la capacidad del saber-hacer acumulaba un capital social otorgándoles el poder de hacer posible la circulación de las palabras -traducidas a conocimiento- dentro de un sociedad (limitada).

La idea de Bourdieu sobre la economía de las prácticas nos permite develar estos interrogantes. El autor afirma que todas las prácticas pueden explicarse mediante el concepto de capital e interés, inclusive las prácticas desinteresadas o gratuitas, pueden explicarse como prácticas económicas, como acciones orientadas hacia la maximización del beneficio, material o simbólico. Desde este lugar nos situamos para analizar -o al menos indagar- sobre las diferentes posiciones que toman los agentes, qué intereses las determina, cuál es el capital que está en juego.

En el campo de los diseñadores de tipografías -entendiendo a estos como agentes con la capacidad humana y técnica de diseñar⁹ formas tipográficas que luego son puestas al servicio de los consumidores¹⁰ en los diferentes centros de distribución- pueden determinarse posiciones claramente definidas que promueven las tensiones entre los agentes de producción y sus consumidores, entre quienes distribuyen y legitiman. El hacer tipográfico pone en tensión intereses relativos al capital social, capital económico y capital simbólico, puja que se define claramente en la producción de tipos; pues las acciones que realizan los hacedores de formas tipográficas nos permiten posicionarlos dentro de grandes grupos donde se ejerce una suerte de dominación constante que determina la posición de unos frente a otros.

Estos grandes grupos podrían identificarse en tres, donde el primero acentúa su interés en el *capital simbólico* determinado por tipógrafos que evidencian su saber mediante titulaciones y proponen al campo del diseño “*resolver un enigma, simular resolverlo o estar entre los que se arrogan detentar su solución*” (Bourdieu, 1979), en torno a la adquisición de una distinción, capaces de establecer nuevas categorías dentro de la clasificación de la tradición tipográfica como un

9 Pensar, proyectar y producir.

10 Por lo general diseñadores, específicamente gráficos.

modo crítico de imposición. Este es el caso -citado como ejemplo- del reconocido tipógrafo Peter Bilak¹¹, quien en el año 2010 en una conferencia sobre diseño de tipos de Copenhague, desarrolló una ponencia basada en el diseño de *tipos de letras conceptuales*¹², exponiendo su teoría en la búsqueda de diferencias estéticas irreconciliables dentro de las formas tipográficas, caso que llevó a la empiria comparando la tipografía *más bella* (Fig.2) y la *más fea* (Fig.3) de la historia tipográfica y cómo ambos criterios podrían fusionarse en una suerte de *pensar y hacer* una nueva forma legítima (Fig.4). Ahora bien, ¿en qué se basa Bilak para determinar cuál es la tipografía más bella y cuál no lo es, para experimentar con la tradición tipográfica e inaugurar así la categoría de diseño de tipos de letras conceptuales?

El reconocido tipógrafo indaga sobre la historicidad de la disciplina advirtiendo que “*muchos coinciden*” que las tipografías de alto contraste creadas por Giambattista Bodoni¹³ y Claude Didot¹⁴ son algunas de las más bellas.

¹¹ Reconocido tipógrafo nacido en Checoslovaquia que radica actualmente en los Países Bajos. Egresado y docente de la *Royal Academy of Arts* de la Haya, Bilak inauguró en 1999 la fundidora (comercializadora de fuentes) *Typotheque*. En 2009 co-fundó *Tipo Indian Foundry*. En la actualidad es uno de los exponentes y referentes.

¹² El campo de la tipografía está invadido por sujetos quienes afirman que la función precede a la forma, es decir, que una tipografía debe responder a las necesidades propias de un proyecto específico -en caso de ser un requerimiento por encargo- o del mercado, proclamando una suerte de moda tipográfica. Estas tipografías son las denominadas funcionales. En contraposición a ello, surgen las tipografías conceptuales cuyo resultado morfológico es una deriva de un modo de pensamiento y reflexión sobre cuestiones teóricas que subyacen a la disciplina.

¹³ Bodoni (Italia 1740) fue uno de los impresores más admirados de su tiempo, considerado entre los mejores en la historia de la tipografía. Creador de la tipografía Bodoni.

¹⁴ En Francia François Didot (1689-1757), primer impresor de la familia Didot, competía con las formas bellas de Bodoni.



Fig.2¹⁵

Cabría preguntarse aquí, quienes son los actores que componen el adverbio muchos, aquellos que son legitimados por el campo, que poseen educación tipográfica, titulaciones otorgadas por la academia que ellos mismos presiden, cuya acumulación de capital se miden en lo social y cultural. Un campo que -citando a Fraenza & Perié en relación al campo del diseño pero que dicho concepto es aplicable al del campo tipográfico- “*obedece principalmente a la ley de concurrencia por el reconocimiento otorgado por un grupo de pares, que son a la vez, clientes y concurrentes privilegiados*” (Fraenza & Perié, 2010). Estos grupos de *tipógrafos de diseño de tipos conceptuales* ejercen dominación sobre las otras dimensiones -que nombraremos más adelante- donde los intereses se plantean

¹⁵ Manual Tipográfico de 1818, escrito y diseñado por Bodoni donde estableció los cuatro principios de diseño de tipo “*de la que todos los belleza parece proceder*”. A saber: la regularidad, claridad, buen gusto y encanto.

a nivel simbólico tanto en el hacedor como en su consumidor, ya que mediante la elección estratégica de una forma tipográfica podremos deducir cuáles son los hábitos y prácticas del sujeto que adquiere esas diseños de tipos conceptuales, justificando su elección por ciertas formas que se enmarcan -según expertos- dentro de la “buena forma” y desacreditando aquellas que se inscriben fuera de ese marco de legitimidad. Nos encontramos aquí con la disputa por un *capital simbólico*. Las letras, como todo objeto cultural, y su uso, como práctica social, determinan al sujeto que las hace y al sujeto que las usa, definiendo posiciones dentro del campo, tensionando conceptos históricos sobre el hacer tipográfico.

Fig. 3¹⁶Fig. 4¹⁷

16 Este tipo de letra de contraste invertido fue diseñado para atraer deliberadamente la atención del lector al desafiar sus expectativas.

17 Proyecto de Bilak: Mostrar cómo lo bello y lo feo están estrechamente relacionados. Diseñó una fuente basada en Bodoni y una fuente basada en contraste invertidos, tipografías diametralmente opuestas. Por interpolación de estos dos extremos emerge una tipografía de bajo contraste determinada como neutral denominada Karloff, nombre artístico del actor británico

El segundo grupo podría establecerse entre aquellos tipógrafos que, haciendo uso de la historia de la tipografía, basan sus proyectos en la realización de fuentes que históricamente han sido aceptadas y legitimadas por el universo académico y laboral, amparándose -de un modo inteligente- en la idea de “homenajear y reconocer” a aquellos próceres de la tipografía referentes dentro del campo. Aquí, nuevamente la historia aparece como hacedora de formas.

Tal es el caso de la fundidora¹⁸ Hoefler & Fere-Jones¹⁹ cuyos tipógrafos Jonathan Hoefler y Tobias Fere-Jones establecen en su discurso la idea de realizar fuentes contemporáneas rescatando las estructuras formales de las fuentes utilizadas históricamente por los más grandes emprendimientos culturales de las diferentes épocas. Podríamos citar como ejemplo, la realización de la tipografía HTF Didot (Fig.5) cuyos caracteres basan sus formas en las de la tipografía Didot (Fig.6) que en 1819 realizara Firmin Didot, tipografía de estilo neoclásico que supieron captar el estilo moderno y que hoy, la reviven bajo el velo de “homenaje tipográfico”. Es así como los tipógrafos pertenecientes a esta segunda dimensión, utilizan el capital simbólico de las formas tipográficas existentes para realizar producciones cuyo interés se muestra como la acumulación de capital cultural.

William Henry Pratt. Seudónimo que eligió para evitar la vergüenza a su familia. A pesar de que el actor interpreta personajes siniestros, en la vida real, Karloff fue conocido como un altruista de la época. A la concepción del proyecto hasta su denominación, la cruza lo conceptual traducido, luego, en capital simbólico.

18 En inglés *Type Foundry* es un término que alude a las empresas que producen o distribuyen familias tipográficas. Originariamente, estas empresas producían y comercializaban tipos en metal y madera. Actualmente, comercializan tipografías digitales creadas por tipógrafos.

