

figuraciones

4

*Las muertes
de las
vanguardias*

LIBROS de
CRÍTICA



CRÍTICA
DE ARTES

figuraciones

Directores:

Oscar Steimberg y Oscar Traversa

Secretaría de redacción:

Mónica Kirchheimer, Daniela Koldobsky, Sergio Moyinedo

Las muertes de las vanguardias

octubre de 2008, N° 4

versión on-line. ISSN: 1852-432X

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES

Director del Área Transdepartamental

de Crítica de Artes "Oscar Traversa": *Dr. Sergio Ramos*

Coordinación de Publicaciones

de Crítica de Artes: *Rolando Martínez Mendoza*

Diseño y diagramación: *Andrea Moratti*

Recuperación de los artículos: *Laura Amarilla,*

Repositorio Institucional de la UNA

Los números 1/2 y 3 de la revista *Figuraciones* han sido publicados originalmente en soporte papel.

Figuraciones 1/2: Memoria del arte/Memoria de los medios (diciembre de 2003). Asunto Impreso ediciones y IUNA, Área de Crítica de Artes

Figuraciones 3: El arte y lo cómico (abril de 2005). Asunto Impreso ediciones y IUNA, Área de Crítica de Artes

La presente colección recopila y unifica en el número correspondiente de *Figuraciones* los artículos publicados tanto en la versión papel como en la primera versión on line de la revista

Figuraciones, revista de teoría y crítica de arte, se propone como espacio de indagación y debate en relación con las prácticas sociales que dan lugar a las distintas configuraciones de los objetos artísticos, a las continuidades y cambios de sus condiciones de producción y a los modos de su percepción y empleo por parte de sus distintos públicos. En torno de esos nuevos objetos y de los textos que los acompañan en su circulación pública se ha desplegado la actividad de diferentes disciplinas y el interés de distintas estrategias de búsqueda; en esta publicación se intenta promover la indagación de su carácter y de los efectos de sus nuevos medios y recursos, tanto en sus manifestaciones actuales como en las históricas con las que confluyen y confrontan. Atendiendo, en especial, a la singularidad de nuestro espacio de despliegue de la tensión, vigente en todo el campo del arte, entre universalidad y localización.

Editorial

Las muertes de las vanguardias
Oscar Steimberg y Oscar Traversa

Secciones y artículos

1. La mirada atrás

Eduardo Neiva 11

Espontaneísmo y convencionalismo en las definiciones del arte de vanguardia

María Martha Gigena 41

Promesa de otros cuerpos. Tema y variaciones para la danza presente

Florencia Suárez Guerrini 57

El aura de la vanguardia. Sobre los dorados años sesenta

Berenice Gustavino 69

La crítica contemporánea y la relación entre el arte y la política: nostalgia de la vanguardia

2. Muerte en el arte/Muerte del arte

Jorge Baños Orellana 83

Muertes dudosas y enfermedades epifánticas de las vanguardias

Susana Romano Sued 99

Obras listas y muertas: ¿muerte del ready made?

Claudia López Barros 121

Happenings: algunos certificados de su defunción

3. Las operatorias de la vanguardia

José Luis Fernández // Beatriz Sznaider // 133

Retornos de la gráfica vanguardista en un plan visual urbano

Mónica Berman 147

Las prácticas vanguardistas en el teatro de la postvanguardia

Philippe Marhic Normalidad y ruptura en las historietas de algunos autores argentinos: Muñoz, Sampayo, Breccia y Nine	163
4. Afectos, conflictos, degradaciones	
François Jost ¿Qué queda de nuestros amores?	171
Mabel Tassara Esa tradicional vanguardia	183
Daniela Koldobsky Un efecto de las vanguardias	197
Oscar Steimberg De los barrios póstumos de las vanguardias: foro, museo, folklore	217
Recorridos	
Pablo Cetta Interiores	229
Entrevistas	
Entrevista a: Bernardo Schiavetta y Jan Baetens Por unas formas, por su materialidad	247
Entrevista a: Roberto Jacoby Por los hallazgos del día, a través de unas interrupciones del espacio social	261

Las muertes de las vanguardias

Oscar Steimberg y Oscar Traversa

Una vanguardia vive poco, pero su rastro puede no tener fin. Las dinámicas y las operatorias de las vanguardias han marcado en su conjunto la cultura del siglo XX y de lo que va de éste, y la historia y la teoría del arte no han dejado de discutir sus desarrollos, desde los que nacieron en las vanguardias históricas hasta los que crecieron entre las disputas acerca de su muerte. Sin embargo, sus raíces se encuentran más lejos, en las rupturas con la tradición levantadas por la querrela entre antiguos y modernos, y, más especialmente, en el imperativo de creación y en las nuevas modalidades de organización de géneros, estilos y clasificaciones artísticas a partir del primer romanticismo. En este número de *Figuraciones* se pregunta acerca de las irrupciones y muertes de las vanguardias pero también, complementariamente, acerca de sus retornos y permanencias silenciosas, y en ellas sobre confluencias y distancias entre sus emergencias en artes y medios: paradoja de unas especificidades en el interior de un fenómeno en el que pareció ocurrir, más que en otros, el borramiento de las fronteras entre lenguajes.

En las proposiciones, preguntas y respuestas agrupadas en este número de *Figuraciones* se despliegan los temas que siguen:

- **La mirada atrás.** Cuando, en relación con las vanguardias históricas, miramos atrás, ¿sólo nos habla Duchamp? En los trabajos de Eduardo Neiva, María Martha Gigena, Florencia Suárez Guerrini y Berenice Gustavino se consideran las relaciones entre el presente y el pasado de las vanguardias, en el decir y el callar de sus diversos emplazamientos discursivos.

- **Muerte en el arte/Muerte del arte.** En las vanguardias, el pasaje de la muerte representada a la muerte expuesta irrumpió como la condición de permanencia del gesto. En los trabajos de Jorge Baños Orellana, Susana Romano Sued y Claudia López Barros se construyen preguntas que remiten a nuevos cambios de objeto, y entonces de sujeto en la producción artística.

- **Las operatorias de la vanguardia.** Las estrategias y las prácticas de las vanguardias insistieron, más allá de sus períodos de vigencia, en operatorias presentes en todos los espacios de la comunicación. Algunas de esas gramáticas de diseño son recorridas en los trabajos de José Luis Fernández y Beatriz Sznajder, Mónica Berman y Philippe Marhic.

- **Afectos, conflictos, degradaciones.** Desde distintas perspectivas se percibió el carácter paradójico del pasaje de los haceres del arte de ruptura al conjunto de los intercambios culturales: todo parece haber ocurrido como si la salida de escena de los discursos acompañantes hubiera sido condición de la permanencia de esas operatorias y esas opacidades. El tema es aquí el de trabajos de François Jost, Mabel Tassara, Daniela Koldobsky y Oscar Steimberg.

Y en la sección de **Entrevistas** se focalizan dos grandes temas:

-la opción por la centralidad del trabajo sobre las configuraciones y las superficies textuales, como decisión estratégica de una poética contemporánea que merezca ese nombre, en la conversación con Bernardo Schiavetta y Jan Baetens, y

-la atención a los soportes y a sus contextos inmediatos como uno de los rasgos insoslayables del arte de esta contemporaneidad, en el diálogo con Roberto Jacoby.

Recorridos

Se publica en este número 4 de *Figuraciones* una síntesis de la tesis doctoral *Interiores*, de Pablo Cetta.

I. La mirada atrás

Esponaneísmo y convencionalismo en las definiciones del arte de vanguardia

Eduardo Neiva

Clement Greenberg y Harold Rosenberg disputaron el privilegio de vestir el manto sacerdotal en la bendición del Arte Nuevo (por la vanguardia, abstracta, contra el kitsch). Greenberg podía llegar a saludar en la abstracción una espontaneidad sin gobierno, síntoma de la vitalidad cultural americana, mientras que Rosenberg encontraba que el pintor se construye a sí mismomientras trabaja. Y llegaría Goodman, afirmando enérgicamente que en las imágenes sólo hay convenciones; que las imágenes deben ser leídas... En otra vuelta al tema podrá decirse: la función de las convenciones es servir como marco estético a la innovación. Y para percibirla, será necesario investigar cómo funcionan los signos en el umbral de los códigos.

Palabras clave: espontaneísmo, convencionalismo, vanguardias, producción artística.

Spontaneousism and conventionalism in the avant-garde art definitions

Clement Greenberg and Harold Rosenberg strive for the privilege of carrying the holy mantle so that one of them would bless the New Art, the abstract avantgarde, which would be in confrontation with kitsch. Greenberg would salute abstraction as rudderless spontaneity, while Rosenberg claimed that the painter makes himself/herself as he/she labors. Then, comes Goodman stating forcefully that images are the direct product of conventions. Images come out of codes. Furthermore, the role of conventions is to serve as an aesthetic landmark to innovation. To perceive innovation, it would be necessary to investigate how signs function at the threshold of codes

Palabras clave: spontaneous, conventionalism, avant-gardes, artistic production

No hace mucho, acabado ya su tiempo de celebración, el arte abstracto norteamericano (también llamado Action painting, representación no figurativa, abstraccionismo o expresionismo abstracto) parecía haber caído lejos del favor de los teóricos de la cultura, los críticos y el público en general. Se decía que no había sido más que una moda que Estados Unidos –más específicamente Nueva York- permitía, para descolocar a París del centro mundial del arte. Incluso ello fue sospechado: Eva Croccroft (1974) indicó que el suceso internacional del Expresionismo abs-

tracto pudo haber surgido de las condiciones políticas de su patronazgo. El MOMA, principal promotor del arte abstracto, no fue sólo una institución cultural, sino una herramienta de defensa corporativa del capitalismo durante la Guerra fría. Sus fundadores, la familia Rockefeller, directores y avisadores estaban directamente envueltos en la corporación cultural americana y la política exterior. El director del programa internacional del MOMA, Patrick McCray, trabajaba también durante la guerra en la Oficina de Asuntos Interamericanos. En semejante contexto, ¿cómo se puede separar la política cultural del capitalismo imperialista?

Los artistas abstractos, muchos de ellos miembros de la vanguardia bohemia y apolítica, fueron útiles para la promoción de la libertad como el rasgo dominante del American way of life, en contraste con la pavorosa opresión comunista. Subsecuentemente, Serge Guilbaut (1983) argumentaba que la transferencia de centros artísticos no fue un accidente sino parte de una astuta estrategia en el centro de la política de guerra para anular la tendencia parisina de hacer del arte una herramienta de subversión social. En el mejor caso, todo acerca del abstraccionismo fue momificación o historia[1], si no ambos al mismo tiempo.

El abstraccionismo ha estado en el ojo público por demasiado tiempo. A fin de los años 40 y comienzos de los 50 el arte abstracto era un tópico recurrente en la prensa popular. Un pintor abstracto como Jackson Pollock se convirtió de la noche a la mañana en una celebridad cuando la revista *Life* publicó su fotografía con un cigarrillo colgando de sus despectivos labios con el título: “¿Él es el más grande pintor vivo de los Estados Unidos?”. Siguiendo esa línea, Bradford R. Collins (1991) reveló cómo entre 1948 y 1951, *Life* publicó una serie de historias sobre el arte abstracto y sus artistas que estaban lejos de ser hostiles. De hecho fueron bastante tolerantes con la nueva tendencia, e incluso se convirtieron en su soporte. Frente a las composiciones abstractas el público tendría una nueva experiencia estética si mantenía una actitud abierta sin preocuparse demasiado en el reconocimiento del contenido de la pintura. *Life* consolaba: la pintura debe ser tomada en sus propios términos. El artículo incluso aseveraba que la dificultad de apreciación del arte abstracto puede ser más un problema del observador que del arte mismo. Sin embargo, al mismo tiempo el mundo oficial del arte podía ser beligerante hacia el abstraccionismo.

Francis Henry Taylor, entonces director del Metropolitan, declaró a *Time* el 5 de junio de 1950 que los artistas del arte contemporáneo eran como pingüinos vagando en la escena intelectual pero incapaces de criticar su propio trabajo y tragándose con gusto cualquier cosa con la que se encontraran en su camino.

Finalmente, la inicial aversión al reconocimiento de la importancia del arte abstracto disminuyó cuando los museos de Nueva York inauguraron

departamentos dedicados a la adquisición y colección del arte contemporáneo estadounidense. En 1950 el museo Metropolitan de Nueva York presentó la exposición *American Painting Today* que fue vista como una victoria para el abstraccionismo. Pero el acontecimiento culminante en la lucha por el valor del arte abstracto ocurrió cuando en 1952, el Metropolitan compró *Autumnal Rhythm* de Jackson Pollock (Tompkins 1970: 312). Pollock se convirtió en una estampilla postal de 33 centavos del Correo de Estados Unidos. Finalmente, en el año 2000 su atormentada vida fue convertida en un film.

La polémica en torno del arte abstracto se trasladó de la izquierda a la derecha. Coherente con su agenda de populismo cultural derechista, Tom Wolfe (1975) criticó al Expresionismo abstracto: esa salida artística habría olido a deshonestidad y mala fe. Los abstraccionistas habrían sido unos tontos advenedizos, que sostenían sus ideales con soberbia y escasa articulación. Del lado de la soberbia, el más influyente maestro de los abstraccionistas, Hans Hofman, vio en el camino a la abstracción la quintaesencia de la búsqueda pictórica. La descripción realista de la realidad no definía ya las artes visuales: “el pintor está siempre implicado”, escribió Hofman (1967: 57), “a través de la presentación, sino de la representación de los valores plásticos de la realidad”. Era como sugería la revista *Life*: las composiciones visuales siempre refieren a sí mismas. Pero cuando se lo interrogara acerca de lo que había hecho de él un pintor, Pollock discurriría entre vaguedades acerca de cómo el pintor expresa su época, manifestando su visión del mundo, que no podría precisar.

Tom Wolfe sostiene que en las ideas de Hofman había un punto de partida básicamente falso. La experiencia de la pura visualidad no tendría ninguna relación con la naturaleza esencial de las artes visuales. El abstraccionismo habría sido la expresión de argumentaciones sin sustento, muy queridas por los críticos elitistas; las pinturas abstractas, meras ilustraciones de los textos críticos (Wolfe 1975: 7). Esa alianza entre críticos y artistas beneficiaría claramente a ambas partes. Los críticos podrían guiar la producción artística, posando de árbitros culturales, así como los pintores obtener mayores ganancias, colgando sus cuadros en las paredes de ricos coleccionistas. El público general, sin embargo, estaría totalmente excluido del negocio. Por definición, el público no tendría nada que decir. Todo crítico de la producción artística de los abstractos habría debido ser inmediatamente calificado de filisteo. Para peor, el público mismo se vio rodeado por objetos cotidianos –ceniceros, tapicería, muebles– que incorporaban las soluciones visuales del arte abstracto. El triunfo se habría completado cuando la Palabra de los críticos sustentó el credo del Arte Nuevo.

Entre los primeros tribunos del arte abstracto, Clement Greenberg y Harold Rosenberg[2] habían disputado afanosamente el privilegio de vestir el manto sacerdotal, en la bendición del Arte Nuevo. En algo coincidían: el público era, o bien un estorbo o, en el mejor de los casos, un factor irrelevante en la producción del arte en tanto tal. Si Greenberg and Rosenberg hubieran podido, habrían disuelto al público para elegir otro.

Ya en 1939, en uno de sus primeros ensayos publicados, Clement Greenberg (1986a: 5-22) había presentado su visión del público, al preguntarse por qué la cultura contemporánea se divide en dos sendas estéticas radicalmente diferentes, una llamada vanguardia, la otra kitsch. ¿Se trataría de un síntoma de decadencia cultural? Greenberg argüía que la existencia misma de una vanguardia indicaba que los límites de la producción artística estaban en expansión. La vanguardia sería, simultáneamente, una interpretación del pasado y un faro de búsqueda avanzando hacia un futuro por descubrir. La vanguardia no trata a la tradición como un conjunto de creaciones intocables y atemporales. Mientras el arte burgués tradicional complace a la burguesía satisfecha, la vanguardia desprecia al público, o lo considera un campo de fuerzas reaccionarias. En el arte de vanguardia, no hay para el público ningún rol. El arte de vanguardia no está limitado a la búsqueda de un público; interpreta lo que hace, pintura, literatura, arte, en términos históricos[3]. El kitsch, por otro lado, no puede ir más allá del presente de su cultura. Consiste en un conjunto de creaciones culturales precarias, “arte y literatura popular, comercial con sus cromotipos, tapas de revista, ilustraciones, avisos, relatos adocenados y pulp fiction, comics, música de producción industrial, tap dancing, films de Hollywood” (Greenberg 1986a: 11), pensados sin otro propósito que el de dar pan a los productores y circo a los consumidores. Quien produce arte para el público elige el lado malo de la historia, y está arrastrando un tacho de basura donde está lo viejo y malo que ha sido puesto al día, en el lado opuesto de lo que mueve a la vanguardia y su búsqueda de lo verdaderamente nuevo (Greenberg 1986a: 14).

Acerca del público, Harold Rosenberg llega al punto de dudar de su realidad. Para él, lo que podríamos llamar “el público” nunca es una “entidad singular con alta o baja inteligencia, sino una suma de grupos cambiantes, cada uno con su propia focalización mental” (Rosenberg 1959: 60). Algo así como una entidad amorfa, sin verdadera vida intelectual, de la que nunca podría emerger un producto culturalmente relevante.

Rosenberg proclama que los pintores no pintan para el público. El público nunca es cosa de tomar en cuenta cuando se está pintando. El pintor se construye a sí mismo mientras trabaja. A través de sus cuadros, se distingue de las masas. El pintor es un solitario héroe existencial, que forja su obra durante la ejecución de su pintura. ¿Qué es entonces la pintura sino

acción? Y, entre todo lo pintado en el curso de la historia occidental, la abstracción es verdaderamente action painting.

Es claramente evidente que toda pintura es el resultado de una acción, del desempeño del pintor individual en el proceso de producir un cuadro. Sin embargo, Rosenberg distingue los objetivos de la pintura tradicional de lo que los abstractos estaban haciendo en el momento en que escribía *The American Action Painters*. En el pasado, para un pintor como Rembrandt, la tela fue principalmente un medio de registro. El pintor concebía la pintura, iba definiéndola a través de elaborados bocetos, y a partir de allí el espíritu artístico podía ejecutar lo que había sido previamente planeado. Pero, en la Nueva Escuela Americana de Pintura, la tela pasa a ser el espíritu en el que la pintura acaece. El pintor piensa durante el mismo acto de producción de las formas visuales. Se altera la naturaleza del pintar. La pintura tradicional puede usar líneas para crear contornos, y entonces conformar lo visible. En los cuadros abstractos, sin embargo, el pintor deja marcas, trazos, huellas en la tela. Esta noción radicalmente nueva de pintura deja afuera la narración y el ejemplo: “la pintura misma es la sola transformación; es un Signo” (Rosenberg 1959: 32).

Cuando está hablando de abstracción, el estilo que defendió con mayor pasión durante su carrera de crítico, Clement Greenberg se acerca mucho a la celebración de Rosenberg de la pintura abstracta. Sólo superficialmente Greenberg (1986b: 218) podría formular su posición distanciándose del vocabulario teórico de Rosenberg, llamando a la abstracción, no action painting, sino American-type painting, adjudicándole la característica dominante de una espontaneidad sin gobierno, síntoma representativo de la vitalidad cultural americana.

Greenberg (1961: 133) pudo también proclamar que la experiencia de su materialidad es la cualidad dominante de una pintura. Los temas tratados son fuentes secundarias del arte. La superficie pintada de una imagen es aquello de lo que trata, insustituiblemente, la obra real. Para ver cómo Greenberg justifica esta argumentación, hay que referirse a “Hacia un Nuevo Laocoonte” un artículo originariamente publicado en el número de julio-agosto de 1940 de *Partisan Review*. Allí, Greenberg afirma que, en relación con cualquier estilo pictórico, el camino real a la comprensión pasa por la ubicación en la época y los momentos vividos por los creadores; en otras palabras, considerando a ese estilo parte de la historia. La historia, para Greenberg, avanza hegelianamente hacia su *Aufhebung*, siendo la afirmación de un curso histórico que avanza a través de negaciones. Lo que aparece como necesidad histórica es una síntesis surgida de fuerzas contradictorias, que defienden y rechazan sucesivas soluciones culturales en una renovación sin fin. Desde esta perspectiva, la relevancia de la abstracción es claramente perceptible a partir de la noción de un parentesco

de las artes legado por el choque entre el Romanticismo, arte burgués, y la pintura del siglo XIX. La aplicación de soluciones literarias y narrativas a la pintura, sólidamente instalada como paradigmática, empieza a abandonarse, y el ideal mimético empieza a considerarse inadecuado.

En el análisis de Greenberg las ruedas de la historia se mueven en un sentido lineal. Cualquier nueva solución visual auténticamente relevante, cada nueva creación de un estilo artístico, es la culminación de un derrotero que solo puede comprenderse históricamente. Siguiendo el curso de la historia, la abstracción abandona el arte mimético; no representa al mundo externo, se niega a ser parte de una tradición de pintura narrativa y declamatoria. La abstracción repudia el uso de dispositivos narrativos que podrían someter el medio visual a modelos literarios. La experimentación del arte abstracto con formas visuales acerca estrechamente a la pintura a otra forma de arte, la música. La música y la abstracción están libres de andar buscando a tientas referentes exteriores y en la abstracción, según Greenberg, la pintura encuentra su naturaleza más absoluta, orientándose inevitablemente hacia más altos niveles de expresión.

Otro importante y temprano intérprete del arte abstracto, Meyer Schapiro (1978), tiene una visión similar a la de Rosenberg y Greenberg, con una diferencia: Schapiro no proclama que la pintura no representacional debería ser vista como un logro cúspide. El arte abstracto es más una experimentación que un logro definitivo. Su relevancia cultural se sostendría en la creación de una actividad puramente estética, no condicionada por objetos y basada en sus propias leyes creativas (Schapiro 1978: 195). La invención radical del abstraccionismo, su subversiva ruptura con la tradición, es un rasgo general de nuestro tiempo, y podría ser percibida como una expresión de un mundo invertido. No solamente en el arte, ya que las jerarquías se han estado subvirtiendo en todos los demás aspectos. La personal, íntima, liberadora, incluso indiferente expresión del abstraccionismo, indica más que una mera revolución estética. Podría ser comparada con el resto de las revoluciones del siglo XX, ya sea científicas, tecnológicas o sociales. El arte abstracto es parte del proceso de libertad extendida a todas las esferas sociales y creativas.

La actividad del artista abstracto es en consecuencia relevante en su espontaneidad. El orden que sus pinturas crean, su expresión fluida y su valiente naturalidad serían actos de libertad desde su inicio. Para Schapiro (1978: 221) ésta podría ser una razón para considerar toda la pintura moderna “el primer estilo complejo de la historia, que procede de elementos que no son preordenados como un sistema cerrado y articulado”. En el arte abstracto, el orden emerge como un efecto posterior. Lo que parece azaroso es realmente libertad, en conflicto con la latente rigidez de las convenciones que plagaron el arte occidental tradicional. El arte abstracto no

tendría codificación interna o externa. Este rasgo particular de producción de las pinturas abstractas es observable en la experiencia de los receptores, quienes no esperan comprender o incluso aprender a través de las imágenes. La experiencia de los receptores debe ser libre y espontánea; en perfecto juego con el modo espontáneo en el que las imágenes abstractas han sido realizadas.

Convenciones, espontaneidad y cultura

Pero, opuestamente, es innegable que los signos tienen una dimensión convencional. Siendo un conjunto de reglas de producción, las convenciones aseguran que el proceso de producción del signo será transmitido, tanto como compartido y comunicado a los actores sociales que tendrán el rol de receptores de los mensajes. El contenido y la expresión del signo son entonces combinados y codificados en la mente de productores y receptores de los mensajes. El convencionalismo posee un doble borde. Posibilita la centralidad de las convenciones, sin las cuales los signos tienen una restringida capacidad comunicativa. Pero al mismo tiempo el convencionalismo rígido fomenta una postura crítica despectiva de todos los otros atributos de la producción del signo humano. Esto es lo que Nelson Goodman (1976) proclamaba fuertemente en *The Language of Art* (El lenguaje del arte): analogía, semejanza, representaciones icónicas son espejismos teóricos inútiles para la comprensión de las imágenes. La iconicidad nunca podría definir la cualidad de una imagen. Para sostener esto, Goodman presenta un argumento comprometido. Tomando el caso de los gemelos, que pueden ser extremadamente similares entre sí, nunca se puede decir que el gemelo A es una imagen representativa del gemelo B. La semejanza es incapaz de funcionar como rasgo representativo necesario y suficiente respecto de las imágenes.

De acuerdo con los principios convencionalistas, una imagen sólo puede ser producto de códigos compartidos, de instrucciones culturales que hacen efectivos canales de reglas que circulan en sociedad.

Goodman concluye enérgicamente que en las imágenes solo hay convenciones. Lo que parece ser iconicidad es una impostura, un error evitable. El reconocimiento de la semejanza entre una imagen y el objeto que ella designa es resultado de hábitos fortalecidos por enseñanza y aprendizaje social. Las imágenes deben ser leídas, y la habilidad para leerlas debe ser adquirida (Goodman 1976: 14). Las impresiones de semejanza son totalmente dependientes de convenciones que fueron, a través de la enseñanza y el aprendizaje, integradas en nuestras percepciones. La teoría de Nelson Goodman presenta los siguientes rasgos en relación con las imágenes, la similaridad y las convenciones.

1) La semejanza de una imagen se subsume a convenciones; por lo tanto no es una cualidad inherente de las imágenes;

2) Explica porqué las imágenes parecen tener un grado relativo de semejanza respecto de sus objetos representados, planteando que la semejanza no es una propiedad de las imágenes mismas sino una consecuencia del hecho de que productores y consumidores comparten el mismo programa de producción pictórica, los mismos códigos, las mismas convenciones;

3) Proporciona una especial función a las instrucciones culturales implícitas necesarias para la definición de cualquier imagen. La tradición juega por lo tanto un rol central en la producción de signos miméticos.

Los tres principios convencionalistas mencionados se encuentran en oposición con el arte abstracto y las creaciones espontáneas. De hecho, si las convenciones participaran siempre en la generación de imágenes, no habría modo de tener creaciones espontáneas, o incluso una reacción contra las normas dominantes

Las convenciones reúnen soluciones que, siendo predictivas, son precisamente la antítesis de la espontaneidad. Además el abstraccionismo rechaza la idea de que existen programas de producción de ese arte, y si hubiera un programa, nunca podría preceder a la producción de sus pinturas: el programa debería ser producido como pinturas progresivas. Las convenciones no parecen tener rol en este tipo de producción artística.

Debido a su desaprobación de las convenciones, los artistas abstractos se oponen al legado de la tradición. En el ensayo “Convención e innovación”, Clement Greenberg (1999: 47-58) mostró muy bien la paradoja. La convención, escribió, no es más que una fuerza restrictiva para la innovación, y porque participa de ella implícita pero no activamente, cada aspecto de la pintura se decide en el proceso. Las convenciones limitan los actos de producción de imágenes. La familiaridad, en otras palabras, la capacidad comunicativa de una imagen está comprometida si se parte de las convenciones. En ese sentido (y en ello coincide con la afirmación de Belgrad[4] acerca de que la espontaneidad es reactiva) perseguir la novedad debería implicar siempre el abandono de viejas fórmulas cristalizadas bajo conjuntos de convenciones.

Las mayores objeciones teóricas y empíricas al abandono de las convenciones del abstraccionismo provienen de los antropólogos culturales. Pero antes de entrar en el espinoso tema de si la experimentación empírica confirma el rol exclusivo de las convenciones en la producción de imágenes, expondré la crítica del antropólogo Claude Lévi-Strauss (1969) al arte moderno. Lévi-Strauss afirma que la mayor parte del arte abstracto es una colección de soluciones visuales tomadas de ideas que definen imágenes

no como han sido sino como debieran ser. La abstracción no es más que un paso por un momento histórico en el que la cultura occidental adoptó prescripciones que estuvieron en directa contradicción con su legado visual. Sin embargo, si el arte abstracto prevalece, entonces un radicalmente nuevo camino podría ser establecido, y podría perderse la completa perspectiva social de la pintura. Entonces pintar podría ser solamente un acto de extrema singularidad, transformando el rico potencial artístico de la producción de la cultura en simples manifestaciones individuales (Lévi-Strauss 1969: 57).

Claude Lévi-Strauss repudia la noción de que la creación artística puede ser pura expresión de la personalidad del artista. El productor nunca está solo. La creación es siempre la producción de un individuo que es miembro de una cultura dada. El objetivo del arte es el grupo al cual el artista pertenece. Si esto no es tenido en cuenta, la experiencia artística pierde su mayor dimensión vital. El arte puede ser verdaderamente significativo solo como parte de un sistema cultural específico. Cuando el inventario total de técnicas pictóricas es quitado de la habilidad del pintor, el arte se convierte en un arbitrario sistema de signos. El arte no es más una construcción social que une al grupo. Entonces si los pintores occidentales abandonan la tarea de capturar la realidad, se quedan con el inútil objetivo de reunir signos.

La ausencia de una dimensión social es, en términos antropológicos, el principal aprieto del arte moderno. Sólo tomando en cuenta este dilema se puede entender lo que hacía Picasso (Lévi-Strauss 1969: 78.) En su desprecio por las restricciones de la pintura figurativa tradicional, Picasso fue sentenciado a engañar con estilos en una infinita secuencia de soluciones visuales

Es bastante cierto que Picasso empujó al arte representativo a su extremo figurativo, y que nunca pintó composiciones abstractas, pero los problemas pictóricos de ambas tendencias artísticas, el arte representativo y el no representativo, son los mismos. De hecho, Lévi-Strauss sostiene que no hay razón para creer que los problemas del arte abstracto son muy diferentes de los de la pintura figurativa. El arte abstracto y el figurativo tienen los mismos dilemas: son composiciones de colores, formas y figuras. Si ello es cierto, la abstracción no vacía solamente el arte de pintar, abandonando la tradición cultural que se suponía debía seguir, sino también incumple su pretensión de ser algo radicalmente nuevo. Sin poseer relevancia social o formal, ¿cuál es la función del arte abstracto?

Otro tipo de crítica antropológica proviene de la investigación empírica. Arguyendo en su defensa de la centralidad de las convenciones en las imágenes, Goodman (1976: 15) cita las conclusiones de Melville J. Herksovits en *Man and His Works* (El hombre y sus obras). Herksovits

sugiere que los nativos no occidentales, no entrenados en el canon pictórico del arte occidental, no podrían reconocer fotografías de casas, gente y paisajes.

Diez años después de la afirmación de la asistencia de la cultura en la percepción de las imágenes, Mitchell (1986: 68) va más lejos. Mitchell plantea, sin dudar, que las imágenes solo son accesibles a aquellos que son competentes en la nomenclatura cultural de sistemas de representación específicos. Y ser competentes significa estar entrenados en las convenciones culturales que reglamentan la creación de imágenes.

Imágenes y aprendizaje cultural

Entre las fuentes que presentan argumentos convencionalistas se podría distinguir el extenso comentario de Brian Du Toit (1966) en la original investigación de W. Hudson (1966, 1962a, 1962b). Du Toit y Hudson sostienen que los Bantu africanos tienen dificultades para percibir imágenes tridimensionales. Du Toit promueve lo que Hudson mostraba presumiblemente, postulando que las convenciones lingüísticas conducen las percepciones de los individuos. Tanto Hudson como Du Toit proclaman que las diferencias perceptivas entre sociedades podrían ser atribuibles al aprendizaje cultural. En el caso de los Bantu, Du Toit (1966: 60) presume que su carencia de percepción tridimensional se debe a la ausencia de términos lingüísticos que puedan representar la profundidad. Otra razón para la dificultad en la comprensión de imágenes con profundidad podría deberse al hecho de que los Bantu clasifican los objetos de su entorno de acuerdo a taxonomías centradas en el color del ganado y la forma de sus cuernos. Puesto que esta taxonomía implica modos de representación completamente ajenos a los modelos occidentales, y la profundidad se encuentra notablemente ausente en el lenguaje Bantu, ¿cómo pueden reconocer el escorzo en las representaciones visuales?

En una revisión crítica de la investigación de Du Toit, Deregowski (1968) observó que la supuesta incapacidad de los Bantu para percibir objetos en tres dimensiones podría ser bien un resultado de la manera en que fueron originalmente aplicados los experimentos de Hudson. Deregowski mismo condujo entonces nuevas pruebas en escuelas infantiles y a trabajadores en África central para determinar la exactitud de la investigación de Hudson. El resultado fue sorprendente: una significativa mayoría de individuos identificaron fácilmente las cualidades tridimensionales de los modelos que les fueron presentados. El resultado final sugería que las imágenes de Hudson podrían haber sido ambiguas, dando margen a respuestas confusas. En consecuencia, Deregowski concluyó que la percepción tridimensional era consistentemente evidente en los miembros de culturas africanas, incluso si carecieran de términos lingüísticos para la profundidad.

Leach (1975) también se dirigió a la cuestión de la definitiva influencia de la cultura en el reconocimiento de las imágenes. Uno de los objetivos de Leach fue verificar si los tests realizados por Hudson podían resistir a las críticas. Para ello utilizó como material de los experimentos imágenes de diversos estilos en un rango amplio desde ilustraciones a fotografías, tanto como representaciones lineales con gradaciones tonales. Su hipótesis de trabajo era que, apropiadamente instruidos, los niños podrían funcionar mejor en los experimentos. Los resultados, como Leach esperaba, mostraron una mayor proporción de respuestas correctas en el reconocimiento perceptivo de imágenes (Leach 1975: 458.) La noción de que las culturas determinan la percepción de las imágenes podía ser examinada críticamente. Durante la aplicación de los experimentos hubo un cuidado especial: un africano nativo tenía los materiales en sus manos y daba las instrucciones en chizeruru, el dialecto de los niños Shona. Leach pretendía evitar cualquier tipo de sentimiento negativo en el caso de que las pruebas fueran aplicadas por un blanco. Es fácil adivinar que la presencia de un blanco podría ser intimidante o inhibitoria. El uso combinado de imágenes pudo haber sido también un elemento importante en el resultado de los tests. El investigador tuvo la posibilidad de cruzar las respuestas y compararlas, considerando en las conclusiones si ellas se dieron en relación con ilustraciones o fotografías. Se esperaba enriquecer la comprensión de diversos tipos de imágenes.

La combinación de imágenes con una vasta variedad de datos visuales se acoplaba con la presentación de instrucciones no ambiguas dirigidas efectivamente a elevar la cantidad de respuestas correctas. Con las instrucciones dadas, la proporción de respuestas correctas estuvo en el rango del 94%; y sin ellas, las respuestas correctas rozaron el 46%. El resultado de la investigación de Leach sostuvo el supuesto de que la identificación de las imágenes está determinada por la cultura en la que el actor social está inmerso. El análisis indicaba que observar imágenes podría reunir la operación de percepción con la de instrucción.

Los indicios de las imágenes con mayor detalle fueron identificados con gran precisión. La proporción de respuestas correctas para los dibujos realizados con línea fue del 62%. En el caso de los dibujos con gradación tonal, la proporción se elevó al 67%, y para las fotografías creció todavía al 71%. Este resultado debería confundir a todo aquel que aceptara estrictamente la definición cultural de las imágenes. Para muchos convencionalistas, las fotografías han sido consideradas una creación directa y exclusiva de la cultura visual occidental. En cualquier caso, incluso sin entrenamiento en la tradición visual renacentista pero con las instrucciones correctas, un significativo número de niños Shona leyeron correctamente las imágenes. La inmersión en una cultura no es obviamente un prerrequisito para la correcta comprensión de patrones visuales. El cono-

cimiento cultural puede resultar de alguna ayuda, pero no es determinante en el reconocimiento de imágenes. A partir de este experimento es posible imaginar un desarrollo posterior: ¿podría decirse entonces positivamente que las instrucciones son vitales para la identificación efectiva de composiciones visuales?

Una crítica de la suposición acerca de que algún tipo de instrucción es un elemento vital en el reconocimiento de imágenes podría ser observada en el radical experimento conducido por Hochberg y Brooks (1962). Ellos intentaron establecer si un niño con escaso o casi nulo entrenamiento podía identificarlas. Para ello restringieron hasta lo más posible el acceso a imágenes a un niño desde su nacimiento y aproximadamente durante un año y medio. Virtualmente, el niño no tuvo contacto ni entrenamiento en identificación de imágenes durante ese tiempo. Sólo pudo haber observado ocasionalmente un grabado japonés colgado en una de las habitaciones de la casa y probablemente carteles urbanos cuando era transportado en el automóvil de sus padres. Aproximadamente seis veces, y en forma accidental, el niño tuvo contacto con un libro con imágenes que le fue inmediatamente extraído de sus manos. Puede haber visto la etiqueta del envase de comida para bebés, uno de sus juguetes tenía dibujos de enanos y el reverso de su silla tenía una pintura de un bebé que puede haber vislumbrado pero sólo ocasionalmente. No hubo modo en que sus padres hubieran instruido al niño o incluso mencionado que las imágenes representaban objetos (Hochberg y Brooks 1962: 626.)

El bloqueo comenzó a vacilar luego de 19 meses. Dos incidentes llevaron a los padres a suspender la abstinencia de imágenes. Por casualidad, el niño vio la imagen de un caballo en una pantalla de televisión y exclamó ‘perro’, y dio vuelta su silla diciendo ‘bebé’.

El experimento continuó con la presentación de 21 ilustraciones montadas en marcos de alrededor de 3x5 pulgadas. El niño fue expuesto a dibujos realizados en líneas, y el objetivo fue evitar la menor inferencia a la exposición de imágenes miméticas y fotografías. El siguiente paso fue la identificación de objetos representados en imágenes, y las respuestas fueron grabadas. Luego se le entregó al niño un número considerable de libros con ilustraciones. Para entonces, tenía más acceso a imágenes, pero los investigadores evitaban exponerlo a films y programas de televisión que pudieran suministrar implícitas instrucciones realistas. Durante el experimento, los padres no mostraron reacciones de aprobación o desaprobación ante las respuestas del niño. Las pruebas fueron repetidas y las respuestas se volvieron a grabar. Un grupo de dos referís que no tenían ninguna relación con la investigación estableció si las respuestas eran correctas.

Hochberg y Brooks (1962: 628) concluyeron que sin entrenamiento o aprendizaje, el niño fue capaz de identificar la mayoría de las representaciones de objetos. Puede objetarse que la investigación fue realizada solo a un niño, pero luego de conocer las pruebas y los resultados, es sin duda difícil adoptar una estricta teoría convencionalista o instruccional en relación con las imágenes. Los experimentos indicaron que es posible identificar imágenes sin entrenamiento e instrucción, y considerando que ellos son los que permiten las convenciones, se debe dudar de la suposición acerca de que las imágenes son producto de convenciones, aprendizaje o instrucción.

El individuo, el grupo y la creación de imágenes

Con esto en mente, retomamos la noción de Lévi-Strauss acerca del arte como creación de un productor individual primariamente dirigida hacia el grupo social. Queda por analizar entonces el interés del individuo en el grupo. ¿El creador está actuando en última instancia en beneficio de la sociedad, y por lo tanto colaborando con su arte en fomentar la cohesión social? ¿Qué beneficio individual impulsará al creador? Y ¿Por qué todos los creadores individuales querrían conducirse del mismo modo? ¿Qué fuerza podría provocarlos a actuar con tal uniformidad? Y más allá, ¿Por qué desearía un productor gastar tiempo, energía y sacrificio que son parte de su vida realizando objetos estéticos en lugar de perseguir otros intereses? ¿Sólo como favor a un ideal altruista -en otras palabras- el grupo? Debería existir una razón de más peso para actuar de ese modo a expensas de uno de los propios intereses egoístas.

La respuesta a este rompecabezas se encuentra en el modo en que el individuo ve al grupo. Para un hombre individual, el grupo nunca es una totalidad, sino una real fusión genética, un escenario para desplegar sus talentos, con la esperanza de resultar elegido como consorte. Si se reflexiona con la mecánica de la selección sexual, todo produce sentido. Desde la interacción de los individuos, la elección femenina de hombres, la selección sexual liga al grupo, estableciendo el lazo parental de una sociedad. La fundación de la sociedad es el individuo. La selección sexual implica elegir en base a indicadores individuales de aptitud biológica. Esta es la razón por la que tanto esfuerzo es desplegado en el mundo natural para la ornamentación, pintura, danza ritual, en definitiva, todas formas de competencia y ostentación, actividades que parecen tener un valor adaptativo en sí mismas (Miller 2000.) Al momento de su creación, el hacedor artístico hace exactamente lo que Lévi-Strauss objetaba principalmente: un despliegue individual para competir.

Es pueril pensar que la formación y estabilidad del grupo social depende del arte para su cohesión. Las sociedades animales existen sin artes visuales (Miller 2000: 262.) Si el grupo humano se conforma y mantiene

junto, lo que realmente necesita es un conjunto de dispositivos comunicacionales como el lenguaje, pero no así el arte. Por medio del lenguaje los hombres pueden ordenar tanto la jerarquía como la estructura del grupo, y en consecuencia otras relaciones entre sus miembros. La manipulación artística del lenguaje se encuentra claramente en oposición con las directivas no ambiguas que provee el discurso ordinario. Las órdenes directas son mucho más importantes para la constitución y mantenimiento del grupo que las ambigüedades estéticas de la poesía o la canción. Entonces ¿por qué existe el arte? Es mucho más plausible que la existencia de las formas artísticas provenga de la necesidad de seducción de la compañera. El arte puede ser un instrumento biológico de éxito reproductivo.

