

## **Comunidad Offline**

Arte, diseño y espacio público

Nº 1 | 2016

Texto editorial, 4-18

ISSN 2469-2018

comunidadoffline.com.ar

*Recepción del artículo:* agosto de 2015

*Aprobación:* diciembre de 2015

*Publicación:* abril de 2016

## 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.<sup>1</sup> 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

---

<sup>1</sup> 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 impiamente 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.<sup>1</sup> 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,<sup>2</sup> 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 alt.*, 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.<sup>3</sup> 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 político<sup>4</sup> es un tema<sup>5</sup> 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

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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 independencia 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.<sup>6</sup> 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*,<sup>7</sup> a la que hacemos referencia, que comprende con diversos grados de *autenticidad*,<sup>8</sup> 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 defeción 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.

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

<sup>7</sup> 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).

<sup>8</sup> 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,<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

¿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

<sup>9</sup> 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.

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

de una sociedad sin gobierno *de los hombres sobre los hombres*. Entre cuatro tipos principales de tecnologías humanas que diferencia Michel Foucault,<sup>11</sup> 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

<sup>11</sup> 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.

### 3 EL CIUDADANO, EL ARTE

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”<sup>12</sup>– 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.

<sup>12</sup> 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,<sup>13</sup> 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– deflacionista<sup>14</sup> 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,<sup>15</sup> 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.

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

<sup>14</sup> Aún fiduciaria, pero reducida en algunos pocos de sus elementos.

<sup>15</sup> 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 exitoso<sup>16</sup> 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-

<sup>16</sup> Que deba su éxito artístico a la razón que sea.

to se aclara recordando que Kant destacaba una relación de interdependencia entre sujeto libre, sociedad civil universal y *texto escrito*.<sup>17</sup> 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 (inclusive 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 enunciator. Por último: sólo es posible contradecir el uso privado de la razón del destinatario o del propio enunciator 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

<sup>17</sup> En un sentido equivalente, para Jürgen Habermas (1981), idéntica convención 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.<sup>18</sup> Gorelik no cesa en insistir que el concepto de espacio público no refiere a las ca-

<sup>18</sup> 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)<sup>19</sup> 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 presuponemos 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,<sup>20</sup> 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

<sup>19</sup> Autores como K. Apel, J. Habermas o A. Wellmer.

<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> 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

<sup>21</sup> “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.<sup>22</sup> Tesis que no dejan de lado el papel ineludible que dicho movimiento, aún en su propio carácter *centrípeta*, 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,<sup>23</sup> se apropiaban y aún se apropian 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.<sup>24</sup>

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:

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> “...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,<sup>25</sup> 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-

---

<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup> 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*<sup>27</sup> 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

---

<sup>26</sup> 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).

<sup>27</sup> 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 consenso<sup>28</sup> 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.

---

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

Hoy, cuando las obras no son ya representaciones,<sup>29</sup> 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 residuales<sup>30</sup> representando ficcional o ideológicamente intercambios simétricos y desinteresados,<sup>31</sup> 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

---

<sup>29</sup> 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.

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

<sup>31</sup> 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).<sup>32</sup>

#### 4 SUJETOS EMPÍRICOS

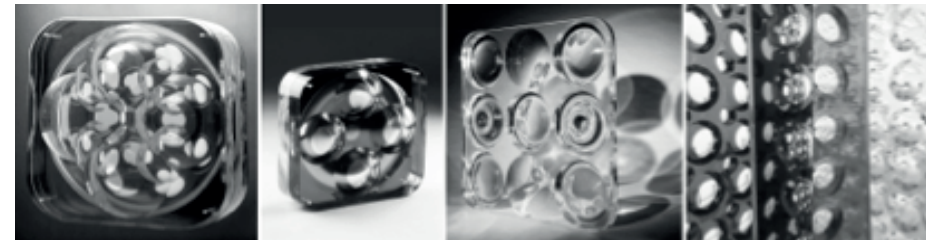
Hasta aquí nos hemos referido a ciertos tópicos *del contenido del enunciado* del artículo puesto en situación de análisis. Cabe decir ahora, algo acerca de los aspectos más sobresalientes de la *enunciación* del mismo. ¿Qué es lo que sobresale? Pues, la referencia machacona que el autor hace respecto 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”<sup>33</sup> por sujetos individuales que intentando hacerse cargo o ejercer autoridad en la trayectoria del discurso, se apropian de buena parte de sus beneficios.<sup>34</sup> La *institución arte* no está constituida por los diversos institutos (por utilizar la palabra que emplea la sociología centroeuropea) u organizaciones que

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> 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).

<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup> Siendo este aspecto aún más importante

<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup> ¿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,<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup>

---

**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,<sup>39</sup> 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 impulso<sup>40</sup> 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.

---

<sup>40</sup> 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. González 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).

GORELIK, 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 de 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).