19 Hoefler & Co. (H & Co) es una fundidora de tipos ubicada en la ciudad de Nueva York, fundada en 1989, que desarrolla fuentes tanto para el mercado minorista y para clientes individuales. Desarrolla tipografías para *The New York Times*, *The Guardian* y la revista *Rolling Stone*, entre otras.

DIDOT
H&F-J
 Firmin Didot

Fig. 5 ²⁰

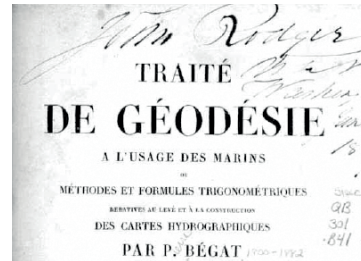
Sin embargo, las fuentes adquiridas históricamente han sido materia de disputa por su uso en libros de la época y posteriormente, como adquisiciones en museos de diferentes países. La selección no es arbitraria; menos aún, inocente. Los tipógrafos que basan su discurso en la solemnidad y el honor hacia sus antepasados ponen en tensión disputas culturales entre países sobre la fabricación y uso de los tipos y las posiciones de poder que sus hacedores ocupaban. El reconocimiento del valor simbólico y cultural que han tenido algunas fuentes tipográficas -hemos citamos a Didot y podríamos incluir a Loreto²² (Fig. 7) o Montaigne²³ por nombrar algunos- es adquirido -legitimado por los tipógrafos conceptuales- para la realización (producción y ejecución) de nuevas tipografías, que puestas en el mercado, adquieren su valor de mercancía.

²⁰ Revival de la tipografía Didot realizado por la fundidora Hoefler & Fere-Jones.

²¹ Begat, Pierre. *Traité de géodésie un l'Usage des Marins*. París: Imprimerie Royale, 1889.

²² Loreto es una fuente inspirada en la tipografía de un manual impreso en 1721 en las misiones de la Provincia Jesuítica del Paraguay. Realizada por Eduardo Tunni y Pablo Cosgaya, ambos tipógrafos argentinos, la fuente se comercializa en *Fonts Shop* y *My Font*.

²³ El diseñador Bruce Rogers diseña su primer tipo conocido como Montaigne en 1902 para la Riverside Press. Este tipo es un revival del de Jenson. Nicolaus Jenson, creador de la primera tipografía romana para impresión, sirvió de inspiración y fue imitada por los grandes maestros impresores de la época. Este estilo de tipografía romana creado por Jenson fue llamado más tarde como estilo veneciano.

Fig. 6 ²¹

Al interés encubierto de la búsqueda de honores subyace -al menos en una primera instancia- la acumulación de capital económico, donde el interés -que permite comprender las prácticas en términos de estrategia- no se dispone en aras de lo simbólico sino que las acciones se configuran orientadas al beneficio material entendiendo que *el capital económico también se constituye como un campo dominante*.

Comunidad Offline.
 Arte, diseño y
 espacio público
 N° 1, 2016

Manuale ad UsUM una inspiración libro impreso en 1721 en la misión de Loreto

Fig. 7

El tercer grupo admite la presencia de sujetos que, valiéndose de las luchas de intereses entre los sujetos del primer grupo y los del segundo, ponen de manifiesto en su producción la concepción del desinterés como interés. Citamos aquí al autor cuando hace referencia a la

economía de los bienes simbólicos como la lógica de aquellos universos que tienen en común crear condiciones objetivas para que los agentes que juegan ese juego tengan interés por el desinterés, solo por ello ya están interesados, entonces, forman parte de esa lógica.

Y agregamos,

que el desinterés en sentido económico, es recompensado por otros beneficios que descansan sobre el rechazo o la censura del interés económico y sobre la denegación colectiva de la verdad económica. (Bourdieu, 1994)

Vale decir que, enmarcados en esta definición, podríamos encontrar suscritos sujetos del primer grupo al cual hemos referido y sujetos del tercer grupo. Estos últimos, promueven su producción de formas tipográficas amparados en la idea de *fuentes libres*, concepto que adquiere vigencia en el año 2011 con la participación del reconocido diseñador Dave Crossland²⁴ (UK) quien propone una descentralización en la producción de letras impresas posibilitando la libre circulación y uso de las mismas. Esta dimensión desinteresada del uso y la producción de la tipografía, está ligada a una acumulación de capital simbólico que a mediano plazo se traduce en capital económico. Presentaremos para ilustrar el caso de la tipografía Lobster (Fig. 8) realizada por Pablo Impallari²⁵ en el año 2010, legitimada por la sociedad de diseñadores gráficos al ser la fuente de libre uso más utilizada desde su fabricación hasta la actualidad. ¿Será su carácter de escritura manual lo que la hace aún más interesante para una comunidad que pareciera olvidar la historicidad y las buenas formas tipográficas? O ¿es su carácter democrático en tensión con las posiciones tomadas históricamente por la *élite* de tipógrafos lo que la hace revolucionaria? Utilizada en occidente como en oriente para la realización de cuanta pieza gráfica²⁶ exista, esta tipografía se

instala en el mercado tipográfico como la protagonista de un proceso de resistencia ante el poder hegemónico existente.

Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016



Fig. 8

Las tensiones se manifiestan entre los diferentes grupos -tanto creadores y consumidores- quienes ven afectadas sus posiciones jerárquicas dentro del campo. Mientras los sujetos actores del primer y segundo grupo aducen que solo una forma tipográfica puede ser legitimada en tanto respondan a los fundamentos histórico-filosóficos de la letra entendida esta como “buena forma tipográfica”, los sujetos actores del tercer grupo configuran un producto que dilapida la tradición tipográfica -de manera estratégica al ignorar la historicidad de las formas y no realizar un intento por su estudio o, aun conociendo la trayectoria de los hacedores de fuentes, pretende una oposición “a sabiendas” frente a la hegemonía- adquiriendo éxito en el mercado, que se valida ante la aceptación y el otorgamiento de sentido por parte de sus discípulos y adeptos.

²⁴ Diseñador de Tipografías. En el año 2013 fue contratado para el proyecto Google Web Fonts en Inglaterra quien lo apoya para circular por los diferentes países occidentales dando conferencias sobre diseño tipográfico con *software* libre.

²⁵ Programador de *software*. Considerado por sus seguidores como diseñador de fuentes.

²⁶ Se considera pieza gráfica a todo aquel elemento que porte diseño gráfico en cualquier de sus dimensiones, podría citarse como ejemplo afiches, envases, periódicos, revistas, señalización, interfaz, etc.

fico en cualquier de sus dimensiones, podría citarse como ejemplo afiches, envases, periódicos, revistas, señalización, interfaz, etc.

La sociedad en la cual estamos inmersos, basa sus estructuras de acuerdo a una relación sistémica y armónica de una serie de elementos como, por ejemplo, el capital, responsable de establecer tensiones entre los agentes de un campo donde algunos deciden por otros.

A través de la mirada de Pierre Bourdieu el campo del diseño gráfico, específicamente el del diseño de tipografías, puede ser analizado y estudiado en una suerte de autocrítica indispensable para quienes realizamos el ejercicio de la disciplina reflexionando sobre los mecanismos que se ponen en funcionamiento para la acumulación legítima de capitales y la legitimidad del discurso que se autoproclama como verdadero.

Las tensiones, entre agentes de la misma especie y sus respectivos discípulos, son producidas por diferentes intereses donde la idea de autorrepresentación y distinción supone mecanismos de manifestación social dentro de la cultura del diseño gráfico. Los tipógrafos se presentan dentro del campo como co-autores de un sistema de acumulación de capital simbólico cuya función política es la de legitimar formas (tipográficas), imponiendo un poder de subversión dentro de sus propias relaciones. Cada agente produce sus intereses para manejar su posición, reproduciendo o aumentando el capital específico que está en juego.