La selección sexual también es capaz de explicar la penetrante existencia de reglas en la producción artística, sin caer en la trampa de que el grupo tenga alguna prioridad sobre los individuos. Si es cierto que se puede apresar una imagen sin la asistencia de reglas, sin la necesidad de ser instruido en principios que guían su reconocimiento, como Hochberg and Brooks concluyen en su investigación ¿por qué las reglas se siguen en forma persistente en la producción artística? ¿Por qué las pinturas realizadas en cierto período histórico resultan tan semejantes entre sí? ¿Se debe al hecho de que la fuerza del colectivo social e histórico funciona sobre los productores, conduciendo sus realizaciones? ¿O se trata de algo más? Las reglas de la producción artística no son el fin de la creación para la recepción, no son para beneficio del grupo. Son para los productores, y permiten la estandarización de los procedimientos, estableciendo los límites de la creación. Esta posición se encuentra incidentalmente muy cerca de la de Clement Greenberg acerca de que la función de las convenciones es servir como marco estético a la innovación. Las restricciones son sólo indicadores de excelencia: porque las reglas son respetadas y funciona un patrón común en las performances individuales, es factible evaluar más efectivamente la realización de cada creador individual[5].

Entonces las cualidades biológicas de los productores brillan, facilitando la selección del compañero sexual. No es curioso que artistas como Picasso puedan ser tan activos sexualmente durante tanto tiempo. El arte no es para el grupo. Se trata estrictamente de un asunto de individuos que eligen y son elegidos sexualmente. La selección sexual crea relaciones sociales, y cada sociedad forjará su propio sistema de valores para valorar el arte. Diferenciadas en niveles (el económico/tecnológico, el político y el cultural) y clases sociales, las sociedades contemporáneas tienden a sostener conflictivos conjuntos de principios para delimitar los productos estéticos de los objetos ordinarios. ¿Cómo podría sustentar la sociedad moderna un conjunto de nociones sobre excelencia, virtuosismo, destreza creativa, si es un enjambre de vínculos contradictorios? En el arte abstrac-

to, la división entre gusto popular y crítica experta es inevitable. Actualmente, la apreciación crítica no puede ser uniforme.

El gusto popular desacredita el juicio elitista sobre el arte abstracto con observaciones que suenan gruesas: “mi hijo puede hacer eso”, “¿qué habilidad es necesaria para salpicar galones de pintura industrial en una lona?”; “mi puerta del garage es un Pollock: he estado limpiando mis cepillos allí por un año; lo venderé por 1500 dólares”. Tales sentencias expresan un punto de vista razonable. Producir Abstraccionismo parece demasiado fácil, por lo tanto el arte moderno debe ser basura. El arte verdadero exige capacidad, exuberancia, habilidad, costo, y dificultad. Si no, es una cosa común. Molinero (2000: 281) discute que la actitud aparentemente filistea represente una idea importante, si la entendemos desde el punto de vista de la selección sexual: “La belleza iguala dificultad y alto costo. Encontramos atractivas aquellas cosas que sólo podrían haber sido producidas por gente con atractivo, con altas cualidades como salud, energía, resistencia, coordinación de mano-vista, control motor fino, inteligencia, creatividad, acceso a materiales raros, capacidad de aprender habilidades difíciles”.

En contraste con la reacción popular, los expertos han estado a favor del abstraccionismo. Así, finalmente, los críticos elitistas acuerdan con la visión popular de que el arte debe ser considerado el producto de la superioridad individual, una forma de logro heroico. La reacción popular y la experiencia crítica coinciden en su demanda acerca de que la producción artística debe ser un acto de excelencia. Los verdaderos artistas siempre harán algo especial (Dissanayake 1992). Para los expertos, el gran artista abstracto vuelve a dirigir el flujo histórico de la producción artística[6]. No un pintor ordinario de domingo, sino sólo alguien superior, podría ser amo de la excelencia suprema, un productor tocado por el genio. Pero este requisito, tomado literalmente, puede volverse una carga invalidante, lo suficientemente pesada para destruir al individuo, como sucedió con Jackson Pollock, quien, también debido a su búsqueda atormentada hacia la autodestrucción, se volvería adicto y se hundiría en la desesperación preguntándose: ¿No habré hecho lo suficiente? ¿Qué es lo que quieren? ¿Qué más desean? (Naifeh y Smith blanco 1989:772.). Sucumbido a la presión exagerada de hacer más y mejor[7], un artista como Pollock alcanzó el estado heroico del martirio, admirado por más de un colega. Muerto, ha sido convertido en emblema social.

¿Qué está primero?

Cuando las convenciones son el punto de partida analítico para interpretar productos sociales, el resultado provoca una circularidad que atormenta. Tempranamente, en 1762, Jean-Jacques Rousseau vislumbró esa trampa lógica, pero la clausuró de inmediato. En *Sur le contract social* (El Contrato Social, 1978), dibujó una línea clara que separaba la naturaleza

de las convenciones. Según los argumentos de Rousseau, hay una necesidad de reglas en la naturaleza, mientras que la libertad y la conciencia, típicas asociaciones humanas, son responsables de convenciones. Razón y voluntad, no fuerza, son las bases del pacto social. Discutiendo con los autores del despotismo que consideraban que el sojuzgamiento y la tiranía se basan en derechos naturales, Rousseau afirmó que el despotismo es sostenido por más que fuerza únicamente, más bien depende de un modo de deliberación política. Ya sea el despotismo o la expresión de una voluntad colectiva (la *volonté générale*), la vida social es resultado de convenciones. Para la teoría política de Rousseau, la sociedad es un pacto, un organizador de convenciones derivadas siempre de otras convenciones. Esta referencia sin fin a las convenciones no debe ser confundida con una justificación del convencionalismo. Quine (1969) consideró que ellas son establecidas en el momento en que se llega a un acuerdo por un conjunto de acuerdos sociales y con un sistema de convenciones: el lenguaje. Una convención anterior es siempre necesaria para resolver un asunto actual, en una situación de repetición constante[8].

Para evitar tal atormentante circularidad es necesario adoptar una alternativa teórica que niegue prioridad a las convenciones. De lo contrario, como sucedió constantemente en las ciencias humanas y sociales, el convencionalismo es desplegado como único abordaje analítico a las producciones sociales. Sin opción a que el reclamo por la significación se deba considerar solamente en referencia a un sistema abstracto de convenciones predatadas que regulan el uso de signos, la espontaneidad se convierte, en el mejor de los casos, en una desviación transitoria, un parpadeo agitado destinado a descansar en una jerarquía entrelazada de convenciones. Una vez más, las convenciones serían prioridad.

La presencia de reglas que eliminan la espontaneidad es considerada claramente por Lévi-Strauss (1966) en *The Savage Mind* (El pensamiento salvaje), cuando reconoce la existencia de una tensión contradictoria entre espontaneísmo y convenciones en los intercambios de parentesco. Al escribir *The Elementary Structures of Kinship* (Las estructuras elementales del parentesco), Lévi-Strauss pensó que podría tratar el intercambio de parientes tanto en la forma de expresiones espontáneas dentro de un grupo como “resultado de las reglas conscientes y deliberadas por las cuales esos mismos grupos pasan su tiempo codificando y controlándolas” (Lévi-Strauss 1966:251). Una posición excluye claramente la otra. Entonces ¿cómo proceder? Desde el punto de vista por el cual Lévi-Strauss consideró relevante a la investigación etnográfica, los mecánicos de reducción de la interacción social a las convenciones de codificación y control del intercambio de parentesco parecieron sin duda más importantes que la espontaneidad azarosa. Si esa asunción es correcta, si las convenciones son por lo tanto condiciones para la espontaneidad, entonces la espontaneidad

arrastra la convención tanto como una sombra se subordina a su modelo. La espontaneidad nunca sería un valor independiente, sino apenas una desviación reactiva a las normas sociales codificadas.

La solución a la expansión imperialista de las teorías convencionalistas puede ser encontrada si, en el intento de disolver el salto que separa naturaleza y cultura, el proceso evolutivo que conduce al establecimiento de convenciones es tomado en cuenta. Para ello, sería necesario investigar cómo funcionan los signos en el umbral de los códigos, y así considerar la riqueza de representaciones que preceden y escapan a la censura de las convenciones.

Es cierto que cualquier ojeada cosmológica de la vida está irrecuperablemente perdida, pero suena lógicamente correcto que, en el momento inicial, toda existencia natural haya sido imbuida con “un elemento de absoluta casualidad, chance, espontaneidad, originalidad y libertad.” (Peirce 1992: 243). Desde su origen, la naturaleza conserva un estado duradero de indeterminación, una manifestación de espontaneidad, sólo para convertirse en racionalizada y organizada de acuerdo con leyes futuras. El orden resultante es nada menos que una regularidad aproximada (Peirce 1992: 306), y el patrón conseguido es siempre influido por el azar. Algo más, aunque la regularidad de las reglas debe estar primero.

Creación, existencia y sentido estético

La creación no puede ser atribuida solamente a la existencia humana. Si la creación fuese el centro de todos los procesos naturales, entonces Rousseau estaría totalmente equivocado en su intento de ocultar las necesarias reglas naturales en oposición a la libertad encontrada en las interacciones humanas. Esta disputa es resuelta considerando lo que Darwin tiene para decir acerca del sexo y su rol en la vida biológica.

Como resultado de la presencia masiva de sexo en la naturaleza, cada nueva generación trae consigo mínimas variaciones dispersas en la población de organismos individuales. Esto implica la creación de una variación en los puntos iniciales de la evolución. Mutación gradual y selección natural –en otras palabras, la regla natural que preserva y multiplica variables que son ventajas para los miembros individuales de las especies– interactúan para crear diversidad y variedad que generan perplejidad. Este es el rasgo central de toda la vida natural, y no sólo un atributo de la cultura humana como alguna de las conclusiones de Rousseau puede sugerir. Invención y creación marcan todas las formas de vida. Uno sólo tiene que pensar en la inflación de la novedad, el exceso, la pérdida y los múltiples modos de adaptación fomentados por la selección sexual en la naturaleza para ver cómo la desesperación es para descartar la creación de la materia de la vida.

Más aún, incluso si uno intentó restringir la definición de creación, limitándola, como hizo Hediger (1979) en su excelente artículo sobre la creación entre animales, ello hará inevitable reconocer que soluciones creativas son encontradas en especies diferentes de la humana. Sabiendo muy bien que la dura separación dicotómica entre procedimientos innatos y adquiridos puede ser severamente criticada, Hediger delimita su investigación a la creatividad que no es innata en todos, sino adquirida, y por lo tanto aprendida. La pregunta entonces es la siguiente: ¿puede un organismo individual crear soluciones que se constituyen directamente desde ellas y no son legadas genéticamente? ¿Pueden otros organismos reconocer tales invenciones individuales y aprender de ellas? ¿Son estos inventos soluciones que trascienden el rasgo distintivo incluido en el programa de las especies?

Durante su trabajo como director del parque zoológico, Hediger notó que la práctica dañina de permitir que el público alimente a los animales demostró que ellos desarrollan maneras creativas y únicas de petición del alimento. Los monos utilizan sus colas; los elefantes idean una nueva función para sus trompas, narices, y labios superiores. Los osos son particularmente impresionantes: bailan, se ponen en cuclillas, y aplauden con sus patas frontales. En todos los casos, la dirección intencional que define la creatividad que guió a Hediger se resuelve: no se trata de soluciones naturales; se aprenden individualmente; están fuera de los catálogos de los procedimientos legados genéticamente a la especie; y no serán encontradas en cualquier otro lugar sino en las situaciones específicas para las cuales fueron creadas. Algunos otros ejemplos merecen ser registrados: los pinchazos, más específicamente *Carmarhyncus pallidus*, cortaduras de cactus y su utilización para provocar insectos fuera de los árboles antes de atacarlos. Los investigadores han observado que muchas de las acciones de estos pinchazos son para uso futuro. En un acuario de Florida, las cigüeñas (*Butorides virescens*) aprendieron un uso creativo para los bocados de alimento lanzados por el público; los llevan a lugares bajos donde encontrarán varios pescados, y pueden así comer un tipo más abundante y satisfactorio de alimento. En 1953 un mono hambriento en cautiverio aprendió, según expedientes de investigación, a limpiar, en un río cercano, papas cubiertas con arena. Tres años después once de los sesenta monos de la colonia habían desarrollaron el hábito de la limpieza de su alimento (Hediger 1979:213). Y por supuesto el canto de los pájaros cabría en la noción de Hediger de la creatividad aprendida, no heredada genéticamente, y concebida libremente para resolver la coerción de las circunstancias.

El reconocimiento de que la creación es un elemento central de la vida va más allá de la incuestionable conclusión de que, sin la adaptación intrincada y perpetua, las formas de vida desaparecerían totalmente. Todos los modos de creación –lo que incluye ciertamente el desarrollo natural de

la belleza, la ornamentación, sin lo que los machos no podrían ser seleccionados sexualmente— deben ser una experiencia común para los organismos vivos. La creación no es tanto una producción intencional y consciente de meros objetos estéticos, sino una posibilidad permanente del proceso vital en sí mismo.

Si ése es el caso, los organismos vivos deben tener un sentido estético inherente. La selección sexual implica el aprecio de varios rasgos naturales, y ella incluye belleza. En términos de selección sexual, la belleza es una indicación de la aptitud biológica: los animales deben tener la capacidad de juzgar, de seleccionar y de discriminar cuál es hermoso de cuál no lo es.

Esta línea de pensamiento fue subrayada por Darwin en *The Descent of Man; and Selection in Relation to Sex* (1998): 456), donde fue cauteloso acerca del evidente descubrimiento de la apreciación de la belleza entre animales.

Hacia el orden

Con o sin intención; ya sea como una accidental caída de pintura o una colocación conciente de una figura en una hoja de papel, la creación de patrones visuales desencadena fuerzas ocultas que actúan sobre el espectador. Ellas pueden generar una apariencia de orden inteligible, lo que llevará a la conclusión precipitada de que un productor lo hizo en forma consciente, incluso si fue al azar, o por un agente no humano como un chimpancé. Alguien debiera sorprenderse al descubrir que esa pintura fue realizada por un mono pintor como las que se acopian bajo la dirección de investigadores como PH Schiller (1951) y Desmond Morris (1962). Sí, la pintura parece hecha por un miembro de la Escuela de Nueva York de pintura. ¡¿Qué?! ¿Quién lo hizo? Congo? ¿Un mono ha pintado esto? Esta es sin duda una broma.

No podría ser una broma, ya que cuando el abstraccionismo se encontraba en su apogeo, los biólogos estaban muy ansiosos de comprender el vínculo del hombre con su predecesor animal argumentando que el arte no era una actividad exclusivamente humana. Los monos pueden producir goteados, pintar sobre lienzos, y, por tanto, llegar muy cerca de la producción abstraccionista. Los biólogos evolutivos entonces argumentan que sensibilidades estéticas básicas pueden observarse en toda la naturaleza. El arte no es un bien cultural, por lo tanto, estrictamente humano, sino una acción que forma parte de la herencia biológica[9].

A pesar de estar justificada, esta posición teórica es difícil de tomar. El concepto evolutivo de la comunidad de descendientes de las formas de vida lleva al reconocimiento de un parentesco entre los seres humanos y

los simios. Pero en el caso de la elaboración artística debe haber algo más. ¿Cómo combinar con facilidad la idea de la creación artística, a su vez la máxima expresión de la dignidad humana y el progreso, con la acción mecánica de los brutos habitantes del mundo salvaje? Este clamor encontró eco en muchos sectores, tanto en las humanidades como en la burla de la prensa popular. Sin embargo, después del análisis de Lenain (1995, 1997), la crítica del arte animal como clave para la comprensión de la estética humana alcanza un nivel que va más allá de la simple expresión de indignación. De acuerdo con Lenain, hay un salto irreductible que separa el arte humano de composiciones similares formuladas por monos, delfines o elefantes. Para él, los biólogos están equivocados por su desconocimiento del hecho de que el arte humano debe ser considerado como una especie de ruptura en relación con las creaciones animales. Existe una evidente discontinuidad entre arte animal y humano. Mientras el arte animal puede ser la expresión de la motricidad, el humano depende estrictamente de las acciones voluntarias y nace de las decisiones conscientes relativas a lo que se está haciendo y lo que se hizo antes. Ello puede ser parte de un gran plan histórico y progresivo inaccesible a los animales.

Las pinturas de monos no son más que el resultado de los movimientos rítmicos. Incapaz de escapar del aquí y ahora, el arte animal no existe independientemente de los dispositivos que lo hacen posible (Lenain 1995: 212). A lo mejor, surge del simple juego y es en realidad un callejón sin salida evolutivo, lo que es claro cuando se reconoce que el arte animal nunca se desarrolla, como lo hace eventualmente el de los niños, en una representación gráfica del mundo exterior. Los simios pueden incluso llegar a comprender bien el aspecto instrumental de la elaboración artística. No necesitan instrucción acerca de la manera más eficaz de manejar pinceles y lápices, ya que lo hacen de la misma forma que los humanos. Pero su arte se limita a un aspecto de comportamiento. La inteligencia visual de los monos parece ser incapaz de transformar sus gestos visuales en sustitutos de lo que se percibe. Sus imágenes son principalmente respuestas inmediatas, y sólo superficialmente composiciones; de allí la asombrosa falta de interés por su parte en el resultado de sus composiciones.

La identidad del arte de humanos y simios se limita a su nivel pre-conventional. Lo que las composiciones producidas por seres humanos y simios tienen en común es sólo su materialidad. Ambos tipos de imágenes sólo expresan las condiciones de existencia de otros modos de representación. Sólo entonces una imagen puede trascender su estricta configuración visual, hasta alcanzar lo que está más allá de la mera acción muscular de sus creadores. Todo el esfuerzo de Lenain en señalar las diferencias entre arte humano y animal es una respuesta refinada a la conmoción de ver agrupados el orden natural y el humano, dos reinos tradicionalmente concebidos como universos separados.

En contra de la abrumadora evidencia de los experimentos de Schiller, Rensch y Morris que muestran las respuestas definitivas a las formas en las hojas ofrecidas a los simios pintores, que según ellos muchas veces demuestran una clara preferencia por la simetría, Lenain argumenta que el mono artista nunca es un hacedor. Cualquiera sea su acción es una mera reacción a las condiciones y herramientas que se han fijado para ella. Los simios juegan con lo que se les provee; el campo pictórico en el que la pincelada caerá nunca es un componente consciente de la pintura realizada. Si ese es el caso, si los monos son indiferentes a los materiales de base de sus pinturas, ¿pueden ser colocados junto a los creadores humanos? Si no lo es, ¿qué es lo que ellos hacen realmente? Para Lenain, el motor de intervención de los pintores simios ha de ser un simple acto formal de disrupción, como consecuencia de sus condiciones de juego. Incluso nuestro reconocimiento ocasional del arte de los monos viene de la coincidencia con las obras humanas, ya sea Pollock u otro pintor abstracto. Pollock es una figura central en la pintura moderna porque vemos sus logros en relación con la historia del arte de la humanidad. Lamentablemente, la configuración de la historia está más allá de la capacidad de los monos.

El tiempo de trabajo en la naturaleza es totalmente distinto de la noción de Lenain de la historia. De hecho, no es correcto reducir todos los modos del tiempo a la historia. La historia es sólo un modo temporal de existencia. Hay modos de tiempo que escapan a su desarrollo. El tiempo se despliega en el mundo natural como el trasfondo sobre el cual las mutaciones llegan. Por esa razón, los biólogos darwinianos han dicho que, junto con el tiempo de la evolución, los actos de selección natural actúan sobre mutaciones aleatorias, dando nacimiento a lo que existe ahora. El conjunto de la información genética de la herencia legada a un organismo es a la vez el origen y la condición para su desarrollo. La flecha del tiempo apunta en direcciones simultáneas: la vida es, por lo tanto, una salida gradual y lenta de un origen común en una ramificación de multitud de formas. Mirando hacia atrás en el tiempo, se encuentra que la insistencia en las diferencias es sólo una parte del problema, un efecto de un origen común. ¿Por qué se debería insistir en las diferencias a expensas de los orígenes que las produjeron? Los argumentos de Lenain evitan esta visión en su negativa a abordar la cuestión radical, aunque no del todo, planteada por Schiller, Morris y Rensch. ¿Existe una condición natural de la que devienen las formas visuales?

El orden mismo

Para responder esa pregunta hay que comenzar a considerar la posibilidad de que las formas visuales puedan existir sin la invención de cualquier hacedor, ya sea humano o animal. Si esto es correcto, las imágenes son en primer lugar el resultado de acontecimientos indiciales que desarro-

llan fecundidad visual (Thom, 1988: 266). La fecundidad visual deriva de las propiedades intrínsecas de su mecanismo semiótico. Sólo entonces la mente del observador agrupa un patrón de estructuración de la imagen para el reconocimiento. Transmisión y recepción coinciden. Un sentido de orden se logra (Gombrich 1979).

Como fenómeno, el mundo natural ofrece datos al espectador. La percepción de la mente capta la información con sorprendente eficacia, a pesar de cualquier presunción razonable de que es en forma difusa e imprecisa. De hecho ello es raro. Como se ha señalado, en condiciones normales, la visión es bastante precisa (Kennedy 1974: 106). Esto es posible gracias a los elevados límites de percepción causados por la luz y su envío preciso de información perceptual.

La luz es información en sentido técnico, no sólo porque permite a los apuntes ser, al mismo tiempo, capturados por la mente y transmitidos a través del medio ambiente natural, sino también porque, siendo una estructura binaria clara, las propiedades materiales de la luz coinciden con precisión con el concepto de información. En términos perceptuales, la base de información binaria es un conjunto de opciones excluyentes del tipo sí / no, 0 / 1, físicamente expresados en presencia y ausencia de luz. Cutting (1998) indica que la información se extiende desde el medioambiente a la percepción de la mente, conduciendo la evidencia que se deriva de las propiedades físicas del mundo natural.

El espectador se mueve en un entorno seleccionando datos del mundo exterior que son percibidos como indicadores de las marcas y los objetos existentes. Las marcas básicas del entorno provienen de los bordes del mundo físico en el que vive el organismo. El sistema nervioso central del organismo duplica el material de los índices, las marcas, de hecho las fronteras del mundo externo. En este punto, las marcas de los bordes son más que indicadores directos de existencia: son representaciones emergentes. En ese sentido, cuando el organismo reconoce las formas en el espacio, el fenómeno de *pregnancia* se manifiesta. Las propiedades del mundo material se transforman en la percepción de la mente. La impresión es que el orden siempre existe, y esto es así debido a que las propiedades de la información subrayan la percepción.

Supongamos una zona iluminada uniformemente. En ella, uno encuentra un objeto. Este objeto es la información, ya que crea discontinuidad visual, quebrando así un fondo homogéneo. La simple presencia del objeto en el contexto genera sorpresa; en otras palabras, es la novedad precisamente de lo que trata la idea de información. Los bordes de los objetos, de sus esquemas, tienen un valor de supervivencia (Barlow 1961). El mensaje sensorial se comprime en datos condensados para asegurar un ambiente

mejor para la existencia del organismo. La condensación de datos forja una posibilidad de orden.

En el núcleo de la noción de información, estrictamente definido como una medición de la rareza y la sorpresa, reside una aparente circularidad, de manera común en las teorías que son propensas a dar prioridad a los códigos y convenciones. Rareza y sorpresa no pueden ser medidas sin un marco de referencia previsible. No se dispone de información sin redundancia, sin la existencia de recurrencias y formas invariantes. Por ello, si la percepción del mundo material y de sus fronteras implica la identificación de las señales informativas, también es cierto que el ambiente físico tiene un alto índice de redundancia. Sin redundancia ninguna predicción podía hacerse, y el movimiento del entorno implicaría riesgo. La redundancia permite que el mundo aparezca ordenado y preservado por las leyes. Se trata de una interacción doble y complementaria. Por un lado, el espectador tiene que hacer frente a la repentina aparición de áreas informativas, con regiones en las que las formas y colores cambian abruptamente (Attneave 1954: 184). Pero, por otra parte, el reconocimiento de los cambios periódicos conduce a la predicción, no sólo en el transcurso del tiempo, sino durante el mismo acto, de la determinación de la novedad. Hay una súbita interrupción en la percepción. Todo lo demás es redundante.

Lo que era novedad y sorpresa se convirtió eventualmente en un patrón repetitivo y previsible. Aquí se tiene el proceso de codificación; y su resultado es “un conjunto de relaciones entre entrada y salida de mensajes. Ante la salida, la entrada de mensajes puede ser reconstruida exactamente” (Barlow 1966: 338).

Patrones visuales repetitivos y predictivos abundan en el mundo natural, que van desde la simetría bilateral de los órganos de los animales hasta el cerebro humano, de la forma química de las moléculas a las nubes, de los cristales a los panales de abejas. A través del reconocimiento de simetrías, la novedad de un evento parcial ordena el modelo en un conjunto: “Simetría entonces constituye otra forma de redundancia” (Attneave 1954: 186). La naturaleza está colmada de una inmensa variedad de simetría y de cuasi-patrones simétricos. No tanto como propone Ian Stewart (1995: 73) acerca de que “la naturaleza [...] parece estar insatisfecha con demasiada simetría, para casi todos los patrones simétricos de la naturaleza son menos simétricas las causas que les dan lugar”. El hecho es que la simetría aparece como resultado de un proceso dinámico, de una regla que permite el desplazamiento de las formas, ampliamente observado en el fenómeno de la ruptura de la simetría. En nuestro cuerpo, vivimos la experiencia de ambas: la simetría bilateral y la simetría quebrada. El cuerpo humano es un todo compuesto de dos partes coincidentes en el que el corazón no está en el centro perfecto, y las dos partes del cuerpo no son idénticas. Las

formas simétricas llevan el mismo tratamiento de los códigos: siguen las normas y muestran una reconocible invariancia.

La paradoja que subraya la redundancia y la novedad que se identificó en un párrafo anterior, es claramente visible en las definiciones de la simetría, más específicamente en la simetría bilateral de las formas: “la simetría de un objeto o un sistema es cualquier pasaje que deje un invariante” (1995: 75). Otra vez, dos características aparentemente contradictorias residen una junto a la otra: el cambio y la invariancia. El interjuego entre repentino y redundancia permite el escaneo de la mente para encontrar consuelo en un ambiente repleto de sorpresas potenciales. El argumento de que la visión funciona desde un incesante flujo de información obtenida por el organismo en movimiento a través del medio ambiente, lleva a una idea radical: las imágenes no son arbitrarias ni no-arbitrarias. Y si la representación es no arbitraria en sí, no hay necesidad de entrenar a los videntes en su comprensión. Los rasgos convencionales de las imágenes son los elementos secundarios de su hacer y en su reconocimiento. La principal característica de las imágenes es que se derivan de la experiencia de los organismos, de cualquier organismo, humano o no humano, moviendo y extrayendo datos de invariantes del medio ambiente sin ningún tipo de referencia fijo o principio establecido. Por lo tanto, no se requiere habilidad especial para extraer información de imágenes. Esta conclusión coincide con la investigación de Hochberg y Brooks (1962) anteriormente citada. Dichas habilidades se desarrollan sin la necesidad de la tutoría o la justificación intelectual (Kennedy 1974: 57). El reconocimiento de las imágenes se difunde, en diferentes grados, en todo el mundo natural. El captar una imagen es una capacidad que no depende del aprendizaje social del organismo.

Por lo tanto, el reconocimiento de patrones visuales no estaría restringido y limitado a la especie que los creó. Otras especies distintas podrían identificar conceptos visuales creados por los seres humanos. Por lo menos algunas de ellas serían capaces de hacerlo. ¿Cuáles especies podrían reconocer imágenes? Si esa capacidad está efectivamente presente en todas es tal vez una pregunta muy difícil de responder. Pero la investigación para comprobar si las palomas y los monos son capaces de identificar fotografías ya se ha realizado. Si la prueba tiene éxito, entonces podemos afirmar que el reconocimiento de una imagen visual tiene poco que ver con el desarrollo de un vocabulario de la representación. El rasgo fundamental de reconocimiento de imágenes es sólo la identificación de los vectores ópticos sin mediación, como las variaciones en las superficies de las imágenes, los bordes, la variación de color, y las fuentes de luz. La representación visual sigue muy de cerca los acontecimientos del mundo exterior.

Contra el convencionalismo

La complejidad de la interacción individual en un momento histórico específico es tal que las explicaciones históricas están atrapadas inevitablemente en un torbellino de inferencias hipotéticas precarias, deshaciéndose sin fin. Si esto es cierto ¿Es posible el análisis histórico? ¿Se debe procurar su realización? Peirce (1998: 114) contesta estas preguntas diciendo: “Uno de los propósitos principales de la historia es liberarnos de la tiranía de nuestras nociones preconcebidas”. La historia debe ser escrita desde el punto de vista de las asociaciones libres. La historia convencionalista no consigue el objetivo de encontrar una alternativa a la noción de que la historia es un campo controlado por sus propias fuerzas. Pero si se desea enfrentar el desafío de capturar la plenitud de la dimensión temporal, es lo que se debe hacer.

Traducción de Mónica Kirchner y Daniela Koldobsky

Notas

1 David Craven (1999) impugna de Cockcroft y Guilbaut la proposición de que la influencia del expresionismo abstracto y la de-Marxización de las artes es una indicación de que la corriente crítica contra el abstraccionismo está tomando en una diferente dirección. Craven se opone a la afirmación de Guilbaut por simplista, en su forma de ver el éxito de un movimiento artístico como resultado directo de las intenciones conspirativas de las clases altas. La multiplicidad de las conciencias en la sociedad moderna no se presta a ello. Craven también muestra cómo Guilbaut tomó declaraciones fuera de contexto, olvidando las verdaderas simpatías políticas de muchos artistas (Pollock, Lee Krasner, y Barnett Newman, que se inclinan hacia la izquierda). Antes de Craven, Anfam (1990) señaló las afiliaciones evidentes y públicas de muchos abstraccionistas hacia la izquierda política, desde Ad Reinhardt con la participación comunista en las publicaciones de pintura de Robert Motherwell, con títulos que evocan la simpatía hacia la República Española, según Guilbaut indicios de que las sugerencias sobre la des-Marxización fueron, «en el mejor de los casos, equivocadas».

2 En una conferencia al final de su vida, Harold Rosenberg (1985: 319-320) provocó a Tom Wolfe, llamándolo periodista comediente, un bufón que «ha ganado gran atención por atacar al arte contemporáneo como ‘palabras pintadas’, y prediciendo que para finales de nuestro siglo, las exposiciones constarán de citas de los críticos acompañadas de imágenes, que ilustran las ideas». La relación de Greenberg y Rosenberg con los artistas fue más complicada de lo que sugiere Wolfe. Lee Krasner, siempre interesada en la promoción de la labor de su marido, Jackson Pollock, nunca vio a los críticos favorablemente. Según la biografía de Pollock realizada por Naifeh y White Smith (1989: 527), ella fue «escéptica acerca de la inteligencia de Greenberg». Pero esto no le impidió su utilización del crítico como púlpito bravucón, lo que hizo Greenberg, para promover a Pollock. Éste, sin embargo, parece ser respetuoso de Greenberg y Rosenberg, aun cuando no podía comprender plenamente la exhibición de gran erudición de Rosenberg. Por otra parte, cuando el concepto de Rosenberg de la *action painting* convirtió a Pollock en una figura heroica, las relaciones de Krasner con Rosenberg continuaron en conflicto. Luego de leer el ensayo de Rosenberg sobre la *action painting* americana, Krasner vio en la aprensión de Pollock la condena: «al igual que la vida de Pollock iba al infierno, también su arte» (Naifeh y White Smith, 1989: 707). La hostilidad de Krasner a Rosenberg creció hasta la confrontación directa, aunque ineficaz, debido a la reputación de Rosenberg entre otros artistas. El resultado fue el creciente aislamiento de Pollock y Krasner de la escena artística de Nueva York durante en la última fase de su destructiva vida.

3 La teoría del arte de Clement Greenberg fue absolutamente histórica, no como TJ Clark (1982) afirma, una teoría con un sesgo histórico. Para Greenberg, la naturaleza

radical del abstraccionismo no es el resultado de una ruptura arbitraria con la tradición. El abstraccionismo es la aparición de una fase latente en el desarrollo del arte occidental en su conjunto; cualquier solución visual importante en el arte abstracto puede ser encontrada en la pintura realista que lo precedió (Greenberg 1995: 82). Los juicios críticos deben brotar de una comprensión de las tendencias y desarrollos históricos.

4 Daniel Belgrad (1988) *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*, Chicago: The University of Chicago Press.

5 Esta idea es expresada en *The Handicap Principle* (Zahavi and Zahavi 1997). Geoffrey Miller's *The Mating Mind* (2000) extendió la noción de dominio de arte y estéticas.

6 La perspectiva de Belgrade es también grandiosa. Formas artísticas y cambios en el curso de la historia. Ella es más que la antena de la sociedad, ella es la luz que guía el cambio revolucionario.

7 *The handicap principle* (Zahavi and Zahavi 1996) explica la aparente paradoja de desechos y excesos en el mundo natural. Postula que si cada señal enviada impone un costo para el señalizador, a continuación, una desventaja es una garantía de la verdad biológica de la excelencia, una identificación a ser expuesta para la selección sexual. Zahavi y Zahavi (1996) formulan su idea revolucionaria de la siguiente manera: 'si una determinada señal del señalizador requiere invertir más en ella de lo que se beneficiarían por la transmisión de información falsa, la falsificación es poco rentable y por lo tanto la señal es creíble'. Sólo aquellos con alta aptitud serán capaces de entregar el mensaje, ya que sería demasiado costoso para un organismo de menor aptitud. El principio de desventaja explica un rompecabezas que parecía escapar de una visión estrecha de la idea darwiniana de la adaptación. Si la adaptación se mide por el equilibrio de la vinculación de los organismos con el medio ambiente, ¿por qué existe abundancia e inflación en el mundo natural? ¿Cuál es el punto por el que los pavos reales muestran exuberantes colas, estando así a expensas de ser presas más fáciles para los depredadores? ¿Por qué es que las gacelas saltan delante de los depredadores arriesgándose a la muerte? Muchos otros ejemplos podrían enumerarse: aves y artistas de circo haciendo lo que parecen saltos imposibles; el sacrificio altruista que impone asombro y el prestigio no sólo se dan entre los millonarios, sino también entre las aves, abejas, y ratas almizcleras. La vida parece ser una exhibición de derroche de características. Uno no puede dejar de pensar en Jimi Hendrix tocando la guitarra con los dientes, en un gran ajedrecista enfrentándose a muchos contendientes al mismo tiempo o renunciando a su reina, los vuelos llamativos de Michael Jordan para encestar sólo para obtener los mismos dos puntos que cualquier otro jugador en la cancha, Charlie Parker tejiendo en su saxofón improvisaciones salvajes, las pirámides de Egipto en el desierto para anunciar el poderío de los faraones. Los más ardientes creyentes, los fundamentalistas religiosos extremos, ondeando su inflada bandera de credibilidad imposible: su fe es tal que pueden pagar el precio, mejorando así su situación en su comunidad de los creyentes. Desde la perspectiva del principio de desventaja, la religiosidad no es mera ilusión, como Freud (1961) afirma, y, por tanto, un conjunto de ideas irracionales en contradicción con la realidad. La exhibición extrema de fervor religioso es más bien una elección estratégica, una forma de colocarse uno mismo en los niveles superiores de las comunidades religiosas. A raíz de una pista similar, Geoffrey Miller (2000), en el libro *The Mating Mind*, pone el principio de desventaja en el centro de su emocionante interpretación de la belleza, la estética, la seducción, la ornamentación, y todos los exagerados rastros que comandan la selección sexual. La selección sexual también pone de manifiesto el vínculo entre el conocimiento y el sexo, por lo que con frecuencia se olvida, niega o malentende. Una de las primeras ideas acerca de que la exhibición de los conocimientos puede ser seductora se encuentra en el *Phaedrus* de Platón (Hamilton y Cairns 1989). En el diálogo de Platón, Sócrates trata de seducir a *Phaedrus* a través de la exhibición de habilidades retóricas. Durante todo el *Phaedrus*, Sócrates describe el amor bajo diversas formas, que van desde la pasión física a un rasgo esencial de la sabiduría, cuando se persigue el amor a la verdad. Sócrates también se define a sí mismo como «un amante del aprendizaje» (*Phaedrus* 230, d-e). Mucho más recientemente, el informe del *New York Times* del 14 de agosto de 2000 no presentó toda la gama de causas de la enorme devastación del SIDA entre los docentes africanos, simplemente porque el periódico no tuvo en cuenta el vínculo entre la exposición del conocimiento y la selección sexual. En un continente ya destruido por la enfermedad, donde la estimación es que de los 34 millones de personas con el virus en todo el mundo 24 millones son africanos, todavía sorprende que en el sur de África 1300 profesores murieran por ser VIH positivo. El número puede parecer enorme, no al principio, pero si se

considera que representa, entre los zambianos, dos tercios de todos los maestros capacitados en el país, y más del doble de su total de la tasa de mortalidad del SIDA en un año; entonces la cifra es asombrosa. El *New York Times* afirma que el desconocimiento de cómo usar los condones y la práctica de la promiscuidad sexual son las causas de la propagación de la epidemia. Sin embargo a pesar de que estas explicaciones pueden ser verdad, y teniendo en cuenta que los profesores son entrenados en el arte de aprender, es sorprendente que la propagación de la enfermedad mantiene su crecimiento. También es sorprendente que una parte importante del rompecabezas falta, y que debería demandar tener en cuenta el por qué los docentes son tan sexualmente atractivos en esta parte del mundo. El *Times* afirma que los profesores son atractivos por ser jóvenes y parte de una élite social. Sin embargo, este argumento no aborda el hecho de que otros grupos de jóvenes que también forman parte de la élite no tienen una tasa de muerte tan alta como los maestros. Sin un conocimiento del principio de desventaja, el periódico pierde el punto de que la abundancia de conocimientos, de por sí costosa y derrochadora, es una indicación de la aptitud biológica en una región caracterizada por su escasez. Por último debe recordarse que en una nación industrializada como los Estados Unidos, la obsesión institucional acerca de los encuentros sexuales entre los estudiantes e instructores, o incluso las referencias superficiales a cuestiones sexuales en las aulas, sólo refuerza la hipótesis de que la exhibición de conocimiento puede ser un instrumento para una atemorizante seducción. Esto es muy sorprendente, y algo increíble, si se considera que los amantes son a menudo adultos que consienten y también que la sociedad norteamericana considera la libertad de expresión pilar constitucional de la nación.

8 Para una crítica de la semiótica convencionalista ver Neiva (1999: 7-12). La revisión de McGunn (2000) de Umberto Eco, «Kant y de la Platypus», señala un problema similar al de las aproximaciones convencionalistas que transforman la cognición en mera interpretación derivada de las convenciones. Si la cognición trata con las limitaciones de la realidad externa, entonces nunca podría estar centrada en sí misma, un universo autónomo anclado exclusivamente en signos arbitrarios y codificados mediando unos con otros. Si no se puede ver la cognición como la compleja interacción de los índices, los procedimientos de material, inferencias lógicas, reglas e interpretaciones falibles, hechos de por sí precarios por su inevitable discrepancia con el mundo exterior que tienen la intención de representar, entonces se queda con una simple interacción de las representaciones mediando entre sí. Esta es, precisamente, la concepción de los conocimientos que llevan a las teorías convencionalistas a una tautología en carrusel, con lo que la producción de los efectos de la regresión es infinita, la perpetua auto-referencia tan típica del solipsismo semiótico. Si las teorías convencionalistas rígidas tienen razón, el propósito de la cognición es derrotado. La conciencia nunca sería la conciencia del mundo natural. Y sin conciencia de lo que es lo otro, es imposible disponer de un objeto de conocimiento dirigido por signos, aunque sólo sea de modo parcial, distorsionado, o transformado.

9 Sebeok (1979) presenta una mirada global sobre las construcciones estéticas en el mundo animal.

Bibliografía

Anfam, David (1990). *Abstract Expressionism*. London: Thames and Hudson. Attneave, Fred (1954). "Some informational aspects of visual perception". *Psychological Reviews* 61, 183-193.

Barlow, H. B. (1966). "The coding of sensory messages". In *Current Problems in Animal Behavior*, W. H. Thorpe and O. I. Zangwill (eds.), 331-360. Cambridge: Cambridge University Press.

Bell, Daniel (1996). *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic Books.

Borges, Jorge Luis (1999). "Kafka and his precursors". In *Selected Non-Fiction*, Eliot Weinberger (ed.), 363-365. New York: Viking Press.

Cockcroft, Eva (1974). "Abstract Expressionism, weapon of the Cold War". *Artforum* 12, 39-41.

Collins, Bradford R. (1991). "Life Magazine and the Abstract Expressionists, 1948-51: A historiographic study of a late bohemian enterprise". *Art Bulletin* 73(2), 283-308.

Craven, David (1999). *Abstract Expressionism as Cultural Critique, Dissent during the McCarthy period*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Cutting, James (1998).** "Information from the world around us". In Perception and Cognition at the End of the Century, Julian Hochberg (ed.), 69-93. San Diego: Academic Press.
- Darwin, Charles (1998).** The Descent of Man; and Selection in Relation to Sex. New York: Prometheus Books.
- Davenport, R. K. and Rogers, C. M. (1970).** "Intermodal equivalence of stimuli in apes". Science 168, 279-280.
- Davenport, R. K. and Rogers, C. M. (1971).** "Perception of photographs in apes". Behavior 39, 318-320.
- Deregowski, Jan B.** "Difficulties in pictorial depth perception in Africa". Journal of Psychology 59(3), 195-204.
- Dissanayake, Ellen (1992).** Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why. New York: The Free Press.
- Du Tort, Brian (1966).** "Pictorial depth and linguistic relativity". Psychologia Africana 11, 51-63.
- Freud, Sigmund (1961).** The Future of an Illusion. New York: Norton.
- Gombrich, E. H. (1979).** A Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art. Ithaca: Cornell University Press.
- (1983). "Drawings from Ancient Egypt by William H. Peck (book review)". The Journal of Egyptian Archeology 69, 192-193.
- Goodman, Nelson (1976). Languages of Art: An Approach to the Theory of Symbols. Indianapolis: Hackett.
- (1972). Problems and Projects. Indianapolis: Bobbs-Merill.
- Greenberg, Clement (1961). Art and Culture: Critical Essays. Boston: Beacon Press.
- (1986a). The Collected Essays and Criticism: Volume 1: Perceptions and Judgements 1939-1944, John O'Brian (ed.). Chicago: The University of Chicago Press.
- (1986b). The Collected Essays and Criticism; Volume 3: Affirmations and Refusals, 1950-1956, John O'Brian (ed.). Chicago: The University of Chicago Press.
- (1999). Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste: New York: Oxford University Press.
- Guilbaut, Serge (1983).** How New York Stole the Idea of Modern Art. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hamilton, Edith and Cairns, Huntington (1989).** The Collected Dialogues of Plato; Including the Letters. Princeton: Princeton University Press.
- Hediger, Heini (1979).** Kreativität beim Tier. In Seele und Leib: Geist und Materie, Svilar von Maja, 192-210. Bern: Peter Lang.
- Hernstein, R. J. and Lovelad, D. H. (1964).** Visual concepts in the pigeon. Science 23, 549-551.
- Hochberg, Julian and Brooks, Virginia (1962).** "Visual recognitions as an unlearned ability: A study of a child's performance". American Journal of Psychology 75, 624-628.
- Hofman, Hans (1967).** Search for the Real and Other Essays. Cambridge: The MIT Press.
- Hudson, W. (1960).** "Pictorial depth perception in sub-cultural groups in Africa". Journal of Social Psychology 52, 183-208.
- (1962a). "Pictorial perception and educational adaptation in Africa". Psychologia Africana 9, 226-239.
- (1962b). "Cultural problems in pictorial perception". Journal of Science 58, 189-195.
- Kennedy, John M. (1974).** A Psychology of Picture Perception. San Francisco: Jossey-Bass.
- Leach, M. L. (1975).** "The effect of training on the pictorial depth perception of Shona children". Journal of Cross-Cultural Psychology 6 (4), 457-470.
- Lenain, Thierry. (1995).** "Ape-painting and the problem of the origin of art". Human Evolution 10, 205-215.
- (1997). Monkey Painting. London: Reaktion Books.
- Lévi-Strauss, Claude (1966). The Savage Mind. Chicago: The University of Chicago Press.
- (1969). Conversations with Lévi-Strauss, G. Charbonnier (ed.). London: Jonathan Cape.
- (1985). A View from Afar. Chicago: The University of Chicago Press.
- McGinn, Colin (2000).** "Sign language". New York Review of Books XLVII (10), 62-65. June 15.
- Miller, Geoffrey (2000).** The Mating Mind. New York: Doubleday.
- Mitchell, W. J. T. (1986).** Iconology: Image, Text, and Ideology. Chicago: The University of

Chicago Press.

Moller, Anders (1990). "Fluctuating asymmetry in male sexual ornaments may reliably reveal male quality". *Animal Behavior* 40, 1185-1187.

Morris, Desmond (1962). *The Biology of Art; A Study of the Picture-Making Behavior of the Great Apes and its Relationship to Human Art.* New York: Alfred Knopf.

Moxey, Keith (1994). *The Practice of Theory: Post-Structuralism, Cultural Politics, and Art History.* Ithaca: Cornell University Press.

Naiefh, Steven W. and White Smith, Gregory (1989). *Jackson Pollock: An American Saga.* New York: C. N. Potter.

Neiva, Eduardo (1999). *Mythologies of Vision: Image, Culture, and Visuality.* New York: Peter Lang.

Peirce, Charles S. (1992). *The Essential Peirce; Selected Philosophical Writings; Volume 1 (1867-1893),* Nathan Houser and Christian Kloesel (eds.). Bloomington: Indiana University Press.

--- (1998). *The Essential Peirce; Selected Philosophical Writings; Volume 2 (1893-1913),* The Peirce Edition Project (eds.). Bloomington Indiana: Indiana University Press.

Quine, W. V. (1969). "Foreword". In *Convention: A Philosophical Study,* David Lewis, xi-xii. Cambridge: Cambridge University Press.

Rensch, Bernard (1973). "Play and art in apes and monkeys". In *Symposia of the Fourth International Congress of Primatology, Portland, Ore., August 15-18,* William Montagne (ed.), 102-123. Basel: S. Krogan,

--- (1976). "Basic aesthetic principles in Man and animals". In *The Nature of Human Behavior,* Günther Altner (ed.), 322-345. George Allen and Unwin.

Rosenberg, Harold (1959). *Tradition of the New.* Freeport. N.Y. Books for Libraries Press.

--- (1985). *Art and Other Serious Matters.* Chicago: The University of Chicago Press.

Rousseau, Jean-Jacques (1978). *On the Social Contract, with Geneva Manuscript and Political Economy,* Roger D. Masters (ed.). New York: Saint Martin's Press.

Schapiro, Meyer (1978). *Modern Art: 19th and 20th Centuries.* New York: George Braziller.

Schiller, Paul H. (1951). "Figural preferences in the drawings of a chimpanzee". *Journal of Comparative and Physiological Psychology* 44, 101-111.

Sebeok, Thomas A. (1979). "Prefigurations of art". *Semiotica* 27 (1/2), 3-73.

Stella, Frank (1986). *Working Space.* Cambridge: Harvard University Press.

Stewart, Ian (1995). *Nature's Numbers: The Unreal Reality of Mathematics.* New York: Basic Books.

Thom, René (1983). *Mathematical Models of Morphogenesis.* New York: Ellis Horwood.

Tompkins, Calvin (1970). *Merchants and Masterpieces: The Story of the Metropolitan Museum.* New York: E. P. Dutton.

Whiten, Andrew (1976). *Primate perception and aesthetics.* In *Beyond Aesthetics: Investigations into the Nature of Visual Art,* Don Brothwell (ed.). London: Thames and Hudson.

Wolfe, Tom (1975). *The Painted Word.* Farrar, Straus, and Giroux.

Zahavi, Amotz and Zahavi, Avishag (1996). *The Handicap Principle: A Missing Piece of Darwin's Puzzle.* New York: Oxford University Press.

Eduardo Neiva

Professor of Communication Studies na University of Alabama at Birmingham, en Estados Unidos. Fue professor dde la Universidade do Estado do Rio de Janeiro, de la Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro y de la Universidade Federal Fluminense. Escribió la entrada para la *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, editado por Thomas A. Sebeok y la entrada «Perspective, Pictorial» para la *Blackwell/International Communication Association Encyclopedia*. Sus últimos libros son *O Racionalismo Crítico de Karl Popper* (Rio de Janeiro: 1999) e *Mythologies of Vision: Image, Culture, and Visuality* (New York: 1999). Fue director del programa de maestrado del departamento de estudos da comunicação de la University of Alabama at Birmingham.

E-mail: eduardo_neiva@hotmail.com / neiva@uab.edu

Promesa de otros cuerpos.

Tema y variaciones para la danza presente

María Martha Gigena

La danza escénica occidental se fundó en los parámetros del clasicismo, la conceptualización del cuerpo proveniente del racionalismo y el mandato mimético que, sustentado en la perfección física, se concibió como un medio para la representación. En las décadas de 1960 y 1970 estos paradigmas fueron reformulados mediante la aparición de otros valores que aún son reconocibles en las producciones contemporáneas de la danza. Esta actualidad expone precisamente los problemas de una constante revisión.

Palabras clave: vanguardia, representación, cuerpo, movimiento, danza

Promise of other bodies. Theme and variations for present dance.

Western dance for the stage was founded on Classicism, an idea of the body originated in rationalism and the mimetic mandate that, sustained on physical perfection, was conceived as a medium for representation. In 1960's and 1970's those paradigms were reformulated and changed by others still recognizable at the contemporary dance productions. Precisely, this actuality exposes the problems of a constant revision.

Palabras clave: avant-garde, representation, body, movement, dance

1.

En 1971, Trisha Brown mostró por primera vez un *solo* llamado *Accumulation*. En él, Brown, de pie frente al público, iniciaba con sus pulgares una secuencia de movimiento regida por la repetición y la acumulación: al sencillo primer módulo se le sumaba el segundo y así sucesivamente, conformando una serie cada vez más extensa con la matriz *1, 1-2, 1-2-3*. Esos movimientos, que iban variando sus frentes en las diferentes repeticiones, se intercalaban con otra secuencia de movimientos más fluidos, en la que ya resonaba lo que más tarde sería el léxico del *release* creado por Brown. Pero además, superpuestas con esos movimientos, Brown narraba dos historias: una, referida a la construcción de la obra misma que estaba siendo realizada en ese momento; otra, que contaba circunstancias ajenas a lo que estaba sucediendo en el escenario; a su vez, los movimientos de una y otra secuencia no estaban ligados al texto más que por su contigüidad o sucesión.

Este *solo* no era de ninguna manera un ejemplo aislado, sino más bien una particular condensación de elementos que por esos años abrían una perspectiva diferente en los modos de entender la danza; o, más bien, una efectiva muestra de la reformulación de los parámetros que habían sostenido hasta entonces la danza escénica occidental tanto en su manifestación más contundente y homogeneizante (el *ballet*), como en sus diferentes subespecies y combinaciones: la danza moderna, la danza libre centroeuropea, el ballet moderno, entre otros. En el trabajo de Brown aparecían, en unos pocos minutos, la destrucción del canon de belleza ligado a una concepción corporal, temporal y espacial proveniente del racionalismo cartesiano y el clasicismo; la crisis de representación y la exposición de la ilusión mimética que había regido las relaciones entre movimiento y *expresión*; la disolución del concepto de obra como universo cerrado y autoabastecido, tanto por la autoreferencialidad implicada en su misma creación y puesta en escena, como por la reformulación constante de la que fue objeto la pieza[1].

En el año 2002, la coreógrafa belga Anne Teresa de Keersmaeker estrenó *Once*. Con las canciones de Joan Baez cantadas en vivo en 1963 como banda sonora, el escenario era ocupado solamente por la propia coreógrafa como bailarina y una pantalla sobre un lateral, en la cual se proyectaban las letras de las canciones y, sobre el final de la obra, imágenes de una vieja película de cowboys. En *Once*, los movimientos de Keersmaeker eran de una simplicidad que algunos críticos encontraron hasta irritante[2]: soltarse el pelo, arreglarse o quitarse y ponerse la ropa y, de tanto en tanto, ajustar o desajustar algún gesto al texto que, como los subtítulos de una película invisible, aparecía a sus espaldas.

Entre uno y otro *solo* hay treinta años de distancia y en el arco arbitrario que puede establecerse entre ellos circula la reformulación de los parámetros para pensar una vanguardia en la danza y su vinculación con el presente. En el trabajo de Keersmaeker persisten aquellos elementos que se condensaban en *Accumulation* y sin embargo, afortunadamente, no están intactos, pero sí productivos. *Once* también pone en evidencia los desajustes de la representación, la disolución de un parámetro de belleza que se condensó en el cuerpo del bailarín, el universo de la obra como una construcción consensuada de los diferentes grados del ilusionismo. Pero una y otra obra están muy cerca y muy lejos, imponiéndose la evidencia de que seguramente no es posible pensar la obra de Keersmaeker si alguna vez no hubiera sido *Accumulation*, pero también exigiendo otras respuestas, exponiendo su nueva colocación en un campo en el que la perturbación en esos mismos términos ya no es posible y donde los derroteros de lo contemporáneo exigen, por lo menos, volver a mirar lo que ya hemos visto.



Figura 2. Anne Teresa de Keersmaecker en *Once* (2002)

Figura 1. Trisha Brown en *Accumulation* (1971), *With Talking* (1973), *Plus Watermotor* (1977). Fotos de Babette Mangolte, 1978.

2.

En términos generales, la danza escénica occidental sentó sus bases en la adscripción ineludible a la gran teoría que aunó el arte con las categorías de la *imitación* y la *belleza*. Si bien en esto no difiere de buena parte de la historia de otras artes, e incluso matizada con la categoría de la expresión como fundamento de lo artístico que instalan los diversos romanticismos, la danza persistió en su confianza acerca del carácter representacional del movimiento y de los parámetros de lo Bello provenientes del racionalismo y las distintas especies del clasicismo. Embarcada en esa empresa, circuló por los tímidos caminos de la reformulación de los *modos*, pero sin renunciar a la confianza en las posibilidades representacionales del movimiento humano (como elemento constitutivo de la danza) hasta la segunda mitad del siglo XX.

Fue así que el cuerpo, elemento indiscutiblemente necesario de ese *movimiento humano*[3] condensó los dos elementos fundamentales de la danza durante siglos. Como manifestación de la Belleza (una belleza clásica ligada a la proporción, el equilibrio, la armonía de las partes), la matriz sobre la cual se cimentó la danza fue el clasicismo de los siglos XVII y XVIII, imbricado con la conceptualización proveniente del cartesianismo de un cuerpo objetivado, rasgo ineludible de la constitución del sujeto moderno. Y porque el fundamento de la Belleza se ligó en la danza al

mandato mimético, ese cuerpo signado por la belleza y por su aprovechamiento máximo figurado en el virtuosismo que sustentaba esa perfección, fue también fundamentalmente un medio para la representación de alguna otra cosa; es decir, un instrumento ya no solamente del disciplinamiento que sostiene la prosecución del máximo resultado -del ajuste entre fin y entrenamiento-[4] sino también el medio necesario para decir algo que trascendiera la materialidad de ese cuerpo: narración a veces, con el modelo de la tragedia (como quiso Jean Georges Noverre en el siglo XVIII) o del hombre nuevo (Martha Graham, Doris Humphrey), imagen de la Idea (como pretendió Gautier con *Giselle*), o autoexpresión revelada del sujeto individual en el que se encarna el mundo (Isadora Duncan, Mary Wigman).

Es así que, con la inclusión de ciertas reformulaciones, la danza se ubicó confortablemente primero, en la liberación eufórica de cualquier pretensión relacional con lo que está fuera de ella misma y más tarde en la búsqueda de una transformación de los medios de representación, sin aspirar hasta la mitad del siglo XX a la crítica y superación de sus propias condiciones de existencia y de la institución artística en general. Contra estas concepciones que dominaron la danza durante todo su desarrollo es que debió constituirse la vanguardia de la danza. El ataque a estos fundamentos no fue realizado de una sola vez, aunque su golpe definitorio se produjo con el impulso de las décadas de 1960 y 1970, en gran parte por la acción de los coreógrafos agrupados en el Judson Church (1962-1965) y luego en el Grand Union (1970- *circa*1975). Pero en este derrotero, Merce Cunningham, ya en los años cincuenta y hasta hoy, ocupa un lugar complejo y contradictorio que, quizás como en ningún otro caso, se resiste a la clasificación.

Cunningham llevó hasta sus límites las variables temporo-espaciales del racionalismo, ligadas a una matriz clásica conciliadoramente expuesta por la danza académica y dejó en descubierto de esta manera el convencionalismo de la pretensión referencial. Cunningham, tal vez desde esta perspectiva un alto modernista, desarrolló una poética ligada a las formas de la danza clásica pero sustrayéndola explícitamente de las pretensiones representacionales; al recurrente interrogante acerca de los modos de representación, aportó una respuesta que, en definitiva, intentó clausurar por primera vez, radicalmente, cualquier pregunta: no hay en el movimiento más que el movimiento mismo.

Por otro lado, Cunningham expuso desde el comienzo de su trabajo, una vez alejado de la Martha Graham dance Company, un tipo de tratamiento de los materiales que diluyeron los contornos de la obra, inaugurando con el músico John Cage una era nueva en los *happenings* o -como ellos prefirieron llamarlos- *eventos*. Sin embargo, serían los coreógrafos

de la Judson quienes realizarían el ataque feroz, desde distintos frentes, a la concepción del cuerpo máquina del racionalismo con sus jerarquías y estructuras.

3.

No al espectáculo no al virtuosismo
no a las transformaciones no a la magia y el hacer creer
no al glamour y la trascendencia no a la imagen de estrella
no a lo heroico no a lo antiheroico no al estilo
no a lo camp no a la seducción del espectador
no a la excentricidad no al mover o ser movido.

Ivonne Rainer

Tulane Drama Review 10 (Invierno de 1965).

En este texto de Ivonne Rainer, conocido como el *Manifiesto del No* está explicitada buena parte de las modificaciones radicales que los coreógrafos de esos años propusieron como fundamento de su actividad. En el manifiesto están, además, tanto el carácter definitorio y prescriptivo del movimiento como su carácter de negación última (incluso al elemento constitutivo de su propia práctica, el movimiento), convirtiéndose así, aunque por un corto tiempo (o quizás precisamente por ello) en una *van-guardia intratable* (Danto [2003] 2005: 91).

En los años sesenta y setenta, se produce un punto de inflexión dentro de los supuestos de la danza espectáculo, a partir de una toma de posición que disloca de manera radicalizada las perspectivas anteriores: la organización clásica combinada con la imposición de un sistema jerárquico de valores corporales y espaciales, que anuda también la mirada del espectador, traza el marco y la conducta de la concepción de los cuerpos y somete, en consecuencia, todos los elementos al poder de una imagen del mundo.

En el contexto de esa historia de la danza, la pregunta definitiva por esa época fue acerca de *qué es la danza* y ya **no** *qué significa la danza o cómo puede uno arreglárselas para significar algo con ella*. La pregunta era, entonces, un ataque directo a la institución del arte y de la danza en particular. Y esto implicaba una pregunta por los medios específicos, teniendo en cuenta fundamentalmente una historia ligada casi sin fisuras a la relación con la música (en una cercanía que escondía la arbitrariedad del vínculo movimiento-sonido) y la literatura (en el mandato narrativo que le había dado su razón de ser a los argumentos de las obras).

Por esto fue fundamental el gesto de conjunción del Judson Group al establecer lazos nuevos con el mundo de las artes de su época, al desdibujar los términos de la especialización de las áreas, y definir una relación que en un juego bifronte, igualaba a la danza con las otras artes por resis-

tirse a la especificidad, al tiempo que buscaba su definitiva legitimación en esa nueva igualdad.[5]

El concepto mismo de *obra* quedó desplazado del centro de la escena coreográfica (a esta altura esta escena era cualquier espacio que pudiera utilizarse), para dejar lugar a otras nuevas concepciones: *work in progress*, improvisación, fragmentariedad, yuxtaposición, autoreferencialidad, azar. Estos elementos tendieron a disolver la idea de una estructura definida, para dar espacio a modificaciones efectuadas en el momento mismo de la ejecución, o que incluso tuvieron como motivo de su creación la exposición misma de su estructura. Diferenciándose de una obra que se percibía como acabada en la organicidad equilibrada de sus partes, los artistas se apropiaron de los caracteres materiales de la danza para evidenciar su carácter efímero. Estas primeras manifestaciones darían lugar, posteriormente, al uso de la improvisación como práctica común para la elaboración coreográfica, pero su utilización como aquello que *sucedía* –y no como instancia anterior a un proceso que tendería luego a la cristalización– producía una desestabilización en la conformación estática y tranquilizante de lo que, por sistematizarse, se hacía plausible de ser coaccionado.

Por otra parte, una nueva concepción del cuerpo fue el sustento para disolver los límites entre el movimiento cotidiano y la especialización estetizada que era hasta entonces lo esperable como modo de moverse en escena. El *ordinary movement* fue uno de los elementos fundamentales introducido por la Judson, cuya operatividad estuvo indisolublemente ligada a la aparición en escena de los cuerpos no entrenados y al llamado “*movimiento como tarea (movement like task)*”. En una serie de obras, simples acciones tales como correr, caminar, sentarse en una silla o desenvolver un caramello pasaron a ser parte de lo que podía ser considerado una danza.[6]

Ligado por algunos teóricos al *objet trouvé* duchampniano, el hallazgo fortuito de un material que podía ser incluido dentro de determinada performance, produjo una modificación crucial en la concepción de la danza, en la que ésta se acercaba al significativo gesto vanguardista de unión entre arte y praxis vital. Así, las variables *espacio, tiempo y energía* fueron los elementos centrales que permitieron definir mejor las articulaciones posibles entre la estructura de ciertas performances y el *ordinary movement*: el uso del tiempo real, la coincidencia entre la energía aparente y la energía real sobre la cual trabajó particularmente Rainer y el abandono de los climax del fraseo de la danza moderna se transformaron en motivo y sostén de lo presentado.

Pero la importancia de los movimientos cotidianos no puede comprenderse desligada de la modificación que implicaron para la concepción misma del cuerpo. Quitarle primacía al cuerpo *competente* y explícitamente disciplinado de la tradición supuso realizar un viraje definitorio, que es

en cierta forma la evidencia que más en superficie puede advertirse en la actualidad de la danza. Herencia de la vanguardia y apertura de la visibilidad, la *neutralización* el cuerpo haciendo simplemente (y nada menos) eso que hace, constituyó una renuncia a la ilusión de una corporalidad *virtuosa* –en muchos sentidos–, inmune a las huellas del tiempo, en pos de una belleza atemporal e inmodificable. Se trataba, entonces, de «desligar el gesto de las inscripciones de la modernidad histórica –y de sus basamentos clásicos–, escapar a los modelos que determinan el cuerpo danzante e, indisolublemente, la mirada del espectador» (Ginot 1999: 115) y crear, en el proceso, otros trazos y otras anterioridades.

Durante la década de 1970 Steve Paxton comenzó a desarrollar el *contact improvisation*, una práctica de movimiento que acentuaba el soporte efímero de la danza. Si muchos de sus trabajos anteriores en el Judson Group presentaban el cuerpo como un campo de batalla, en el *contact* el cuerpo se apareció como un bastión de resistencia, en el cual a partir de la inversión o desplazamiento de categorías anteriores, el tratamiento del espacio, el tiempo, y la percepción de ellos, se proponía una alternativa a las concepciones implícitas en las metáforas espaciales utilizadas en el lenguaje común; aquellas que alimentan y sostienen la docilidad de un cuerpo que puede ser objeto de manipulación y perfeccionamiento para la productividad. Esta reformulación profundamente política intentó –y hasta cierto punto consiguió– negar las dualidades entre el arriba/abajo, adentro/afuera, y las valoraciones positivas depositadas en los primeros términos de esos pares. Pero además, su perspectiva se inclinó por un criterio cualitativo más que cuantitativo –fundamento del virtuosismo en sus consideraciones mensurables acerca de las variables del movimiento– que adjudicaba valor a la capacidad de adaptación, el borramiento de un punto de vista único en pos de una mirada descentrada, y el juego continuo de las distintas intensidades sin persistir en ninguna de ellas.

Y sin embargo, habiendo establecido de esa manera los elementos de una reformulación total, la danza de esos años es conocida como *Postmodern Dance* y en algunos casos, como el de Sally Banes, esa etiqueta se extiende hasta bien entrada la década de 1980 (Banes [1980] 1987: 20-22). Es cierto que esta denominación se debe a que los propios coreógrafos de esos años se nombraron así por la posterioridad cronológica con respecto a la *Danza Moderna*. Pero desfasada una y otra vez con respecto a otros ámbitos de las artes, la danza pareció encontrar su rebelión más contundente en un momento posterior al de los planteos realizados por las vanguardias históricas; y a su vez produjo esta conciencia crítica en el momento mismo en que las nuevas vanguardias de esos años revisaban la herencia de manera compleja. Pero es tal vez –en este juego entre independencia y búsqueda de concordancia y legitimación por parte de la danza–, al nombrar como posmoderna a sus manifestaciones de los tempranos años sesenta, donde

se produce un efecto de superposición que termina por desnudar involuntariamente los problemas del presente.

Los artefactos artísticos puestos en marcha en la Judson manifestaron, en menor o mayor medida, la subversión de la formación de significantes y liberaron a la danza de las hipótesis implícitas acerca de la representación del mundo, el disciplinamiento del cuerpo y las conceptualizaciones confiadas acerca de lo *expresivo*. Ahora bien, ¿qué queda hoy de esa intratabilidad, de esa suerte de puesta al extremo de un cuerpo que se reconoce a escala humana, de un movimiento que se saca de encima el lastre de la narración, de una obra que ya no puede ser concebida como tal sino como proceso permanente?

La danza abandonó los escenarios como si se tratara del caballete en las artes plásticas y llevó adelante su gesto heroico en el preciso instante en el que la posibilidad de la heroicidad se ponía en duda. En su pequeña batalla, venció a sus contendientes al redefinir los fundamentos de su práctica, pero llevó a cabo este gesto en el mismo momento en que el espacio de la conciliación (discutible o no) estaba preparado. Una cierta falta de perspectiva redefinió por lo tanto esta lucha de la danza y la consecuente crisis de todo lo que la había sustentado hasta ese momento. Sin embargo,



comprimida en unos pocos años, es posible pensar que la constante presencia en la actualidad de buena cantidad de los elementos que fueron en un momento perturbadores, está lejos de ser sencillamente una muestra evidente de la neutralización de esas modificaciones.

Figura 3. Grand Union (1972)

4.

En el año 2000, Mikhail Barishnikov les propuso a los principales coreógrafos de lo que había sido el Judson Group que montaran algunas de sus obras con el *White Oak Project*, la compañía fundada en conjunto con Mark Morris y con la cual Barishnikov se alejó definitivamente del ballet. En el marco de este programa, denominado *PASTForward*, Yvonne Rainer sumó tres obras al repertorio del *White Oak*, dentro de las cuales se contaba *Trio A Pressured #3*, una versión de su famoso *Trio A The Mind Is a Muscle*, de 1966.

Durante el desarrollo del proyecto, Rainer señaló: “no podemos prometer a la audiencia de hoy la emoción del descubrimiento que tuvimos

entonces. No podemos prometerles la misma sensación de posibilidad, la misma epifanía, el shock y la sorpresa, la entrada triunfal de una horda de poetas, pintores, músicos, bailarines y amigos por las puertas de la alta cultura, para caminar, correr, arrastrarse, gritar, comer o sentarse hasta sentir la sedienta mirada del público. No podemos prometerles nada de eso, porque el momento pasó, y el público está más viejo, y nosotros ya no estamos juntos.”[7]. En efecto, todo eso ya no era posible, pero además en este programa se cifraba lo que ya era una evidencia: la categoría de *clásicos* para los coreógrafos de los años sesenta. El *Trio A*, construido por Rainer para que fuera modificado, revisado, para que se perdiera con él incluso su propia autoría, se había convertido ya en una obra de autor y también en una manera de significar esa época.

En la danza, el proceso de museificación parece adoptar la particular forma del *repertorio*. Muchos de aquellos coreógrafos que comenzaron su trabajo en los años sesenta son hoy directores de sus propias compañías, en las que las nuevas obras se suman a aquellas que, recuperadas desde el pasado, se mantienen en escena y se han vuelto a su vez *clásicos*. Pero es tal vez de esta manera que la danza parece haber convertido en fortaleza aquello que fue percibido históricamente como una carencia y una dificultad que desvivió a coreógrafos y teóricos. Con la revaloración de lo efímero, la danza descubrió que el carácter siempre diferido de su propia naturaleza (desarrollándose siempre en el instante, como un arte temporal o *múltiple*) era en definitiva un modo dado, en la propia entidad del movimiento, de sustraerse a categorías que podían hacerla manipulable como objeto único. Aún con la posterior recurrencia al repertorio, el gesto vanguardista de un arte que se destruye a sí mismo encontró en la danza ya no su razón de ser en lo evidentemente preformativo de su propia naturaleza, sino en el disfrute de lo siempre modificable que se centra en la improvisación, en la obra siempre disponible al cambio.

El acento puesto en el devenir del movimiento y en la consiguiente imposibilidad de repetición pareció por lo tanto reubicar y valorizar lo que hasta entonces había sido una dificultad: el carácter efímero de la danza. Por otro lado, la disolución del objeto sustrae de alguna manera su materialidad, dificulta su manipulación como mercancía, y se resiste a las exigencias de racionalidad y claridad que fueron el sustrato de la danza espectáculo desde sus comienzos, como parte de una concepción del mundo al cual adscribió consecuentemente.

En este sentido, también la novedad planteada por Paxton con el *contact improvisation* fue el germen para un amplio campo que derivó (no sólo de esta raíz) en infinidad de posibilidades: un modo de presentación escénica —como en el caso de Julyen Hamilton— con una suerte de juego imprevisible; una tecnología de la improvisación como la de William

Forsythe, que expone a su vez un ajustado modo de representación escénica; el desparpajo dadaísta de Alan Platel, que se resiste incluso a ser llamado coreógrafo; o las diferencias dentro del mismo *contact* acerca de las posibilidades de convertirse en una de las especies de la *performance*, una práctica de autoconocimiento o una fuente de entrenamiento y material kinético para coreografías más o menos convencionales.

Durante las décadas de 1960 y 1970, al mismo tiempo que desarrollaba las experimentaciones acerca de su médium y ponía en entredicho sus fundamentos históricos, la danza intentaba diluir la dicotomía entre alta y baja cultura de un modo en el que probablemente tuvo implicancia el nacimiento, para algunos ya en esa época, de lo posmoderno. Por un lado, entonces, la herencia vanguardista persiste productivamente en los elementos que siguen trabajándose y se han naturalizado en la danza de nuestro tiempo, pero también en la utilización de los materiales que circulan dentro de la danza y que tienden a diluir las fronteras alguna vez precisas entre la danza como gran arte y las danzas populares y sociales. Por un lado, la evidencia más canónica de esto puede ser hoy el trabajo de Pina Bausch, con sus bailes de salón, ese aire de *vaudeville* de buena parte de sus obras y las canciones populares. Pero hay infinidad de otros modos en los cuales, por un lado, la danza académica se ha introducido en las danzas populares y a su vez las prácticas populares (el hip hop o la danza callejera en todas sus variantes, el jazz y las *raves*[8]) han sido incluidas ya dentro del paradigma de la danza escénica.

Esta permeabilidad terminó, en todo caso, por establecer diferencias de estilo, pero ya no de dificultades de ejecución o jerarquías definitivas. En este gesto hay tal vez un modo de seguir trabajando las tensiones que alguna vez dieron sustento a los planteos de las vanguardias, sin entender por ello la homogeneización total bajo el signo de la industria cultural. Esto es, considerando esa desjerarquización con respecto a los lenguajes y a la inclusión de cuerpos diversos, de entrenamientos diferentes; no se trata por lo tanto de la popularización de ciertas prácticas culturales mediante la masificación del gusto por ciertas obras y ciertos bailarines, en cuyo caso no se abandona la diferencia entre alta y baja cultura sino que acentúa la brecha al mejor estilo de una cultura afirmativa sostenida en la apariencia de la participación y la apreciación de la Belleza.

En esa inclusión de materiales propios de la cultura de masas, los ejemplos son innumerables, y van desde las eclécticas obras de Twyla Tharp montadas para el American Ballet hasta la utilización de la música de The Cranberries por la Compañía de Jiri Kilian, pasando por la argentina *Watt* y la puesta en escena del modificado *Cascanueces* de Mark Morris.

El gesto desestabilizante que propugnaron las vanguardias en la danza tuvo, como hemos dicho, un eje central en la modificación de un concepto

de cuerpo ligado históricamente al racionalismo y a un ideal de belleza atemporal basado en las proporciones clásicas. Trabajos como los de Brown, Paxton, Rainer, y Pina Bausch, esta última en un sentido diferente, constituyeron un cierto espíritu de resistencia que, aunque haya producido también su alto grado de aceptación, sigue teniendo sus consecuencias.

Por un lado, la apuesta a lo sorprendente e inhabitual derivó en, por lo menos, dos direcciones. Primero, como en el caso del tipo de movimiento desarrollado en sus inicios por Brown, expuso las posibilidades del cambio inesperado de direcciones, de la fluidez sorpresiva de la energía, es decir, fundamentalmente, de una negación de la organicidad de los movimientos a favor de la exploración de los territorios físicos sin un centro distinguible. En el mismo sentido produjeron un cambio Paxton y sus seguidores, al desafiar los elementos de la centralidad y la jerarquía establecidos hasta entonces. Pero a su vez esa exploración (que dio sus frutos evidentes en las compañías signadas por la diversidad en los años posteriores, como CanDo Co. o el grupo de Bill T. Jones y Arnie Zane) derivó también en un modo nuevo de especialización: los cuerpos *Hi Fi* (Pinto Ribeiro 1994: 86), entrenados en casi todo, poderosos hasta el límite, y capaces también por eso mismo de destruirse, de violentarse en escena, desnudando con su crudeza las gentilezas otrora más sutiles de las disciplinas ejercidas sobre ellos (es el caso de *La La La Human Steps*, Elizabeth Streb, y los bailarines de Wim Vandekeybus, por ejemplo).

Pero fundamentalmente esa mirada nueva sobre el cuerpo arrastró consigo (y fue también consecuencia de) una reelaboración del cuerpo como medio de representación. Las posibilidades *narrativas*, luego de las modificaciones planteadas por la vanguardia, volvieron a ponerse en marcha (acaso al mismo tiempo que el entrenamiento de esos cuerpos aunque ampliado con otras técnicas, volvía a escena). Pero por lo menos dos cuestiones habían destruido la mirada ingenua sobre ese trascendentalismo: la revisión de la *presencia* del cuerpo en escena y la conciencia de una grieta insalvable en la representación.

En primer lugar, la danza escénica, trabajando con el cuerpo como elemento constitutivo de su práctica, había tenido que lidiar con la engañosa apariencia de lo *presente*, en tanto se aparecía el cuerpo como algo carente de mediación y como instancia de *presencia pura*. La insistencia de este discurso permitió, por ejemplo, una literatura sobre la danza repleta de comentarios seudo místicos, a menudo ingenuos o por lo menos confusos, referidos a una improbable pero deseada autoexpresión cristalina.

La insistencia sobre la materialidad del cuerpo impuso en los años de la vanguardia una nueva mirada que, precisamente por dar cuenta de esa materialidad, definió también la imposibilidad de un espacio (un cuerpo habitado) de presencia sin las mediaciones que su propia pertenencia a un

sujeto imponían. El gesto cotidiano (el *ordinary movement*), en su primera búsqueda por destituir el ilusionismo, puso también de manifiesto la imposibilidad de la presentación de una imagen del mundo no mediada, aunque más no fuera escondida tras el velo de algún tipo de naturalismo. A partir de allí es posible pensar entonces un modo de revisión de la corporalidad de coreógrafos actuales como Lia Rodrigues con su *Formas breves* o Gilles Jobim con *The Moebius Strip*. Resistiendo cada uno a la construcción de personajes a su manera y explorando insistentemente esta perspectiva, también exponen la imposibilidad de neutralizar el cuerpo y volverlo en definitiva entonces un nuevo refugio tranquilizador.

Pero en segundo lugar, el aporte principal de esos años ha sido la evidencia de la crisis de representación. Esta problemática, que apareciera de una manera radicalmente incontestable en el pasado, dejó lugar finalmente a ciertas variantes posibles de lo actual, en las que no necesariamente aparece en superficie esta dificultad. La mediación ha perdido su carácter de diáfana transparencia y lo que queda es, en todo caso, advertir o negar la cuestión, pero con conciencia de ese espacio insalvable.

Esta conciencia llevó en algunos casos al desarrollo de la perspectiva autobiográfica, o más bien a la exposición de las dificultades para llevar adelante ese género particular de la narración. Si Pina Bausch, por ejemplo, casi contemporánea del Grand Union, se volcó también a disolver la construcción tradicional de personaje en la danza, su modo de realización de ello derivó más bien en la dificultosa limitación entre el adentro y afuera de la obra. En el proscenio, hablando con el público, la experiencia personal se volvió un compartimiento inestable, en el que la frontera del cuerpo no delimita el momento de la representación o, más aún, impone allí los cuerpos para señalar el ilusionismo de esa representación pero sin renunciar a su existencia.

En otros casos, en cambio, lo que queda en evidencia es la aparición del lenguaje como un modo de señalar el desajuste de la mimesis. *Korper* de Sasha Waltz juega de esta manera con las posibilidades de un señalamiento material y descriptivo de las partes del cuerpo para desplazar los términos y poner así en entredicho la correspondencia que fue la quimera de una danza confiada, más allá de los problemas del *cómo*, en sus posibilidades representacionales.

Aquellos años de los sesenta y los setenta produjeron una modificación fundamental en el panorama de lo pensable hasta ese momento en la danza. Incluso, porque las definitivas modificaciones propuestas desde los discursos, las obras y sus interpretaciones parecieron estar finalmente en sintonía con una época pero, además, se incluyeron más tarde al discurso institucionalizado, siendo adoptadas como elemento natural para pensar la danza. De esta forma, redefinieron su comprensión, aunque sea una ar-



dua tarea reconocer la potencia de esas fuerzas ideológicas y estéticas cuando la dimensión utópica de sus pretensiones sociales parece haber caducado. Sin embargo, es posible vislumbrar allí la energía política de la danza dentro de su propio interior y no como reflejo pasivo de lo que está fuera de ella, y advertir el modo en que ese utillaje conceptual y metodológico se articula con las producciones actuales.

Figura 4. Kontakthof, Pina Bausch, 1978.

5.

Había una vez, entonces, dos *solos* creados con treinta años de distancia. Entre esos *solos*, *Accumulation* y *Once*, se tienden líneas de contacto, puntos en común que exponen en este último aquello que no sería posible sin el primero. Pero también hay más entre ellos, algo así como el pedido de otras formulaciones teóricas para otras obras y otras circunstancias. En el medio de *Accumulation* y *Once* se encuentra también la contradicción entre la persistencia (es decir la aceptación de esos cambios y su naturalización sin perturbación alguna), y la necesidad de advertir que de todas maneras esa naturalización no representa el fracaso estrepitoso de las modificaciones propuestas.

Es imposible no acordar en que “las invenciones técnicas y artísticas (de las vanguardias) han sido absorbidas y capturadas por la cultura de masas occidental en todas sus formas” (Huyssen [1986] 2002: 39), pero esto no necesariamente significa (y Huyssen es explícitamente conciente de ello) que no haya salida o perspectiva posible para aquellas invenciones, incluso a partir de mismas circunstancias que pueden revisarse hoy.

Entonces, ¿de qué modo es posible resignificar para la danza esa brecha entre Trisha Brown y Anne Teresa de Keersmaecker? Probablemente estén en esos treinta años las propias respuestas dadas en la lógica de lo sucedido. Porque en ese espacio están también las obras de Pina Bausch, la MTV, William Forsythe, y también Barishnikov bailando los ahora *clásicos* de la Judson. Tal vez, una suerte de caballo de Troya en lugar de un ejército en retirada.

En el 2005, Bruno Beltrão mostró por primera vez en Buenos Aires *Telesquat*, una obra creada con el Grupo de Rua de Niterói, que en 1999 había ganado el Campeonato Internazionale di Funk de Nápoles. Beltrão

tomó el nombre de la obra de una supuesta enfermedad que, según algunos médicos de los años cincuenta, afectaría a quienes miraran demasiada televisión. En la obra se señala específicamente el desajuste intrínseco de la representación: un relator, una suerte de predicador desahogado que improvisa durante toda la obra, insta al público relatar lo que ocurre en escena. Es posible decir cualquier cosa, porque lo que se baila no se parece a la pantomima danzada o a un movimiento de pretensiones convencionalmente *expresivas*. En una pequeña pantalla en el borde del escenario se proyectan a su vez otros textos, a veces relacionados tangencialmente con lo que sucede en escena, a veces autoreferenciales, a menudo aparentemente ajenos. Mientras tanto, una suerte de broma tecnológica muy precisa hace *volar* a los bailarines por sobre las cabezas de los espectadores: con la música de *Sexto sentido*, *Matrix*, *El exorcista* y *Misión imposible* las pantallas colocadas en los laterales de la sala construyen una ilusión evidente pero efectiva. Sacando su núcleo de aquello que han sido los relatos de ciencia ficción cinematográficos, la obra tiene todo el tiempo una apariencia de entretenimiento: es posible divertirse y, en efecto, eso parece suceder con el público. Pero no hay en esto solo eso: siguen estando allí los elementos seminales que alguna vez fueron novedosos y shockeantes; y sin embargo de alguna forma esa epifanía de la sorpresa que ya no podía prometernos



Rainer está ausente. Pero tal vez es en esa apariencia de liviandad que produce una experiencia del desajuste y la interpelación lo que se encuentra todavía en algunas obras, de vez en cuando. La pregunta es de qué manera insistir en ese desajuste, provocar el conflicto mediante los discursos acerca de la obra, para desplazar el eje, no ya para negar el entretenimiento, sino también para sumar a él la incomodidad.