A modo de reflexión, entendiendo que la historicidad y la tradición tipográfica nos posiciona hoy aquí, me pregunto si estos agentes capaces de producir tensiones dentro del campo -en una suerte de disputa por la acumulación de capitales, la adquisición de distinción y la imposición en la manera de pensar/hacer- podrán pensarse por fuera de sí mismos, y manifestar -de una vez y para siempre- que las letras, como derecho cultural, son patrimonio de la humanidad. Como una “forma del lenguaje”, ¿no le debemos esto al mundo?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDRILLARD, Jean

(1974) *Pour une critique de l'économie politique du signe* (París: Gallimard). Traducción castellana de Aurelio Garzón del Camino, *Crítica de la economía política del signo* (México: Siglo XXI)

BOURDIEU, Pierre

(1994) *Raisons pratiques sur la théorie de la action* (París: Du Seuil). Traducción castellana de Thomas Kauf, *Razones prácticas, sobre la teoría de la acción* (Barcelona: Anagrama)

(1988) *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (España: Taurus). Traducción de María del Carmen Ruiz de Elvira

(1999) *Intelectuales, política y poder* (Buenos Aires: Eudeba)

(1992) *Les règles de l'art* (París: Gallimard). Traducción de Thomas Kauf, *Las reglas del arte* (Barcelona: Anagrama)

BOURDIEU, Pierre & Löic Wacquant

(1992) *An invitation to reflexive sociology* (Chicago: The University of Chicago Press). Traducción castellana por Ariel Dilon, *Una invitación a la sociología reflexiva* (Buenos Aires: Siglo XXI)

BRINCHURST, Robert

(2002) *The elements of typographic style* (Canadá: Hartley & Marks). Traducción castellana de Mária Averbach, *Los elementos del estilo tipográfico* (México: Fondo de Cultura Económica)

ECO, Umberto

(1988) *Le signe* (Bruselas: Labor). Traducción castellana de Francisco Serra Cantarell, *Signo* (Barcelona: Labor)

(2013) *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale* (Milano: Bompiani). Traducción castellana de Francisco Serra Cantorell, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (Buenos Aires: Sudamericana)

FRAENZA, Fernando & Alejandra Perié

(2010) *Diseño, Esteticidad y discurso* (Córdoba: Advocatus)

GUITIERREZ, Alicia

(2005) *Las prácticas sociales: Una introducción a Pierre Bourdieu* (Córdoba: Ferreyra)

LAWSON, Alexander

(1990) *Anatomy of a typeface* (Boston, David R. Godine)

MARTINEZ DE SOUSA José

(2006) *La palabra y su escritura* (España: Trea).

Dialéctica de los Límites. Reseña del libro “Exterior Arte. Estética y formas de vida”¹

Review of *Exterior Arte. Estética y formas de vida*,
by Jean-Pierre Cometti.

VASCONI HEINZMANN, SONIA

Universidad Nacional de Córdoba

svheinzmann@gmail.com

Jean-Pierre Cometti (Marsella, 1944) es profesor honorario de filosofía en la Universidad de Provenza, miembro del comité académico de la *Revue Internationale de Philosophie* (Bruselas), de la revista *Rivista di Estetica* (Turin) y del *Boletín de Estética* (Buenos Aires). Trabaja generalmente dentro de tres campos bien definidos: la estética, la filosofía del lenguaje y la filosofía contemporánea. Traductor de R. Musil, L. Wittgenstein, N. Goodman, R. Rorty, C. S. Peirce y J. Dewey. Es evidente que en este libro que reseñamos el autor pone en ejercicio y relación sus acumuladas lecturas y trabajos con el fin de elaborar una crítica de una posición conservadora y ya caduca -considerando la situación actual del arte- del “mito de la autonomía del arte”. El libro se enfoca con interés en los funcionamientos contextuales y heterónomos del arte, lo que indicaría la razón de su título.

El estímulo de la edición de Cometti nace de la relación de amistad y admiración mutua con quien fuera su traductor y editor, Ricardo Ibarlucía, a quien se debe la iniciativa de la publicación. Los dos filósofos mantuvieron un productivo intercambio durante las visitas de Cometti a la Argentina,

¹ COMETTI, Jean-Pierre (año publicación original), título en lengua original, (Ciudad de la edición original: Editorial de la edición original). Traducción castellana de Ricardo Ibarlucía, *Exterior Arte: Estética y formas de vida*; Buenos Aires: Biblos, 2014).

entre los años 2010 y 2013², cuando impartió los cursos y conferencias, que luego han de derivar en el presente libro, en versiones ampliadas y corregidas.

Exterior Arte: Estética y formas de vida es una referencia directa al título de una película de 1980 de Jacques Bral, *Exterior Noche*, lo cual culmina siendo apenas una excusa, ya que las relaciones establecidas entre el “interior” y el “exterior” artístico toman soberana importancia a lo largo del escrito. Cometti realiza una defensa de lo “exterior”, del “afuera”, como parte integral de la obra, no menos importante que lo “interno”, que lo que está “dentro” de la obra. El libro le brinda al concepto de “lo externo” gran relevancia, siendo éste una idea que recorre la obra de principio a fin, mientras lidia con la idea -incorrectamente recurrente- que considera al arte sólo considerado desde su interior, separado de su exterior, aniquilando la relación existente entre ambos campos. Según el escritor, esta idea es producto de un malentendido al que se prestan nuestros prejuicios y nuestras instituciones; malentendido que se encarga de aclarar a lo largo de su reflexión.

En términos de “fuerzas”, podríamos hablar de movimiento centrífugo y centrípeto respecto al arte. Nuestro autor repara en la reflexión sobre el primero, porque la segunda fuerza ya se ha beneficiado a *grosso modo* por los

Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

Reseñas de libros, 131-134
ISSN 2469-2018
comunidadoffline.com.ar

Recepción del artículo
agosto de 2015
Aprobación
diciembre de 2015
Publicación
abril de 2016

² En abril de 2010, Jean-Pierre Cometti es invitado por la UNSAM y la Agregaduría de Cooperación Universitaria de la embajada de Francia para dictar un seminario de doctorado, al que llamó *Intercambios y usos. Una aproximación en doce proposiciones al arte y la experiencia estética*. En noviembre de 2010, Cometti vuelve a Argentina para participar del XV Congreso AFRA, donde su conferencia plenaria llevó por título *Las reglas del arte. Observaciones sobre la cuestión del arte y la paradoja de las reglas*. En octubre de 2013 realiza una última visita a nuestro país para brindar un curso de doctorado en la UNSAM y dicta dos conferencias en la Cede del CIF dentro del marco del proyecto *Las definiciones del arte en la estética contemporánea*, y un seminario CIF-SADAal que llamó *La filo analítica del arte: desarrollos teóricos y perspectivas actuales*.

aportes de quienes manejan el concepto de arte autónomo. De manera que para Cometti, es la fuerza centrífuga el proceso adecuado para observar y analizar el arte contemporáneo, para entender la experiencia estética. Propone observar lo que sucede con la obra desde su interior hacia su exterior, que se vuelve a replegar sobre sí para volver a empezar, donde pareciera que la tendencia misma a alejarse del centro borrase los límites de separación de lo interno-externo por el mismo movimiento que lo provoca; razón por la cual, hemos de leer el planteo de Jean-Pierre Cometti como una dialéctica de los límites.

El arte que interesa al autor es extraño a la brecha entre el arte y la vida, entre “lo interior” y “lo exterior”. Se trata de una aproximación al arte desde una perspectiva pragmática, con el fin de demostrar que el estatuto de “separado” no es correcto sino que en todo caso hay movimiento de un lado a otro en la experiencia estética. Así, la dupla interior-exterior acompaña las diferentes propuestas escritas por Cometti en este libro, lo que lo lleva a reflexionar sobre el modo en el que el *land art*³ relativiza y renueva los vínculos entre lo interno y lo externo, entre arte y naturaleza, problematizando los límites a los que estamos acostumbrados a asociar con el concepto de obra de arte. “*El arte ha salido del atelier hace mucho más tiempo de lo que parece*” nos dice Cometti, como protesta y rechazo del formalismo. El atelier demarcaba el contexto de *creación*, y el museo o la galería, el de *exposición*; lo que constituía a la *visión* como el paradigma.

3 El land art es una corriente del arte contemporáneo que utiliza el marco y los materiales de la naturaleza. Generalmente, las obras se encuentran en el exterior, expuestas a los elementos, y sometidas a la erosión natural. Las primeras obras se realizaron en los paisajes desérticos del Oeste estadounidense se a finales de los años sesenta. Lejos de los modos tradicionales y con características de fusión entre escultura y arquitectura de paisaje, en el *land art* juega un papel cada vez más determinante el espacio público.

Ahora bien, las realizaciones del *land art* han provocado modificaciones a estos respectos, integrando el espacio exterior a la obra (y las obras al espacio exterior, respectivamente). Se redefinen los vínculos espaciales, se trata de integrar la dialéctica del límite en la obra de arte, y es esto lo que nos propone Jean-Pierre Cometti en su capítulo primero: *El llamado del afuera*⁴.