Figura 5. Imagen promocional de *Telesquat* (2005)

Notas

1 En efecto, después del nombre y la estructura inicial de 1971, el título fue *acumulándose* también, junto con la reformulación de la coreografía: *With Talking* (1973) *Plus Watermotor* (1977) (Leigh Foster 1987: 182).

2 Pueden verse algunas de esas críticas en www.danceinsider.com.

3 Salvo, por ejemplo, en el caso de las experimentaciones escénicas y los escritos de Oskar Schlemmer en la Bauhaus, que tuvo más resonancia desde una perspectiva plástica que especí-

ficamente kinética. De todos modos, aunque excede la línea de este trabajo, es posible rastrear la herencia del cuerpo máquina en este sentido, tanto en los trabajos de Phillippe Decouffé en los ochenta y noventa como en las últimas incursiones tecnológicas de Cunningham.

4 El análisis de los registros anatómico metafísico y técnico-político propuesto por Foucault, si bien elige como material para éste último la milicia francesa del siglo XVIII, puede aplicarse con precisión a las pretensiones impuestas en las academias de danza de ese siglo y de los siguientes. (Foucault [1975] 1989: 139-174).

5 Para un ejemplo de esto, ver “A Quasi Survey of some ‘Minimalist Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plétora, or an Análisis of Trio A”, en el que las características de su trabajo son homologadas con las de la escultura minimalista. (Rainer [1968] 1996: 290-299).

6 En Huddle de Simone Forti (1961), los performers rodaban acurrucados por el piso cerca de diez minutos; en Flat (1964) de Steve Paxton los participantes se vestían y desvestían sin prisa; en We Shall Run (1962) de Yvonne Rainer, doce personas corrían durante siete minutos en distintas direcciones.

7 www.villagevoice.com/news

8 Gabriel Klein desarrolla de manera bastante específica algunas de estas cuestiones. (Klein 1999: 87).

Bibliografía

S.A.: Entrevista a Yvonne Rainer. <http://www.villagevoice.com/news/0023,zimmer,15448,1.html> Abril 2005.

Banes, S. (1999) “Pouvoir et corps dansant”, en *Danse et utopie. Moviles I*. Paris: Université Paris 8.

---. (1980) *Terpsichore in Sneakers*. Boston: Wesleyan University Press, 1987.

Danto, A. (2003) *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Foucault, M. (1975) *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.

Ginot, I. “Une structure démocratique instable”, en *Danse et utopie. Moviles I*. Paris: Université Paris 8.

Huysen, A. (1986) *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.

Klein, G. (1999) “The Subversive Mainstream”, en *Body.con.text The yearbook of ballet international/tanz aktuell*. Berlín.

Leigh Foster, S. (1986) *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley: University of California Press.

McFee, G. (1992) *Understanding Dance*. New York: Routledge.

McDonagh, D. (1970) *The Rise and Fall and Rise of Modern Dance*. New York: Outerbridge & Dienstfrey.

Pinto Ribeiro, A. (1994) *Dança temporariamente contemporânea*. Lisboa: Passagens.

Rainer, Y. (1968) “A Quasy Survey of Some ‘minimalist’ Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plétora, or An Analysis of *Trio A*”, en M. Huxley & N. Witts (ed.) *The Twentieth-Century Performance Reader*. London: Routledge, 1996.

Sontag, S. (1961-1965) *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.

María Martha Gigena

Licenciada en Letras y Profesora de Danza. Docente de Teoría y de Historia de la Danza (IUNA/UBA) y de Literatura Latinoamericana (UBA). Ha sido becaria del Fondo Nacional de las Artes para una investigación sobre las fuentes literarias de la danza contemporánea en la Argentina. Actualmente participa en un proyecto sobre Itinerarios teóricos de la Danza.

E-mail: mariagigena@gmail.com

El aura de la vanguardia. Sobre los dorados años sesenta

Florencia Suárez Guerrini

Los metadiscursos del arte argentino han edificado el mito de los años sesenta sobre la base de ciertas asunciones respecto de la vanguardia.

Cuando en la década del noventa se realizan tres exposiciones, como reposición de algunas de las tendencias que habían causado las mayores fracturas en los lenguajes artísticos durante los 60 (conceptualismo, arte de los medios, arte de acción), la crítica local se pronunció a favor o en contra de esas restituciones. La polémica desatada pareció, en principio, cuestionar la posibilidad de que esas experiencias efímeras o realizadas para un ámbito específico, con tecnologías y medios de ese momento, fueran reeditadas. Más allá de esa cuestión, este artículo intenta dar cuenta de cómo en la discusión revive el mito de la vanguardia local, un momento del artedel que no es posible decir cualquier cosa.

Palabras clave: vanguardia, museo, años '60, mito, reconstrucción.

The aura of the avant-garde. About the golden sixties

The metadiscourses of Argentine Art have constructed the myth about the 60s (sixties) from several assumptions about what was in the lead as regards avant-gardism. In the 90s, three exhibitions were held to replace some of the trends which had caused major ruptures in artistic languages during the 60s (Conceptualism, Media Art, Action Art). As a result, the criticism of that period reacted either in favor or against the above mentioned replacements. It appeared, at first, that the controversy was questioning whether those ephemeral experiences perhaps developed for a particular environment, with technology and means of that time, would be reedited. Furthermore, this paper reviews how the local avant-gardism myth arises for debate, a period when one can hardly assert anything about it.

Palabras clave: avant-garde, museum, sixties, myth, reconstruction

1. El museo y la vanguardia

La emergencia de un momento nuevo del arte, definido como contemporáneo, posmoderno o posthistórico (Danto, 1999: 25-41), y localizado por los metadiscursos en los primeros años de la década del sesenta, se fundamenta frecuentemente sobre el advenimiento de diversas muertes, de la pintura, del autor, de la obra de arte, de la vanguardia y hasta del arte mismo. El anuncio de la “muerte de la vanguardia”, piedra de toque de los discursos posmodernos, ha suscitado posiciones críticas encontradas en contextos teóricos distintos. De un lado, los que entienden ese deceso como fracaso de su proyecto (Habermas, [1981] 1985, Hobsbawm, 1999) [1]. La evidencia de que el arte no ha logrado consumarse en la vida cotidiana, nudo central de la tesis vanguardista, pondría de manifiesto la ineficacia de su propuesta política. Por otro lado, están los discursos que postulan su afirmación, o por lo menos, que cuestionan la supuesta declinación. El que la vanguardia moderna no haya logrado su cometido de insertar el arte en la praxis vital no contradice su carácter revolucionario, y al fin y al cabo, la puesta en crisis de la institución arte constituye un gesto político insoslayable (Steimberg 1999)[2]. Desde otra perspectiva, el éxito de la vanguardia se subraya también en el registro de su vigencia en los momentos posteriores a su irrupción. En este sentido, la puesta en evidencia de su “sobrevivida”[3] se ha señalado como triunfo de su operatoria, en relación con lo que podría definir el “estilo de época” contemporáneo (Steimberg 1996-1998 y Steimberg y Traversa 1997: 11-32) y de “acción diferida”, un efecto de sentido retroactivo que la primera vanguardia alcanzaría en las diversas recuperaciones neovanguardistas (Foster 1996)[4].

Esta polémica está presente también en otro campo de la discusión, el que aborda la relación de la vanguardia con el museo y con las operaciones museográficas. El tema se actualiza en tres tipos corrientes de discurso, que articulan diferentes planos de la relación, de los cuales pretendo analizar sólo uno. El primero de ellos sostiene que la institución museo, altamente rechazada por la vanguardia histórica (recordemos que para los futuristas el museo asume la forma de cementerio), desde mediados de la década del sesenta reingresa positivamente en la escena artística de la mano de las prácticas contemporáneas. La negación radical que la vanguardia moderna proclamó al arte previo a su surgimiento, y puntualmente al museo como contenedor de esa tradición, se funden en la contemporaneidad en un conjunto de experiencias que conciben a ese mismo pasado en materia disponible para las nuevas producciones (Danto 1999). El museo ya no es un objeto de conflicto para el arte, por el contrario, es un almacén de imágenes que se ofrecen para ser apropiadas.

Otro nivel de la articulación es el que afirma que buena parte de las tendencias neovanguardistas basan su programa estético en el rechazo de

espacios institucionales, en un intento por recuperar la praxis vital de la vanguardia moderna. Las acciones en la calle y la intervención de espacios públicos –extra-artísticos en origen-, bajo el lema salir del museo, fueron el programa de algunas de las tendencias surgidas a mediados de los sesenta[5]. En Argentina, por ejemplo, se registran las experiencias en la calle de Julio Le Parc y el GRAV (Un día en la calle) en París, de Alberto Greco (los Vivo Dito) y de Marta Minujín (happenings y esculturas comestibles).

Un tercer eje es el que señala que las tendencias conceptuales, surgidas también en la neovanguardia sesentista, orientadas a la desmaterialización del objeto artístico, ponen en cuestionamiento el dispositivo museístico. Lo efímero y lo situacional, dos condicionamientos de los que se valen muchas de las prácticas surgidas en el época, no sólo trastocan las nociones de arte y obra de arte, sino también los mecanismos relativos a la museificación de esas prácticas, es decir, a las operaciones tendientes a su conservación, archivo y puesta en exhibición[6].

Este último eje, que es el que me interesa analizar, ha sido ampliamente polemizado por la crítica de artes visuales en la prensa local de la década del noventa, a raíz de un conjunto de exposiciones que tematizaron el arte de los sesenta. Las exposiciones no abarcaron toda la producción artística de la época sino sólo remitieron a las tendencias que, según los discursos historiográficos, conformaron la vanguardia argentina de ese momento. El debate, focalizado en la validez de los retornos que implicó la revisión museográfica y, más aún, en los mecanismos relativos a la museificación de ciertas prácticas, incluye una serie de asunciones respecto del lugar de la vanguardia en los metadiscursos especializados que merecen ser revisados.

2. Sobre los retornos museográficos

Experiencias 68 (Fundación Proa, 1998), En medio de los medios (Museo Nacional de Bellas Artes, 1999) y Entorno a la acción '60-'70. Epígonos del arte acción '80-'90 (Museo de Arte Moderno, 1999)[7] fueron más que exposiciones antológicas. No sólo reunieron un conjunto de obrasnotables de los años sesenta, sino que cada una de estas tentativas de evocación de ese pasado constituyó un ejercicio de lectura y de representación de la década. No obstante, su reconstrucción museográfica provocó la puesta en cuestionamiento de los fundamentos.

La crítica de los noventa se enfrentó a través de dos posiciones. Por un lado, sostuvo que el conceptualismo y sus manifestaciones derivadas -como el arte de acción y el de los medios- no soportan ser exhibidos con carácter retrospectivo porque fueron concebidos como experiencias efímeras y situadas. Por otro lado, sumado a este argumento, buena parte de la crítica se pronunció también en contra de la re-presentación de las produc-

ciones que habían aplicado las tecnologías y los medios de comunicación contemporáneos. El grado de renovación alcanzado por los lenguajes era tal, que había logrado fracturar las condiciones de recepción artística de ese tiempo. No resultaba positivo, entonces, que aquellas manifestaciones que habían conmocionado los estamentos mismos del arte fueran reeditadas con recursos materiales actuales o bien, con los medios tecnológicos originales, sin negar los fundamentos de su programa estético.

Experiencias '68 se conformó como una recreación de la última exposición realizada en el Instituto Di Tella, evento que implicó la destrucción de las obras por parte de los artistas a raíz de la censura de la obra "El Baño" de Roberto Plate, medida que se anticipaba a la clausura policial de toda la exhibición. Además, el cierre del Instituto días después animó a gran parte de los artistas participantes a retirarse definitivamente, o al menos por un largo tiempo, de la escena artística. El formato de escándalo generalizado que tomó el acontecimiento en los medios de la época fue alimentando la conformación de un mito cuyo carácter contestatario se extendería a toda la década[8]. La provocación que significó la destrucción de las obras, el tenor de las declaraciones manifestadas en un comunicado firmado por los integrantes de la muestra y adherentes del entorno Di Tella y la amplia cobertura mediática confluyeron, dando lugar al mito de la vanguardia politizada en la trama histórica del arte argentino. De esta manera, la utopía de la praxis vital encontraba su lugar en el discurso histórico del arte nacional como la inserción concreta del arte en la vida[9].

La reelaboración de ese gesto en la exposición que tuvo lugar treinta años después, se consolidó a través diversas operaciones que van desde la presentación de las obras originales, en forma total o fragmentaria, a la reconstrucción de las piezas exhibidas en la muestra del '68 con materiales de la época y en algunos casos, a través de la sustitución de algunos elementos -como en la obra de Stoppani que prefirió reemplazar las palomas embalsamadas de 1968 por una fotografía del motivo-. Se incluyeron además fotografías documentales y artículos de prensa publicados entonces. La reedición de la muestra tuvo amplias reacciones en la crítica, como constata su curadora Patricia Rizzo:

"[Jorge] López Anaya dijo en La Nación que la moda de la temporada es reconstruir los años 60 (...) también dijo que se pretendió trasladar la Manzana loca a los pagos de Quinquela y de Filiberto y lamenta que las fotos estén amarillas. Yo no creo que estén amarillas porque, si no, no hubiera pasado lo que está pasando, y estos ya no son los pagos de Quinquela y de Filiberto. Dio por sentado que iba a estar mal antes de verla, pero es el precio de intentar hacer algo".(Julio Sanchez, "Algunos artistas del Di Tella se han vuelto académicos", entrevista realizada a Patricia Rizzo por Julio Sánchez, en La Maga 10 de junio de 1998: 28-29).

Los discursos críticos detractores que instalan la polémica se centraron mayormente en dos planos, estrechamente vinculados. Por un lado, la discusión se asentó sobre el problema de la reconstrucción histórica: ¿Hasta qué punto es posible la reposición de una experiencia artística pasada, cuya significación social y artística aparece acotada a su pertinencia contextual? y por otro lado, ¿qué sentido se perseguiría al reconstruir obras de carácter conceptual o efímero cuya existencia se inscribe, justamente, en su condición experiencial y en su tendencia a la desmaterialización? Polémica que aparece resumida en la pregunta que Roberto Jacoby le dirige a la curadora Catherine David: “¿Es legítimo intentar la arqueología de la vanguardia y recuperar formas de arte efímero que fueron hechas para un momento o una situación muy específica?” (“¿Qué es un curador? Entrevista a Catherine David”, Página12, 1998: 29)[10].

Similares críticas se emitieron contra las otras exhibiciones. Entorno a la acción '60-'70. Epígonos del arte acción '80-'90, procuró tender un puente entre las producciones efímeras efectuadas por la vanguardia de los sesenta y setenta y las realizaciones de fines de siglo XX que continuaron esa línea de indagaciones. Pero el sentido manifiesto de la exposición, que procuraba un recorrido histórico por los cuarenta años del arte de acción en Argentina- tal como queda evidenciado en su título-, no evitó que la crítica focalizara otros registros:

“No pasa un día sin que salpiquen los sesenta. O mejor dicho: el arrabal ruidoso y sus productos de lo que hubo en los sesenta. Gracias a cierto espíritu zumbón que definió lo más superficial de aquellos tiempos, creció la buena prensa de los tics estimulando la nostalgia. Hecha esa síntesis de sí, la década no había terminado cuando ya empezaban los revival.

Ahora no para de volver y, según vuelve, gana más peso su disfraz de edad dorada. Se hace difícil criticarla. Más: si uno no puede disfrutar de la charanga, basta ese dato como evidencia de aquello que uno es pero no dice”. (Jorge Dorio. “Las vanguardias son eternas”, Página 12 Suplemento Radar. Bs. As, 6 de mayo de 1999: 8)

En estas palabras, el lugar de la utopía vuelve a aparecer como contrapunto que pone en relación dos tiempos diferenciados: el presente se visualiza negativo en contraste con un outopos que deviene en instancia superadora del momento actual. Sin embargo, la referencia al estatuto mítico adjudicado al arte de los 60 alcanza aquí otra dimensión. No aparece ya como utopía realizada –como se desprende del texto de Rizzo sobre Experiencias 68– sino más bien, como desmontaje de uno de los discursos más legitimados por la crítica y la historiografía del arte argentino sobre la década, aquel que la refiere como edad dorada. Los años sesenta se advierten así como un objeto suspendido en el tiempo, al que es posible volver y reelaborar continuamente, pero al que es imposible abordar en términos

negativos. Sólo se pueden extraer valores positivos del arte de los sesenta, y por esto el mito es intensificado en cada nueva interpretación. El carácter de los retornos pareciera ser siempre afirmativo. Relectura que implica, además, una perspectiva nostálgica por un tiempo pasado que fue mejor.

3. La materialización de lo efímero

En un pasaje del mismo artículo citado antes, Jorge Dorio vuelve a poner en escena el cuestionamiento ya enunciado por Jacoby —en relación con Experiencias 68—, acerca de si es posible hacer museables aquellas prácticas que fueron propuestas justamente para poner en crisis todos los aspectos relativos a la institucionalización del arte:

“En ocasiones singulares como ésta, es menester dejar bien claro que son los méritos sólidos que carga en sí esta muestra los que permiten, al contarla, una mirada crítica sobre lo que se muestra (...) es todo un gesto la propuesta de recuperar desde un museo una corriente definida por su antagonismo militante contra esos preceptos que le permiten resucitar. La pregunta es si esta muestra se plantea como una reivindicación o como una desmentida del planteo de marras. En realidad, es ese juego constante, esa tensión, el rasgo más interesante de la apuesta” (Dorio 1999: 8)

Volvemos a encontrar estos mismos planteos en las críticas a la exposición En medio de los medios. Según su curadora, fue una exposición antológico-temática que reunió la obra de artistas que trabajaron durante los años sesenta con medios de comunicación variados: televisión, cine, telefonía, teletipía y medios gráficos. Incluyó distintas tendencias que atravesaron la década, desde el objetualismo, el Pop Art, el minimalismo y el arte conceptual. Buena parte de las obras fueron presentadas a través de la documentación en distintos registros, filmico, fotográfico y sonoro, como es el caso de las obras efímeras La Menesunda (Marta Minujín, Rubén Santantonín y Pablo Suárez) y Tucumán Arde (colectiva), y algunas de ellas hasta fueron traspuestas a medios tecnológicos contemporáneos.

Las confrontaciones colocaban otra vez en el centro del debate no sólo la reposición de un objeto que se supone inasible, sino además, las maneras en que ese objeto es recuperado:

“Lo paradójico de esta muestra es que a más de treinta años de su confección, estas acciones vayan a parar a una sala y se conviertan precisamente en lo que no deseaban: un objeto de museo”. (A.A., “Algo más que extravagancias”, revista Siglo XXI, Bs.As., Sección Arte, 5 de septiembre de 1999)

“No sé si no funciona [la exposición] porque las obras están pensadas para ser experimentadas en un momento preciso y no en otro. Lo que es claro es que no ayuda ver algo revolucionario en un lugar que suena tan a

museo (...) Quizás la verdadera solución habría sido publicar un libro y no hacer una muestra” (entrevista realizada por Dolores Graña a la escritora Esther Cross, “El medio es el mensaje”. Página 12, Bs.As., Suplemento Cultural Radar, 5 de septiembre de 1999).

En otros casos, la crítica asumió positivamente aquellas operaciones diversas de recuperación:

“A su modo esta exposición se inscribe en la breve pero intensa lista de muestras que durante la década que se termina [la del noventa] ha revisado, reconstruido, comparado, recuperado, restituido o informado sobre el arte de los sesenta, fundamentalmente sobre lo que fue el Di Tella como núcleo y motor de la época (...) Todas estas muestras analizan y valoran con sentido crítico un momento y una producción determinada que puso el arte argentino en sincronía con el mundo” (Fabián Lebenglik. “Documentación y visibilidad”, Página 12, Bs As, 7 de septiembre de 1999: 29).

A cambio, esgrimió su alegato reafirmando ciertos topos sobre los que los metadiscursos del arte argentino fueron edificando el mito: los años 60 como “el” momento de actualización internacional del arte argentino aparece como un enunciado irrevocable.

4. Entre el triunfo y el ocaso: la sobrevida de la vanguardia

El debate en torno de la representación museográfica de un objeto considerado no museable y de los procedimientos de historización operados (reconstrucción, restitución, reedición, reposición), enmascara ciertas asunciones respecto de las atribuciones generales conferidas al arte de los años sesenta, así como, en particular, del estatuto mítico de la vanguardia formulada por los metadiscursos. En *Mitologías*, Roland Barthes señala que “Todo objeto puede pasar de su forma cerrada a un estado oral, abierto a la apropiación” ([1957] 1991).

Si los mitos no son más que la realidad atravesada por el lenguaje y la forma de ese lenguaje es la historia, cualquier fenómeno histórico puede volverse mito, siempre que sea lo suficientemente “sugestivo” y revista cierta permanencia en el tiempo. Barthes agrega dos consideraciones más que resultan significativas. Por un lado, “el mito constituye un sistema de comunicación” y como tal, se trata de un modo de producción de sentido. No se define por el objeto al cual refiere sino “por la forma que lo profiere”, esto implica que el mito se encuentre al nivel de la discursividad y que además, adquiere formas variadas (oral, escrita, representaciones en imágenes). En este sentido, si el arte de los '60 representa para los metadiscursos la utopía realizada, la edad dorada o el momento en que el arte argentino se “puso en sincronía con el mundo”, es comprensible que la de-construcción del mito supuesta en su re-representación treinta años después, desatara la polémica. La reposición de las tendencias que mar-

caron grandes quiebres en el terreno de los lenguajes artísticos no podía pasar inadvertida.

Alrededor de las discusiones sobre las operaciones arqueológicas parecía girar otra cuestión. Admitir la restitución de la vanguardia sesentista implicaba dotarla del valor de monumento y asumir las estrategias de recomposición como posibilidades de aproximación a esas experiencias, pero desde el establecimiento de redes con el presente. Trabajando el material como parte de un proceso de producción de sentido que sólo se perfila desde la contemporaneidad. Por el contrario, la creencia en la ineficacia de su recuperación, deja al objeto en el lugar del documento[11]. Como no es posible acceder al sentido que las prácticas de vanguardia pudieron tener en el pasado, se obtura la posibilidad de relecturas del objeto, porque el sentido permanece clausurado en su inmanencia.

Estas discusiones sugieren que la sobrevida de la vanguardia no sólo se pone de manifiesto en la polémica acerca de su muerte o de su éxito. En los metadiscursos críticos locales, su vigencia se efectiviza, también, en la trascendencia de lo que la vanguardia histórica había rechazado, justamente como base de su fundamento. Con las diversas actualizaciones se corría el riesgo de que la vanguardia argentina de los sesenta se presentara al mundo como un papel amarillo. Frente a este temor, se evidenció en la prensa la circulación de un discurso que fundó su réplica, al menos parte de ella, en una especie de restitución de ese carácter aurático del que la vanguardia sesentista había intentando desprenderse[12]. Un aura que no pretende instaurarse como propiedad intrínseca de todo objeto artístico sino que se presenta, paradójicamente, como aura de la vanguardia.

Notas

1 Para Jürgen Habermas, la vanguardia fracasa en el marco de un proyecto más amplio que es el de modernidad formulada por el Iluminismo en el siglo XVIII. Los esfuerzos por construir un mundo moderno basado en la racionalidad práctica, separado de la religión y de la metafísica, dieron curso al proyecto de la modernidad cultural fundamentado en la autonomización de las esferas de la cultura (moral, ciencia y arte). La especialización de cada uno de esos dominios dio como resultado una separación, cada vez mayor, entre la “cultura de los expertos” y la del público general, y allí, radicaría la distancia entre el arte y la vida práctica. No obstante, Habermas considera también que los intentos de la vanguardia por redimir esta situación fueron en vano, y es más, terminaron legitimando aquellas estructuras que habían tratado de disolver (Habermas [1981]1985: 19-36). Eric Hobsbawm considera que si bien el presupuesto del que parte la vanguardia es válido (las artes visuales no daban cuenta de las transformaciones que habían afectado al mundo moderno y se debía proponer un cambio en ese sentido), su proyecto no sólo no alcanzó sus objetivos sino que además nunca podría haberlos alcanzado. El historiador centra su argumentación, sobre todo, en que la pervivencia de la pintura y la escultura en los movimientos de vanguardia, no acompañó los avances tecnológicos que se desplegaban en el área productiva. Por otra parte, cree que la caída de la vanguardia, que identifica con las artes visuales, radica en su falta de inserción en los espectáculos colectivos o masivos como el cine, el video y actualmente, los conciertos de rock. Evidentemente, Hobsbawm no sólo desconoce las influencias significativas que la vanguardia tuvo y tiene en estos lenguajes sino, además,

sus condiciones productivas particulares, y en esto radican también las implicaciones de las ciencias, las tecnologías y los medios contemporáneos en el itinerario de las artes visuales.

2 Oscar Steimberg sostiene que, en la medida en que las vanguardias artísticas “se constituyen como intentos de ruptura en un campo estabilizado de leyes de género y de hábitos estilísticos”, se sitúan en un polo de conflicto que deben construir y defender. “La vanguardia es inevitablemente política desde el momento, que le es consustancial, en que sale a matar la palabra de un sistema, el que legitima la práctica del arte institucionalizado” (Steimberg 1999). Desde otra perspectiva teórica, Peter Bürger reconoce, en cambio, que la vanguardia ha sobrevivido en el medio artístico y es en este espacio que acepta su carácter revolucionario, pero admite, de la misma manera, su fracaso en tanto programa político. Estima que los intentos de la neovanguardia por continuar la tradición vanguardista (en los happenings, por ejemplo) han terminado por negar la intención vanguardista de reintegración del arte con la vida, porque lo que no sobrevive en esos intentos es el efecto de shock: “la neovanguardia institucionaliza la vanguardia como arte y niega así las genuinas intenciones vanguardistas”. Bürger se resguarda de posibles impugnaciones y llega a reconocer su “efecto a nivel artístico”, pero esto no le alcanza para asumir la disrupción artística como gesto político. (Bürger [1974] 1997: 115).

3 La noción de “sobrevida” es formulada por Mario Carlón en: “Avatares de un transgénero ‘alto’, vida y supervivencia del retrato en los medios masivos”. Material de la cátedra Semiótica de los medios y géneros contemporáneos, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 1998.

4 En relación con ciertos procedimientos que habitualmente son señalados como rasgos del estilo contemporáneo, pero que tienen su “asentamiento” y “expansión” en las prácticas de vanguardia, como el “revival”, la “mezcla de géneros” y la “primacía de la parodia sobre la representación”, entre otros, Oscar Steimberg señala que “su generalización constituye uno de los principales factores de la pérdida de conflictividad del gesto vanguardista: no sólo ha fracasado su proyecto revolucionario (la experiencia surrealista no ha cambiado las relaciones sociales, la construcción futurista no ha acabado con la historia del arte), también ha ¿triunfado? su operatoria”. (Steimberg 1996-1998). Por su parte, Hal Foster plantea que el hecho de que las neovanguardias afirmen la autonomía del arte, esto no sugeriría el fracaso de la vanguardia. El sentido auténtico de las vanguardias es, en realidad, reconstruido posteriormente a su surgimiento, en una operación que denomina “acción diferida”, noción que toma de los estudios freudianos sobre la neurosis infantil. Las vueltas a procedimientos dadaístas (como los readymades) y constructivistas operados por la neovanguardia desde la década del cincuenta, indican que la vanguardia retorna al pasado pero desde el futuro, en este sentido: “...la obra de vanguardia nunca es históricamente eficaz o plenamente significante en sus momentos iniciales”. (Foster [1996] 2001: 33-34).

5 Huyssen considera que los happenings y el teatro alternativo y callejero, entre otras manifestaciones que hacen uso de los espacios públicos durante la década del sesenta en Estados Unidos procuran recuperar el “ethos negativo y resistente que había nutrido al arte moderno en sus primeras etapas...”. De esta manera, la cultura norteamericana asumía, por primera vez, la radicalidad de la vanguardia, dirigida en este caso contra la institucionalización del arte elevado que se había afianzado durante los años cincuenta “mediante la cultura del museo, la galería, la sala de concierto, las grabaciones y los libros de bolsillo” (Huyssen 2000: 332).

6 Esta cuestión fue problematizada ya por Daniela Koldobsky en relación con los *Vivo dito* de Alberto Greco, cuando se pregunta: “cómo se construye la memoria de un arte que se resiste a formar parte de ella desde el momento en que, a partir de su fugacidad y/o inmaterialidad, escapa a toda conservación y perdurabilidad temporal” (Koldobsky 2002).

7 *Experiencias 68* y *En medio de los medios* fueron curadas por Patricia Rizzo y por María José Herrera respectivamente. Entorno a la acción ‘60/’70 y *Epígonos del arte acción ‘80/’90* se exhibieron conjuntamente bajo la curaduría de Rodrigo Alonso.

8 La identificación de este acontecimiento con el carácter radical de la vanguardia queda registrada en las palabras de su curadora Patricia Rizzo, publicada en el libro-catálogo de la muestra *Experiencias ‘68* (1998): “Pero lo importante, es que ningún medio pareció comprender que detrás de la anécdota policial se ocultaba la verdadera noticia: el triunfo de una preceptiva basada en la perturbación; el paso por el cual la vanguardia elegía el compromiso, aún a costa de su propia inmolación” (Patricia Rizzo 1998: 65).

9 A este respecto, Patricia Rizzo plantea que “las experiencias que aparecen hoy a nuestros ojos como “míticas” no lo son por su papel clave en la legitimación del denominado “arte político”, ni por haber sido tomadas como emblemáticas para las tendencias de izquierda, sino por mantener presente en el arte un encuadre utópico y de evolución de las distintas tenden-

cias que en ellas encontraron su culminación.(...) Los protagonistas de las Experiencias, sólo tuvieron conciencia luego de décadas, de que la evolución de los acontecimientos los llevaba artísticamente al plano de lo mítico, y a ser parte constitutiva del arte de nuestro país, de nuestra historia” (Rizzo 1998: 69-70).

10 Es importante señalar que Roberto Jacoby, además de ser uno de los artistas participantes de las dos versiones de Experiencias '68 (como artista activo en 1968 y repuesto en 1998), se constituyó en uno de los opositores más fuertes de la reedición de la muestra. Catherine David es crítica francesa y curadora de la Documenta X de Kassel (1997).

11 Tomo las nociones de documento y monumento de Michel Foucault, cuando plantea que, desde la década del setenta, se asiste a un desplazamiento epistemológico por el cual la historia clásica tiende a la arqueología y ha pasado de centrarse en los monumentos como documentos, como memoria del pasado, a focalizar los monumentos, entendidos como una “masa de elementos que hay que aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relaciones, constituir en conjuntos”. En adelante, este desplazamiento de la historia a la arqueología implica, para Foucault, que los documentos no serán vistos como testimonios o como instrumentos de prueba que en sí mismo constituyan memoria, sino, al contrario, como objetos del discurso de la historia, y por esto, serán sometidos a operaciones de selección y organización. (Michel Foucault [1969] 1996: 9-29).

12 Con la noción de aura Walter Benjamin traza los dos rasgos constitutivos de la obra de arte clásica: autenticidad, atributo comprendido en su naturaleza única y singular, y distanciamiento, cualidad que señala una posición de lejanía del espectador respecto de ese objeto. De esta manera, el tipo de experiencia estética que provee la obra de arte tradicional -como “la manifestación irreplicable de una lejanía”, un objeto sacralizado e inaccesible-, es quebrantada con la aparición de las tecnologías modernas, particularmente con el cine y la fotografía. Desde esta perspectiva, la reproducción masiva, posible por los nuevos medios, alteraría esa lejanía impuesta por la obra clásica. y en consecuencia, la manipulación que de ellos hacen las vanguardias históricas, viola tanto el principio de originalidad como el de distanciamiento, despojando al objeto artístico de su carácter aurático. En este sentido, el supuesto oximoron que encierra el título de este artículo, intenta más bien mostrar otra dimensión de lo aurático, presente en algunos discursos retrospectivos sobre el arte argentino de los sesenta en la prensa; una dimensión que pese a su apariencia contradictoria, quizás no esté tan alejada de la noción original benjaminiana (Benjamin: 1989).

Bibliografía

- Alonso, R. (1999)** *“Entorno a la acción '60/'70 y Epígonos del arte acción '80/'90”*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno (catálogo).
- Barthes, R. (1957)** *Mitologías*. México, DF.: Siglo XXI editores, 1991.
- Benjamin, W. (1989) *“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”* en Discursos interrumpidos I. Madrid: Taurus.
- Bürger, P. (1974)** *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997.
- Crimp, D. (1983) *“Sobre las ruinas del museo”*, en Hal Foster (selec.) *La Posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós, 1985.
- Danto, A. (1997)** *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona- Bs.As-México: Paidós, 1999.
- Foster, H. (1996)** *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- Foucault, F. (1969)** *La arqueología del saber*. México D.F.: Siglo veintiuno, 1996.
- Herrera, M. J. “En medio de los medios. Comunicación y arte en los sesenta”. (texto curatorial inédito). Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1999.**
- *“Los 60s en los 90s. Museos y exposiciones: un nuevo rol”* (inédito).
- Hobsbawm, E. (1999)** *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Huyssen, A. (2000)** *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Koldobsky, D. (2002)** *“Memoria mediática versus arte efímero”*. La Plata: ENIAD.
- Rizzo, P. Instituto Di Tella. Experiencias '68. Buenos Aires. Fundación Proa. 1998.

Steimberg, O. (1996) *“Romanticismo y vanguardia en la era de las culturas regionales y la posmodernidad”*. Travesía. N° 32. Ilha de Santa Catarina, Brasil: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina. 1998.

_ (1999) *“Vanguardia y lugar común: sobre silencios y repeticiones en los discursos artísticos de ruptura”* en SYC N°9/10: Buenos Aires.

Steimberg, O. y Traversa, O. (1997) *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires: Atuel.

Florencia Suárez Guerrini

Licenciada en Historia de las Artes Visuales (UNLP) y doctoranda en Historia del Arte (UBA). Docente en la Facultad de Bellas Artes (UNLP) y en el Área Transdepartamental de Crítica de Arte (IUNA). Becaria de investigación y miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (UNLP). Desarrolló proyectos de investigación sobre arte argentino subsidiados por Fundación Antorchas (2000), Fondo Nacional de las Artes (2003) y Centro Cultural de España en Buenos Aires (2005). Es autora de “A la deriva del arte moderno en La Plata. La irrupción del MAN en el medio local” y “Nuevos modos de producción artística. El arte argentino de los ‘60” (Museo Provincial de Bellas Artes, Bs.As., 2004) y co-autora de *Arte y Utopía. La ciudad desde las artes visuales* (Bs. As.: Asunto impreso, 2003).

E-mail: fsuarezguerrini@gmail.com

La crítica contemporánea y la relación entre el arte y la política: nostalgia de la vanguardia

Berenice Gustavino

La conjunción de los términos *arte y política* no constituye una novedad para la tradición de la discursividad sobre el arte argentino. Así lo asume la crítica contemporánea de artes visuales, que postula la relación en términos de *retorno*. Esta figura construida como retorno opera, por su misma definición, en relación con momentos previos comparables por similitud y momentos previos comparables por oposición. En este trabajo se busca observar cómo la crítica contemporánea de artes visuales, en el subgrupo que comenta las relaciones entre arte y política, construye una enunciación nostálgica respecto de un pasado artístico asentado en la referencia a la vanguardia de los años '40 y la de los '60.

Palabras clave: arte, política, vanguardia, retorno, nostalgia

Contemporary criticism and the relationship between art and politics: nostalgia of avant garde

The conjunction of the terms *arts and politics* does not constitute a novelty within the tradition of discourse about argentinian art. It is assumed to be that way by contemporary criticism of visual arts, that postulates the relationship as a *return*. This figure operates, by its own definition, by signalling previous moments comparable by similarity and previous moments comparable by opposition. This study seeks to analyze how contemporary criticism, in the subgroup that comment about relationship between art an politics, constructs a nostalgic enunciation with respect to an artist past based on the reference to 40's and 60's avant-garde.

Palabras clave: art, politics, avant-garde, return, nostalgia

La crítica de artes visuales construye, entre los años 1997 y 2003, una escena caracterizada por el señalamiento de ciertas obras y prácticas artísticas como manifestaciones de *arte político*. Este señalamiento de lo político no se presenta como novedad en el escenario del discurso crítico, sino que es considerado *retorno* o *reingreso* frente a momentos previos de relaciones entre el arte y la política. Estos momentos son señalados por la crítica de manera recurrente y construyen una periodización particular

aplicando como principio de orden, de inclusión y exclusión, un criterio de presencia de lo político en las artes plásticas. Así, se estabilizan momentos en la historia del arte *de presencia y ausencia* respecto de la relación con lo político. El recorrido cronológico que resulta de este ordenamiento reconoce los siguientes momentos: la década del veinte, la década del cuarenta, la década del sesenta y la década del setenta; un momento de ausencia de lo político en el arte, ejemplificado por la década del noventa; y un momento de retorno de lo político en el arte en el período analizado.

La mención del momento señalado como un momento en el que el arte reconoce y hace explícitas vinculaciones con la política, es articulada por la crítica a partir de su inscripción en una continuidad que lo anticipa, le otorga fundamento y lo hace inteligible en el relato de la *historia del arte argentino*. Si bien dicha cronología abarca los distintos momentos aquí señalados, la crítica privilegia, en esta línea filiatoria, la década del cuarenta y la del sesenta.

El arte político, objeto del discurso de la crítica, es caracterizado entonces según presenta continuidades y discontinuidades respecto de esos dos momentos que funcionan como referentes y frente a los cuales la crítica despliega sus dimensiones *valorativa, genética, prescriptiva o normativa y descriptiva*. [1]

El efecto enunciativo que denominamos *nostálgico* es construido a partir de la recurrencia sobre cierta valoración que coloca al arte del período en una posición *disminuida* respecto de esos momentos de referencia. Esa caracterización se articula mediante criterios de comparación a partir de los cuales el arte político del período aparece vinculado a la banalidad o como efecto de una moda internacional y el artista vinculado a esas producciones como una figura menos comprometida y radical que la de sus antecesores.

En el grupo de textos analizados, no se propone una escena de debate en torno a la asignación de un sentido político para ciertas obras ni se discute sobre aquello que las convertiría -o no- en tales. La crítica produce comentarios partiendo de una designación predefinida y de la que no se explicitan los mecanismos activados en ese proceso de asignación de sentido.

1. Fines de los '90: una escena de pasaje

Hacia el año '97, la década del noventa aparece concluida en los textos de la crítica. Esta periodización supone también la caracterización de la etapa que se cierra y la realización de un balance del panorama actual del arte argentino.

Un ensayo crítico de ese año (Grinstein 1997) propone una descripción respecto del arte de la década, que cristaliza algunas de las posiciones recurrentes en torno a la misma. En ella se condensan discusiones previas y funciona como condición de producción de caracterizaciones posteriores. Este tipo de descripciones toman como objeto a la “estética del Rojas” en particular y evidencian cierta permanencia en los textos de la crítica de los años que nos ocupan, aún cuando el período se dé por concluido [2]. Bajo el título “Arte argentino actual: tedio y tragedia” se señala:

«¿Dónde está el arte cuando todo es estético, cuando el afán del diseño y el marketing otorga a todas las cosas una similar apariencia (uniforme, bella, aséptica), en función de objetivos tan poco trascendentes como la consolidación de un producto en el mercado de consumo?» (Grinstein 1997: 18).

Y más adelante:

«Los más nuevos artistas argentinos abordan la creación sólo para oponerse a la nada. Evadidos de la presión del mensaje, trabajan las imágenes desde el deseo y el capricho, desde la espontaneidad y el derecho a la locura.» (Grinstein 1997: 20)

Para llegar a la descripción de este momento como una etapa signada por “el tedio, la apatía y el olvido de toda pasión”, se construye una genealogía que comienza con los sesenta y los setenta, décadas en las que “la disyuntiva fue: arte o política” (Grinstein 1997: 19); siguiendo con los ochenta cuyas imágenes fueron las del “tibio asomo de la posibilidad de volver a decir” y la existencia de “un arte, todavía y de otra manera, político, trágico” (Grinstein 1997: 20); para llegar al vacío de contenidos de la actualidad de fin de siglo. En una aproximación que será lugar común al momento de dar cuenta de la década de los noventa y también del período que nos ocupa en algunos casos, el ensayo concluye con una puesta en relación directa de las producciones artísticas con aquella porción de la realidad extraartística circunscripta por la política nacional:

«El arte no puede conseguir lo que la política no pelea. La política se debate en la agonía de no poder generar ideas, o rutas, o al menos bálsamos.» (Grinstein 1997: 21).

En un artículo publicado en la Revista *Art Nexus* durante 1998 con motivo de una exposición de la artista Margarita Paksa, se intenta describir también el panorama del arte de fin de siglo. Para ello se despliegan recursos similares a los vistos más arriba:

«La obra de Paksa (...) contrasta con la apariencia de inocencia y de ensimismamiento acrílico con que se disfraza el arte de los años noventa en Argentina (...) La pregunta que queda sin responder gira en torno a los

efectos que puede llegar a tener una obra como la de Paksa en un contexto de notoria anestesia política como es el caso del medio artístico argentino”. (“Margarita Paksa” por I. Katzenstein en *Art nexus*, N° 27, Bogotá, enero-marzo, 1998. Citado en Alonso y González 2003: 20).