Prosigue Cometti introduciendo una reflexión acerca de la obra de Rodin, *La voz interior*⁵, y sin alterar esta lógica de identidad no estricta de los límites da cuerpo escrito al que será el capítulo segundo del libro: aquí también se muestra cómo es posible que la *interioridad* sea *exterioridad*, pues demuestra que el pensamiento y la poesía si bien se ofrecen de manera fiel a la anatomía de la escultura⁶, Rodin se oponía a la doctrina que afirma que la idea contiene y magnifica la obra; más bien creía que la fuerza que resulta del trabajo realza las ideas y los pensamientos. El artista no podía imaginar la existencia de la idea por fuera de la forma esculpida:

El alma de las formas respira en la vida profunda de este corazón palpitante. Veo su magnífica armazón de huesos como veo sus pensamientos.⁷

Esta obra, ofrecida a las miradas, no por eso es menos voz poética; y sin duda, por ser escultura -por su volumen

4 Las reflexiones sobre el espacio -exterior e interior- iniciadas por los artistas próximos al land art han abierto realmente nuevas vías que es necesario explorar en la actualidad. Precisamente porque estas no insistieron únicamente en la exterioridad [...] sino más bien en lo que conduce al exterior, porque no introdujeron una relación fundada en la oposición sino más bien en una separación/conexión, porque llamaron ante todo la atención sobre un vínculo entre los espacios: el desplazamiento.

5 Esta obra se encuentra en el Palais Longchamp, Marsella.

6 Quizá no sea un dato menor que *La voz interior* de Rodin está inspirada en el poeta Victor Hugo.

7 RODIN, Auguste (1910) “Vénus- A la venus de Milo”, en *L'Art et les Artistes*, n.º. 10, marzo, pp 243-255; Reed en *Eclairs de pensée. Écrits et entretiens sur l'art*, selección y presentación de Augustin de Butler (Paris: Olbia, Balades, 1998).

(como también sucede con la arquitectura) y a diferencia de un cuadro- no provoca un punto de vista único: está *entre* nosotros, no *delante* nuestro. Una obra está destinada a un encuentro. La escultura le ofrece al pensamiento una anatomía, Rodin hace de aquella un poema y del poema una escultura. Cometti acude en este segundo apartado del libro a ideas hegelianas, de entre ellas la que reza:

(...) el espíritu proporciona una imagen de sí mismo a través de una cosa material, y la realiza de modo que se vuelve presente en ella y reconoce en ella la forma perfecta de su vida interior.⁸

Dice Cometti:

La verdadera interioridad no está bajo la superficie, a semejanza de los pensamientos dentro de la “cabeza”, como desatinadamente solemos decir. Ella no se separa de las agitaciones y de las transformaciones de la superficie, a las cuales el escultor consagró desde siempre su arte. La voz interior es la manifestación de esta certeza que emparenta la escultura con la arquitectura (...).⁹

Hacia el tercer capítulo del libro, titulado: *El trabajo en arquitectura: Wittgenstein, el exterior y el interior*, nos encontramos con la reflexión acerca de que la arquitectura no es ajena a la relación interior-exterior. En conexión al capítulo precedente observamos que, como una escultura ha de ser una superficie cerrada que está rodeada de atmósfera, atravesada por iluminaciones y alcanzada por sombras -como cualquier objeto natural-, lo mismo sucede con una construcción arquitectónica. Y también, tanto la escultura como la arquitectura guardan relación con el anteriormente mencionado *land art*, pues la principal técnica de los artistas del *land art*

es la instalación en el paisaje, sentencia que también aplica al trabajo del arquitecto. Los *land artists* modifican una fracción de paisaje, excavando, surcando, construyendo, levantando instalaciones con materiales naturales.¹⁰ El *land art* establece un diálogo, muchas veces de carácter arquitectónico pero siempre bajo el imperativo artístico, con la naturaleza. Cometti, en su tercer apartado, traerá específicamente a la arquitectura al plano de la reflexión y lo hará de la mano de un planteo wittgensteiniano.

Jean-Pierre Cometti verá a la arquitectura como una práctica clave para entender la inanidad de la disociación entre “lo interno” y “lo externo”, ya que se trata de construcciones que se insertan, naturalmente, en el espacio y que participan de una *forma de vida*, en el sentido que le da Wittgenstein a esta sentencia. Varias observaciones dedicadas a la arquitectura testimonian que el filósofo austríaco no separaba las obras arquitectónicas de su relación con una forma de vida, lo que priva al “punto de vista estético” de ser pertinente aquí de manera exclusiva.¹¹

¹⁰ *Land artists* han distribuido colorantes en playas o desiertos, pintado árboles o piedras, por ejemplo. El land artista Richard Long, a modo de instalación caminó una y otra vez para marcar un camino: *Line Made by Walking* (1967).

¹¹ Dice Cometti respecto de las ideas wittgensteinianas, en la pág 79: “Ni la belleza ni sus cualidades estéticas desempeñan un papel determinante al respecto. Como lo sugieren las notas sobre estética (de Wittgenstein), ellas no sirven para nada. Los problemas a los que se debe hacer frente pasan más bien por saber cuáles son las dimensiones adecuadas de una puerta o de una ventana, y ese tipo de cuestiones no se confunde precisamente con el del tipo de reglas válidas en tal o cual caso. Las reglas no pueden ser disociadas de los usos a los cuales están ligadas. No hay, en este sentido, un sistema abstracto de reglas susceptible de guiar el trabajo del arquitecto por medio de una estricta aplicación. Razonar en términos de reglas es razonar en términos de uso. En arquitectura, esto significa particularmente que lo que construye el arquitecto no está destinado a responder a nuestras aspiraciones estéticas y contemplativas (...) las obras arquitectónicas están hechas para aquellos que son llamados a vivir en ellas, de acuerdo con sus necesidades y modos de vida. Y si esto no significa que el gusto o incluso la belleza no desempeña en sentido estricto ningún papel, al menos quiere decir que el único sentido que se les puede atribuir está ligado fundamentalmente a una forma o un modo de vida”. Estos dichos de Cometti, desprendidos de la lectura wittgensteiniana, pueden llevarnos a reflexionar acerca de que, entonces y en este sentido, el arquitecto no es un artista, pues su labor gira en torno a la dimensión y preocupación ética de lo que realiza, lo que se impone sobre el punto de vista estrictamente estético.

⁸ Cita que Cometti extrae de: HEGEL, G.W.F., Lecciones sobre estética (no aclara edición).

⁹ Ibid., p 56.

La obra arquitectónica constituye un *sitio* que está *en el mundo*, y su sentido no puede, entonces, disociarse de aquél. Y dirá Cometti que pueden admitirse similitudes, e incluso afinidades, entre la filosofía de Wittgenstein y la arquitectura, pero en relación con una *forma de vida* y lo que le da un sentido:

El trabajo en filosofía es -como en muchos aspectos el trabajo en arquitectura- en realidad más bien el trabajo sobre sí mismo. Sobre la propia concepción. Sobre cómo uno ve las cosas. (Y lo que uno espera de ellas).¹²

El último capítulo del libro, llamado *El impulso de las vanguardias*, sale del camino demarcado por la relación interior-exterior si bien podemos seguir aún bajo su influencia. Cometti reflexiona sobre la relación entre vanguardia y pasado. Hay un pasado antes de las vanguardias, y a la vez, las vanguardias mismas son ya parte de nuestro pasado: es el fin de los grandes relatos. La visión hegeliana acerca de la cuestión del fin del arte es puesta en jaque: Cometti advierte que el arte refugiado en el pasado no es quizá tan distinto al arte de vanguardia, en el sentido de que la posmodernidad será quien le devuelva al arte la legitimidad de su definición. Pues las vanguardias, con el afán de despojarse de una definición acerca del hecho artístico, de corromper los límites, caen sin ser su intención, en el requisito que quisieron abandonar. Entre la visión de la historia que se desgarró del surgimiento de las vanguardias y el tipo de historicidad en el cual la posmodernidad tiende a encerrarlas, existe la diferencia entre un “fin” que habría debido tener valor de “comienzo” y un “fin” que perpetúa en un modo pos-histórico los episodios que le fueron constitutivos.

El autor repara en este último capítulo del libro en que es imposible pensar el arte contemporáneo sin esta herencia del

arte de vanguardia, y hay que observarlo inserto en un conjunto de prácticas y usos. Nos hace pensar si no sería hoy, quizás, más interesante la práctica que el producto terminado. Aquí radicaría un fuerte carácter performativo del arte contemporáneo por lo que sería un error de la estética aplicar los antiguos esquemas para su análisis. De modo que si bien la dupla de conceptos interno-externo que viene manejando en los precedentes apartados no aparecen en éste de manera explícita; se logra entre-ver que este juego dinámico y dialéctico se activa cuando no se aísla la práctica artística de sus demás componentes, de todos los elementos que entran en su juego. Cometti suscribe la idea de que no se puede ignorar la forma en que el arte exige un lugar en la sociedad y en la cultura, así como tampoco se puede ignorar su resonancia política.

Si el arte no puede ser pensado de manera aislada, es atinado pensar a la práctica artística bajo el concepto wittgensteiniano de “juego”, donde el foco ha de ponerse en ver cómo funciona y qué implica. Así como el lenguaje se construye socialmente, analizar el significado de las palabras sería convertirlo en algo inanimado. Lo mismo sucede con el arte contemporáneo: en vano es estudiar los objetos artísticos como términos aislados, sino que hemos de localizarlos, incluidos e incluyentes de una forma de vida. Es el contexto, para el segundo Wittgenstein, lo que da sentido a las palabras; podemos pensar entonces que Cometti traslada esta idea al arte, abriendo la posibilidad de la siguiente equivalencia: si para Wittgenstein “*el significado de una palabra es el uso que de la misma se hace en el lenguaje*” (*Investigaciones filosóficas* §43), en términos de la lógica que propone Cometti diríamos que el significado de una obra de arte es el uso que de ella se hace en el mundo. Lo que también puede referirnos a la pregunta que extrae Cometti -para él fundamental- de Nelson Goodman: “¿Cuándo hay arte?”, pues ya no tiene sentido preguntarse por “¿Qué es arte?” ya que este interrogante aislaría al arte de su función social.

¹² WITTGENSTEIN, L., *Remarques Meleés*. Traducción castellana de Gerard Granel, presentación de Jean-Pierre Cometti; (París: Garnier-Flammarion, 2002 [p16])

Comentarios a la crítica de *Fantasma per se*¹

Comments to Fantasma Per se Art Criticism

CARINA CAGNOLO

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba

CARINACAGNOLO@GMAIL.COM

RESUMEN

Durante el año 2009 tuve la oportunidad de llevar adelante la curaduría de la exposición del artista visual José Pizarro², realizada en el Museo Caraffa de la ciudad de Córdoba³, en Noviembre. *Fantasma per se* -sugere y propicio título de la exposición- es un conjunto de obras que abarca un período de aproximadamente 10 años en el trabajo del artista. Nuestra propuesta para este ensayo es tomar este proyecto curatorial como punto de partida para revisar un corpus de textos y obras. Análisis éste que intentará poner en juego una serie de conceptos, categorías e ideas, teniendo en vista la obra de JP. *Tener en vista* significa, ni más ni menos, que practicar la lectura de ciertos textos, sobre todo en torno a

la Teoría Estética de Adorno⁴, teniendo como fondo –background- estas obras de arte. Lejos de tomar el proyecto estético-filosófico adorniano como “marco teórico” para interpretar las obras en cuestión, lo que nos proponemos aquí, tendría la acción de un juego dinámico y la figura de un *archipiélago* (Onfray, 1996): *ir y venir* entre las *ideas* de los *textos* comprometidos en el juego. Por *ideas*, nos referimos a intentar poner en palabras una serie de pensamientos, más bien desordenados –o paratáticos-, que los textos –teóricos y obras de artes- sugirieron.

Palabras clave

JOSÉ PIZARRO; FANTASMA PER SE;
TEORÍA ESTÉTICA; ALEGORÍA

Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

Ensayos, comentarios
y/o catálogos sobre arte
y diseño. 135-144
ISSN 2469-2018
comunidadoffline.com.ar

Recepción del artículo
agosto de 2015
Aprobación
diciembre de 2015
Publicación
abril de 2016

1 Este trabajo es una versión revisada de ‘Crítica a la crítica de *Fantasma per se*’, texto realizado en el año 2010, en ocasión del cursado de un seminario dictado por el Profesor Alberto Delorenzini, en el marco del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, sobre la Teoría Estética de Theodor Adorno.

2 José Pizarro (JP en adelante), Córdoba, 1966. Es artista visual, teórico y docente. Obtuvo el título de Profesor de Dibujo y Grabado en la Escuela Provincial de Bellas Artes ‘Dr. José Figueroa Alcorta’, Córdoba, 1990. Es Licenciado en Artes Plásticas por el Ministerio de Cultura, Gobierno de España. Reside en Madrid entre el año 1992 y 1997, donde realiza estudios de literatura y filosofía. Fue co-fundador y co-director de *Cielo Teórico* – Estética y Pensamiento en Artes Visuales, espacio auto-gestionado, entre los años 1998 y 2002. Vive y trabaja en Córdoba.

(Ref. <http://jose-pizarro.com.ar/biocompleta.html>, consultado: 12/09/2015)

3 Museo Provincial de Bellas Artes ‘Emilio Caraffa’ (MEC en adelante).

4 TE en adelante.

During 2009, I had the opportunity to work on the curatorship for the exhibition of visual artist José Pizarro, which was held in the Caraffa Museum of the city of Córdoba in November. *Fantasma per se* (*Phantasm per se*) –a suggestive and conducive title for the exposition– was a set of art pieces spanning a period of approximately ten years on the work of this artist.

The present essay attempts to take this curatorial project as starting point to review a corpus of texts and works. The analysis will try to involve a series of concepts, categories and ideas, bearing in mind the artworks of JP. Far from taking Adorno's aesthetic and philosophical project as a "theoretical framework" in order to unravel his production, we intend to encourage a dynamic game, invoking the figure of an *archipelago* (Onfray, 1996): *going back and forth* between the *ideas* of the *texts* implicated in this game. For *ideas*, we understand the exercise related to putting into words a series of thoughts, rather messy (or para-tactical) that both theoretical and artistic works/texts suggested.

Key words

JOSÉ PIZARRO; PHANTASM PER SE;
AESTHETIC THEORY; ALLEGORY

Uno de los problemas presente, históricamente, en las obras de JP, ha sido el aspecto "comunicable" de las mismas. Es decir, el intento –infructuoso muchas veces– al que nos conduce el espacio de recepción, de constatar significados, aquello que la obra *dice* (Adorno, 1970 [pp 164]); el sentido comunicable que la obra arrastra y tienta a descubrir. La apariencia sensible –la manifestación material– de la obra invita a la comprensión de ciertos contenidos semánticos. Sin embargo, en algún momento lógico del espacio-tiempo de la recepción, esa aparente comunicabilidad se ciega. El efecto es el de una potencial e inminente "comunicabilidad" inmanente, que se ve finalmente obturada; una especie de promesa no cumplida. En el texto curatorial publicado en el catálogo de la exposición, titulado *Espectro y Razón*, describía:

En Fantasma Per se, los diversos géneros discursivos, desde el dibujo y la escritura sobre papel, la pintura, las construcciones objetuales, la fotografía, hasta incluso el discurso crítico sobre la obra, proponen diferentes **momentos lógicos**¹ en la apertura de sentidos. Son obras cuya razón singular abre tanto niveles de interpretación y lectura, como obturación de la significación. Mientras es posible comprender fragmentariamente códigos convencionales (reconocimiento iconográfico, comprensión de la palabra escrita), se clausura el sentido como representación simbólica, como comunicación integral de un 'mensaje' textual. Imagen e iconoclastia en un mismo momento (*sic*). (Cagnolo, 2009a)

1 Entendemos por *momentos lógicos* aquellas localizaciones donde se encuentran, en la obra, relaciones posibles entre elementos, focos de significados, fragmentos de representación, apertura autoreflexiva, proposición lógica...

En el nivel de la producción, la intención subjetiva del artista frente a la representación aparece como un problema. Para JP, el arte no puede compararse a ningún tipo de comunicación transparente –convencional, codificable– entre emisor y receptor. “*La representación constituye a la escena*”, pero “*la escena se aísla de su referente*” (Pizarro, 2009b).