No sólo el arte producido hacia finales de la década del noventa aparece adjetivado de este modo y en relación determinista con un contexto de crisis de las ideas y el debate, sino que aquel que fue crítico y radical, producto de otra coyuntura histórica aparece también, extrapolado a fines de los noventa, vaciado de contenido. Este es el *efecto* que el fin de siglo y la escena cultural en tiempos del menemismo produciría sobre la reedición de una muestra colectiva de 1971, “El artista y el mundo del consumo”. En un comentario sobre la misma puede leerse:

«(...) La protesta anticonsumista es anacrónica. Aunque también lo era en 1971. La diferencia es que antes protestar tenía consecuencias o generaba polémicas (...) Pero lo que vuelve absolutamente arcaica la idea de la muestra es que la militante seriedad de la denuncia y la crítica de los setenta -incluso el humor y la ironía terminaban siendo serios- resultan sepultadas por el cinismo militante de los noventa, que ignora olímpicamente el pensamiento crítico.” (“El anticonsumo es anacrónico” por F. Le-benglik. *Página/12*, 15 de abril de 1997, p. 29).

Arte y artistas son cuestionados por abandonar un lugar en las discusiones sociales, asociado tradicionalmente con la denuncia y el compromiso explícito. Sin embargo, y como contraparte de ese reclamo en el que la palabra crítica se alza, reside una justificación: el arte, como reflejo de una particular coyuntura político-social, sólo tiene la posibilidad de actuar con las mismas herramientas que ésta le otorga.

O. Calabrese sostiene, retomando palabras de De Mauro, que “la crítica de arte es uno de los universos discursivos más densos en metáforas” y que estas persiguen más un efecto literario que un objetivo conceptual coherente (1993: 14). En los ejemplos señalados, la caracterización del período en torno a un posible compromiso político se articula mediante la recurrencia a metáforas como “la nada” y el “vacío”. Estas construyen su doble discursivo según la referencia implícita a “el todo” y “lo lleno” remitiendo la interpretación de las obras a la localización de un contenido implícito en las mismas. En forma alternada se registra también la inscripción de imágenes a partir de las que otros pares de opuestos se construyen y definen, valorando, los modos de resolución formal que esa ausencia de contenido permite: “la estetización” como reverso negativo de “lo estético”; lo divertido en oposición a lo serio; lo liviano que remite a lo pesado, a lo serio, a aquello que posee “espesor”.

2. Lo político en el arte según la *figura del retorno*

Una vez que la crítica da por concluida la década de los noventa y describe el período según rasgos de vacío y pobreza de ideas, se verifica una tendencia a señalar ciertas obras y prácticas artísticas como vinculadas a lo político. En un sentido amplio, lo político estará relacionado con que los artistas vuelven a *mirar la realidad social*, aunque este sentido pueda oscilar entre otros. Asignar a ciertas obras y artistas un rasgo que las asocia con lo político, asume en los textos las características de un retorno, no de una novedad.

Analizaremos este retorno según se presenta como una figura construida por los textos. Retomando lo desarrollado por R. Barthes ([1977] 2004) y O. Traversa (1997), definimos *figura* como aquello emergente que puede localizarse en la superficie del texto y que convoca una serie de aproximaciones analíticas apuntando a observar sus procedimientos constructivos, es decir, su figuración.

La *figura*, disociada de la figura retórica, aparece en la superficie del texto que fluye y es reconocida como tal si motiva el reenvío hacia algo que ya ha sido leído, escuchado o experimentado. Barthes sostiene que la figura se articula sobre juegos de frase no acabados, no plenos, en los que “su principio activo no es lo que dice, sino lo que articula: no es, después de todo, más que un ‘aria sintáctica’, ‘un modo de construcción’” ([1977] 2004: 15).

Mientras que en la superficie del texto la figura puede reconocerse como pliegue (Barthes [1977] 2004), la figuración sólo puede ser reconstruida y, como tal, analizada en una secuencia temporal, en una serie. Al respecto sostiene S. Moyinedo:

«La figura (...) se hace presente como principio de la praxis analítica en tanto materialización de una posibilidad que se torna perceptible a la mirada analítica por su recurrencia en una serie; en la estabilización de ciertos recursos representativos realizados en diversos niveles del enunciado, la figura introduce un principio de organización en la heterogeneidad de lo dado.» ([1977] 2004).

Sin proponer un análisis lingüístico, es de interés referirse aquí a ciertas construcciones recurrentes en los textos de la crítica del período que designan, de una manera inestable pero insistente, esta vinculación del arte con la política como figura del retorno. Estas frases, aparecen como formas completas, inicios o giros de frases: “No es la primera vez en la historia del arte argentino”[3]; “Hay un antes y un después en el arte argentino y eso arranca en los sesenta”[4]; “En los últimos años (...) esta temática se fue poniendo de moda”[5], “Jitrik también se volvió militante y recuperó para el arte del siglo XXI la figuración (...)”[6].

También se identifica el recurso a prefijos que señalan reiteración o repetición y aumento:

«En los últimos tiempos se ha vuelto evidente una serie de iniciativas de los artistas (plásticos, músicos, videastas) para articular sus prácticas con la revitalizada praxis social, e intervenir en los nuevos movimientos sociales (...)». («Los colectivos de arte ganan la calle» por A. Longoni, *Clarín*, Sección Cultura y Nación, 21 de junio de 2003).

“Y el arte, concluido el ciclo desmoralizante de la postmodernidad se está *repolitizando* (...)» («Arte y política en los sesenta» A. Giudici entrevistado por X. Buffone, *Ramona* N° 23, mayo de 2002, p. 35).

“(…) El debate está lejos de haber sido clausurado. Las reflexiones sobre las posibilidades de una acción eficaz del arte sobre su entorno, sumadas a la exigencia de una comprensión cabal de las relaciones entre arte y sociedad (...) y a la perspectiva histórica desde la que hoy podemos recuperar ese debate, deberían ofrecernos un marco privilegiado para *repensar* la cuestión». (Alonso 2003: 19).

“Y es sin duda esta una de las maneras en las que el arte contemporáneo *retoma* su contacto con la trama de referencias de la sociedad en la que actúa». («Resistencia desde el arte» por F. Ali-Brouchoud, *Página/12*, 26 de noviembre de 2002, p. 29).

Con la identificación en los textos de estas recurrencias que señalan la aparición de lo político en términos de retorno, se completa la escena que propone la crítica en tanto da cuenta del período contemporáneo a su escritura y lo diferencia del momento anterior, los noventa. La misma construcción textual del retorno activa la presencia de los momentos previos de vigencia de lo político. Respecto de estos, si bien se verifican excepciones, la escena enunciativa que se construye favorece la presencia de un enunciatario “conocedor” de los distintos períodos de la historia del arte argentino. Sólo en algunos artículos se reconstruye esta filiación histórica respecto de la cuál la contemporaneidad puede observar la característica de retorno, en la mayor parte de los casos, esta mención aparece sólo como referencia en la que “los sesenta” o “Tucumán Arde” constituyen ejemplos paradigmáticos.

3. Entre los cuarenta y los sesenta, “ni el glamour ni las trincheras”

En un artículo del año '97 se comparaba la actividad de la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas y su papel institucional durante los noventa con aquello que había representado el Instituto Torcuato Di Tella en los sesenta. Sin embargo, en el mismo texto se señalaba que esta comparación se establecía “sin el glamour de los sesenta y sin el combate de las trincheras de entonces[7]. Comparaciones de este tipo recorren los textos críticos se-

gún las producciones artísticas del período sean puestas en tensión con los cuarenta o los sesenta como el antecedente más cercano y representativo del arte político en la historia del arte local.

La década del cuarenta, con las experiencias de los grupos de vanguardia abstracta, funciona como extremo de comparación ante el cual se postula el vaciamiento o la nostalgia respecto de la posibilidad de cualquier propuesta política. Emplazada en el discurso de la historia del arte como la primera *vanguardia argentina auténtica*, simultánea y hasta adelantada a experiencias similares a nivel internacional, su mención supone no sólo la referencia a su propuesta plástica vanguardista sino también su vinculación explícita con la militancia de izquierdas en tiempos del peronismo. Sin embargo, los textos de la crítica no se detienen en esta caracterización sino que recurren al calificativo *banal* para dar cuenta de un retorno en el que se privilegia el *formalismo* y se descuida todo *contenido*. Según lo señalan los textos, este vaciamiento de sentido estaría en relación o con una mera voluntad decorativista como decisión del artista, o con la imposibilidad coyuntural de recuperar la utopía en un tiempo de características tan diversas de aquel como el contemporáneo.

“Los objetos y las pinturas exhibidos, en general, poseen una notoria pureza formal (...) y una cuidada reformulación banalizada del arte abstracto local (los grupos Madí, Concreto-Invención y Perceptista) (...) Parecería que el espíritu revolucionario de los años cuarenta fuera visto con cinismo y cierta dosis de humor.” (“Jóvenes y pulcros” por J. López Anaya, *La Nación*, 7 de octubre de 2001, sección 6, p. 4).

Según este comentario, el gesto de apropiación respecto de la vanguardia concreta sólo tiene la posibilidad de ser, en el contexto artístico contemporáneo, vehiculizada en el recupero de la forma pero nunca del espíritu original de la propuesta:

“El carácter político y heroico del madi y el arte concreto de ayer, hoy está circunscrito a una actitud módica. Las pretensiones de los cuarenta ahora se convierten en sonrisas.” (“Con la proa hacia el vértigo” Por F. Lebenglik, *Página/12*, 4 de marzo de 1997, p. 29).

En el mismo tono y respecto de una muestra colectiva de arte abstracto puede leerse:

“Su serie de cuadros [Graciela Hasper] (...) oscila entre el homenaje y la ironía (...) Los tres [Hasper, de Sagastizábal, Jitrik] pintan con un espíritu reivindicatorio de los momentos del arte moderno en que la tarea del pintor fue tenida por heroica.” (“Un puente abstracto”, por F. Lebenglik, *Página/12*, 21 de julio de 1998, p. 29).

Esta apropiación de resoluciones plásticas del pasado en la que la crítica reconoce un vaciamiento del contenido y la sola supervivencia de lo formal, supone una escena enunciativa caracterizada en términos de cinismo e ironía, en la que prevalecen los componentes lúdicos, humorísticos y “dulces”[8] como rasgos de una propuesta pictórica abocada al juego formal y colorístico.

Por su parte y retomando la imagen utilizada más arriba, la comparación con el antecedente sesentista arroja las más de las veces resultados negativos, o en su defecto aclaraciones respecto de una coyuntura histórico política inequívoca.

“(…) Si bien el contexto de una revolución política inminente hoy nos resulta lejano -por lo menos en la radicalidad con que se la pensaba en ese momento- el debate está lejos de haber sido clausurado.” (Alonso 2003: 19).

Salvedades similares, que aclaran la imposibilidad de traspasar cierta escena de debate y de producción, resultado de una determinada estructura histórica[9] a otra, son recurrentes al momento de caracterizar este período y suponen también la activación de las dimensiones valorativa y normativa, cuando, sin desarrollarlo, señalan la existencia de un canon al que se recurre para la definición del período pero del que se intenta tomar una distancia crítica en la búsqueda de especificidad.

En otro texto crítico puede leerse una comparación según la cual el “arte político del 2000” poco tiene que ver con las intenciones revolucionarias que presidían el activismo de los sesenta:

“Lejos quedaron las utopías sesentistas, donde arte político implicaba una ruptura real con el mecanismo de prestigio que instrumentaba la burguesía para controlar el fenómeno cultural.” (“Denunciando a lo grande. Arte político inside 2000” por X. Buffone, *Ramona* 9-10, diciembre 2000/ marzo 2001, p. 78).

Según refiere el mismo texto, el arte político del 2000 asume la imposibilidad de la utopía y desde esa autoconciencia no duda en “denunciar a lo grande” desde adentro de las instituciones y organizaciones del *establishment*. Mientras que el arte político de los sesenta “actuaba persiguiendo la utopía de la revolución”, el arte político del 2000 se acomoda en el lugar que le otorgan las instituciones, y aquello que podía ser crítico por la temática abordada (las fotografías de Sebastián Salgado o las de Graciela Sacco según se menciona en otro párrafo del artículo) aparece estetizado, efecto del contraste con los lugares en donde se emplaza y circula (Fundación Proa y Galería Diana Lowenstein respectivamente).

Puede reconocerse aquí la dimensión valorativa activada por la crítica vinculada, sin embargo, a la reconstrucción genética de las obras. Reconstrucción que no se restringe al análisis de las instancias productivas de aquellas, sino que postula la existencia de un corpus de obras -no exhaustivamente detallado sino referido de manera global como *arte político 2000-* que remite a lo que se asume como su antecedente histórico, a saber, el *arte político de los sesenta*. En el mismo gesto de configurar una línea histórica de filiación – los sesenta con el dos mil- se establece la comparación que, sin embargo, arroja resultados negativos sobre la contemporaneidad. Si bien la crítica citada no se detiene en la descripción de las obras de Sacco y Salgado, en su comentario puede reconocerse que existiría una continuidad temática entre estas obras y la tradición del arte político –la representación de la pobreza- pero que el tratamiento y, sobre todo, la situación enunciativa que las obras convocan suponen un efecto *estetizante*, en el que predominaría la presentación de una *forma bella* por sobre la comunicación de cierto mensaje social o de denuncia.

Se trate de la referencia a los cuarenta o a los sesenta, la crítica conforma “un vínculo enunciativo de cofradía, de secta para iniciados” que tiende “a la simetrización entre un enunciador experto y un enunciatario conocedor” (Koldobsky 2002), ya que tanto los sesenta como los cuarenta constituyen lo que Verón (1987) denomina *formas nominales*, enunciados que actúan como operadores de interpretación, cuya utilización supone un efecto inmediato de inteligibilidad[10]. Los textos no se detienen en explicaciones o argumentaciones y construyen, a partir de ellas, un enunciatario que comparte los mismos saberes y herramientas que el enunciador para articularlas con aquel conocimiento sobre la historia del arte argentino que estaría suponiendo su sola mención.

4. Nostalgia de la vanguardia

Frente a esos dos momentos, los sesenta y los cuarenta, la crítica evalúa de manera más o menos soslayada una pérdida de contenido y cierta superficialidad en la apropiación de procedimientos artísticos del pasado cuestionando, en el límite, la posibilidad de existencia de un *arte político*. Esto puede ser puesto en relación, por un lado, con el análisis que numerosos autores desarrollaron respecto del carácter crítico de la vanguardia y la posibilidad de renovación de ese espíritu por parte de la neovanguardia[11], y por otro, con los rasgos que ciertos teóricos señalan como definitorios de las prácticas artísticas de la contemporaneidad[12].

Aquí la nostalgia, como pena por lo ausente, se construye respecto de dos momentos que permanecen inscriptos en la historiografía del arte argentino, entre otras cosas, como expresiones de la vanguardia a tono, o adelantada, con respecto al panorama internacional. ¿Por qué la referencia

se establece respecto de estos momentos y no de otros? ¿Cuáles son los rasgos que la crítica busca en ellos y qué modelo axiológico postula a partir de lo que encuentra?

Por un lado, estos dos momentos aparecen mencionados como ejemplos de vanguardia fuerte, en el sentido en que la propuesta plástica es acompañada por una palabra combativa asentada en los manifiestos y una filiación política explícita. Refiriéndonos a la vanguardia concreta de los años cuarenta, su posición estaría sustentada en la novedad de su propuesta y también, según la historiografía, en su carácter original, opuesto al sentido tradicional de la homologación con Europa: la vanguardia liderada por Maldonado, Kosice y Lozza en sus respectivas formaciones sería radicalmente nueva según constituye un fenómeno de generación local, no una extensión o reformulación de propuestas extranjeras.

En cuanto a los sesenta la referencia estaría justificada, en términos de la crítica por la radicalidad de las distintas modalidades del fenómeno. Por un lado, en el nivel de los procedimientos y operaciones artísticas: durante los sesenta se amplían los comportamientos artísticos a zonas como el arte de acción, el arte del cuerpo y todas las extensiones del conceptualismo, y en relación con esto van a modificarse tanto las condiciones de exhibición y reproducción de las obras como el papel del espectador. Por otro, en la escena compuesta por los diversos conflictos, más o menos virulentos, entre artistas e instituciones artísticas. Por último, en la forma que asume la vinculación de los artistas con la militancia política. En el extremo, el paradigma al que parece remitir la crítica en su valoración estaría constituido por aquellos artistas que, luego de la experiencia de Tucumán Arde, por ejemplo, optaron por suspender o abandonar definitivamente su dedicación al arte.

Podríamos concluir revisando una serie de supuestos que operan, aun cuando no se explicitan, en esta escena que la crítica construye. Por un lado, la vigencia de una concepción del arte signada por la idea de sucesión y de progreso artístico, idea que la misma vanguardia habría desbaratado. Por otro, una concepción especular de la relación entre arte y realidad social en la que el arte sigue permaneciendo subsidiario de un *contexto* no-artístico y su producción interpretada en términos de *efectos* de aquel. Por último, la crítica construye, en el comentario de las manifestaciones que señala como pertenecientes al *arte político*, un discurso que omite toda una zona de debate presente en otros campos de la producción humanística en torno al fin de la modernidad y la crisis de los grandes relatos. En los textos analizados, la crítica desconoce u omite la posibilidad de pensar estas propuestas artísticas de comienzos de siglo según una estructura distinta de la vigente bajo la norma de un relato organizador fuerte.

Así, los textos de la crítica oscilan, en el despliegue de la dimensión valorativa y la filiación genética, entre la condena por la desatención del sentido -lo que coloca al arte político del período en una situación de menor radicalidad respecto de sus antecedentes históricos-, y la descripción del apropiacionismo posmoderno interpretado en clave de recuperación nostálgica del pasado.

Notas

- 1 Retomo aquí lo desarrollado por D. Koldobsky (2002 y 2003). La autora sostiene que la crítica define un campo de desempeño no homogéneo y variable “en el que se distinguen operaciones constructivas dominantes que pueden definirse como dimensiones presentes en él”. Señala así la existencia de cinco dimensiones que no se excluyen sino que pueden observarse mayor o menor presencia en una u otra crítica y en un momento histórico determinado u otro. La dimensión *performativa* no es mencionada aquí porque no se reconoce operando en el grupo de textos estudiados.
- 2 Se hace referencia aquí a la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, en el período en que su dirección estuvo a cargo de Jorge Gumier Maier, desde el año 1989 hasta fines de 1996.
- 3 «Los colectivos de arte ganan la calle» por A. Longoni, *Clarín*, Sección cultura y nación, sábado 21 de junio de 2003.
- 4 «Arte y política en los sesenta» A. Giudici entrevistado por Xil Buffone, *Ramona* N° 23, mayo de 2002, p. 35
- 5 “Itinerario del ‘68 argentino”, palabras de R. Piglia, *Página/12*, martes 13 de junio de 2000, p. 29
- 6 «Caminos cruzados» por A. de Arteaga, *La Nación*, 25 de noviembre de 2001
- 7 “Las páginas del Rojas”, por F. Lebenglik, *Página/12*, martes 6 de mayo de 1997, pág. 29.
- 8 Este tipo de adjetivación puede reconocerse también en el siguiente fragmento: “‘Sortilegios’ es una muestra que reúne varios ejemplos del mejor arte abstracto ‘banal’ del momento. Predomina (...) la negación de la narración y la propuesta de una recepción ‘dulce’”. (“Jóvenes y puleros”, por J. López Anaya, *La Nación*, 7 de octubre de 2001, sección 6, p. 4).
- 9 Según lo utiliza A. Danto. Estructura histórica supone unos modos particulares de producción y también ciertas expectativas en recepción, en el marco de un momento histórico particular. Cada estructura histórica es definida por unas limitaciones técnicas y también estilísticas y constituye un “sistema cerrado de posibilidades”. (1999: 65).
- 10 También R. Barthes y respecto de la escritura política –marxista en particular- reconoce la capacidad de ciertas palabras de aludir “a un proceso histórico preciso, [son] como un signo algebráico que representaría todo un paréntesis de postulados anteriores”. (2003: 30).
- 11 Cfr. Helio Piñón “Perfiles encontrados” en Peter Bürger *Teoría de la Vanguardia*, Peter Bürger, Teoría de la vanguardia, Edoardo Sanguinetti *Vanguardia, ideología y lenguaje*, Steimberg, “Romanticismo y vanguardia en la era de las culturas regionales y la posmodernidad”.
- 12 A. Danto (1999) elige hablar de arte *posthistórico* o era del arte después del fin del arte, como el período que se inicia una vez que se reconoce el fin de las grandes narrativas respecto de lo que *debía ser* el arte. Este momento *posthistórico* inaugura la posibilidad de que los artistas, liberados de cualquier carga histórica, dispongan de todo el repertorio estilístico y temático de la historia del arte.

Bibliografía

- Alonso, R. y González, V. (2003) *Ansia y devoción. Imágenes del presente*. Catálogo Fundación Proa, Buenos Aires.
- Barthes, R. (1972) “Escrituras políticas”, en *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.
- (1977) *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004.
- (1983) “¿Qué es la crítica?”, en *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral.

- Bürger, P.** (1974) *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península, 2000.
- Calabrese, O.** *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid: Cátedra, 1993.
- Danto, A.** (1997) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós, 1999.
- Grinstein, E.** (1997) “Arte argentino del siglo XX. Arte argentino actual: tedio y tragedia” en. AA.VV.: *Nuevos ensayos de arte*. Buenos Aires: Fundación Federico Jorge Klemm Editora. 15-21.
- Koldobsky, D.** (2003) “Escenas de una lucha estilística. La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta”, en *Revista Figuraciones* N° 1-2, Área Transdepartamental de Crítica de Arte, Instituto Universitario Nacional del Arte, Buenos Aires. 227-238.
- (2003) “La figura de artista cuando se anuncia su muerte”. Inédito.
- “La crítica de artes visuales en su sistema. Un análisis sobre la prensa diaria y semanal”, publicación on line: http://www.otrocampo.com/7/critic_koldobsky.html. Septiembre 2004.
- Steimberg, O.** (1998) *Semiótica de los medios masivos. Buenos Aires: Atuel*.
- (1999) “Vanguardia y lugar común: silencio y repetición en los discursos artísticos de ruptura”, *SYC* N° 9/10.
- “Romanticismo y vanguardia en la era de las culturas regionales y la posmodernidad”, ficha de cátedra, Historiografía del Arte Argentino, Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- Traversa, O.** (1997) *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa escrita 1918-1940*, Barcelona: Gedisa.
- Verón, E.** (1987) *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Cap. “La palabra adversativa”. Buenos Aires: Hachette

Berenice Gustavino

Licenciada en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Integra la Cátedra Historia de las Artes Visuales III en esa institución. Se especializó en Producción de Textos Críticos y de Difusión Mediática de las Artes en el IUNA, donde también desempeña tareas docentes. Es co-autora de *Arte y Utopía. La ciudad desde las artes visuales*, Buenos Aires, Asunto impreso: 2003. Es miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, UNLP y en 2007 fue becada para realizar una estadía en el INHA, Institut national de histoire de l'art, París, Francia.
E-mail: gustavinobe@yahoo.com

2. Muerte en el arte/Muerte del arte

Muertes dudosas y enfermedades epifánticas de las vanguardias

Jorge Baños Orellana

La supervivencia del impulso vanguardista parece depender, paradójicamente, del tema de la muerte. Su inclusión, muchas veces tímida y tardía en las vanguardias históricas, se ha vuelto decisiva en las neovanguardias, en particular cuando el cuerpo mismo del artista se convierte en soporte. Ocho operaciones metonímicas darían cuenta del catálogo de los resultados. Ese arte de la muerte reaviva un dilema que también agitó la crítica de comienzos del siglo xx, el de la línea de frontera entre obra y síntoma.

Palabras clave: neovanguardia, cadáver, psicopatología, performance

Doubtful deaths and epiphanic diseases of the avant-gardes

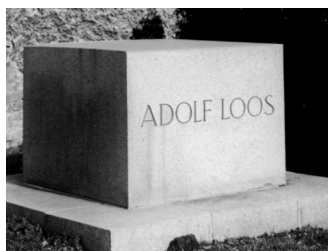
Paradoxically the survival of the vanguard's impulse seems to depend on the theme of the death. At times late and timid in the historic avant-gardes, its inclusion in the neo-avant-gardes it's crucial, particularly when the artist's body becomes the device. Eight metonymy operations would deal with the catalogue of its results. This art of death flourish again a dilemma that also excited the criticism of beginnings of the 20th century, the one of the boundary line between work and symptom.

Palabras clave: neo-avantgarde, corpse, psicopatology, performance

1. *Memento mori*

1 Hacia fines de la década de 1920, en el curso de una de sus últimas internaciones médicas, el arquitecto Adolph Loos le indica a su esposa: “Quiero que mi tumba sea un cubo de granito”. Ya recuperado, traza el sencillo y estricto diseño de un cubo blanco con su nombre propio tallado en la cara anterior. En 1931, ese croquis se convierte en la tumba más insólita de la sección de muertos ilustres del Cementerio Central de Viena. Ahora bien, varios indicios hacen pensar que esta expresión del deseo racionalista llevado a las últimas consecuencias atravesó demoras y cabildeos. Avanzar sobre la tipología de “la última casa” —como la denomina un notable estudio de tumbas de Mónica Pili— parece haber sido dificultoso aun para el decidido Loos. Las viviendas corrientes que había

levantado para Steiner, en 1910, y para Scheu, en 1912, lo muestran en el máximo rigor de su poética; sin embargo, la tumba que realiza, en 1919, para el poeta Peter Altenberg termina por ser, a lo sumo, de un folklorismo despojado y, todavía dos años más tarde, el ambicioso proyecto para Dvorák, pensado de granito negro y decorado interiormente con frescos de Kokoshka, es un híbrido entre la abstracción y el historicismo. Con todo, Loos había ido de esa manera considerablemente más lejos que, por ejemplo, el polémico Terragni con sus tumbas de eclecticismo simplificado para el cementerio de Commo hacia 1930.



En 1931, ese croquis se convierte en la tumba más insólita de la sección de muertos ilustres del Cementerio Central de Viena.

El tema de la muerte instala un tope, instiga al arrepentimiento. Como si la grave advertencia latina “Recuerda que has de morir” (Memento mori), freno del desfile narcisista de los generales del Imperio Romano, saludo disciplinado a la modestia de los monjes trapenses, incrustación lujosa de los cráneos de marfil del Renacimiento y prenda anamorfótica de Los embajadores en el manierismo de Holbein, reapareciese desanimando las rumiaciones de los artistas de comienzos del siglo xx acerca de hasta dónde se puede llegar y cuál debía ser el límite de aplicación de los programas anunciados en manifiestos. En 1894, a Otto Wagner, el precursor vienés de Adolf Loos, ni se le había ocurrido extender al camposanto su admiración por el funcionalismo de la arquitectura ferroviaria. Para el panteón familiar diseñó un templete griego de columnas de mármol cargado de un baldaquino de hierro.

Le Corbusier, en cambio, encontró esa frontera cruzada por varios antecesores cuando, en 1957, planea la morada racionalista en miniatura que será su tumba. Al cementerio ecléctico de Roquebrune-Cap-Martin, construido por Marc Barani a orillas del Mediterráneo, se entra por estrechas y empinadas escalinatas de monumentalidad egipcia hasta llegar a una explanada de anfiteatro griego; desde allí arriba, puede divisarse un lote con un cilindro y una cuña que, guardando proporciones pitagóricas y dejándose enmarcar por un jardincito, exhiben en placas de colores los nombres del arquitecto suizo y su esposa. En 1957, y tanto más en 1965, año en que la tumba de Le Corbusier efectivamente se realiza, las columnas vanguardistas habían avanzado ostensiblemente, en todos los frentes, sobre los reparos del Memento mori. Los pasos más inmodestos y escabrosos, sin embargo, estaban aún por darse. Cuando la lápida de Marcel Duchamp dejó al descubierto su póstuma provocación dadaísta, un epitafio que decía: “Siempre son los otros los que mueren”, la ocurrencia apenas despertó

ternura: era poca cosa para el escándalo en 1968, por más que Duchamp partiera creyendo llevarse consigo el último suspiro de la vanguardia.

2. Los pasajes fúnebres de la neovanguardia

Desde luego, no hubo período de la historia de las artes visuales en que la muerte y los muertos no se hiciesen presentes, con propósitos celebratorios (el piadoso y cortesano Entierro del Conde de Orgaz; La batalla de Cascina de Miguel Angel, con tantos guerreros a punto de morir y aún ninguno muerto), aleccionadores (las danzas macabras montadas con esqueletos verdaderos), didácticos (el cadáver disecado de La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp). Ni época en que la crítica del arte se sustrajese completamente del tópico fúnebre (Lessing y Winckelmann discutiendo acerca de por qué la muerte violenta de Laocoonte puede despertar alaridos en la poesía de Virgilio y únicamente exhalaciones cuando se la transpone a la escultura).

Inexorablemente, las vanguardias históricas tomaron posesión de la larga herencia. A veces, difiriendo el primer acercamiento —fue el caso de los arquitectos racionalistas—; otras, urgiéndolo bajo mandato programático (no hay expresionismo sin cadáveres). Sin embargo, será recién un tiempo después de la Segunda Guerra Mundial, en una trayectoria que no se detiene hasta nuestros días, que las vanguardias (o, si se prefiere, las «neovanguardias») asumieron los máximos riesgos de la tarea.

No se trata de menoscabar los ímpetus de las primeras vanguardias, de relativizar, por ejemplo, la bruta sordidez de la obra de Otto Dix pintada durante y poco después de la Primera Guerra. La hilera yaciente de despojos del panel inferior del tríptico *La guerra* (1929-32) es horrorosa; pero difícilmente nos hará retroceder más atrás que las fotografías (mitad simulación, mitad realidad) de los cuerpos vendados, ensangrentados, mutilados de Rudolf Schwarzkogler de mediados de los 60; o que el puñado de miasmas que Gina Pane deja, por un buen rato, que le avancen por la cara en *Control de la muerte* (1974); o que los autorretratos de David Nebreda (1989-97) exhibiendo su delgadez caquética, el torso lacerado, las manchas fecales, el pene clausurado por agujas atravesadas en cruz, o que los documentos de Chris Burden haciéndose pegar un tiro en *Shoot* (1971). En el mismo sentido, la serie *Asesinato por placer* (1920-22) es indiscutiblemente revulsiva; y no únicamente por figuración de las prostitutas descuartizadas ferozmente que muestra, sino, como en todo lo que firma Dix, por la solución plástica que le ha dado (la de un extrañamiento conseguido, como dice Eva Karcher, por “paralelismo, contraste, reflejo, deformación, desproporción, unidos al cuidado y exactitud que ponía”); puede que uno de los primeros cuadros de esta serie, aquel en que Dix pintó su propio rostro en la cara del furioso asesino sea el más provocador; pero difícilmente supere la aversión del espectador ante los registros de

Cita a ciegas presentados por John Duncan en 1980, en los que el artista mantiene relaciones sexuales con el cadáver de una mujer comprado en Tijuana y, seguidamente, pasa a un quirófano para ser vasectomizado para “quedar convencido de que mi última semilla fecunda quedó en ese cadáver”.

Si es sencillo extender la lista de tales excesos, resulta, en cambio, complicado encontrar las razones de las neovanguardias de la muerte. Volviendo a los progresos de Dix, es evidente que su estilo deriva de múltiples influencias; es inconcebible sin la referencia a Van Gogh (en *Farolas y Amanecer* de 1913, Dix oscila entre el homenaje y el plagio) o al amor-odio que mantuvo con el expresionismo alemán y el futurismo italiano; por otro lado, la veta fúnebre se anuncia precozmente en su obra; con todo, el salto temático y retórico que representa *Autorretrato como soldado* de 1914 fuerza a reconocer lazos causales inmediatos con el tendal de muertos de la Primera Guerra. Hay un antes y un después. Con *Soldado moribundo*, de 1915, la cabeza acribillada a balazos y los torrentes de sangre que bullen por las heridas, los ojos, las fosas nasales y la boca abren una hemorragia y un dolor que antes no estaban, y que ya no lo abandonarán. En comparación, la gran historia del mundo es de dudosa ayuda para “explicar” las neovanguardias de la muerte. El relevo neovanguardista pone en escena un movimiento en que la pequeña historia, la historia interna del arte contemporáneo, se retroalimenta golosamente. Se trata de una época mucho más mediatizada (en la que Pollock habría ejercido mayores influencias por aparecer dripiando en la revista *Life* y en el film que lo muestra en obra, que por su obra pictórica en sí misma) con un mundo del arte considerablemente más conectado (el pasaje del *action painting* de Pollock al arte-acción del grupo japonés *Gutai* fue veloz y, a su vez, tuvo rápidos retornos en América y Europa de fines de los años 50). Además, a diferencia de las primeras vanguardias, las neovanguardias tenían a sus antecesoras inmediatas como parte de una flamante tradición a emular, a romper o a dejar atrás y no solamente, como presumía el viejo Duchamp, por la vía retrógrada de la traición.

Vale la pena detenerse en los aprietos de un crítico como Paul Schimmel cuando intenta cargar las tintas sobre uno u otro precursor de las performances de Joseph Beuys. Sabe que no se puede certificar honestamente la primacía de uno solo, ni cometer la imprudencia de pasar otros por alto. El resultado es una yuxtaposición acumulativa de influencias y objeciones que sería forzoso nombrar, aunque más no sea para relativizarlas: “Aunque estuvo asociado a Fluxus, Joseph Beuys se comprometió en acciones que estaban más próximas, en su grado de complejidad secuencial, a los happenings de Kaprow y Vostell que a acciones más modestas de artistas como [George] Brecht. Sirviendo de piloto para la *Luftwaffe* durante la Segunda Guerra Mundial, Beuys fue derribado en Crimea en el invier-

no de 1943 y rescatado por tribus tártaras. La experiencia lo proveyó de elementos de un vocabulario artístico que emplearía a lo largo de toda su carrera. Si bien pasó los primeros doce años de su carrera artística realizando dibujos, acuarelas, óleos y escultura, comenzó sus primeras performances a comienzos de los 60. Con las performances fue capaz de llamar la atención e influir sobre un extenso público en un grado que nunca le hubiese sido posible con los otros recursos. El hermético lenguaje artístico de Beuys, su sofisticada manipulación de los medios y su reposición de la figura del artista, desplazándolo de la estética a la arena política, modificó profundamente la trayectoria del arte.”

A diferencia de la Fuente de Duchamp, es remota la posibilidad de diagnosticar certeramente influencias cuando Beuys se presenta, en 1965,



con la cabeza cubierta de miel y hojas de pan de oro, llevando una liebre muerta en los brazos a la que le susurraba palabras inaudibles, en *Cómo explicarle imágenes a una liebre muerta*. Se trata, en cambio, de una obra reveladora cuando se trata de averiguar lo que venía gestándose. El neovanguardista de la muerte es un Pollock convencido de que el arte no está en el producto (en la pintura como objeto), sino en el proceso efímero de los movimientos del artista o, a lo sumo, en las fotos u otros restos que atestiguan su acto (como las “reliquias” guardadas de los suplicios de Burden). O, antes de tan absoluta ruptura, es un Pollock que entendió que él puede ser el soporte de la pintura: ser un cuadro vivo no completamente desprendido de su medio habitual (los pigmentos) pero sí del soporte del bastidor de tela o el papel: la cabeza embadurnada de Beuys ya trae la pintura convertida en maquillaje, pero más explícitamente eso había aparecido en las Autopinturas de Günther Brus de



1964 (“La autopintura es una evolución de la pintura. El lienzo ha perdido su función como único soporte de expresión. Al incluir mi cuerpo como soporte de expresión, se produce un acontecimiento que el público puede compartir y la cámara filmar en su desarrollo”). Y aunque no siempre, en buena parte de los casos, el tema de la muerte ha aprovechado para entrar en escena: la libre muerta de Beuys, el hacha detenida a punto de partir en dos la cara de Brus. En 1963, Hermann Nitsch había comenzado a vivificar el lienzo manchando sus manchas con la hemorragia de corderos desangrados en escena.

3. Nuevo catálogo de las sinécdoques de la muerte

El balcón pertenece a la serie *Perspectivas* que tiene como primera víctima las *Madame Récamier* de David

El balcón (1950) de René Magritte podría considerarse, a mi entender, un producto liminar de este giro de las vanguardias de mitad del siglo xx. La operación consiste en introducir la caducidad de lo vivo en lo inerte de la representación. *El balcón* pertenece a la serie *Perspectivas* que tiene como primera víctima las *Madame Récamier* de David y del barón Gérard, y luego los cuatro mirones de *El balcón* de Manet. El procedimiento es uno solo: se copia fielmente el cuadro de referencia, excepto que a las figuras humanas se las reemplaza por ataúdes de idéntica altura y, gracias a una carpintería fantástica, modificados para que los finados puedan mantener la pose que adoptaban en vida: un ataúd, entonces, con la espaldera reclinada para Madame. “El mecanismo puesto en juego podría ser objeto de una docta explicación de la que yo no soy capaz —le aclara Magritte a Foucault—. Esa explicación podría ser válida, o bien cierta, pero no por ello dejaría de ser un misterio”. Sin contrariar la persistencia de ese resto para el misterio que se exigen los surrealistas, hoy puede leerse *El balcón* retroactivamente como el anuncio de la muerte de la pintura moderna, sin necesidad todavía de abandonar el bastidor ni el caballete. Es un cuadro sobre un cuadro, una pintura metalingüística. El *Retrato del arzobispo Filippo Archinto* (1559) de Tiziano, es su noble precursor donde el género del retrato se cruza con lo que pretende abolir: la fugacidad del instante, el advenimiento definitivo de la muerte. Lo que Tiziano pinta es la prescripción de que no puede haber retrato en ausencia del modelo: debido a que el arzobispo había fallecido en el curso de las sesiones de pose, el pintor registra la circunstancia dejando mitad del retrato al natural y la otra semicubierta por el velo de un cortinado transparente.

El caso es que a esa pintura de la pintura siguieron otros pasos lógicos: primero el de la autopintura, luego el que se basta con la limpia presencia del artista para hacerlo producto del arte de la muerte. “El artista —su-
braya Juan Antonio Ramírez— se (re)presenta a sí mismo vejado y he-



rido, sintiendo de verdad sobre su propia persona el dolor y la humillación que se había venido observando hasta entonces en los cuerpos de los modelos o personajes figurados, (...) [Estas] actividades se han venido desarrollando principalmente desde finales de los años sesenta.” Atendiendo a los fines perseguidos por este artículo, me excusaré de catalogar esos resultados cronológicamente y/o por geografías; en su lugar, propongo clasificarlos como intentos sinécdoquicos de (re)presentar la muerte. Entendiéndolos como una colección de objetos, de acciones y de performances que nombran o traen a escena un fragmento, un atributo

de la constelación mortífera. En la medida en que realizarla toda, alcanzar la literalidad de la muerte, es el límite infranqueable.

Hay ocho sinécdoques que, en la práctica, aparecen como dominantes; cerraré, entonces, arbitrariamente el catálogo con ese número y ejemplificaré aleatoriamente cada entrada:

3.1. *la podredumbre del cadáver*: No es imprescindible que sean restos humanos, alcanza con presentar el espectáculo de podredumbres reales; así, los Rinos exhiben, en *Rinodigestió* (1987) los efectos plásticos de la descomposición de corderos, cerdos, vacas, codornices y pollos: «Se descomponen al sol —precisa Salabert— junto con tomates berenjenas, naranjas, granos de cebada y de trigo, etc., hasta convertirse todo ello en una masa pastosa e indescriptible, un jugo hediondo”. [Salabert, p. 322] Muy semejantes fueron las exposiciones de Christian Lemmerz, en 1994, y, con mayor escándalo la de Damien Hirst en 1997. El *Autorretrato con excrementos* (1989) de Nebrija y el mencionado *Control de la muerte* (1974) de Gina Pane, ya son avances sobre la descomposición humana.

El *Autorretrato con excrementos* (1989) de Lebrija

3.2. *derramamientos de sangre*: Hermann Nitsch comienza, en 1961, con cuadros chorreados de sangre de (1961) y, en 1963, pasa de esa *action painting* a la *Aktion* en si misma: fijado él mismo a una cruz le indica a Otto Muehl que le arroje baldazos de sangre. En 1969, con la *Misa para un cuerpo*, Michel Journiac fabrica morcillas hechas con la propia sangre.

3.3. *la muerte joven*: En *Rape Scenes* (1973), Ana Mendieta se aparece atada, semidesnuda y cubierta de sangre en un cuarto, reproduciendo la escena de la estudiante recientemente violada y asesinada en su universidad. En las *Muertes por encargo* (1997-98) de Yann Toma, artista y modelo acuerdan la puesta de un asesinato ficcional, arman un álbum fotográfico, los interrogatorios policiales, los informes de autopsias, los avisos fúnebres, el certificado médico; el carácter exacerbado de las escenas y las poses permiten reparar en su dimensión lúdica y de cita metalingüística.