Podemos pensar estas cuestiones tomando como categoría de trabajo el *carácter enigmático* de la obra (1970 [pp 164]). Este no es, para Adorno, la falta de comprensión del significado de la obra:

El carácter enigmático del arte no es lo mismo que comprender sus obras, es decir, que volver a producirlas objetivamente, en la experiencia desde dentro, (...). A la vista del carácter enigmático, el propio comprender es una categoría problemática. (*op. cit* [pp 166])

La categoría de enigma resuena en la obra dado que la clausura de significaciones y de sentido, junto con las luchas dialécticas presentes entre materia y forma, entre construcción y expresión (*op. cit* [pp 66]), supone un velo que invita a la contemplación; la intención de desciframiento –también incumplida– por el espectador modifica la experiencia cotidiana en experiencia estética.

(...), y cuanto más comprensión hay, tanto más intenso es el sentimiento de su insuficiencia, de su ceguera en el hechizo del arte, al que se opone el contenido de verdad del arte. (...) Cuanto mejor se comprende una obra de arte, tanto más deja de ser un enigma en una dimensión, pero tanto menos se esclarece su enigma constitutivo. (*op. cit* [pp 66])

El nivel de la recepción supone, entonces, momentos, o mejor, fragmentos de experiencia espacio-temporales posibles de ser distinguidos críticamente. En una primera instancia de aproximación a la obra, la apariencia sensible se presenta

con autoridad. La visualidad, sus aspectos constitutivos, formales y materiales, proponen un momento experiencial singular. Como manifestación, la obra produce un primer *shock* en la experiencia estética que deslumbra, para cegar (Fig1). La superación de ese deslumbramiento implica un segundo momento en la experiencia: El deslumbramiento ante la visualidad conduce a la tentación de descubrir qué existe en la obra detrás de la apariencia sensible. Este es el valor enigmático: lo que es cegado no es la forma “pura”, es el “algo más” que se manifiesta a la vez que se oculta, como capas de sen-



FIG.1

Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

tido (el propio sentido del arte, no el de la significación puntual inmanente en la obra), aparece como una emergencia.

Entonces, el sentido de la comprensión está en su propio hermetismo, en su propio enigma. La obra se desvanece cuando se intenta interpretar su significado, el de cada forma, el de cada fragmento, palabra o símbolo, como definición de lo que es y vive en la experiencia artística, en la comprensión de la existencia de lo enigmático, en su oscurecimiento constitutivo.

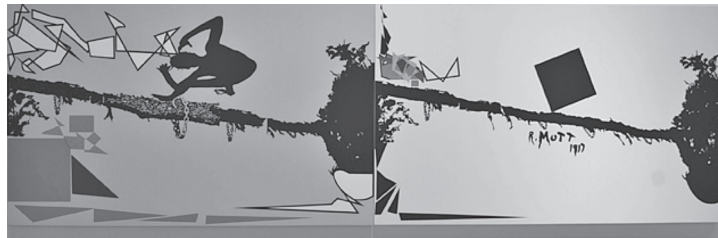
Quien se mueve en el arte simplemente con comprensión hace de él algo que se entiende por sí mismo, cosa que el arte no es de ninguna manera. Si alguien intenta acercarse mucho al arcoíris, éste desaparece. (...) Comprender, en el sentido supremo, la resolución del carácter enigmático que al mismo tiempo lo mantiene, coincide con la espiritualización del arte y de la experiencia artística, cuyo primer medio es la imaginación. (*op. cit* [pp 166])

2 ALEGORÍA

Este primer problema tratado nos lleva inmediatamente a reflexionar sobre un par de conceptos opuestos presentes. Se trata de la dialéctica fragmento-unidad, o desintegración-integración. O, para decirlo con Benjamin, alegoría-símbolo (Bürger, 1974 [pp 112]).

En este sentido, la obra sobre la que nos estamos enfocando sostiene el carácter de unidad en cuanto es una obra de arte, institucionalizada como tal. “(...) *no está claro, en cualquier caso, (...) que la estética deba renunciar al concepto de obra*” (*op. cit* [pp 111]). Pero evidencia su carácter fragmentario en cuanto que el *nexo de integración* (Jünker, 1971) entre las partes se ve interrumpido. Se trata, por supuesto, de obras inorgánicas, donde las operaciones alegóricas se multiplican apartando –negando– lecturas simbólicas.

FIG.2



Que esta fragmentación es evidencia de una constelación de ideas lo vemos claramente en las obras *Suite Material #14 y #15* (Fig 2). En la superficie sensible, las pinturas presentan una serie de figuras evidentemente desconectadas entre sí. Algunos fragmentos provienen de una relación transitiva con el mundo extra-artístico: artefacto y autorretrato mediatizados por la técnica, que se materializan en forma de siluetas. Por otro lado, formas “puras” que podrían enmarcarse en un modelo de autonomía del arte: la no referencialidad de las formas geométricas, en todo caso, hacen referencia a una construcción histórica autorreflexiva dentro de los márgenes de la historia occidental del arte. Y sin duda esto se confirma, cuando nos encontramos con las citas a la historia del arte del modernismo: la firma de R. Mutt, 1917 y el *Cuadrado negro* de Malevitch.

Estas operaciones, lejos de consolidar un carácter simbólico –no es posible establecer un significado unitario a través de los elementos reconocibles en la obra– abre un sentido amplio, general, de la obra como obra de arte. Es hasta este punto donde podemos “comprender”. Reconocemos procedimientos alegóricos, montajísticos, donde la unión de las partes es débil; está sólo sostenida, en todo caso, por la razón de que son partes constitutivas de una obra de arte. Así, la posibilidad de un conocimiento hermenéutico se verá reducida a la comprensión de un sentido general de la obra y del arte.

Una hermenéutica crítica, en lugar del teorema sobre la necesaria armonía de las partes, establecerá la investigación de las contradicciones entre los niveles de la obra y, de esta forma, deducirá en primer lugar el sentido del todo. (1974, [pp 149])

El tipo de recepción que se presenta modifica las categorías clásicas de contemplación del sentido unitario por la captación de la idea general constitutiva de la obra. Así, el *cómo está hecha* se convierte en una primer pregunta válida de re-

flexión. Es decir, la obra está en condiciones de respondernos –como receptores– sobre sus aspectos materiales, técnicos y formales; porque es esta mediación lo que permite el acercamiento al objeto como arte.

En las obras de arte orgánicas (simbólicas) la unidad de lo general y lo particular se da sin mediaciones; en las obras inorgánicas (alegóricas), por el contrario, (...), hay mediación. (*op. cit* [pp. 112]).ⁱ

Pero se niega a responder por un segundo nivel de comprensión, el de los significados simbólicos; ya que su inorganicidad sólo aportaría un sentido enigmático de su razón de ser como objeto estético.

En lugar de pretender captar el sentido mediante relaciones entre el todo y las partes de la obra, [el receptor] tratará de encontrar los principios constitutivos de la obra, a fin de encontrar en éstos la clave del carácter enigmático de la creación. Así pues, la obra de vanguardia provoca en el receptor una ruptura análoga al carácter rompedor (la inorganicidad) de la creación. (...) se produce una fractura: la renuncia a la interpretación del sentido. (*op. cit* [pp 147])

3 FANTASMA Y EXPRESIÓN

Dice Adorno: “*Que el lenguaje alejado del significado no es un lenguaje que diga, funda la afinidad de este lenguaje con el enmudecimiento*” (1970 [pp 111]). En la obra de JP, la noción de enmudecimiento es, en cierto sentido, comparable con la figura del espectro. Porque justamente, el fantasma se presenta como alegoría de lo no dicho –o de lo dicho en otro tiempo–, de lo que resuena pero ya no está en la obra. Es, así, *melancolía*, residuo de una vida pasada, ruina.