3.4. *el aviso fúnebre y otras muertes publicadas*: las extensiones mediáticas de Yann Toma renuevan las reflexiones del último Warhol (vgr. *Saturday Disasters*) acerca de la banalización de las víctimas y el amarillismo de las imágenes de muerte llevadas adelante por los medios gráficos. Quizás cabría incluir aquí *Skull* (1988), el autorretrato de Mapplethorpe en compañía de una calavera que ofició de anuncio de su muerte inminente. No olvidar las exposiciones de fotografías de la morgue de Allemand Rudolf Schäfer o Andrés Serrano.

3.5. *por el camino del dolor*: En *Azione Sentimentale* (1973), Gina Pane se clava una larga hilera de tachuelas en antebrazo, en *Le corps pressenti* (1975) elige cortarse con una hoja de afeitar el dorso del pie y depositar el sangrado sobre un molde de yeso. Marina Abramovic, en *Ritmo 0* (1971), alienta los vejámenes del público; quedará con el rostro cortajado y por poco no recibe un disparo en la cabeza del revolver cargado que había dejado disponible. Las reliquias que John Burden testimonian de sus experiencias de haber estado encerrado en un armario (1971), estacado en el suelo (1976), de haber superado el riesgo de quedar electrocutado (1973), del proyectil que le hirió un brazo (1971). Grupalmente, las torturas y mutilaciones reales e imaginarias de los artistas de la acción vieneses de comienzos y mediados de los 60, ya sea a través de performances documentadas (Brus, Muhl, Nitch) o con fotografías de estudio (Rudolf Schwarzkogler).

3.6. *enterramientos*: Singularmente los de Ana Mendieta. «Mediante mis esculturas *earth-body* me uno completamente a la tierra», decía, a propósito de los episodios en que permanecía depositada en el interior de pozos, rajaduras (halladas o producidas con dinamita) o dentro de superficies bordeadas por piedras, montículos de barro o nieve, velas o cañas quemadas. En posición vertical, como los personajes de *El Balcón de Manet* intervenido por Magritte, se recuerda el *Cajón Parado* (1961), escultura performativa de Robert Morris, con el artista estático, parado dentro de un cajón confeccionado estrechamente a su medida.

3.7. *mutilación, descalabramiento, fragmentación corporal*: Con inocultables antecedentes en pinturas de André Masson de fines de los años 30 y de W. De Kooning a fines de los 40, encontramos las fotografías

de cuerpos cosidos, deformes y descompletados de Joel-Peter Witkin (“Me considero un fotógrafo, pero no de personas, sino de condiciones del ser.”), o artificios de Simon Costin, como *Escaras I* (1996), en que muestra su cuerpo escarado y ligeramente mutilado. En un registro más traumático, la vasectomía autopugnativa de Duncan, las castraciones parciales o totales, reales o imaginarias de Bob Flanagan y Schwarzkogler.

3.8. *en compañía de los muertos*: Rompiendo los límites, la sexualidad necrofílica de Duncan en Tijuana. Menos dramáticamente, *Dear Dad* (1996), la escultura acrílica de Ron Mueck que reproduce superrealísticamente el cadáver desnudo de su padre reducido a las dimensiones de un niño. Y, más espectacularmente, *Körperwelten*, la exposición abierta por primera vez en Japón en 1996, de doscientos cuerpos disecados y conservados con el método de plastinización concebido por el anatomista Gunther von Hagens. Von Hagens insiste acerca del carácter pedagógico pero, además, artístico de su trabajo. De hecho, el emblema de la muestra es un hombre disecado sosteniendo en alto la bolsa vacía de su propia piel, lo que no es sino una copia, en el soporte de cadáver plastinado, del cuadro *El hombre desollado* (1556) de Juan Valverde de Hamusco.

Como el límite es la muerte misma, suelen circular y asentarse rumores de que alguno de los artistas que ponen el cuerpo se ha suicidado para alcanzar el acto supremo de su arte. Bien para desacreditarlo o por creerle demasiado, se instaló la versión de que Bob Flanagan lo había hecho para la cámara, cuando, en realidad, falleció en el Long Beach Memorial Hospital por una fibrósis cística hereditaria incurable y llamando la atención a los médicos, porque es excepcional que alcanzara los 43 años cuando la gran mayoría, como le había sucedido a su hermana mayor, no sobreviven la mitad de esa edad. En cuanto a Schwarzkogler, que efectivamente se suicidó, tirándose por la ventana luego de un buen tiempo de inactividad artística, la revista *Time* mencionó que había muerto como consecuencia de una castración performativa. Ahora bien, como él y Ana Mendieta acabaron arrojándose al vacío, ambos pasaron a ser sospechosos de querer realizar la conocida imagen del *Salto al vacío* (1960) de Yves Klein, sin recurrir a trucos de fotomontaje.

Es cierto que hay una veta de provocación dadá, mucho masoquismo y algo, en la lógica interna de las neovanguardias de la muerte, que parece reclamar la cumbre del suicidio o el asesinato. De hecho, en un simposio en Eslovenia, de julio de 2002, John Duncan afirmó que lo importante es conocer dónde está el límite de uno, dónde uno se detendrá. Y que para él, eso estaba en el mandamiento de *no matarás*. Sin embargo, reconoció seguidamente haber planeado asesinatos varias veces. En una entrevista de 1997, en cambio (o además), había calificado sus excesos como un martirio por la sociedad y por los artistas: «Realicé *Cita a ciegas* para torturarme

física y psíquicamente. La grabación del sonido de la sesión mexicana fue hecho público como respuesta a la situación general provocada por las condiciones sociales reinantes y para volver innecesaria cualquier otra autotortura de este tipo, especialmente la psíquica, para cualquiera que pretendiese interpretarla como un acto creativo.” Lo cierto es que todavía no realizó ningún asesinato para salvarnos de tener que hacerlo; además, de eso se encargó, en 2002, el apropiacionismo posmoderno. Pero antes de llegar a esa conclusión tan reciente, que probaría la buena salud de las vanguardias, hay que detenerse ante una objeción mayor. La de que nada en este catálogo es arte, sino estrictamente locura. De que no es arte de vanguardia, puesto que las vanguardias estarían bien muertas desde hace rato, sino mera enfermedad.

4. El pretexto de la psicopatología

¿Por qué hacen esas cosas? ¿Por qué artistas plásticos, muchas veces de demostrado talento, se resignan a ejecutar esas tristes pantomimas que no dejan obra, en el sentido convencional y comercial? Cuando preguntas como éstas vienen animadas por el reproche antes que por la curiosidad, varios tipos de determinismo se apresuran a competir o a alternarse para elevar los motivos extra-artísticos —que naturalmente siempre existen en algún grado— al rango de razón suficiente. Entonces, se concluye que Marcel-lú Antúnez hizo la repugnancia que hizo, el *JoAn el hombre de carne* (1992), porque pasó buena parte de la niñez en la carnicería de la familia; que Joel-Peter Witkin fotografió *Hombre sin cabeza* (1993) y otros monstruos porque de pequeño tuvo la fatalidad de ver, en un accidente automovilístico, rodar a la cuneta la cabecita de una niña y/o porque, más tarde, se enroló, para presenciar horrores tanto o más espeluznantes, como fotógrafo del ejército de los Estados Unidos; que el villano John Duncan hizo *Cita a ciegas* porque había sido abusado verbalmente por sus padres, y se exhibe como prueba que en el *El cuarto negro* (1980), la performance anónima que realiza en un cuartucho de hotel, colgó un cartel con los insultos que habría recibido en la infancia («Te odiamos pequeño», «Siempre supimos que eras una basura subhumana», “Por qué no le haces a todo el mundo un favor matándote”, “Muere, muere, muere, muere, muere”). Por su lado, Bob Flanagan insistió —muchas veces son los artistas mismos los que apelan al pretexto psicopatológico— con que sus violentas y humillantes performances masoquistas obedecen a dos razones contradictorias e igualmente extrartísticas. Una, la de la estrategia terapéutica de vencer-el-dolor-con-más-dolor, aprendida y repetida desde la infancia (“Mi madre —cuenta en la entrevista de la película de Kirby Dick que documenta su vida y obra— me dijo que siendo un bebé muy enfermo internado en el hospital, los médicos tuvieron que clavar agujas de drenaje en mi pecho. Y como, por el dolor, siempre estaba moviéndome y peleando, ellos me ataron de pies y manos en la cama. Esa es todavía mi

posición favorita, estar atado en una cama”). La otra, la de la vía del placer ganado en el dolor de castigos inflingidos gratuitamente (“Encima de eso, yo tenía un primo un par de años mayor con el que comenzamos a jugar a lo que el llamó el juego del Amo y el Esclavo”). Cuando se lee la primera entrada de su *Diario del dolor* («Todo lo que quiero es morir [*die*], quiero decir gritar [*cry*]. Quise escribir gritar [*cry*] y escribí morir [*die*]. ¿Cuánto más freudiano se puede volver uno?»), cabe preguntarse de quién es ese fallido, si del sujeto o del artista. Después de todo, el otro aparece en tanto director y/o público de sus performances, es lo que se desprende, más adelante, en el *Diario*: “Les encantó la canción *Bob supermasoquista*. Me siento algo horrible acerca de mi última improvisación y la canción *Ama-mántame Jesús*. Quizás un poco por encima del límite; pero eso es lo que ellos me piden”

Aún así, el pretexto psicopatológico no tiene que confundirse necesariamente con el simulacro. Que sus actos y objetos se articulen auténticamente con las neovanguardias de su tiempo, no permite concluir automáticamente que no sufran patologías mentales. Los eventuales sacrificios y concesiones de Flanegans *por el bien del espectáculo* no alcanzan para hacer la vista gorda cuando lo observamos coserse el pene a un tablón, o somos testigos de los usos que hace del martillo y de las agujas. Una buena parte del film de Dick son extractos de las performances grabadas con anterioridad en que aparece, sin trucos, amordazado, estirado, penetrado, abofeteado, acuchillado por su fotógrafa, compañera y amante por quince años. Por este cruce de arte y masoquismo verdaderos, Stephen Holden califica acertadamente a Flanegan como *el artista cuyo medio fue el dolor*.

En estos casos, no hay una disyunción excluyente entre la patología mental y la realización artística: hay un-saber-hacer social con el síntoma privado, con lo cual, evidentemente, la economía y el valor de la sintomatología cambian rotundamente, aunque no hasta el punto de emanciparse de la clínica. Un mayor optimismo conduce a los críticos a resultados muy improbables. Así, para probar que Schwarzkogler es *solamente* un artista, Salabert juzga su suicidio como “un último acto de autoafirmación”. Y Ramírez interpreta programáticamente el suicidio de Mendieta: “Sostendré que el «salto en el vacío» de Ana Mendieta, su suicidio final, fue un acto performativo de carácter artístico que estaba en la lógica de su deseo de dejar la última huella de su propio cuerpo físico sobre la tierra material y maternal.” Como si la muerte provocada se tratase, en ambos artistas, en su mejor obra.

Menos convencida, Kristine Stiles oscila, según se trate de Schwarzkogler o de Duncan, entre uno y otro platillo de la exclusión arte/locura. Del vienés, prefiere poner el acento en la autenticidad artística, destacando los antecedentes de su formación y el carácter social y constructivo de sus

obras propiamente dichas: “En los hechos, Schwarzkogler maduró como artista en el círculo de artistas vieneses que incluía a Hermann Nitsch, Günter Brus y Otto Muehl, y comenzó a participar activamente en acciones y happenings en octubre de 1964, y sirvió de modelo en varias de las acciones de Nitsch. En 1965, él mismo dirigió cinco trabajos fotográficos (*Acciones con un cuerpo masculino*), que diferían de las acciones gestuales de sus amigos. Empleando a Heinz Cibulka como modelo Schwarzkogler concibió una serie orquestada de cuadros fijos que eran, entonces, fotografiados por L. Hoffenreich, Juntos, en sesiones privadas en un estudio, Schwarzkogler creaba la escena, Cibulka proveía el cuerpo-objeto y Hoffenreich tomaba las fotos. No se desarrollaban en el tiempo, como en los happenings, no eran performances. Teniendo el aspecto de documento fotográfico, estas seductoras imágenes eran, en realidad, sólo una construcción artificial.” A propósito de su muerte, llama la atención en que, en el año 1968, Schwarzkogler se aísla, experimenta alucinaciones, agitación. En cuanto a la conjetura de que se mató queriendo ir más allá de Yves Klein, la deja en boca de Edith Adam, socia de Schwarzkogler, quien se figuró que como él se interesaba por el fotomontaje de Klein *Santo al vacío*, eso guardaría relación con que acabara por arrojararse desde el segundo piso del estudio. De cada uno de los nombres citados podría ensayarse la misma defensa: son artistas porque así son reconocidos por sus pares, porque circularon en las instituciones que a ellos propician, porque sus obras hacen lazos con las corrientes principales del arte de su tiempo. ¿Pero quién dijo que los locos no tienen obra?

Cita a ciegas de Duncan lleva, en cambio, a Kristine Stiles a privilegiar hipótesis clínicas y a juzgar la obra según su supuesto potencial terapéutico: “En cada ejemplo de violencia o destrucción en el arte, especialmente cuando involucra directamente al cuerpo del artista, contiene un trauma proveniente del pasado que continúa vigente. Una presencia invisible anima las experiencias psíquicas desorganizadas del artista, sea consciente o inconscientemente, dirigiendo la producción de la obra. El arte de Duncan representa un trauma, lo hace visible. De esta manera, las acciones artísticas y performances abren acceso a la interioridad no expresada de sufrimientos personales de una forma que pocas otras representaciones pueden conceder. Interpreto *Cita a ciegas* como una señal de alarma de un intenso malestar. Aunque reprensible, *Cita a ciegas* comprende muchos cuerpos y muchas mentes, por eso el acto de Duncan reclama atención, empatía y cuidado. Fue con ese espíritu que los artistas de fines de los 70 abordaron áreas disociadas del inconsciente cultural con la intención de deshacer sus efectos personales y colectivos; sin embargo, no siempre lo conseguían con la capacidad de reorganizar, reconectar y redirigir el saber ganado en tales actos como para retenerlo para la vida cotidiana.»

A propósito de las complicadas dialécticas entre historia interna y externa, y entre arte y clínica, parecen seguir, entonces, vigentes las oscilantes conclusiones de Merleau-Ponty acerca de Cézanne: “Existe una relación entre la constitución esquizoide y la obra de Cézanne, porque la obra revela un sentido metafísico de la enfermedad —la esquizoidia como reducción del mundo a la totalidad de las apariencias cuajadas y puesta en cuestión de los valores expresivos—, porque la enfermedad deja de ser un hecho absurdo y un destino para convertirse en una posibilidad general de la existencia humana (...), a fin de cuentas, dentro de este sentido, es la misma cosa ser Cézanne y ser esquizoide. Resulta imposible separar la libertad creadora de los comportamientos que se insinuaban ya en los primeros gestos de Cézanne niño”.

A la fragilidad de estas certezas, se agrega el hecho de que la vitalidad de las neovanguardias viene siendo defendida desde veredas enfrentadas. Hal Foster, uno de los críticos más duros con “los que no consiguen reconocer el arte ambicioso de su tiempo” es, sin embargo, objetor de los artistas que venimos nombrando (Foster es el campeón del conceptualismo, del minimalismo, del pop, pero no de las neovanguardias de la muerte) y rival de los críticos psicologistas, como a veces lo es Kristine Stiles. Pareciera dirigirse a ella cuando denuncia que: “en las diversas culturas artísticas, teóricas y populares (en el SoHo, en Yale, en Oprah) hay una tendencia a redefinir la experiencia individual en términos de trauma. (...) Uno no puede poner en duda el trauma de otro: uno puede únicamente creérselo, incluso identificarse con él, o no. En el discurso del trauma, pues, el sujeto es evacuado y elevado a la vez. Y de este modo el discurso del trauma resuelve mágicamente dos imperativos contradictorios en la cultura de hoy en día: los análisis deconstructivos y la política de la identidad.” Y, evidentemente, ataca a los artistas aquí, cuando concluye: “Para no pocos la verdad reside en el sujeto traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o dañado. [Pero] si hay un sujeto de la historia de la cultura de la abyección en absoluto, no es el Trabajador, la Mujer o la Persona de Color, sino el Cadáver. Esto es únicamente una política de la diferencia llevada a la indiferencia; es una política de la alteridad llevada a la nihilidad (...) ¿Es la abyección un espacio-tiempo más allá de la redención, o la vía más rápida de los santos-pillos contemporáneos a la gracia?” Casi un clasificar los artistas según sean o no políticamente correctos para los ideales de *October* y *The New Left Review*... Pero ni siquiera el enjuiciamiento ético puede asegurar que el Cadáver sea invariablemente un tema nihilista. No es seguro que se pueda pronunciar semejante acusación cuando el cadáver es el del cuadro como soporte: como cuando, inmaterializando la línea de pensamiento de *El balcón* de Magritte, Fontana tajea las telas o, simultáneamente a mediados de 1961, Robert Rauschenberg y Niki de Saint Phalle las atacan con proyectiles calibre 22. Y ni que hablar cuando

el Cadáver es humano y se presenta en las artes de la memoria de la Argentina de los años setenta, como cuando Oscar Bony dispara una pistola de 9 mm. a autorretratos fotográficos o pasadas obras suyas en *Fusilamientos y suicidios* (1996) o *El triunfo de la muerte* (1998); en ese contexto, las connotaciones de la carne vacuna expuesta en los *Entripados* de Cristina Piffer resultarían del todo ajenas a las del mencionado *JoAn* de Marcel-lú Antúnez.

Pero la adhesión a los polos de la explicación clínica o de la atribución intencional, dejan vacante la cuestión de por qué ciertas figuras de la psicopatología clásica y episodios de la historia cobran mayor o menor poder heurístico que otros en un cierto momento de la historia del arte. Por muy fisgones que fuesen de las llamadas perversiones sexuales y por muy atravesados que estuviesen por la Primera Guerra, lo cierto es que a los surrealistas les importaron mucho más los velos místicos de la histeria que el sadomasoquismo a cielo abierto o la neurosis traumática de guerra: si Breton se fijó en Nadja, lo hizo exclusivamente mientras permanecía en las auras de éxtasis; una vez que en ella cristalizó su delirio, se desinteresó por completo. Aunque continúan las guerras y la cuestión de las diferentes prácticas sexuales se ha vuelto, recientemente, un tópico legislativo de primera plana, hoy al apropiacionismo le vienen mejor los modelos de y las tendencias a la cleptomanía y la neurosis obsesiva.

5. Anteúltimo acto: apropiación posmoderna de la muerte

“¿Para qué volver a lo mismo y rogarle a un amigo que lo fusile a uno, como ya lo consiguió el heroico Chris Burden con *Shoot* en 1971?» Se preguntó Arnold Skip, en 1992, y la respuesta fue *Shoot Me*, que consistió en pasearse con una remera con esa leyenda escrita por inseguras calles de Los Angeles. Si el drama de Burden era el de experimentar, como arte, qué-se-siente-realmente cuando se es víctima de un arma de fuego; el de Skip se trató de uno más modesto y más complejo: el de cómo se es artista cuando el estampido que perforó a Burden ya es tradición, es una foto en todos los manuales de arte contemporáneo. Vale decir, cuando lo real del trauma no es más el horizonte a alcanzar, sino un camino gastado, una pregunta de examen para la academia de los 80.

Análogamente, al sudafricano Kendell Geers se impuso la pregunta de cómo atravesar el límite de las neovanguardias de la muerte, llevando a cabo los planes de asesinato de Duncan, aunque sin mancharse las manos de pólvora. La resolvió en 1998, también citando a Burden con *T.W. (Shoot)*. Se trata de una instalación laberíntica en la que el espectador-víctima se las tiene que ver con quince monitores que repiten, a máximo volumen, secuencias de películas con tiroteos. «Es uno de los mejores ejemplos de las virtudes de la estética de la reapropiación», sentencia Paul Ardenne. En 2002, al pintor Jonathan Santlofer se le ocurrió otra solución,

más trabajosa aún que la de Geers, pero del mismo tono irónico que el suyo y el de Arnold Skip. Quizá fuese repasando el argumento de Lessing de que la poesía tolera más furor que la plástica, que se le ocurrió escribir *El artista de la muerte*. Se trata de un thriller que condensa en un personaje a un despiadado asesino serial, un traumatizado del abuso infantil y un ambicioso y cultivado apropiacionista: “[A su víctima, atravesada con igual número de flechas y cubierta con un mismo movimiento del drapeado que el San Sebastián de Andrea Mantegna,] se la imagina como una foto fija, en colores, en un libro de historia del arte, con su nombre debajo, la flecha y, por último, los materiales: flechas, tela, cuerpo humano.”

Es un loco por el renombre, un esclavo voluntario de los caprichos de la institucionalización del arte, un producto patente del mundo que le tocó vivir: “El artista de la muerte había conseguido la fama. *ArtNews* publicó un reportaje de seis páginas que analizaba los asesinatos, aparte de mostrar las fotografías de las escenas de los crímenes junto con las obras en las que se había basado. (...) Los herederos de Amanda Lowe exigían derechos por el uso de las fotos de Amanda muerta o por la mención de su nombre, gracias a la nueva marca que habían registrado.”

¿Pero no es el mercantilismo del posmodernismo la prueba más indudable de que no se trata ya de un vanguardista? Si la pobreza desinteresada del artista fuese el criterio único, la criba que dice qué pasa y qué no pasa por ser vanguardista, la muerte de las vanguardias debiera certificarse aún mucho antes que las fechas que sugirieron Bürger o Hobsbaum... Aún si olvidamos a Picasso y lo que cobró por *Guernica* de parte de la empobrecida República Española, nos retumba el Post-scriptum de *La desmaterialización del objeto artístico* de Lucy Lippard: “Las esperanzas de que el arte conceptual fuera capaz de evitar la comercialización eran en su mayor parte infundadas. (...) Dicho claramente, por más que se hayan logrado revoluciones menores en la comunicación a través del proceso de desmaterialización del objeto, el arte y los artistas siguen siendo un lujo en la sociedad capitalista.”

Cabe, entonces, la esperanza de que el apropiacionismo sea todavía una vanguardia y, mucho más alentador todavía, que no vaya a ser la última de todas. Ni siquiera con el tópico de la muerte.

Bibliografía

- Ardenne, P. (2001) *L'Image Corps: Figures de l'humain dans l'art du xxe siècle*, du Regarde, Paris. Bürger, P. (1974) *Teoría de la Vanguardia*, Península, Barcelona, 1987.
- Gili, M. (1999) *La última casa*, Gustavo Gili, Barcelona. Foster, H. (1996) *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Barcelona, 2001.
- Hobsbawm, E. (1998) *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo xx*, Crítica, Barcelona 1999. Karcher, Eva (1988) *Dix*, Taschen, Madrid, 1992.

- Lessing, G. E.** (1766) *Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura*, ed. Nacional, Madrid, 1977.
- Lippard, L.** (1973) *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Akal, Madrid, 2004.
- Merleau-Ponty, M.** (1948) *Sentido y sinsentido*, Península, Barcelona, 1977.
- Ramírez, J. A.** (2003) *Corpus Solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Ed. Siruela, Madrid.
- Salabert, P.** (2003) *Pintura anémica, cuerpo succulento*, Leartes, Barcelona.
- Schimmel, P.** (1998) “Leap into the Void: Performance and the Object” incluido en AA.VV., *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Thames and Hudson ed., New York.
- Stiles, K.** (1998) “Uncorrupted joy: International Art Actions” incluido en AA.VV., *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Thames and Hudson ed., New York.
- Zuffi, S.** (2000) *El retrato*, Electra, Madrid.

Jorge Baños Orellana

es psicoanalista, miembro de la **École** Lacanienne de Psychanalyse, autor de *El idioma de los lacanianos* (ed. Atuel, trad. al francés por ed. Epel) y *El escritorio de Lacan* (ed. Oficio analítico, trad. al francés por ed. Epel), y numerosos artículos en medios nacionales e internacionales. Desde el 2003 hasta la actualidad (2008), dirige el seminario Lecturas cronológicas de Lacan (Buenos Aires y Santiago de Chile) acerca de lo imaginario. Desde el 2007 publica por entregas bimestrales *La novela de Lacan* (revista *Imago-agenda*), acerca de la relación de Lacan con las vanguardias artísticas entre 1910 y 1950.

Obras listas y muertas: ¿muerte del ready made?

Susana Romano Sued

El artículo se desarrolla a partir de la sentencia de la “La muerte del arte”, proferida hace más de un siglo, y recorre reflexiones y hechos que han tenido lugar como efectos múltiples de la misma. Una mirada retrospectiva y prospectiva que abarca los aspectos del deslizamiento del mundo hacia la estetización, especialmente el acto fundador de Duchamp al instituir el *ready made*, así como sus consecuencias objetivas y subjetivas.

Palabras clave: Muertes del arte, ready made, vanguardias, modernidad

TReady and dead masterpieces: *ready made's Death?*

The essay handles of the concept of “art’s death”, which is over a century old; it displays reflections and facts that occurred as multiple effects and results of such a concept, created by Marcel Duchamp, one of them being the increasing aesthetization of the world.

Palabras clave: Art’s Deaths, ready made, avantgards, modernism

1. Introducción: El regreso de los muertos vivos y el mundo de las obras listas

La muerte del arte ha dejado ya de tener el efecto de un anuncio, de una inminencia. Más bien se ha convertido en el referente a partir del cual convergen los puntos de vista para hacer arte, para interpretarlo, para criticarlo: ¿será acaso una muerte que origina vida? La producción en serie, la tecnología de la reproductibilidad, sobrevino como consumación del dominio de la naturaleza pero también como acto necrológico de toda aspiración de *Verbindung*, de consolación y reconciliación del mundo por su paraíso perdido del disfrute que debía consumarse en la pura singularidad, en el estatuto de lo único. Es decir, desvanecimiento de lo cultural, pérdida del aura. Eso traducía el gesto irreversible de la ostensión del objeto de Duchamp, la obra lista como su urinal, fuente, receptáculo escatológico, y fuente también en sentido filosófico que señaló el camino del enigma descifrado de una verdad. Una verdad que como la de Edipo, mandó al muere a la civilización occidental. Sin embargo, el desfallecimiento del aura, -señalado e historizado tan rigurosamente por Walter Benjamin (1982) en su conocido ensayo-, que se realizó en términos de despedida en

duelo, habría abierto, al mismo tiempo, un horizonte de confianza puesta en la democratización de los bienes culturales gracias a la posibilidad de reproducirlos al infinito. Con ello se conceptualizaba en un orden filosófico el programa de las vanguardias. Precisamente, la muerte, o las muertes del arte no han sido, no son, sin la existencia misma de las vanguardias.

Esa defunción, pronosticada en el siglo diecinueve desde la ley académica hegeliana en sus clases de Jena, y anunciada por tanta crónica crítica del arte del siglo veinte, en realidad obró por una parte al modo de una profecía autocumplida. Pero al mismo tiempo dio lugar a una larga historia de dilaciones, de fijación de los estertores últimos de una agonía, prolongada por la tecnología de los aparatos de la civilización -una suerte de unidades de terapia intensiva cada vez más sofisticados- mezclados con un vitalismo artístico resistente, entrenado en técnicas de supervivencia.

Es por eso que parece que el arte adquirió su seguro de salud con la celebración constante y vitalista poscadavérica que estuvo ocurriendo en el último cuarto del siglo veinte, como un espejo deformado de aquellos vitales rostros vanguardistas, ocupados en el gesto de decretar una y otra vez la muerte del arte, de la utopía, de la historia, de las vanguardias, de la política, de la ética.

El abandono del mimetizar, iconizar, indicar, simbolizar, representar la cosa, habiendo hecho lugar a la atomización del objeto, a la reducción a sus partículas más elementales, permitió mirar de frente su condición de yecto. Fueron los modos explorados por las vanguardias hasta que sucumbieron a la evidencia de destrucción de la representación, de descomposición del objeto y sus lenguajes; con la consecuente pulverización a sus componentes brutos. Modos de cortejo fúnebre tras la consumación de la shoah, que poblaron el horizonte artístico del siglo XX. Lo sublime vendría a transformarse en siniestro, y a alimentar el abandono escéptico de la política, abriendo el camino irreversible de lo inhumano (Lyotard, 1998).

2. Fertilidad de las exequias

La fuente de vida del arte es a la vez la constatación y el decreto de su defunción. Una y mil muertes, que alimentan vampíricamente al arte. Toda muerte, todo rito funerario, toda práctica de duelo, en su preparación pre y postmortem, ocurre en una dimensión ritual y ética.

Habrà que velarlo. Pero si el arte está muerto, diría algún optimista, ¿no será porque la vida misma se ha vuelto arte? O sea que esta estetizada necrológica hace que su decreto sea aniquilado al mismo tiempo que se enuncia. Un catálogo, una lista de necrologizadores ilustres podría darnos la pauta de este vitalismo draculesco de que goza el arte.

¿Será acaso una especie de acedia, de bilis negra que al fin es la energía que mantiene en alza a este muerto vivo que es el arte? ¿Será su

consumación entonces, el arte de declarar la muerte del arte mediante la no hechura de arte sino el gesto de institución de objeto, título y nombre, en fin, *ready made*, lo que nos deja listos? *Ich bin Fix und fertig*, es una expresión de la lengua corriente alemana, que significa que uno está agotado, liquidado, después de un largo y agobiante trayecto. *Fertig* quiere decir listo, como *ready* en inglés.

En castellano *listo* quiere decir también astuto. Y para nosotros entonces, la astucia estaría en que la declaración de la muerte lo único que hace es impulsar más y más objetos, en una línea, objetos del mercado y del consumo, *letosas* en términos de Lacan, objetos de los media que son los multiplicadores, instaladores, canonizadores y amnesiadores de objetos.

En otra línea, pueden verse los mismos objetos, alineados, mezclados, superpuestos y yuxtapuestos, para hacerse distintos al mismo tiempo que iguales que esos mismos objetos de la realidad. Pero eso sí, con título y con firma, eso es *lo listo, lo pícaro del ready made difunto*. ¿Quiénes firman? ¿Quiénes accionan la picota? ¿Son soberanos? ¿Lo son en potencia?

El reino de la comunicación y la mercancía tritura la autonomía del arte. El parecido buscado con el objeto común, a la vez que gesto de autonomía respecto de una supuesta elite que consumiría privilegiadamente el arte, constituye la aniquilación de la misma autonomía. La reproductibilidad mostrada como hallazgo, un arte y vida, mercado y medios, gobiernos y ciudadanía. Pretendida aún como el último bastión de las posibilidades de creación, da por tierra con la especificidad del arte; y esto, como una serpiente que se muerde la cola, no conduce sino a su consagración suprema en el devenir de las sociedades modernas, alentadas al consenso, democratizadas culturalmente.

El empeño de perseguir, acosar las reglas tradicionales de la creación artística por parte de los mismos creadores, emanciparse de los precursores, genera sujetos artistas que detestan tener que continuar en ese tren. Se detienen, reflexionan sobre el arte y su significación en el mundo contemporáneo; pasan más tiempo en esa suspensión que creando obras. Descubren el sitio singular que ocupan, y la importancia que tiene. Pero eso no los salva de seguir atados a sus predecesores, a todos esos difuntos prestigiosos que asedian sus ideas e inspiraciones. De este modo acaban mostrando que tienen parientes, antepasados que se manifiestan como marcas en sus obras garantizando la continuidad y la transmisión, lo que imposibilita el acto parricida. Aunque ¿por qué habrían de llevarlo a cabo? Sería insensato querer destruir una paternidad que no cesa de afirmarse performativamente en la repetición de las formas y de los actos. ¿Cómo permanecer singular, cultivar el arte autónomo en épocas tan confusas y tormentosas?

Ya se sabe que no sólo la vanguardia sino la idea misma de vanguardia hace tiempo que está muerta. Los que han sobrevivido, sin embargo, están expuestos, impelidos a hacer siempre más: ¡hagan, hagan, hagan! Es la voracidad del gran Otro, insaciable, de ese mercado que reclama la manifestación ostentatoria y ostentosa de su singularidad. La interpelación demandante, abrumadora, ruidosa, se anticipa largamente a la creación misma; por eso termina arrasando todo efecto de singularidad. Lo que queda: la mera repetición de un artificio ya conocido. Las políticas de gestión cultural, con su monstruosa capacidad de *apropiación del arte para su distribución democrática*, que no cesa de anticiparse a todo, despliegan un dispositivo que concede el reconocimiento público a las obras aún antes de ser creadas.

3. Subversiones y metabolismo de las transgresiones

Cuando Pierre Francastel (1960) se consagró al estudio de la perspectiva originada en el Quattrocento, logró mostrar con gran claridad la ruptura que se había producido en los códigos de representación y de percepción. Sin embargo, en sus estudios no hay ninguna referencia a una presunta voluntad subversiva de los artistas de la época. Y ello se explica porque lo subversivo no figuraba en el horizonte de la época, sino que se impone en la práctica artística muchos siglos más tarde, con el movimiento dadaísta.

En general se puede decir que los momentos de ruptura de la historia del arte no corresponden a actos concertados y voluntarios; pero hay cierta tendencia en la estética contemporánea y en la crítica de arte que privilegia y ha privilegiado la violencia de las discontinuidades, valorizando positivamente el rol transgresivo del arte, haciendo de ello su condición consagradoria. Esto no quiere decir, sin embargo, que las desestabilizaciones y subversiones en los modos de representación y de producción hayan sucedido efectivamente en el tiempo y en el lugar que se les atribuye.

Durante el siglo XX se naturalizó la idea de transgresión, de subversión, hasta tal punto de que el no oponerse encarnizadamente a la reproducción de códigos, así como el no ejercer violencia contra los hábitos y reglas de la representación, parece un pecado sin redención[1].

Tanto se arraigó el gesto transgresivo, y tan esperado fue, y es, en el contexto cultural, que sin él, la obra creada puede llegar a ser estigmatizada como producto “académico”, y su autor puesto en evidencia como espíritu conservador. Resulta evidente que si la subversión es algo esperado, convenido e intencionado, deja precisamente de ser una verdadera subversión, para convertirse en una especie de patrón estereotipado, propio de los hábitos que corresponden a la ideología de la representación.

4. *Ready made*

Cabe insistir en el hecho de que este objeto-artificio, este gesto, está estrechamente ligado a la muerte del arte. Una muerte cuya predicción se remonta, como hemos dicho, a Hegel. Una muerte tomada por las vanguardias como estandarte y consigna para revertir el estado del mundo. Las vanguardias, que ligaron la utopía tecnológica, la del trabajo y la de la política, para conjurarse contra la deshumanización y alcanzar la prosperidad espiritual de un universo donde arte y vida se unieran en un paraíso posible, crearon el *ready made*. Mejor dicho, dejaron el terreno listo para que Duchamp -el gran inventor que se propuso ignorar deliberadamente las reglas de la representación tradicional, o mejor dicho, ir aún más allá de la idea misma de la representación- inventara ese arte de negación del arte, ese arte que había sublevado a la vanguardia.

La supuesta indiferencia con la que fue sostenido ese gesto, en cambio, introdujo toda clase de desestabilizadoras deferencias y diferencias en el campo entero del arte. Las sucesivas transgresiones ocurridas después del *gesto de fuente*, hasta llegar a lo que se podría llamar arte contemporáneo, que no conoce aparentemente reglas de destitución de la representación ni criterios estéticos a los que atenerse o destituir, pero que nadan en el indistinto mar de la transgresión, han despojado del valor transgresivo a todo objeto.

¿Cómo se pueden hacer obras, que *no sean obras de arte*? Se preguntaba ya Duchamp en 1913 en su cuaderno de notas. La respuesta se la dio a sí mismo entre otras cosas con la invención del *ready made(s)*. En una carta que enviara a Hans Richter escribía, “cuando descubrí los Ready mades fue para desalentar todo tipo de Estética”.

Ready made, ¿qué podríamos decir para dar una definición? Pues varios conceptos, diferentes ideas, habida cuenta de que desde su invención como gesto, pasó por distintas fases de apreciación histórica en las innumerables páginas que la crítica, la teoría y a historia del arte fueron escribiendo al respecto. Por empezar, recordemos la definición que daba su inventor: una obra de arte en el cual un producto manufacturado industrial es elevado a la categoría de obra de arte por medio de un título y una firma.

5. *Novela familiar del ready made*

Un día de 1915 un señor entra a una ferretería en la Columbus Avenue, y se compra una pala de nieve que lleva a su casa; luego coloca en el mango la siguiente inscripción: “ganándole de mano al brazo roto”; seguidamente, estampa su firma, y con ello inaugura para el arte del siglo XX un derrotero decisivo. Este señor era Marcel Duchamp; y su pala con firma fue el germen, el primer *ready made*: un producto industrial, termi-

nado, listo, fue elevado a la dignidad de objeto de arte, de obra, a partir de intitularlo y firmarlo[2].

Recordemos que para la *obra* de Duchamp era central el rechazo de lo que él denominaba lo retinal, es decir un arte cuya interpelación estética fuera buscada y ejercida sólo en la superficie, en la imagen compuesta, en el juego óptico. Cuando se pronunciaba en contra de lo meramente retinal, aspiraba a la creación de obras de arte que fueran algo más que su forma exterior, es decir a obras que remitieran a una idea, a un concepto[3]. Por eso era esencial para él la intitulación. Ya antes del *ready made*, Duchamp asignaba un rol de máxima importancia al título de la imagen, y decía que lo agregaba en el último tramo de la obra, dándole el tratamiento de un color invisible. Con lo cual la obra queda acabada sólo al dársele ese color invisible, el título. Posteriormente iría aún más lejos, escribiendo directamente el título sobre el cuadro mismo, por ejemplo como lo hizo en su obra cubista *Desnudo bajando una escalera*, que provocara el sonado escándalo en el “Armory” en 1913.

Duchamp mismo reconoció el grado de provocación que contenía su obra y su gesto. Según Calvin Tomkins (1999), su biógrafo, Duchamp siempre habría sostenido que las reacciones desencadenadas por su obra tenían que ver en primer término con el título, y luego con el movimiento de la figura, puesto que los desnudos en la pintura jamás habían descendido por una escalera y jamás los títulos habían sido escritos directamente sobre la tela. Los títulos que ponía eran extremadamente literarios. Es bien conocido que durante toda su vida se dedicó a la literatura y escribió mucho más que meros juegos de palabras; numerosos ensayos también que conforman un corpus muy rico para la inteligencia del arte, la literatura y la estética. Los títulos eran o bien de su invención, o bien tomados de fuentes no artísticas -es decir no típicas- de la iconografía clásica; tampoco eran descripciones objetivas de los cuadros. Duchamp sostenía que para un pintor era mucho mejor dejarse influir por un escritor que por otro pintor[4].

Su intención, entonces, era crear obras que *ya no fueran obras de arte*; la producción artística debía limitarse a la elección de un objeto útil cualquiera; de este modo el objeto se convertía en obra de arte por el mero gesto de selección del artista. Esto contradecía su gesto intencional de destituir la noción de artístico y no artístico, un gesto que más bien advertía sobre la calidad de *cosa otra* de los objetos fabricados en serie y que clasificaba en tres tipos: *los ayudados*, *los rectificados* y los otros.

6. Secuencias

Marcel Duchamp ejecuta la selección de 35 objetos al azar: una tirada de dados mallermo-tzarana. Estos objetos tienen un único punto en co-

mún: se trata de objetos manufacturados. Es como una autopurificación de los valores adquiridos de la modernidad acerca de la obra de arte en general, un ejercicio de ascetismo.

El *ready made* en tanto fantasía pura y simple, como un capricho de artista que quiere liquidar el deseo mismo de crear obras de arte, funciona en medio de un contexto de indiferencia. Se trata de ser indiferente al gusto, en el sentido de la representación fotográfica y en el sentido de la materia bien hecha.

La paradoja es que la pose de la indiferencia que impulsa la elección — *azarosa*— del meadero, mingitorio, urinal, es al mismo tiempo e indudablemente el gesto de haberse reinsertado en el campo del arte del cual creía estar apartándose, escapando, desgajándose. Más que una transgresión, se proponía un indiferente abandono total del arte, de lo artístico, de la idea de creación, de representación.

Dicho principio, el de no-obra-de-arte, destituido casi al mismo tiempo que erigido, con el correr del tiempo se degradó: el acto subversivo originario se fue convirtiendo en un acto de canonización estética, deviniendo la regla implícita del destino de toda creación artística.

Si bien el utensilio, la rueda de bicicleta, el urinal, al estar consagrados por el arte entran en la categoría de *lo inútil*, al mismo tiempo exaltan la función utilitaria del arte. Los efectos de su estereotipia son tan contagiosos que nada podría resistírsele. Es así como el *ready made*, funcionando como referente, gobierna las tendencias de significancia puestas en escena por la creación artística.

La crítica de arte empeñada en defender y mostrar la integridad original de las obras, está en sí misma atrapada por la lógica del *ready made*. Rindiéndose a la evidencia de la repetición, la demostración empeñosa de la singularidad no escapa a la maquinaria consagratoria y canonizante de la obra. Entonces el *ready made* termina por definir el único modo de percepción posible de los objetos y de los espectáculos, más allá de las distinciones culturales entre el buen y el mal gusto. A diferencia del kitsch, no introduce ninguna brecha temporal en los modos de apreciación estética. El kitsch permite un punto de vista *exterior*, aun cuando pueda parecer ilusorio, porque se lo ama o se lo detesta. Con el *readymade* la alternativa no es posible, no se puede sino intentar escaparle sin experimentar el disgusto. Se impone con una lógica fría.