Benjamin interpreta la función de lo alegórico como expresión de la melancolía. “Cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía, deja escapar la vida, y queda como muerto, detenido para la eternidad. De esta manera se encuentra ante el artista alegórico, destinado a él para gracia y desgracia; es decir, el objeto es totalmente incapaz de irradiar sentido ni significado, y como sentido le corresponde el que le conceda el alegórico. (1974 [pp 131])

En el texto de catálogo de *Fantasma per se*, lo expresábamos así:

La figura del fantasma evoca una especie de negación: el espectro (imagen efímera y fugaz) inverosímil de un cuerpo que ya no está. Su presencia es presencia de una ausencia. (...) Imagen inasible, carente de cuerpo, reconocible sólo por cortos instantes, e inexplicable por medio de una racionalidad habitual. (...) El fantasma se configura también a través de una dimensión temporal: El pasado que vuelve -en apariencia- niega su propia existencia. La imagen es un despojo (o ruina) de lo que fue. Dimensión paradójica: Se afirma como signo en los principios formales que lo constituyen, pero conlleva una negatividad intrínseca. Como el vampiro frente al espejo (Fontcuberta, 1996), la imagen del fantasma tampoco es un fiel reflejo de su cuerpo. La relación objeto-imagen es necesariamente inaprensible. En su apariencia espectral [la imagen artística], niega su materialidad corpórea [la realidad]. (2009a)

Y el sentido de lo alegórico se reafirma en la negación del significado simbólico, expresado así por el mismo Pizarro:

Donde los códigos de expiación sensible reconocen a estas fallas como referentes de lo que ha desaparecido. Porque en definitiva se trata de alejarse de los cuerpos estandarizados, de los entes corruptos y de la tolerancia excesiva de la estética en suministrar algo que pueda hacernos ver claramente lo que existe. (2009b)

En la obra, la figura del espectro aparece, además, tematizada; una búsqueda antropológica, que se presenta bajo la forma de pregunta ontológica *¿Quién es José Pizarro?*. El posible encuentro con una respuesta inaugura un evidente fracaso que se erige en la obra como una negación dialéctica, mostrándonos la imagen como apariencia fantasmagórica. La expresión, mediatizada y objetivada por la técnica y la materia, devela rastros de estas subjetividades.

Pizarro compone una serie de fotografías en donde esta intención, la “construcción consciente” a partir del pensamiento y de las ideas, entra en oposición con la expresión, ya que ésta se manifiesta como figura que es *lo contrario de expresar algo*². Es, quizás, por esta relación de opuestos dialécticos *construcción-expresión* que el intento del artista de simular “alguna subjetividad fáctica” (2009^a) (ser mendigo por ejemplo), fracasa como tal. Fracasa como referencia directa a una experiencia de vida, mimética en tanto copia de una tipología de sujeto. Pero es allí, justamente en ese fracaso, donde aparece el sentido de la obra como obra de arte; porque es “*la objetivación de la expresión que coincide con el arte, y que necesita del sujeto que la produce y explora*” (1970 [pp 153]). Los retratos ficcionales son “*algún José Pizarro y su intrínseca negación*” (2009^a). “*Mediante la expresión, el arte se cierra al ser-para-otro que la devora ansiosamente y habla en sí: esta es su consumación mimética. Su expresión es lo contrario de expresar algo*” (1970 [pp 154]).

Siempre tuve la impresión que la negación del gesto teatral no era suficiente para designar la falta de humanidad que podía alojarse en lo artístico cuando se daba cuenta del montaje primario de falsificación. Pero era el arte (la fotografía misma) la que dejaba escapar la posibilidad que nacía tras la decisión de ejercer como mendigo. (2009b)

2 Es decir, la expresión no es la expresión de sentimientos desde la subjetividad del artista que se objetualiza en la obra de manera directa.



Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

FIG.3

La evidencia más elocuente de esta relación dialéctica en el interior de la obra la vemos, probablemente, en la serie de fotografías *Canción de la risa* (Fig.3) (...). La búsqueda de un yo-otro, el ensayo de subjetividades ajenas, resultado de la reflexión ontológica sobre sí mismo y de la experiencia autobiográfica, se constituyen como los elementos de una posición reflexiva: José Pizarro radicaliza subjetividades ficticias, llevando al extremo su propia alienación. (...) La imposibilidad de respuesta a la pregunta *¿Quién es?*, sin alienación y sin locura, es una crítica que encuentra su blanco en la categoría de identidad, a la vez que una puesta en relieve de la fragmentación de la subjetividad contemporánea. (2009^a)

El supuesto carácter autorreferencial que la intención del artista trae en esta serie (al fotografiarse como mendigo), se separa en la formalización de la obra. “*Recuerdo a un mendigo que caminaba por las calles de Madrid en los años noventa. Otro mendigo en la plaza del Sendero en Córdoba. Y sobre todo uno muy particular en Elena, en mi niñez*” (2009b). Es que, desde el punto de vista de Adorno, no hay la posibilidad de que el arte se constituya como algo que “añade” elementos

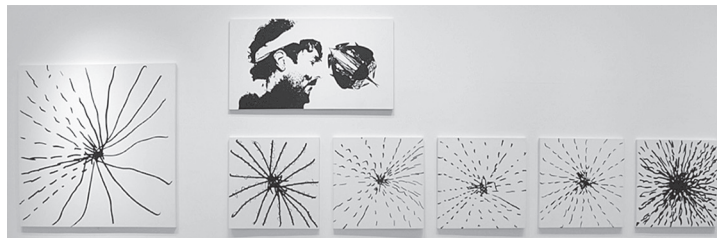
a la realidad, sino que, a través de la forma, la obra se separa de la vida empírica para ser otra cosa.

Las obras de arte se separan de lo existente defectuoso no mediante una perfección superior, sino (...) actualizándose al irradiar una aparición expresiva. No son sólo lo otro de la empiria: todo en ellas se convierte en otro. (1970 [pp 114])

Por lo tanto, *expresión y forma*³ son dos conceptos clave para comprender –con Adorno– la autonomía del arte. “*El concepto de forma marca la antítesis estricta del arte con la vida empírica (...)*.” (op. cit [pp 191])

Quizás, las obras más inquietantes en *Fantasma per se*, son las que componen la serie *¿Quién es?* (Fig. 4). En ellas se manifiesta con claridad la mediación del “instante de la expresión”. Se trata de gestos aparentemente impulsivos. Sin embargo, en una segunda mirada se comprende que ese impulso es el de un gesto detenido, objetivado por la mediación técnica, que se presenta como en capas. Es decir, la obra, que como toda obra de arte habla de su *cómo-está-hecho*, muestra varios momentos técnicos diferentes: primero el dibujo del gesto, luego su digitalización, luego el pasaje a la pintura mediante la técnica del enmascarado (Fig. 5). Estos procedimientos potencian la idea de movimiento detenido, petrificado, y emancipan a la figura de la expresión como “gesto directo”, para referirla a la superficie de la imagen, a su *apparition*.

FIG. 2



3 Como figuras constituyentes de la Teoría Estética, no como dualismo de conceptos presente en la crítica tradicional (1970 [pp 156]).

4 NATURALEZA Y ARTEFACTO

Hay una reflexión implícita sobre lo bello natural presente en la poética de *Fantasma per se*. La naturaleza *en sí* se presenta como *problema* en la obra, verbal y visual. Libre de -y crítica a- una autonomía desde la perspectiva autorreflexiva modernista, la poética de estas obras de arte implica momentos empíricos de encuentro y reflexión sobre lo bello natural.

Lejos de una concepción tradicionalista o modernista sobre la belleza natural, la obra de JP abre una posibilidad cierta de reflexión sobre la dialéctica trabajada por Adorno entre aquella y la belleza artística.

Lo bello natural desapareció de la estética debido al dominio cada vez más amplio del concepto de libertad y dignidad humana inaugurado por Kant y trasplantado de manera coherente a la estética de Schiller y Hegel, de acuerdo con el cual en el mundo no hay que respetar nada más que lo que el sujeto autónomo se debe a sí mismo. (op. cit [pp 89])

Esta certeza se verifica en los textos del propio Pizarro sobre su obra, que dan cuenta del carácter autocrítico y autorreflexivo.

Seleccioné hojas, palos y flores del patio. La decisión de pegar en el círculo hojas muertas no es clara, me emociona pensar en una flor, pasear por el jardín, mirar un brote aparecer. Ser vigía de su vida. Tiene que ver con estar en esta casa, el patio y lo natural que está allí como un gigante. Siempre le escapé a la naturaleza, ahora creo que tiene que ver con la imposibilidad de entendimiento que ella me provoca. No sé... su belleza, un nido de pájaro, un capullo tejido por algún insecto me destruye; es como ver pasar una vida viviendo -una conciencia del acto de vivir- mientras estoy externo a todo suceso. (2009b)

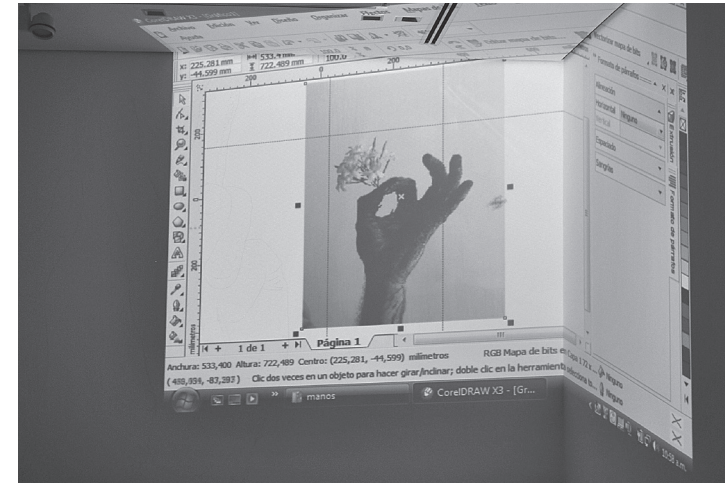
La dicha por la naturaleza estaba enredada con la concepción del sujeto como algo que es para sí y virtualmente infinito; el sujeto se proyecta así a la naturaleza y se siente cercano a ella en tanto que escindido (...) (1970 [pp 93])

Con reminiscencias románticas⁴, se hace explícita -en el texto de Pizarro-, una relación con la naturaleza desde el sublime kantiano: ella está allí, afuera, gigantesca, casi inaprensible; tocarla significaría rebajarla a la verdad de la Razón humana, destructiva, incluso, para el propio sujeto. Es, entonces, incomprensible. El sujeto escindido de la infinitud de lo bello natural es, a la vez, atraído a ser su vigía, a arrastrar su materia a la propia configuración de la obra, aun sabiendo que esto significa destrucción, ruina, imposibilidad de obtención alguna del mismo tipo de experiencia estética (Fig. 5)⁵. La duda del artista ante el acto de arrancar la materia de la naturaleza hacia la *expresión*, se refleja en este pasaje. La decisión de hacerlo parece acarrear una fuerte contradicción: la clara visión de que la experiencia estética de la “imagen” de la naturaleza no podrá ser subsumida a la obra, está fuera y su reducción a los escombros que implica *las flores secas pegadas en el círculo* (ref. supra), es un imposible.

Hasta qué punto está conectado lo bello natural con lo bello artístico se ve en la experiencia del primero. Esa experiencia se refiere a la naturaleza sólo como fenómeno, nunca como material del trabajo y de la reproducción de la vida, (...). Igual que la experiencia artística, la experiencia estética de la naturaleza es una experiencia de imágenes. La naturaleza que aparece como algo bello no es percibida como objeto de acción. (op. cit [pp 93])

4 De hecho, el artista sostiene una fuerte inclinación, apoyada por la investigación y el estudio de autores como Novalis, Schiller, Schelling, William Blake, entre otros, hacia el pensamiento Romántico.

5 La imagen muestra un estado procesual en donde Pizarro calca sobre el muro de la sala una imagen digital de su mano con una flor.



Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

FIG.05

La exaltación de la dignidad del “ser humano” por encima del estado de *animalidad* dado por la naturaleza (Adorno), es la vía de acceso a la libre conciencia y a la cultura:

(...) encontraremos siempre el mismo fenómeno en todas aquellas tribus que han conseguido abandonar la esclavitud del estado animal: el goce en la apariencia, la inclinación al adorno y al juego.

(...) la indiferencia frente a la realidad y el interés por la apariencia significan una verdadera ampliación de la humanidad y un paso decisivo hacia la cultura. (...) ese interés pone de manifiesto una libertad exterior, puesto que bajo el dominio de la necesidad y el apremio de las exigencias, la imaginación está estrechamente ligada a lo real, y sólo cuando se ha saciado esa necesidad, puede desarrollar libremente sus capacidades. (...) La realidad de las cosas es obra de esas mismas cosas, pero la apariencia de las cosas es obra del hombre, y un ánimo que se deleita en la apariencia, ya no halla más placer en lo que recibe, si no en lo que hace. (Schiller, 1795)

El “paisaje cultural”, historizado y provisto de artefactos, es también una realidad sobre la que la obra formaliza. La ciudad parece ser objeto de extrañeza; es, sin duda, otra figura alegórica, que aparece bajo el espectro melancólico.

La ciudad es otro momento crítico en la formalización artística. También como figura espectral, aparece fragmentaria y sintética en el dibujo, en la pintura, en la escritura. Se trata siempre de una ciudad que podría ser cualquiera. En ese estereotipo, se transforma en un espacio vacío, desde donde el sentido se despliega sólo a partir de la tragedia necesaria de su no-identidad. (...) La ciudad, sin identificación, es una anti-utopía donde la existencia humana transcurre inevitable. Crítico a una empatía romántica con el paisaje urbano [cultural], José establece una relación dialéctica con la ciudad, desde la Razón discursiva de la poética de la obra. (2009a)

5 LAS RUINAS DEL CAMPO DE BATALLA

Hemos intentado ensayar aquí ciertas afinidades críticas que se evidenciaron entre textos y obras. Es necesario comprender que las ideas del artista frente a su trabajo están enmarcadas en lecturas cercanas al pensamiento de Adorno sobre el arte. Esto provee un marco filosófico –crítico– desde donde pensar algunas nociones presentes en la TE. Hemos trabajado solo sobre algunos conceptos clave en Adorno, pero también concluyentes a la hora de pensar *Fantasma per se*. En este sentido, la inclusión de textos relacionados a la exposición, como el texto curatorial y los textos del artista, consideramos importante el lugar dialéctico que jugaron en este trabajo los textos curatorial y del propio Pizarro. Concluiremos con los últimos párrafos de *Espectro y Razón*.

Adorno pensaba el arte moderno como una lucha entre construcción y expresión. La propia obra, en su inmanencia, es el campo de batalla donde esa lucha se concreta.

Allí donde construcción es síntesis, totalidad, integración, orden, homogeneidad, consonancia, símbolo; expresión, por el contrario, es pluralidad, desintegración, fragmento, disonancia, heterogeneidad, negación del sentido, alegoría. La expresión se convierte así en la crítica inmanente de la construcción del sentido como totalidad. Es decir, su separación, su desintegración. El principio de construcción en el arte comienza en el intento de dar forma, orden y presencia a la caducidad de lo bello natural. La obra, lejos de tratarse de una ilusión simbólica de la realidad (de la naturaleza), se constituye en apariencia, que es la ruina de esa contradicción paradójica, con estatus de imagen.

Cada momento en *Fantasma per se*, puede leerse como la evidencia de esa relación paradójica, donde se clausura la racionalidad convencional -interpretaciones simbólicas-, a favor de una apertura: una Razón-otra, aquella que le es singular y propia al sistema discursivo de la obra. O, como lo dice José, su *sistema creativo autónomo* (2009a).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor

(1970) *Ästhetische Theorie*. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Traducción castellana de Jorge Navarro Pérez, *Teoría Estética*. (Madrid: Ed. Akal, 2004).

BÜRGER, Peter

(1974) *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Traducción castellana de Tomás Bartoletti, *Teoría de la Vanguardia*. (Barcelona: Península, 1987)

CAGNOLO, Carina

(2009a) *Espectro y Razón*. Texto curatorial. Catálogo de la exposición *Fantasma per se*. (Córdoba: Museo Emilio Caraffa).

FONTCUBERTA, Joan

(1997) “Elogio del Vampiro”, en *El Beso de Judas*. *Fotografía y Verdad*. (Barcelona: Gustavo Gili).

JÜNKER, Hans Dieter

(1971) “La reducción de la estructura estética: un aspecto del arte actual”. En Ehmer et al. *Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewusstseinsindustrie* (Köln: DuMont). Traducción castellana de Eduardo Subirats, *Miseria de la comunicación visual* (Barcelona: G.Gilli, 1977).

ONFRAY, Michel

(1996) “Prefacio. El Principio del Archipiélago”. En *Le désir d'être un volcan*. (Paris: Grasset et Fasquelle). Traducción castellana de Silvia Kot, *El Deseo de Ser un Volcán*. Diario Hedonista (Buenos Aires, Ed. Perfil, 1999).

PIZARRO, José

(2009b) “Hojas secas en la conciencia de pensar”. Escritos varios inéditos. Texto en muros y en catálogo de la exposición *Fantasma per se*. (Córdoba, Museo Emilio Caraffa).

SCHILLER, Friedrich

(1795) *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Traducción castellana de Jaime Feijóo y Jorge Seca. *Cartas sobre la Educación Estética del Hombre*. (Barcelona: Anthropos, 1990)

Sitio web consultado

<http://jose-pizarro.com.ar>