Ante estos efectos de su acto, Duchamp comentó a Hans Richter que los neodadaístas autodenominados neorrealistas, artistas pop, etc. serían una mera distracción barata que vivía de lo que Dada había hecho. Y reclamaba que cuando descubrió los *ready makes* esperaba desalentar ese

tipo de carnaval esteticista. Pero esos neodadaistas usaban los *ready mades* para encontrarles un valor estético. Duchamp les había arrojado el portabotellas y el mingitorio a la cabeza como una provocación, y lo que ellos hicieron fue admirar su *belleza*.

Pero sea lo que sea que haya querido expresar Duchamp, uno puede preguntarse si su equivocación no habrá sido más bien que el efecto del estampar su firma sobre objetos manufacturados no fue mofa ni condena del capitalismo burgués, sino que al final resultó en una celebración de la sociedad de consumo, agregando al sistema de los objetos cosas banales bautizadas *obras de arte*.

El *ready made* es, al mismo tiempo, un objeto superyoico, una posición, una actitud, un cuestionamiento moral, tecnológico y estético. Sobre todo es un objeto que hegemonizó las costumbres de artistas y críticos, y tuvo ocupada a las instituciones de la cultura y sus discursos durante todo el siglo XX. Este objeto se impuso en último término en los ámbitos gubernamentales de gestión cultural, que justifican su discurso democrático e igualitario con políticas que ofrecen *arte y cultura para todos*. Es decir, se volvió el ticket, el pase libre de acceso y participación en el gran mercado del mundo. Es decir que el mensaje le llegó al arte en forma invertida, canonizando al funebrero de la representación. Alguien que, luego de instituir el escándalo del arte moderno, iniciado o desencadenado por sus *ready mades* y el pretendido levantamiento de los límites entre el arte y la práctica de vida, la indiferenciación entre la mera cosa y la refinada obra, medio siglo más tarde sería dado de baja como padre.

Por desdicha no se puede salir de la paradoja: una banda de Moebius que hace entrar todo lo que sale y salir todo lo que entra, en un continuum repetitivo: toda subversión de lo artístico, ya se trate de la invención de una performance, de un objeto, o de un espacio, entra en el principio de reproducción del *ready made* y queda neutralizado. El espíritu mismo de la trasgresión de los códigos de la sociedad, que fue durante una parte del siglo veinte una característica esencial de las vanguardias, está sobredimensionado hasta tal punto que se puede comparar a la etiqueta de un producto, a una marca.

El discurso de los críticos que ordenan el sentido de la subversión no atina sino a formalizar la repetición de las intenciones conceptualizándolos y ofreciendo la apariencia solemne de una declaración.

Podemos preguntarnos por qué la creación artística tendría a priori por finalidad intrínseca la subversión de los códigos estéticos de la sociedad. Es una idea en sí misma bastante vetusta, aún si se consiente en pensar

luego de Nietzsche y Bataille que la posibilidad de un arte total tiende a la desaparición de la cofradía cerrada que constituye el culto de la obra. Lo que más bien predomina actualmente es la atribución que se le hace al arte y a los artistas de ejercer su función social en el espacio urbano. El pasaje de la animación cultural a la experiencia estética pública supone creer que la referencia al arte otorgará un segundo aliento a las manifestaciones socioculturales que presentan signos severos de agotamiento.

Así, de objeto simbolizante, la *cosa* puesta allí, como objeto de mundo en escena, en realidad sale de escena pues la escena, que remitiría a otra según Freud, ha desaparecido, y el objeto es obsceno, dado que la institución del arte, sus academias, sus sitios oficiales patrimonializados cobran existencia a partir de incorporar y metabolizar toda transgresión. Más aún, el escándalo de lo real ha sobrepasado todo, se ha tragado todos los intentos de transgredir normas, conciencias, visiones en el mundo globalizado.

7. Actualidad, el arte postmortem

En la actualidad nos enfrentamos a la problemática del reconocimiento de objetos como artísticos que a priori no presentan ninguna cualidad intrínseca para merecer su etiqueta de objeto de arte. El objeto creado intencionalmente para convertirse en una obra de arte, no es reconocido como tal sino en un contexto histórico y social determinado: (“el mundo del arte”). Únicamente si es sometido a una interpretación teórica y filosófica susceptible de justificar el interés que se le atribuye, se le otorga o no el estatuto de artístico. Ocurre lo que he mencionado que enunciaba Hegel respecto de la disolución provocada por el arte romántico. Hegel insistía acerca de la necesidad de una filosofía del arte que tuviera por misión reflexionar sobre el rol del arte en la sociedad y en la vida cotidiana. Y anticipaba así toda una línea para pensar el advenimiento de un arte moderno, totalmente diferente por su tema y su forma con respecto a toda creación anterior realizada según convenciones y cánones tradicionales. Hoy el carácter de artístico se atribuye a determinadas obras que son reconocidas en el “mundo del arte” y que requieren de cierta disposición para su detección.

Dicho mundo del arte (*Artworld*), no es en absoluto un concepto universal, ni transhistórico. Es empleado en la actualidad para designar los circuitos y cenáculos artísticos especializados, y se ha vuelto una noción clave que explica el reconocimiento, a veces sorprendente, del que gozan ciertas obras de arte por parte de un público avezado. Esta noción reclama, sin embargo, algunas aclaraciones, que la sacarían de su aparente obviedad e inocencia[5].

8. La muerte del arte y la muerte del *ready made*, ¿pueden ser equiparables?

En este recorrido y participación en la fábula paródica de la muerte del arte, recordemos, nuevamente, que todo objeto puede llegar a ser un *ready made*. Basta con exponerlo en un espacio consagrado al arte, darle un título y estamparle una firma ¿No está toda creación artística por lo demás destinada a imponerse de la misma manera que un *ready made*?

El *ready made* en tanto que modelo de concepción de las relaciones del hombre con su entorno, se ha vuelto un modo de gestión estética de la naturaleza, del cuerpo humano, de la biografía. Al respecto Giorgio Agamben sostiene que lo que en otra época se presentaba al juicio estético como extrañeza absoluta, ha devenido actualmente algo familiar y natural; entonces lo bello natural que era para nuestro juicio una realidad familiar se ha vuelto algo radicalmente extraño: el arte se ha vuelto naturaleza y la naturaleza se ha vuelto arte.

Cuando se parte del principio según el cual el uso define el lugar como obra, todo es posible y es en esta medida que la mentalidad del *ready made* se fija se afinca como absoluta. La acción emprendida implicará las interacciones que tendrán por función implícita objetivar las representaciones del lugar como manifestación estética y finalmente como objeto de arte. Esta objetivación puede adoptar una forma paródica, pero queda producida por el desplazamiento controlado de una modalidad cultural de la percepción.

Así la naturaleza puede ser ella misma trabajada como un *ready made*, una suerte de coartada para el agotamiento. El hecho de que exista por otra parte una creencia, un movimiento, una tendencia que agrupa mucha gente de la nueva era que considera que la tierra es *Gaia*, un organismo, cuasi antropomórfico, con piel, órganos, gestos, etc. producto de la estetización del mundo, obliga a pensarlo todo como un *ready made*, basta que se le dé un nombre, y se diga, ¡*behold an artpiece!*, y se firme con el nombre del autor, todo el planeta deviene *ready made*, como antes el cuerpo. Toda forma parte del mismo ritual[6].

Si el ritual es una etiqueta, una marca, pierde la soberanía de su condición de enigma. Entre la cosa y el *ready made* interviene el gesto ostentatorio que redobla el objeto al incorporarse y que anula haciendo de él el significante del gesto crítico que lo exhibe pero no lo designa sino para mostrarse a sí mismo. Y la exhibición artística del cuerpo insta a imaginar que el cuerpo mismo estuviera predestinado a ser *ready made*.

Sometida al proceso de una repetición de referencias, la creación artística, ¿está condenada a reproducir la notoriedad de los grandes nombres de la historia de las artes? La búsqueda de la diferencia que debería ser el sig-

no de la novedad, se traduce por la replicación de lo mismo, por el retorno ineluctable de los códigos estéticos ya explotados y agotados. Las rupturas ya han tenido lugar. Sin embargo el mercado del arte ofrece siempre la apariencia de renovarse como si obras nuevas manifestaran su singularidad en el seno de la repetición misma. Su puesta en valor no puede ser sino el resultado de estrategias que aseguran su promoción por el reconocimiento público. Esta determinación del valor es el fundamento del mercado del arte, aun si una obra reconocida debe hacer olvidar las reglas económicas que la han hecho pública. La ocultación de lo arbitrario constitutivo del valor encuentra sus razones en los discursos de la crítica que legitima así su propio trabajo de la consagración de las obras. Aun si sabemos que es posible lanzar al mercado una obra como se lanza una marca de jabón, el artista es convocado a olvidar dicha analogía a fin de que se perpetúe la representación de una función trascendental de la creación artística. El hecho mismo de saber que su creación es comparable a un producto no tiene nada de desesperante para el artista que se ve invitado a perder toda culpabilidad social en el ejercicio de su poder de ilusionista. Ya no se trata de denunciar la perversión de un tal sistema ya que cada uno se acomoda a las implicaciones que ella induce. Si la trascendencia de la creación artística se mide con respecto a la inmanencia de las reglas del valor impuestas por el mercado del arte, ¿es por lo tanto reductible a un artificio cultural?

En sus contracciones de la memoria, la conmemoración puede ser voluntaria, y entonces está representada como un homenaje. Pero casi siempre es involuntaria, según lo mostraran Proust y Benjamin, como si trabajara el espíritu del artista al punto de constreñirlo a una reproducción puramente especular de los códigos que funcionan como los a priori inconscientes de la actividad creadora. Esta revelación de las estructuras codificadas del inconsciente se obtiene con la obsesión del artista de inscribir su nombre propio en el proceso conmemorativo, es decir de autopatrimonializarse. Él idea para triunfar en medio de esta inscripción y para asociar su nombre propio, su firma, a un código, para convertirse históricamente él mismo en el símbolo de un código.

Ya no se trata de inscribir solamente su nombre en la historia como lo hacen los políticos al decir la construcción de un monumento que simbolizará para los tiempos futuros su presencia atemporal, sino de ser un código que signifique su propia singularidad en una combinatoria de códigos ya reconocidos, ya portadores de un sentido implícito y determinante. Es la apuesta suprema, tomar un lugar en el inconsciente colectivo de la historia del arte. Esta conquista de la notoriedad que no se satisface jamás con un reconocimiento puntual y al mismo tiempo tan difícil de obtener, por no decir inaccesible, pues ya no hay lugar en el inconsciente colectivo de la historia del arte, la combinatoria de los códigos de transmisión está

cerrada. Solo la apariencia de su abundancia permite el artificio de una inscripción

El producto artístico parece beneficiarse de una larga historia, que, inscribiéndose en una arqueología de las formas y las ideas, le hace escaparse del ritmo desenfrenado de la reproducción del valor. Su atemporalidad, si bien está sometida al vértigo de las urgencias del mercado, la libera de las estrecheces y constricciones de una competencia demasiado inmediata. Ella autoriza sobre todo al artista, gracias a su potencia irónica, a gozar de la reducción de su propia creación al producto.

9. Suelos, cuerpos, rostros, historias personales, curriculum vitae

El artista contemporáneo está sujeto a una seria paradoja: al mismo tiempo debe demostrar su singularidad y también mostrar su filiación y su pertenencia a linajes, escuelas, etc.; debe por un lado dejar clara la ruptura que engendra su obra en relación a lo que ya fue hecho, y simultáneamente debe garantizar la continuidad de las filiaciones que le aseguran la estabilidad del mercado.

Afirmar su singularidad a pesar de la repetición de las referencias, esa es la apuesta impuesta al artista preso en la trampa de esta filiación obligada, ordenada por la notoriedad de sus predecesores. ¿Cómo ser “otro” cuando uno debe parecerse al que nos precede? Según Agamben, el dogma de la originalidad ha hecho literalmente estallar la condición del artista. Todo lo que constituía en cierto modo el lugar común o las personalidades de los artistas singulares se encontraba en unidad viviente para asumir luego la constricción de esta empresa común. Su fisonomía particular ha devenido en lugar común en un sentido peyorativo, un enojo intolerable del que el artista debe liberarse o morir, según lo insinúa el demonio de la crítica moderna. ¿Qué es lo que determina la originalidad? Si la diferencia apunta a los efectos producidos por la des- semejanza, la distinción reconocida resulta el fruto de una comparación establecida por los efectos de semejanza. Se trata entonces de una paradoja irresoluble. La diferencia es constitutiva de la originalidad: nace de la semejanza con los modelos de referencia.

En términos sencillos y de prosopopeya, debo mostrar que soy diferente de mi padre, que yo no soy su doble, pero esta diferencia no será perceptible sino gracias a la semejanza que existe entre nosotros y en la cual mi padre es la figura de origen. La tiranía de este sistema de referencias y filiaciones está enmascarada por la combinatoria de los discursos sobre el arte. Si se reunieran los discursos de los críticos mundiales del arte para constituir un hilo lógico, fácilmente se podrían realizar algunos montajes de textos aplicables a no importa qué obra. Ni siquiera es necesario interrogarse sobre una obra futura: la justificación de su originalidad

ya ha sido efectuada. Los fragmentos de descripción y de análisis de las creaciones artísticas forman una combinatoria en la que los elementos se han vuelto permutables. Atrapado en semejante dispositivo de interpretaciones previas, el signo de la originalidad no es ya sino el síntoma de la diferencia imposible.

Los galeristas, curadores, críticos se escudan detrás de su convicción de que la repetición ya ha triunfado por sobre la novedad. Cada obra hace pensar de inmediato en tal o cual artista, (gesto ya ironizado por Borges en “Kafka y sus precursores”), como si las filiaciones fueran incontestables, y que nadie tuviera una chance a priori de escapar de ellas. El principio de este tipo de repetición es fundamental ya que asegura la homogeneidad del sistema de las artes, y a pesar de los efectos de replicación que provoca, continúa ligando el imperativo de la perennidad a la idea misma de la trascendencia de la obra. Pues la filiación no es nunca tan transparente como uno podría creer, es en principio, un entrelazamiento mezclado.

La reconstitución de un árbol genealógico corresponde a menudo a una voluntad de retrazar el orden mismo de las filiaciones. ¿Qué ocurre cuando la ordenación de la transmisión precede la voluntad misma de reconocer su propio lugar? Imposible matar simbólicamente al padre o los padres. La filiación es tentacular. Así la genealogía no es sino un dispositivo normativo cuya función es atribuir un lugar al artista en las redes de influencias y dependencias. Ella permite al crítico de arte proseguir el eterno procedimiento de historización de las obras y de confortar la ilusión de una autonomía de la historia del arte, siéndoles imposible a las nuevas generaciones de artistas engendrar otras referencias de filiación. Al reproducir su propia filiación hay algunos artistas que parodian el poder de interpretación de los críticos de arte. Estos pueden siempre hablar de una obra, hacer los comentarios que le darán su sentido, pero ¿cómo interpretar la presentación de una genealogía ya dada? Igual que un procedimiento estructura, la genealogía anula el poder de la interpretación por la exhibición paródica de un “ya interpretado”. ¿Enunciar influencias, la participación en escuela, corrientes y tendencias? Todo es inútil, todo ya está allí, de antemano.

Parodiando las reglas del mercado y de la genealogía, auto parodiando las filiaciones y las pertenencias, se podría lograr exacerbar lo hecho por Duchamp y Warhol. Deviniendo la parodia en su propio objeto, ya no ejerciéndose con relación a una realidad caricaturesca, sino que se convierte en un proceso sin fin que demuestra cómo, en la repetición de las ideas, no hay ya un punto de vista a partir del cual el artista pueda decidir la autonomía misma de su creación.

El banquete de la horda sólo deja, para los consumidores y productores de arte actuales, las sobras de una comida, superelaborada en los espacios

estetizados gourmets, que ha sido masticada, deglutida y excretada por varias generaciones y estirpes previas.

El título de un cuadro ya no alcanza para sugerir una pertenencia a tal o tal tendencia artística. La genealogía es el orden nominal de los actos consumados que se han ido sucediendo. Cuando es una genealogía persona, tiene por función componer una imagen de sí. Lo que el sujeto hace es idéntico a lo que él ha sido. La serie de actos consumados, de obras creadas, dan la prueba de la existencia del artista. Lo óntico toma el lugar de lo ontológico. Pero si el cuadro, la obra, etc. que representan una genealogía entra ella misma en el proceso genealógico, ¿no es esto una espiral infernal e interminable? La sola finalidad de la creación artística expresada de este modo, se convierte en la genealogía misma ya que el artista no representa sino aquello que ya ha representado, entre lo que está, muy destacadamente su curriculum vitae. Se trata ni más ni menos de lo que podríamos llamar el imperialismo totalitario del curriculum vitae. Allí se intersectan la sobredeterminación del trayecto personal, como imperativo del reconocimiento público y la imagen de sí mismo como *ready made*.

Cuando Andy Warhol decía que quería ser tan célebre como una lata de sopa Campbell y que él mismo se querría convertir en la lata, aspiraba a transformar su propio cuerpo en *ready made*. El Curriculum Vitae, (CV) al devenir *ready made*, presenta la vida misma, su duración y estancia en el mundo, como un *ready made*. En la vida cotidiana, el sujeto no es ya sino su CV, esa imagen de sí está comandada por el imperativo de la performance. Yo no soy sino aquello de lo más visible que he hecho en mi existencia, esa es la regla vigente de la competencia encarnizada. Sin esta ostentación del acto consumado, yo ya no existo. La mediatización de uno mismo pasa por la demostración del encadenamiento (consistencia y coherencia) de los actos y/o de las obras. Una lógica, que determina la genealógica. Mi trabajo soy yo. Ni más ni menos. El CV es la figuración de un destino personalizado. Ya se conocen bien los formatos *ready makes* para hacer curriculum que se bajan de internet y las estilizaciones concurrentes de los organismos de selección y premiación que se proponen como mejores *ready makes* de *ready makes* para calzar en las nóminas de las autogenealogizaciones. Si la aventura de la creación queda sometida a la sola producción de la imagen de sí (el imaginario por sobre el simbólico), ¿cómo puede la biografía del artista formar parte del mismo proceso de abstracción que el arte pictórico ha desarrollado desde comienzos del Siglo XX con el nacimiento de las vanguardias?

Si esto es parodiado por el artista, se consagra el cadáver de la referencia genealógica y su acta de defunción. El sistema de las artes se representa a sí mismo, la muerte del arte no es pues reductible al abandono de toda creación artística posible, sino que se perfecciona en su propia figuración

hasta el infinito. ¿De qué modo puede la experiencia de semejante hiperconceptualización de la muerte del arte ser todavía estética? Si admitimos que la estética es una reflexión filosófica sobre el arte, entonces es incontestable que una de sus apuestas fundamentales es la muerte misma del arte es decir la presencia soberana de dicha muerte.

Ya no se trata de las consecuencias que ella entraña o de su hipotética superación, sino del poder supremo de su presencia. Cuando nos vemos confrontados a cuadros del arte conceptual minimalista nos podemos preguntar por qué este tipo de obras tocan sólo la sensibilidad de nuestras ideas sin que nuestro cuerpo experimente la emoción que tantas pinturas figurativas nos procuran fácilmente.

10. ¿Para odiar o parodiar?

Las obras de muchos artistas contemporáneos que parodian los procesos enunciados no permiten que se las inscriba en esa leyenda contemporánea de un supuesto vitalismo postcadavérico; más bien nos indican que el reglamento del valor (de mercado), hace de la muerte del artista el recurso viviente de una trayectoria anticipada de la posteridad. Esos artistas que van más lejos que la denuncia de la muerte del arte, del curriculum vitae, de la inscripción genealógica, no se empeñan como lo han hecho las pretendidas vanguardias contra el sistema de las artes: ese tipo de arista lo hace desde el interior, desde la entraña misma, y lo hace por el juego rigurosamente controlado y comandado del redoblamiento mimético e ironizado de su funcionamiento intrínseco, como lo realiza Paul Celan y sus sistemas de refección (Romano Sued, 2005: 88-89)

Bourdieu (1995) al referirse a la ilusión del sujeto creador, sostenía que ésta no sería sino el cumplimiento, la consumación de los estereotipos de la singularidad tomada como una representación idealizada y definida por los códigos de reconocimiento público. La hipótesis de singularidad de la obra es una manera de minimizar el poder de la imagen de marca sostenida por la mediatización.

El artista desconocido no tiene ninguna chance de hacer reconocer la singularidad de su obra porque él no tiene imagen de marca. Esta singularidad es una *consecuencia* de la mediatización y no su origen. Así en el estado actual mercadofílico, la universalidad de la obra no se adquiere sino por la mediatización que construye la legitimación de su singularidad. Entonces esta categoría de universalidad no puede ya ser lo propio de una obra, que es aprehendida e interpretada según sus cualidades intrínsecas puesto que estas no son reconocidas sino a partir de criterios de la singularidad que definen justamente su condición universal.

11. Noticias

11.1 Noticia 1

En su compleja obra *La invención de lo cotidiano*; Michel de Certeau decía precisamente respecto del World Trade Center:

“Desde el piso 110 del WTC ver Manhattan... Marejada de verticales. La agitación está detenida, un instante, por la visión. La *masa gigantesca se inmoviliza bajo*[7] la mirada. Se transforma en una variedad de texturas donde coinciden los extremos de la ambición y de la degradación, las oposiciones brutales de razas y estilos, los contrastes entre los edificios creados ayer, ya transformados en tachos de basura, y las irrupciones urbanas del día que cortan el espacio, a diferencia de Roma, New York nunca ha aprendido el arte de envejecer al conjugar todos los pasados, su presente se inventa, hora tras hora, en el acto de desechar lo adquirido y desafiar el porvenir. ¿A qué erótica de conocimiento se liga el éxtasis de leer un cosmos semejante? Al gozarlo violentamente me pregunto dónde se origina el placer de ‘ver el conjunto’, de dominar, de totalizar el más desmesurado de los textos humanos. ¿Habrá que caer después en el espacio sombrío donde circulan las muchedumbres, que visibles desde lo alto, abajo no ven?” (De Certeau, 1996, 103-106).

Esta reflexión puede pensarse tranquilamente como una profecía autocumplida, como anticipo del punto sin retorno en que se colocó el mundo el 11 de septiembre de 2001.

Poco después de los atentados suicidas con aviones y misiles del 11 de septiembre de 2001, el compositor alemán Karlheinz Stockhausen en su programa de radio *señaló que se trataba de la más grande obra de arte en la historia del cosmos*: que la torres neoyorkinas desmoronándose en una bola de humo, plástico, hierro, acero, vidrios, llamas, gentes a los alaridos desintegrándose por el aire en su caída, tropillas de espantados aullando, desplomándose, apiñados en avalancha de huidas desesperadas escapando hacia donde fuera, y cientos de millones de televidentes contemplando, *eso mismo, ni más ni menos, era un Meisterwerk*, obra maestra, obra lista. El gran ojo del panóptico había quedado tuerto, ciego por la soberbia de la máxima representación de la desmaterialización, up and down, grado cero, *ground zero*[8].

Beyond our imagination, se dijo. Desfallecimiento de toda imaginación: Pórtico del planeta, hacia un mundo nuevo, terrorífico, en el cual lo inconcebible, lo inimaginable, se había vuelto brutalmente posible. O sea, lo sublime kantiano, burkiano, se había constituido por fuera de la inteligencia que proponía Kant, en lo real.

Ahora, una vez exhibidos todos los recursos de la presentación de los objetos, que sucede a toda desfallecida representación, hay lisa y llana puesta en abismo, de ese dios de ojo celeste que en su soberbia panóptica es castigado con el estigma del fuego, acatándose de ese modo la indicación coránica.

El apellido *Stockhausen* denota y connota: si los nombres tienen un significado, representan algo para alguien, mal que les pese a muchos, lo curioso aquí es precisamente su significado, pues quiere decir *Edificio de Pisos*; ¿habrá sido ése, en ese momento, su encuentro con lo real, del nombre? Quizás. He aquí la irrupción -en este caso doble- de lo real en las esferas anudadas de lo simbólico y lo imaginario, de la letra en el lenguaje. Dos caídas precipitadas en el final, un final que había comenzado hecho, listo, con el desnudo bajando una escalera, con una rueda de bicicleta, con el mingitorio colector de la excrecencia del cuerpo, de lo que cae como resto, *fountain, fuente*, causa y efecto de lo mismo, autorreferencialidad (¿psicótica?), y abriéndose paso por el embellecimiento repentino del mundo.

El urinal y la rueda de bicicleta, la estupefacción del mundo que tuvo que detenerse en esa pausa de la producción en serie de objetos, son los dos bordes de la historia de Occidente que figurativizan siglo y mapa. La fecha, “11 de septiembre” que se entrecomilla y que afinca el acontecimiento como diría Derrida, pasa a la dimensión óptica, y queda como efemérides eclipsante del acontecimiento mismo.

De la elevación a de la fuente a la dignidad de objeto de arte, al derribo y caída en el *ground zero* de las torres, se delinea un trayecto que culmina, en la aldea global, en el dulce y blando consenso del planeta tecnológico con el desarmado definitivo de la obra indiferente a la representación, *Ready Made*.

El título y la firma, colocados por Stockhausen dieron acta de nacimiento al arte de siglo 21 y de defunción al gesto des-representante. Un desarmado cuyo proceso de consumación traza una genealogía que vincula una y otra vez ética y estética, nudo y abismo que anidaron desde siempre en el corazón de las vanguardias.

Parecería que con ello se daba efectivamente paso al universo de lo real en bruto, del vacío representacional al objeto destructor, proyectado mortíferamente hacia todos los rincones de planeta, de la muerte, la transmuerte y su suspensión congelada en la inminencia, como en el Laocoon, como en el grito de Munch[9].

11.2 Noticia 2

Ahora, en un museo de Boston, al alcance de nuestra vista, (y de las manos, ¿tal vez?) como un bello trozo de pan integral o un bistec envasado al vacío podemos contemplar cuerpos plastificados:

“*Body Worlds*, cuerpos humanos reales preservados con una técnica llamada *plastination*, cuyo creador es el artista y científico alemán Gunther von Hagens. Se logra preservar los tejidos de una manera perfecta, que da la sensación de que están vivos. Se utiliza el vacío para embeber un polímero reactivo, como la silicona de caucho o poliéster, en el material biológico.” (Diario *La Voz del Interior*, Edición del día Sábado 29 de julio de 2006, sección Sociedad, página 21^a)

11.3 Noticia 3

““En la 58° Feria Anual de Agricultura del Condado de Montgomery’, EE.UU., se organizó un certamen donde se distinguió al inodoro mejor decorado.

Las reglas son bastante simples: los concursantes deben ser residentes de Montgomery, todos los sanitarios deben estar limpios, esterilizados y tener cierto tamaño. Una vez que se cumplieron estos requisitos, el inodoro debe ser decorado con ‘buen gusto’”.

Entre los retretes más destacados se encontraron “NASCAR”, con pequeños bólidos sobre el asiento; el “Toilet Bowl”, basado en un estadio de fútbol americano; y “Old Glory, que demuestra todo el patriotismo norteamericano en su tanque, adornado con barras y estrellas.

“Sin embargo, “Camp Stinkalot Scouthouse”, que recrea un viejo regimiento de niños exploradores se llevó el primer premio, consistente en 25 dólares en efectivo. Sus creadores, David McCredy y John Bell, afirmaron que compraron todo en Home Depot y que sólo les llevó una hora hacerlo”

(/www.laflecha.net/canales/curiosidades/noticias/montgomery-aco-ge-la-celebracion-de-una-muestra-artistica-de-wc__s/).

12. ¿Hasta cuándo esperar el paraíso?

En vista de estas noticias se puede afirmar con alguna certeza que el paraíso, cuya pérdida irreconciliable se alegorizó desde el desastre de Babel, *ahora existe*. La vanguardia debería estar de gloria, pues se han unido ideal de belleza y bienestar de sociedad: los cuerpos, perforados de piercing, escaneados, tatuados, cordones umbilicales en bocas de papis gourmets degustando las células madre que protegerán su cuerpito de vedette, embrioncitos tetradimensionales que saludan, explosiones de cuerpos suicidas que decoran las metrópolis arrancándose y arrancando miembros,

corazones y órganos como los collages vanguardistas, bandadas y manadas de soldados de aire y tierra interviniendo los paisajes urbanos y rurales, guernikitas posmos, dibujando la curva en la cuadrícula de los ejes del bien y de la justicia infinita.

Modelos-modelo autoflageladas entregando sus cuerpos esqueléticos a la demanda interminable de ese Otro que devora y traga hasta la última libra de carne.

Las torturas fotografiadas en los campos de prisioneros del Tío Sam acompañan, aunque unos años más tarde, las incursiones selectivas de la cirugía. Sólo que esto se le inflige a otro, a otros expuestos en totalidad al arbitrio del poder. Ese grado absoluto de exposición al otro, es el sentido de lo concentracionario de que tanto ha escrito Agamben, así como numerosos filósofos de nuestro tiempo. La globalización mediática que impone marcas, y que las naturaliza como garantía estética de la subjetividad contemporánea, ha naturalizado asimismo las prácticas de destitución de la dignidad humana, por un lado llevando lo real del asesinato al living room de la casa de cada cableado televidente, o internauta, en diálogo con los realities y con las series televisivas de cirugías plásticas, y las resoluciones de equipos de detectives científicos que descubren, en todos los sentidos de la palabra, los crímenes a partir del uso extremo de la tecnología que se mete en los cuerpos, y la ritualización scientológica de las prácticas de inmortalidad que el star system propone, como el mentado tragarse el cordón umbilical del propio hijo, sacando provecho de células madres, en este gran nido que sería el seno, muy materno, muy femenino de la cultura de hoy.

El arte está psicótico; ya no hay signo que remita al objeto que tendría existencia aún por fuera del lenguaje como las leyes de la naturaleza; el signo desaparece con la imposición carnal del objeto mismo. Si el genocidio está autorizado por una memoria impuesta para diferenciar los derechos de ciertos victimarios contemporáneos que emplean la paranoia como horizonte para concentracionar el mundo, ¿dónde hay arte?

Arte, ¿no era acaso la combinación de la *techne* y la *poiein*, para hacer un objeto nuevo, que no hubiera estado antes, y que sin embargo nos hablaba a los humanos de algo que lo humano mismo podía construir para regocijo y para aspiración de regocijo en un futuro, aunque y porque siempre algo caía?

Sí eso era arte para la mirada civilizatoria, moderna, ilustrada, ella quedó pasmada con la reproductibilidad técnica desaturatizante, primero celebrada y luego denostada por Benjamin, que prefirió irse del mundo antes de ver el *ready made* colectivo del nazismo en marcha triunfal.

La cartografía del derrumbe, iniciada con el final a punto cero de las torres WTC, seguida por las acciones de infinitas justicias contra ejes del mal, no deja sitio sin llenar de *ready mades*. Naturaleza/cultura, han dejado de ser el par categorial ordenador de las acciones, de una ética universal.

Los cuerpos, despedazados por el terror oficial de los estados o por la aterrorizada búsqueda de los paraísos, sea que se lancen envueltos en dinamita, en plástico, o en anestésicos quirúrgicos, últimas obras listas, nos muestran sin metáfora la caída final de la metáfora.

Revelando con ello los mecanismos de un totalitarismo que a diferencia del político no tiene un tirano con nombre y apellido a quien responsabilizar. Con la apariencia de una falsa inocencia, la capacidad de autorreflexividad del sistema de las artes queda habilitada. Se trata de develar de modo caricaturesco toda imposición de sentido. Con ello se desnuda el aparato filiacionario, genealógico y de deudas parentales hacia arriba y hacia abajo de las estirpes y los linajes. Figurando lo que lo ha precedido como un conjunto de pancartas cuyo sentido acumulado queda indeterminado, se puede figura la voluntad de romper con las filiaciones. Deseo que pudiera parecer imposible de satisfacer si ese paisaje de pancartas obstruye el horizonte o mejor, muestra que dicho horizonte está *detrás del artista*.

Es este juego de la auto negación paródica lo que le permite proseguir libremente su aventura en el reino de los muertos.

Notas

1 La primera mitad del siglo, hasta los años sesenta, manifestaría la extraordinaria riqueza de un estallido del espacio pictórico, literario, musical, en tanto que en este fin-comienzo de siglos, y para los tiempos futuros, el poder inenarrable de la repetición de los códigos lo sostendría. Con la edad de oro de la liberación del significante todo es posible. En los sesenta hubo tendencias que se le opusieron al *readymade*, intentando, en base a teorías marxistas y psicoanalíticas, desenmascarar los modos de funcionamiento que el arte tendría en el seno mismo de la cultura occidental, llevando la pintura, en paralelo a como Barthes había colocado la escritura, también a un grado cero, despojándola, hasta convertirla en su propia partícula elemental.

2 Se trataría del acto creador que desprende la producción artística de la manufactura y que reside en la voluntad caprichosa, arbitraria y declarativa del artista: Por otro lado la significación, la importancia del título que es lo constituyente del objeto artístico.

3 La condición de puesto, de yecto de lo que ya viene hecho, de lo listo, recuerda las sustracciones de la esfera de lo estético que Macedonio proponía para la literatura, con sus conceptualizaciones sobre el belarte, que había que distinguir de la culinaria o autorística, por otra parte estaba la invención del título, que es lo que verdaderamente completaba el proceso de artización, o sea se trataba de un procedimiento tradicional.

4 Enamorado desde siempre de la palabra, al haber inventado aquella pala con su título “una anticipación a un brazo fracturado” realizaba la importancia de la inscripción de la letra en el objeto. Dicho de otro modo, a la selección del objeto en el ready made *debía* suceder una selección correspondiente de título, como podría ser hojear un periódico y determinar un titular como nombre adecuado para el *readymade*.

5 Arthur Danto (1999) es quien emplea este concepto. Marc Jiménez lo interroga colocándolo en su contexto histórico y geográfico de emergencia: Los comentaristas de Danto mencionan

en muy raras ocasiones las circunstancias históricas y culturales en cuyo contexto el crítico formula sus argumentos. Además si el filósofo subraya, con razón, el rol decisivo de la teoría y de la interpretación para distinguir lo que es arte y lo que no lo es, tiene el cuidado al menos en el texto de 1964, de hacer referencia a la teoría artística tal como ésta se elabora en los sesenta en los EEUU, así como a la historia de la pintura reciente en Nueva York. Se trata de la época de los neodadaístas plagadas de prácticas del tipo ready made, inspiradas en Duchamp; asimismo, son los tiempos del *pop art* en su apogeo en 1962 que en el frente vanguardista, suplanta al modernismo del expresionismo abstracto. El término *pop art* inventado a mediados de los 50 por el crítico inglés Lawrence Alloway, reenvía a la cultura popular, a la publicidad, a los medios de comunicación al comercio masivo en la era de la sociedad de consumo en plena expansión (Jiménez, 2005:204-205).

6El ritual no sólo está representado sino que es constitutivo de ese arte naciente, adviene de la creación misma de esas formas en movimiento. Ya sea que se trate de territorios naturales o del cuerpo mismo, el deseo de una inscripción originaria permanece como una aspiración del artista de trazar su marca simbólica, como lo sería un gesto ritual único. Lo que aproxima el *land art* al *body art* es esa voluntad de actualizar de una manera ritualizante originaria el nacimiento de las inscripciones simbólicas.

7El énfasis es mío.

8 Parece que Stockhausen fue dejado cesante de inmediato, “gefeuert”, (“enfuegado” sería la traducción directa de la palabra alemana que se usa para el cesanteado). El compositor debió dejar su empleo en la West Deutsche Rundfunk, (WDR), inaugurando en Alemania una discontinuidad laboral que hoy ya es práctica común en su país. Pero hasta entonces, los puestos de los funcionarios del estado—empleados públicos, los llamaríamos aquí—en ese momento eran aún vitalicios en la República Federal de Alemania.

9 Como tanta gente pensaba que en lugar de dar sus cuerpos a la ciencia, era preferible hacer con ellos una obra de arte. La gente había adquirido la certidumbre de que sus cuerpos serían visibles durante siglos por para sus descendientes y para esta masa de espectadores desconocidos que vendrían a mirarlos con veneración. Era más regocijante que la congelación. Hasta hubo una publicidad que decía: Entregue su cuerpo al arte y pague en varias mensualidades. Fue necesario calmar los espíritus probando que el arte no es reductible a semejante proliferación de momias de los tiempos modernos, pues la pregunta, que se impone es: si el cuerpo mismo es una obra de arte, ¿cómo puede ser golpeado por el timbre de la eternidad?

Bibliografía

- Agamben, G. (1998)**, El hombre sin contenido, Áltera, Barcelona
_(2000), *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. Homo Sacer*, Pre-Textos, Valencia
_(2003), El lenguaje y la muerte, Pre-Textos, Valencia
- Benjamin, W. (1982)**, La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica, en: *Discursos Interrumpidos*, Madrid, Taurus
- Danto, A. (1999)**, *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós
- De Certeau, M. (1995)**, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana
- Francastel, P. (1960)** *Pintura y sociedad*, Buenos Aires, Emecé
- Hegel, G. W.F. (1947)** *Sistema de las artes*. Madrid, Espasa-Calpe
- Jiménez, M. (2005)**, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard
- Ranciére, J. (2004)**, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée
- Romano Sued, S. (2003)**, *Travesías. Estética. Poética. Traducción*. Córdoba, FoCo Cultural
_(2005), *Consuelo de lenguaje. Problemáticas de traducción*. Córdoba, Ferreyra Editor.

Susana Romano Sued

es Licenciada en Letras Modernas, Doktor der Philosophie por la Universidad de Mannheim (República Federal de Alemania) y Licenciada en Psicología por la Universidad Nacional de Córdoba. Es profesora titular de Estética y Crítica Literaria Moderna, en la UN-

Cor. Investigadora Principal de Conicet desde 2004. En 2007 ha sido distinguida con el *Primer Premio Internacional de Ensayo Lucien Freud* y con el *Premio Bernardo Houssay al Investigador Consolidado*, otorgado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Nación. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: Jan Mukarovsky y la fundación de una nueva estética, (2001); TRAVESÍAS. estética, poética, traducción (2003), FoCo Cultural Ediciones, Córdoba; Umbrales y Catástrofes. Literatura argentina de los '90 (Córdoba, epoké ediciones, 2003); Los '90. otras indagaciones, (Córdoba, epoké ediciones, 2005) y Consuelo de Lenguaje, (Editorial Alción, 2005 y Ferreyra Editor, 2007).

Happenings: algunos certificados de su defunción

Claudia López Barros

El happening es un caso de género artístico de vanguardia que ha tenido una vida muy fugaz. En este sentido, este trabajo se propone rastrear algunas huellas de su muerte. Dado que se trata de obras efímeras, al no poder examinar las obras, apelamos a su registro mediático: dentro de él vamos a detenernos en el análisis de chistes gráficos sobre el *happening* y el *pop-art*, movimiento en el que se encuadraron estas experiencias artísticas. Todos ellos fueron publicados en la ciudad de Buenos Aires, en 1966, año de esplendor y, al mismo tiempo, de anuncio del fin de un género artístico que prefiere su muerte antes que abandonar su destino de vanguardia

Palabras clave

arte efímero, happening, vanguardia

Happenings: some certificates of its death

The happening is a case of gender artistic vanguard that has had a very fleeting life. In this sense, this paper intends to look for some traces of the death of happenings. Since it is ephemeral works, we can not examine the bodies/media works and therefore appeal to the media registration: within it we are going to pause in the analysis of jokes happening and pop-art movement in which fits these artistic experiences. All of them were published in Buenos Aires in 1966, the year of glory and at the same time of announcement of the end of an artistic genre that prefers its death rather than abandon their avant garde destiny.

Palabras clave

ephemeral art. happening, avant garde

“Hay quienes afirman que el término ‘vanguardia’ es anticuado, que ha dejado de ser útil y que, por otra parte, ya no existe una corriente artística que se ajuste a él”
(Kirby 1969: 10)

1. Develando un implícito: ¿qué es el *happening*?

Un happening es una combinación (assamblage) de acciones (events) realizados o percibidos en tiempos y espacios diferentes.

A.Kaprow

A partir de las experiencias realizadas en 1952 por el músico y compositor norteamericano John Cage y su discípulo Allan Kaprow, surge el movimiento denominado “*Happening*”. Hablamos de una manifestación artística que se caracteriza por el quiebre del uso tradicional de la sala de teatro donde las acciones surgen espontáneamente, sin previa organización, en la que se diluye la categoría de personaje y en cambio el *happennista* realiza una serie de acciones que van sucediendo en combinación con la participación del público. Un *happening* tiene por ello una duración variable y es irrepetible.

El primer evento importante de este tipo de propuestas fue presentado por Kaprow en 1959, en la galería Reuben de Nueva York, bajo el título ‘*18 Happenings in 6 Parts*’. Para el artista estas creaciones eran una mezcla de películas mudas, actos circenses, arte dada y presentaciones teatrales.

Durante la década del 60 los *happenings* tuvieron su momento de esplendor en Argentina. Dentro del hacer del Instituto Di Tella, impulsor de todo aquello que se inscribiera en movimientos de vanguardia, los artistas de la vertiente lúdica, los denominados *artistas pop* (Dalila Puzzovio, Carlos Squirru, Rubén Santantonín, Edgardo Giménez, Juan Stoppani, Susana Salgado, entre otros), se abocaron a estos eventos. Figura destacada sinónimo de *happenings* en la época es Marta Minujín, pero también Oscar Masotta, Roberto Jacoby, Raúl Escari y Eduardo Costa; todos ellos vinculados luego al Arte de los medios[1]. Por otra parte, Alberto Greco, con sus *Vivo dito*[2] es una de las fuentes de inspiración reconocidas por los artistas del *happening*.

Estos eventos forman parte de la movida del pop-art, el arte de acción y del arte conceptual que atravesaban las experiencias de vanguardia de la época: por una parte estas experiencias proponían un “arte vivo”, vinculado a lo cotidiano en un dinamismo presente tanto en las obras mismas como en las ideas que las sustentaban: obras únicas que no se repetían, un trastoque de espacios (intra y extramedial: dentro del teatro el espacio se reconfigura, se aleja de la disposición hacia la contemplación y se pasa a un espacio abierto que propicia la participación; en tanto que el espacio se desplaza: en muchas ocasiones hacia la apropiación de espacios urbanos) obras efímeras que no se proponían perdurar sino trabajar en la contingencia.

Aunque hoy en día podemos encontrar características propias de los happenings en las performances o en cierto teatro de vanguardia, me propongo aquí rastrear algunos de los certificados de defunción de los happenings, se trata de reconstruir una pequeña parte del entramado discursivo que profetizó y evidenció la muerte del género.

2. Turbulencias en la noción de obra de arte: el pop art desde el humor

El autor del chiste gráfico, Kalondi, (Ver figura 1) plasma en este texto un debate de la época: la discusión sobre la noción de arte. Aparece la escisión entre la novedad (atributo que signa a un movimiento que se considere de vanguardia), y los “antiguos”, aquellos ligados en el chiste a la obra de arte pictórica figurativa, representativa; así como también la polémica sobre el uso de los materiales nobles/innobles.

Se acentúa además el tema de la continuidad/fin del arte, tanto en la obra mostrada (el cuadro de la historieta al estilo de Roy Lichtenstein en el “CONTINUARÁ”) como en la pregunta de uno de los personajes que contemplan la obra: “¿Usted cree que continuará?”.

La pregunta es realizada a una caricatura de Jorge Romero Brest, director del Instituto Di Tella, figura emblemática del apoyo e impulso de la vanguardia en artes plásticas y visuales en ese momento.

“La necesidad de un arte que exprese la situación de total desconcierto que vivimos...” se lee en una de las viñetas del cuadro. Esa situación de desconcierto, de extrañeza, de pérdida de certidumbre con respecto a qué es arte y qué no lo es no sólo circula en las discusiones de la época sino que polariza las opiniones entre los impulsores y los detractores de la nueva movida artística.

No resulta extraño que el *happening*, inscripto en ese debate macro, con sus características de acentuada ruptura, haya captado la atención de la prensa. Dos chistes grá-



Figura 1 - Revista Primera Plana, 23 de agosto de 1966

ficos y una nota periodística de tono humorístico sobre estos eventos nos aguardan.

3. Algunos certificados de defunción



Figura 2 - Revista Gente, 25 de Agosto de 1966.-

Este chiste gráfico de Selbor (Ver Figura 2) ilustra sintéticamente la visión de quienes asumían una posición detractora con respecto a estas experiencias. Al happening se lo apartaba de la esfera artística y su propuesta era calificada como “loca”, desquiciada, sin sentido.

La secuencia alógica de acciones sumada a su devenir impreciso restaba racionalidad, por lo que en los happenings se privilegiaba lo sensorial y la percepción directa. Esta suma de características no era tolerada por parte de cierta crítica de los medios masivos de comunicación.

Sin embargo este chiste sería en verdad un falso certificado, porque el género no muere por la crítica adversa, sino que este tipo de discurso lo reafirma y lo confirma como experiencia de vanguardia. Parecería que cuanto mayor es el abismo que se genera entre producción (las obras/experiencias/eventos) y reconocimiento (recepción social de esas obras/experiencias/eventos) estamos más cerca de la confirmación del carácter radical de vanguardia de estas obras.

En el caso del ejemplo que sigue, un velado sarcasmo recorre toda la nota periodística “Vida Moderna”, en la que se satiriza la posibilidad de que los *pops* funden un sindicato de happenings, idea que es adjudicada al pintor Oscar Palacios y a su esposa, Marilú Marini.

En el interior del texto nos encontramos con ciertos elementos que dan cuenta de una *insistencia* en la realización de acciones y elementos típicos utilizados en los happenings.



DOE HAPPENINGS EN BUENOS AIRES
Ahorra, local propio

VIDA MODERNA

El sindicato de happenings

Para instalar la sede del sindicato, Palacios y Marini sostienen que buscan un local apropiado, en el centro de Buenos Aires. Una vez conseguido, funcionarían en él un supermarket para happenings, dividido en dos secciones que venderían todos los elementos que necesiten los socios. En una de las secciones, destinada a happenings antiguos, podrán adquirirse pinturas, globos, gallinas, crema de afeitar, tallarines, serpentinas; en la sección happenings modernos, en cambio, habría computadoras electrónicas y diversos medios de comunicación de masas.

El sindicato cobraría cuotas mensuales a sus afiliados y estaría-

En el mismo local se instalaría un

gran archivo de happenings, en el que constarían todos los realizados hasta ahora. Cada vez que un socio se proponga realizar un nuevo happening, deberá colocar una tarjeta con sus características en una computadora electrónica que consultará con el archivo; si se prende una luz verde, quiere decir que el happening se puede realizar porque no ha sido hecho previamente; la luz roja indica que ya se ha realizado ese happening, pero que la coincidencia se cursa; la luz amarilla significa que el socio se propone hacer un happening anterior. Inmediatamente se lo expulsa del sindicato.

El sindicato también tendrá una gran habitación rodeada de galerías, cuando finalice un happening se abrirán una serie de galerías que iluminarán el piso y las paredes con agua jabonosa. Además, Palacios estudia la posibilidad de disponer de varias habitaciones pequeñas para happenings privados. "Si un señor quiere hacer un happening privado, con su familia o incluso él solo, podrá recurrir a esas salitas, cerradas con llave. Una vez que termine el happening, sale, entrega la llave y se va."

El proyecto también incluye la realización de cursos para enseñar cómo se prepara un happening. "Alguien quería hacer un happening con gallinas disfrazadas de espáñolas, pero no le salían los trajes. O con muy grandes y a las gallinas se les caían a muy chicas y les morcoteaban. Hay que enseñar ese tipo de cosas", explicó María Marini. Por supuesto, los autores del proyecto se piden el crédito del momento. De todos mo-

Figura 3 - Revista Confirmado, 11 de agosto de 1966

Se establece, a través del humor, una caracterización y clasificación entre happenings *antiguos* y *modernos*. Se habla de un supermarket que ofrecería a los asociados los elementos necesarios para poder llevar a cabo las experiencias. En el caso de los *antiguos* encontraríamos una sección con: pinturas, globos, gallinas, cremas de afeitar, tallarines, serpentinas. Por otra parte, en el caso de los *modernos* ofrecerían computadoras electrónicas y diversos medios de comunicación de masas.

La posibilidad de elaborar en detalle tal enumeración es la que permite postular esta nota como certificado de defunción. Si una de las máximas del género es su novedad permanente no existiría la posibilidad de establecer cuáles son los elementos a utilizar. Por otra parte, al poder escindir los *antiguos* de los *nuevos* también se está dando cuenta del paso que los

artistas estaban efectuando en ese momento: Marta Minujín con “Simultaneidad en Simultaneidad”, Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari con el Antihappening, E. Costa y Oscar Masotta con “Sobre el happening, happenings” estaban pasando de los happenings hacia las experiencias que luego se denominarían “Arte de los medios”.

Desde otro lugar, nos *habla* un chiste gráfico de Kalondi que salió publicado en la revista Confirmado a fines de 1966. (Figura 4)



Figura 4 - Revista Primera Plana, 13 de diciembre de 1966

Este chiste plasma de manera contundente algunos de los materiales más utilizados en el desarrollo de los happenings de la década del '60, en Argentina. Como ha sido señalado, los happenings fueron experiencias ar-

tísticas que, en el ámbito del lenguaje teatral, proponían una participación activa del espectador que era expuesto a diversos estímulos sensoriales. El teatro se combinaba en muchas ocasiones con danza, artes plásticas, cine.

Sobre una gran botella de Coca-Cola, ícono privilegiado por los artistas pop, aparece una caricatura de la artista Marta Minujín, (pionera de la vanguardia local, era llamada por la prensa: *la sacerdotisa del happening*) que vierte fideos (elemento utilizado con cierta frecuencia en los happenings realizados) sobre los asistentes. Están presentes los medios de comunicación masiva (televisores) que, en su multiplicación hacen referencia a la experiencia “Simultaneidad en simultaneidad”[3], realizada por la misma Marta Minujín.

Por último nos encontramos con happenistas disfrazados de superhéroes en un clima lúdico y festivo donde están bebiendo unos tragos. El uso de disfraces fue utilizado en diversos happenings, y plasma de manera evidente cómo estos eventos eran vividos e interpretados desde un criterio de lectura del carnaval[4].

En la parte inferior el chiste verbal dice: “*Te diré, ahora me siento más desalienado...*”. Esta frase hace referencia por una parte, a un discurso político de índole marxista y de debate extendido en la época, y por otra parte, remite específicamente a algunas declaraciones realizadas por Jorge Romero Brest, director del Instituto Di Tella, lugar en el que se llevaban a cabo este tipo de experiencias. La idea es la de un arte liberador, los *happenings* estarían en la línea de desalienar al hombre, a través de la creación, mediante un espacio de expresión *libre*[5].

Este texto (el chiste gráfico) estereotipa algunas de las acciones y elementos más utilizados en los happenings de la época. Produce además un efecto de *condensación* en el que asistimos a una combinatoria de los happenings y arte de los medios: ambas instancias se encuentran presentes, se muestra el pasaje, el punto de transición.

Al igual que la nota de la revista *Confirmado*, este chiste sí podría ser uno de los certificados de la muerte del género porque, a diferencia del de Selbor, no critica de manera negativa, ni lo inscribe por fuera del mundo del arte sino que exhibe ciertos rasgos que aportan en la construcción de previsibilidades, que ciñen estas experiencias artísticas a una estructura que se va volviendo cada vez más (pre)decible, algo que un (anti)género como el happening decidió no aceptar.

Notas

1 La experiencia argentina del *Arte de los medios* ha sido analizada por María José Herrera (op. cit). Los artistas que habían participado de los happenings se volcaron a la realización de obras en las que tematizaban los medios masivos de comunicación y también se experimentaba con

las capacidades de sus dispositivos técnicos. Como señala Herrera se efectuaba un pasaje de lo perceptual a lo conceptual.

2 Para Romero Brest los *Vivo dito* de Alberto Greco podían ser considerados los primeros happenings. El *Vivo dito* consiste en una acción que se da en la calle, en la que el artista efectúa un señalamiento; por ejemplo encierra con un círculo de tiza a un transeúnte o un objeto y luego firma la obra. Hemos realizado un análisis de este tipo de obras de Greco con Daniela Koldobsky en relación con el soporte, el concepto de desmaterialización y el lugar del artista en la ponencia «Algunas rupturas en el arte de acción El lugar del dispositivo técnico VI International Congress of Visual Semiotics» «Lo visual en la era de lo post visual», 14 al 21 de octubre de 2001, Québec, Canadá.

3 “Simultaneidad en simultaneidad” fue una señal de ambientación realizada por Marta Minujín, en Agosto de 1966 en el Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires., en conjunto con Michel Kaprow (desde New York, Estados Unidos) y Wolf Vostell (desde Colonia, Alemania). Cada uno de los tres artistas participantes crea un *happening* que los otros dos deben repetir en el mismo día y horario en sus respectivos países. El resultado de las acciones simultáneas se comunica a través del satélite “Pájaro Volador” a los tres países. La situación creada por Marta Minujín, “Simultaneidad en Simultaneidad”, es un acontecimiento desarrollado en dos jornadas. En la primera jornada, 60 personalidades de los medios son invitados al auditorio del Instituto Torcuato Di Tella, donde son fotografiados, filmados y entrevistados a medida que ingresan a la sala, al tiempo que se los provee de una radio para que escuchen y se los ubica frente a un televisor para que vean durante todo el desarrollo del evento. Once días más tarde, las mismas personas regresan al auditorio donde ven las fotografías y films tomados el primer día proyectados sobre las paredes, escuchan sus entrevistas en los receptores radiales y en los altoparlantes del auditorio, y miran un programa especial dedicado al evento en los televisores. Al mismo tiempo, se realizan 500 llamados telefónicos y se envían 100 telegramas a espectadores que observan la grabación del evento transmitida por la televisión, con el mensaje “usted es un creador”. El *happening* de Wolf Vostell consistió en colocar botellas de leche en 100 esquinas de la ciudad y pinchar una res vacuna con alfileres. El *happening* de Allan Kaprow consistió en cubrir un automóvil con crema y hacer que los integrantes de un grupo de rock laman la crema mientras del interior del automóvil salen jóvenes envueltos en papel de aluminio.

4 En un trabajo anterior postulaba que el *happening* recoge en su esencia algo del concepto de carnaval que desarrolla Bajtín, quien toma al carnaval no como una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien como una forma concreta de la vida misma, que no era simplemente representada sobre un escenario, sino *vivida* en la duración del carnaval. “*La figuración del cuerpo en eventos artísticos de la década del '60 en la prensa Argentina*”. (ponencia presentada en el IV Congreso Internacional de la Federación Argentina de Semiótica, La Coruña, España, 1999).

5 Romero Brest en una de sus declaraciones aparecidas en la nota “El banquete de Romero Brest”, revista *Primera Plana*, en abril de 1967, había señalado: “Cuando el hombre sea feliz, acertó Mondrian, el arte no tendrá razón de ser. Yo me pregunto, ante los *happenings*, si no estamos asistiendo a ese final. No hay un hombre feliz, pero hay un hombre libre: cuando está más alienado, ve la posibilidad de la desalienación, por el arte, claro está.”

Bibliografía

- Bajtín, M.** (1974) *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. México: Alianza Editorial, 1987.
- Herrera, M. J.** (1997) “En medio de los medios”, en *Arte Argentino del S XX*. Buenos Aires: Fundación para la investigación del Arte Argentino, Premio Telefónica.
- Jacobson, R.** (1963) “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.
- Kirby, M.** (1969) *Estética y arte de vanguardia*. Buenos Aires: Pleamar, 1976.
- Masotta, O.** (1967) *El Pop-Art*. Buenos Aires: Columba.
- Masotta, O. y otros** (1967) *Happenings*. Buenos Aires: J. Alvarez.
- Metz, C.** (1970) “El decir lo dicho en cine: hacia la decadencia de un cierto verosímil?”, en *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

- Romero Brest, J.** (1969) *El arte en la Argentina*. Buenos Aires: Paidós.
Steimberg, O. (1993) *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.
Verón, E. (1985) *La Semiosis Social*. Barcelona: Gedisa.

Fuentes utilizadas

- Revista *Confirmado*, 11/08/66. “Vida Moderna. El sindicato de los happenings.”
 - Revista *Gente*, 25/08/66. “Buenos Aires 1966. ¿Qué es eso del *happening*?”
 - Revista *Primera Plana*, 23/08/66. “Pop-Art” por Kalondi
 - Revista *Primera Plana*, 13/12/66. “Pop-Art” por Kalondi
 - Revista *Primera Plana*, 15/04/67. “El banquete de Romero Brest”
- <http://webs.advance.com.ar/martaminujin/obras/simulteneidad.htm>

Claudia López Barros

nació en Boedo, Buenos Aires, en 1967. Doctoranda, docente e investigadora de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es Licenciada en Ciencias de la Comunicación Social (UBA) y cursó la Maestría en Análisis del Discurso de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Se desempeña actualmente en la cátedra de “Semiótica de los géneros contemporáneos” y ha dictado el Seminario “La investigación cualitativa: un abordaje de los fenómenos comunicacionales”, en la Carrera de Cs. de la Comunicación, en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Participa y ha trabajado en distintos proyectos de investigación UBACYT. Ha presentado ponencias y publicado artículos sobre el tema de la relación entre arte y medios masivos en revistas y libros editados por la Facultad de Ciencias Sociales (UBA), la Academia Nacional de Historia, Eudeba, Asunto Impreso y La Crujía. lopezbar@gmail.com

3. Las operatorias de la vanguardia

Retornos de la gráfica vanguardista en un plan visual urbano

José Luis Fernández // Beatriz Sznaider

Las relaciones de las vanguardias plásticas con sus aplicaciones en diseño y publicidad son más abundantes y complejas de lo que habitualmente se reconoce, además de que suelen exceder el tiempo de su vigencia artística. En este trabajo presentaremos algunas reflexiones acerca de las condiciones de producción discursiva del Plan de Identificación Visual para la Ciudad de Buenos Aires, puesto en acción durante la gestión municipal de Montero Ruiz, en 1971. El interés de su análisis: tanto la fuerza del proyecto, como su influencia posterior. Pero, especialmente, porque aparece como resultado de la interacción entre dos vertientes político-discursivas (una corriente planificadora que, en sinergia con las ideas del desarrollismo atravesó conceptualmente a los sucesivos gobiernos a partir de 1955); y una expansión del diseño y de la publicidad, tributarios de los estilos gráficos y artísticos de la época con su resultante estilística, una explosión generada en la *oposición pop-op*.

Palabras clave: comunicación, ciudad, estilos, vanguardia

Avant-garde graphic returns in an urban visual plan

The relations between plastics avant-gardes and its applications in design and publicity are more abundant and complex than what it is usually recognized, besides the fact that they tend to exceed their artistic length. In this work we shall present some reflections on the conditions referred to the speech production of the *Visual Identification Plan (Plan de Identificación Visual)* for the city of Buenos Aires, started during the Montero Ruiz administration in 1971. The interest for such analysis lays, as much as, in the project's strength and in its subsequent influence; but also, and most specially, because it appears as the result of the interaction between two political-speech streams (a trend related to the planning, which in synergy with the ideas of "desarrollismo" –development politics–, crossed conceptually every government since 1955); and an expansion of design and publicity, tributaries of the graphics and artistic styles of those times, together with its outcome, an explosion generated in the *pop-op tension*.

Palabras clave: Communication, city, styles, avant-garde

1. Introducción

¿Qué se quiere afirmar cuando se postula que las vanguardias han muerto? ¿Que han perdido su capacidad revulsiva? ¿Qué el efecto de repetición les ha ganado la partida? El propio plural que las invoca, *las vanguardias*, habilita una suerte de competencia por la que se neutralizaron una a otra aunque, leídas en sistema, tal vez podamos reconocer, por ejemplo, la riqueza significativa del surrealismo como juego de compensación de la pobreza del abstraccionismo geométrico. Es decir, estudiar la vida actual de las vanguardias muertas seguirá posibilitando comprender mecanismos discursivos de nuestra cultura.

Pero, además, como *revival* o como *sedimento*, diversas vanguardias o algunos de sus fragmentos sobreviven en los pliegues de la contemporaneidad más estricta y, muchas veces, lo hacen inadvertidamente, incorporadas a las costumbres discursivas más extendidas. En ciertos casos, esas “sobrevidas” carecen de explicación: quedan como resto de un pasado que solamente espera su reemplazo; en otros, como el que vamos a exponer, la “sobrevida” vanguardista parece apoyarse en la riqueza de los estilos que habilitaron y que, sostenemos, siguen funcionando como complejos mecanismos de producción de sentido[1].

2. La “sobrevida” de las vanguardias

La gran aventura de descifrar la nueva ciudad moderna se la debemos a las vanguardias. Según Octavio Paz (1974), las vanguardias son hijas de la edad crítica racionalista y hunden sus orígenes en el siglo XIX, cuando la duda y el desencanto hacia los llamados *metarrelatos* modernos son puestos en cuestión por el romanticismo contestatario.

Así, las vanguardias no sólo se plantearon destruir todo signo conservador, todo resabio estilístico arraigado en el espacio de la ciudad. También generaron una nueva mirada acerca del vínculo entre individuo y ciudad para intentar procesar la expansión de nuevas dimensiones que pasaron a organizar la vida del hombre en la metrópoli: “velocidad, uniformidad y cambio permanente y sin sentido (...)” (Ballent, Daguerre, Silvestri 1993: 8).

Sobre las vanguardias estéticas, articuladas a los procesos de cambio que sufrió la sociedad europea de entreguerras, con un declamado último estertor en los años 60 y con el *pop-art* como límite, diversas corrientes de pensamiento han firmado su certificado de defunción.

Desde el agotamiento y desaparición de los grandes relatos de legitimación que conllevó al triunfo de los relativismos frente a los dogmatismos (Lyotard, 1992), a la imposibilidad de adecuarse a la época de la reproducibilidad técnica en tanto cada producción pictórica reclamaría su

condición de obra única y, de este modo, no podría insertarse en la economía de masas (Hobsbawm, 1999). De la paradójica autoconciencia de su final inescrutable (nacían para morir) en tanto la crítica que planteaban al mundo racional y contra las formas canónicas del arte era tan enérgica que las obligaba a pensarse circunstanciales y rechazantes de la consagración estética al estilo tradicional, dado que “lo peor que podía pasarle a una vanguardia estética es transformarse en experiencia llevada a la academia y al museo como el resto del arte burgués” (Casullo 1999: 69). De la emergencia de una cultura y un gusto de masas que rechazaba al elitismo vanguardista en lo que podría considerarse como una “ironía”, en tanto la tecnología parece haber ayudado a iniciar al arte de vanguardia y su ruptura con la tradición, para luego privarla de su necesario lugar en la vida cotidiana (Huysen, 1988), a algo del orden del límite y del lugar común en el discurso de las vanguardias estéticas, de conflictividad en su lógica de diferenciación con respecto a otros discursos sociales vigentes. Porque su condición política será la que le impedirá, a partir de su ingreso en los debates públicos de su contemporaneidad, mantener plenamente su discurso como palabra de ruptura para fijar una escena enunciativa con cierta previsibilidad: “El carácter fatal de la apelación a los lugares comunes en la argumentación -reservorio de fórmulas ya aceptadas e instaladas en la memoria pública, a las que debe recurrir el expositor para asentar las premisas de la construcción retórica- está en el fondo de esa contradicción interna insalvable, inherente al discurso vanguardista: la ruptura con el lugar común, para imponerse, debe apelar a recursos expositivos que recaerán, en algún momento, en el lugar común” (Steimberg, 1999).

Ahora bien, ya durante la década 1910-1920 las vanguardias artísticas se incorporan al nuevo repertorio de imágenes que se expandirán en las metrópolis, esas grandes ciudades sobre las que Georg Simmel (1903) -un escéptico con respecto a la posibilidad de individualidad del hombre en las grandes ciudades- afirmaba que producían un tipo particular de experiencia que implicaba “la intensificación de la estimulación nerviosa resultante del cambio rápido e ininterrumpido de los estímulos externos e internos” y fruto de conductas de “las más tendenciosas peculiaridades, esto es, las extravagancias específicamente metropolitanas del manierismo, el capricho y el preciosismo”.

Roland Barthes, en cambio, llamará *dimensión erótica* en sentido amplio, de *socialidad*, a las múltiples formas de producir sentido que tiene cada grupo social en su interacción con la ciudad, al carácter infinitamente metafórico de la lectura del discurso urbano que todo usuario ejerce. Antes afirmará que “cuando nos desplazamos por una ciudad, estamos en la situación de los *100.000 millones de poemas de Quenau*, donde puede encontrarse un poema diferente cambiando un solo verso; sin saberlo, cuan-

do estamos en una ciudad somos un poco lector de vanguardia” (Barthes 1985: 264). El espacio urbano, podrá ser entendido entonces como “una grilla semiótica de interpretación de la comunicación social” (Lamizet 1997: 39).

En la vida de las imágenes de toda ciudad, se van constituyendo múltiples ofertas a la visión de sus habitantes. Y es en ese vínculo donde aparecen diversos modos de construcción de los espacios de representación y de procesamiento de las diferencias, sean estas sociales, discursivas o estilísticas, todas ellas superponiéndose conflictivamente.

El diseño de imágenes para la ciudad tendrá un desarrollo interdisciplinar desde donde irán perfeccionándose paulatinamente el cartelismo, el diseño tipográfico, la ilustración comercial, el diseño publicitario, la imagen de identidad, etc. Adoptará de las vanguardias estéticas las formas abstractas, el uso psicológico del color, la revolución de la tipografía, del collage y del fotomontaje.

Futurismo, cubismo, suprematismo, constructivismo, dadaísmo —con su aporte específico en el diseño de revistas especializadas, única red de información con que contaron las ideas programáticas Dadá—, son algunos de los hallazgos que significaron aportaciones tan fundamentales para la evolución del diseño de imágenes, que hay quienes sostienen que la disciplina profesional nace realmente en ese período. También hizo su aporte el surrealismo, con su apropiación del concepto del subconsciente, luego objetivo fundamental de toda estrategia publicitaria.

En ese núcleo se concentrarán los antecedentes de la ruptura formal y conceptual que incidirá de pleno en la construcción de nuevas formas de enunciación en el espacio urbano, soportadas también en la vocación pedagógica de las vanguardias, y como componentes de su carácter impersonal y su capacidad de procesar lo artístico en el marco de la nueva sociedad de masas.

Pero los lenguajes gráficos de las grandes urbes no sólo revisitan a las vanguardias artísticas de inicios del siglo XX; también incorporan al *pop-art*, estilo predominante del movimiento artístico de los años 60.

Es posible que su primacía se deba a la propia multiplicidad atribuible al *pop*, que llegó a límites que terminarían desplazando la centralidad de la obra de arte —tópica claramente posmoderna— para pasar a la fuerza del objeto y su metabolización de los íconos mediáticos de la cultura de masas. Su producto, una nueva expresividad apoyaba en un tono irónico o divertido que terminó construyendo un público cómplice, cada vez más sofisticado y preparado para la recepción de mensajes visuales complejos que se podrían sintetizar bajo la fórmula de *concepto + truco tipográfico*.

Por lo que, si las vanguardias desaparecieron en lo que hace a su componente heroico, perviven en su dimensión estilística, como una manera de hacer, más que como una manera de pensar.

Esta dispersión del sentido estético de las vanguardias no implica que *vivan una vida ajena*. Porque -en un circuito que parece incesante- el póster que anuncia el estreno de un nuevo film, que reproduce el diario, que cita el catálogo, que confirma al libro, finalmente, recibe mil miradas en la obra que cuelga en el museo. Esto parece mostrar que el recorrido de análisis arma series que resignifican al objeto primero y a cada eslabón de la cadena transpositiva, a la vez que problematizan las clasificaciones estilísticas de época que en su globalidad terminan negando lo que de la cultura del pasado sigue vigente en las construcciones contemporáneas -porque no todo fue renacimiento, barroco, ni *pop* en las épocas en que fueron hegemónicas-, aunque siempre en tensión con los diversos dispositivos de producción de sentido.

Y al despegar de la vigencia de los estilos como emergencia de un contexto de época -al menos en forma exclusiva-, aparecen nuevos e interesantes problemas como el del goce y consumo del arte y de los medios (por ejemplo, vinculado al patrón de las artes decorativas u ornamentales, con aquellos motivos repetitivos que podría remitir a un sentido biológico del orden); o el de los *cambios de gusto* (alto/bajo; moderno/antiguo; figuración/abstracción).

3. El caso de la Ciudad de Buenos Aires

Buenos Aires tuvo un momento de originalidad y vanguardia comunicacional con respecto a otros centros urbanos, cuando en 1971 sale de una larga “prehistoria”[2] de su comunicación institucional de gobierno, caracterizada por la falta de estrategias estilísticas definidas, y desarrolla un plan integral que intervendrá sobre todos los planos de su comunicación visual. Fue durante la gestión como intendente del contador Saturnino Montero Ruiz, cuando el llamado *Plan para el Diseño de un Sistema de Identificación Visual* de la Ciudad de Buenos Aires abarcó tanto el diseño del isotipo, logotipo y colores institucionales de la administración porteña, como la señalización de tránsito, el diseño de uniformes del personal municipal, de paradas de ómnibus, bancos de plaza, colores de semáforos y columnas de alumbrado, vehículos oficiales, publicidad gráfica, etc.

Y como dato relevante, aunque el intertexto de época se relaciona con una tendencia regional hacia el planeamiento, el *modelo integral de comunicación* para la ciudad de Buenos Aires nacerá antes que el exitoso de 1975, antes que la revolución cultural de Tierno Galván en Madrid, de los desarrollos de la marca-país/marca-ciudad de Toni Puig Picart para Barcelona, y del sello Miró que identificará a la España turística en el mundo, a partir de fines de los años 70, en adelante.

Sí puede decirse que cuando Milton Glaser[3] propone su exitoso logo a pedido del Estado de Nueva York se vincula, por un lado, con una sofisticada y compleja historia gráfica ciudadana y, por el otro, con un gusto local por la abstracción relativa del *decó* (repetida hasta el cansancio cuando se quieren mostrar detalles decorativos representativos de la gran construcción neoyorkina).

Y será el publicista David Ogilvy quien para la misma época imponga su concepto de *imagen de marca* como acción conciente y creativa destinada a establecer un cierto vínculo con el consumidor, basado en el posicionamiento del producto por sus cualidades derivadas y no funcionales, la valoración de la investigación y el reconocimiento de la complejidad del proceso de comunicación publicitaria. Incorpora, además, temas vinculadas a la “visualidad” como el cuidado de la ilustración, la composición del aviso, el recorrido de lectura, etc.

Ogilvy establecerá también la idea del *project plan*, estrategia comunicacional que deberá dar respuesta a qué personajes, colores, situaciones, isologo y eslogan se van a desarrollar para transmitir todo lo que ya está estratégicamente definido, y así garantizar la unidad de criterio de un desarrollo de *imagen de marca*[4].

Pero, finalmente, ¿cuáles son los condicionantes que hicieron que el *plan visual* para la Ciudad de Buenos Aires surgiese en el momento y con las características formales con que lo hizo? Buenos Aires, Nueva York, Madrid, Barcelona: ciudades con semejanzas y diferencias que devienen, creemos, de las historias particulares de cada ciudad, de las diversas maneras de procesamiento estilístico en cada coyuntura. Historias y estilos: tenemos la certeza de que una semiótica de la imagen –aunque sea una semiótica de la imagen tan específica como la de la institución de gobierno de *unaciudad*– debe estar inscrita en algún cruzamiento entre historias y estilos.

Sin embargo, porque nada de la historia en general ni de las teorías sobre los estilos a secas podrían decirnos algo sobre ese caso particular, deberemos seguir recorriendo el camino inverso para desenvolver desde la historia y la semiosis particular del fenómeno que estudiamos, rasgos que permitan inscribirlo en una trama de la que, postulamos, forma parte.

Aún en la imposibilidad de una reconstrucción exhaustiva, y tal vez imposible, del intertexto gráfico (y no sólo gráfico) en el que se inserta, es posible mostrar cómo se va entretejiendo un cierto momento de la gráfica de gobierno de la ciudad de Buenos Aires –clave en el conjunto de su historia comunicacional–, con la coyuntura histórica y estilística.

Esa coyuntura, para el momento comunicacional presentado, aparece como el resultado de la interacción de dos vertientes político-discursivas, de enorme influencia en la época. Por un lado, una fuerte vertiente planificadora que, en sinergia con las ideas del desarrollismo atravesó conceptualmente a los sucesivos gobiernos a partir de 1955 (tanto a los democráticos como a los militares); y, por el otro, una expansión del diseño y de la publicidad, tributarios de los estilos gráficos y artísticos de la época y de la internacionalización del sistema de medios de comunicación, con su resultante estilística, una explosión generada en la *oposición pop-op –popular versus optical*, ¿contenidos versus formas?–, entendida como operación social que pareció procesar el impacto de la civilización tecnológica en el espacio urbano.

El *pop* y *op*, oponiéndose y complementándose. El *op*, como reacción al *pop*, retomando el camino de las vanguardias racionalistas para formalizar de manera *sabia y matemática* lo que el *pop* aportaba de expresivo. El *pop* y el *op* conviviendo, pero desde el orden que impone el *op*, con la repetición de formas simples, el efecto de profundidad, el borramiento fondo-primer plano, la manipulación en el juego de luces y sombras y los contrastes entre espacios negros y blancos que construyen un efecto casi musical por su pulsión rítmica

Sin embargo, el *op* (arte óptico o, en su expansión, arte cinético) no aparece en escena junto con el *pop*. La pintura óptica, como la abstracción *hard edge*, tiene profundas raíces en la tradición de la Bauhaus y su concepto de arte aplicado, y es –en gran medida– consecuencia del tipo de experiencias que la Bauhaus alentaba en sus actores.

El *op* posee sus propios manifiestos, marcando su intención de construir no sólo un presente, sino, fundamentalmente, un futuro. Vasarely, en las *Notes Brutes* (1946-1960) afirma que “El pensamiento egocéntrico que ha prevalecido hasta hoy debe volverse un pensamiento expansivo. El arte debe volverse generoso y totalmente difundible, y sobre todo, debe ser contemporáneo y no póstumo. De ahora en adelante, las nuevas tecnologías nos permitirán difundir el arte instantáneamente a las masas”.

Y como una experiencia que redefine el rol del espectador de la obra estética y su tradicional emplazamiento en los museos, el *op* organizará en París experiencias como *Journée dans la rue*, en 1966[5] donde pone a disposición del transeúnte espejos deformantes, planchas de resortes, etc., para mostrar que el arte puede ser lúdico, interactivo y que puede existir fuera del contexto que le es atribuido tradicionalmente.

Así, el *op-art* se instala como un movimiento cuyas reflexiones oscilarán en torno al espacio entre el público y la obra. Planos transparentes y

composiciones geométricas se ordenan a distinta distancia entre sí y con el ojo expectante, haciendo que mutuamente se nutran de sus existencias. La obra vibra, se mueve, pero es el movimiento del espectador quien regula la existencia del objeto. Y a medida que el espectador se desplaza en el espacio, se da la desmaterialización visual del volumen, creándose nuevas percepciones físicas. El hombre, en tanto presencia física, es incorporado a la obra.

Arte y vida se funden nuevamente, pero a diferencia de lo sucedido con esta propuesta en las vanguardias históricas, aquí se lo consigue no en tanto funcionalidad sino desde la misma experiencia. En este dato podremos rastrear, probablemente, una regularidad que puede ayudar a explicar parte de su vigencia. Visto así, el arte del *op* es ante todo un arte participativo.

Pero la vigencia de esta vanguardia estética se manifestará —más allá y a pesar de su condición de *hermana menor* en términos de la pobre teorización existente acerca de sus condiciones de producción— en las corrientes del *art décoratif*, como una referencialidad que se soportará fundamentalmente en los objetos del arte ornamental.

4. El Plan Visual de Montero Ruiz

El Plan Visual de Montero Ruiz tuvo su expresión en dos espacios constitutivos de lo social: el espacio urbano y el espacio de los medios gráficos. Ese doble sistema compone un gran texto donde la ciudad-espacio con la Ciudad-institución aparecen portadas por el sistema gráfico. Prima el efecto de orden: la ciudad tiene un modo de organizarse y ese modelo es traspuesto a la gráfica. El modelo visual funciona como una especie de “equivalente funcional” —visto desde la superficie— de lo que es el sistema administrativo y de gobierno. El carácter abarcador del sistema construye un efecto de unidad que genera la ilusión de un espacio homogéneo y sin conflictos.

Ese trabajo de diseño que aparece como producción técnicamente normalizada, pero también como intervención creativa, está exento de cualquier componente de gratuidad. Hay síntesis formal, al modo del lema de la Bauhaus donde “menos es más”: pura modernidad expresada en una perspectiva racional puesta al servicio de la eficiencia instrumental. De allí la economía de recursos, la linealidad, la geometrización, la composición plana y la valorización de espacios y vacíos.

Pero como elemento que complejiza la descripción del momento gráfico del *plan Montero Ruiz*, ese orden racional aparece atravesado por un efecto lúdico, una especie de hiperconciencia sobre el espacio que genera, a su vez, una visibilidad tipográfica de enorme peso que remite al *op art*. Ese tipo de construcción genera un juego de gran dinamismo visual con el que se interpela la capacidad perceptual del receptor.

La combinatoria de colores que prima en el mobiliario y en la afichería urbana es reemplazada en la publicidad gráfica en diarios por composiciones donde verticalidad y volúmenes dados por los blancos y negros se construyen como una decisión comunicacional que recorta la palabra oficial respecto del cuerpo informativo del diario; además, el fondo negro parece remitir al objeto pizarra, en un juego de sinécdoque que refuerza el carácter informativo.

Hay interacción entre letra e imagen, elemento típico del *pop* y que tiene su referencia estilística en el *nouveau* –que trata a la tipografía como imagen y logra instalar dos variables, una icónica y otra tipográfica de gran fuerza visual–. Pero si el modelo Montero Ruiz cita al *pop* en esa relación entre texto e imagen de su cartelería, recoge del *decó* la idea de orden y limpieza, pero sin estilización. Y de ambos estilos, el equilibrio entre construcción y expresión.



En los avisos de prensa gráfica, los títulos aparecen muchas veces inscriptos dentro de las ilustraciones, como en una especie de juego hiperbólico, un chiste, una exageración retórica donde se reitera una información clave. En otros casos, la relación entre letra e imagen funciona como juego metonímico donde se completa el sentido de la frase (Figura 1)

Figura 1. AVISO

Una línea directa entre Ud. y la Municipalidad para comunicar deficiencias en la vía pública.



Figura 2. Grafismo institucional. Versión del escudo municipal.

Un elemento central de la imagen municipal es el trabajo sobre el escudo de la Ciudad, un escudo de armas que se fue modificando en su diseño a lo largo de casi trescientos años y del que el Plan Visual de Montero Ruiz desarrolla una versión ligeramente estilizada. De allí se reelabora un grafismo institucional que a modo de cita del escudo, muestra un óvalo azul con rayas blancas dispuestas de manera tal que se conforma una división simétrica con dos secciones muy diferenciadas: una superior, de líneas radiales, y otra inferior, de líneas horizontales (Figura 2).

La intercalación de blancos y azules sin contornos delineados configura una doble gestalt que produce un efecto de movimiento, propio del op, de fuerte pregnancia en el modelo Montero Ruiz. El motivo síntesis del escudo municipal será transportado a cabinas de información, reversos de señalizaciones, muros de ferias, vehículos municipales o modelos de seguridad de la indumentaria de personal. Nuevo efecto modulante del diseño institucional sobre el espacio urbano (Figura 3).



Figura 3. APLICACIONES EN VÍA PÚBLICA
Portadas, vehículos, reverso de señales de tránsito, cabinas, muros, paneles y afiches.

Nos preguntábamos anteriormente ¿por qué en ese momento y no en otro se propone y concreta un plan de dimensión totalizadora para la Ciudad de Buenos Aires?[6] y ¿por qué su repercusión y extensión en el tiempo?

Seguramente deberá atenderse a que la existencia de un momento de conciencia de la importancia del diseño y de la planificación de la comunicación institucional de las grandes ciudades (que todavía continúa extendiéndose a regiones y ciudades más pequeñas), influyó en la aparición de este fenómeno tanto en Buenos Aires como en Nueva York, Madrid o Barcelona. Pero para poder hablar de ese nivel deberíamos tener un conocimiento equivalente de los desarrollos de esas manifestaciones en cada una de esas ciudades.

Para la comprensión del fenómeno específico en nuestra ciudad, hemos citado la incidencia en ese momento de dos aspectos provenientes de distintas series: por un lado, lo que se ha denominado paradigma planificador desarrollista (dentro de los fenómenos histórico-políticos), y, por el otro, la presencia de distintos procedimientos estilísticos de época que aún en tensión, actuaron en la construcción de diseño de ese período.

Así, la moda –como fenómeno de aparición del estilo– articulaba un espacio de arte, técnica y consumo en un movimiento que merece reco-

nocerse como específicamente op[7]. De hecho se expandió por el diseño gráfico y de objetos y en Buenos Aires, al menos, tuvo un peso excepcional en algo tan cotidiano y juvenil como las coberturas de cuadernos y libros, diseños de telas para vestimentas, objetos de uso doméstico, ornamentación, etc.

Y aunque Buenos Aires no tuvo un Vasarely o una Bridget Riley, esa época expresa también el desarrollo del arte cinético que abarca una categoría de objetos en dos o tres dimensiones, obras de arte con formas en movimiento cuyo máximo exponente fue Gyula Kosice. Kosice, bajo una teoría del hábitat, expuso su visión utopista en el manifiesto *La ciudad hidroespacial*, una estética del agua en movimiento, un juego de esculturas que no buscaban mostrar la blandura romántica del líquido circulando, sino la dureza constructiva de la burbuja o del chorro.

Queremos decir, desde los ejemplos presentados, y sólo a modo de inventario, que Buenos Aires surge como una ciudad genéricamente cosmopolita, moderna e incorporada a las tendencias artísticas y sociales mundiales, madura para expandir en otras manifestaciones textuales su grado de ruptura con el pasado, pero también, con una muy específica y profunda historia –tanto en lo “cotidiano” como en lo “artístico”– de lo geométrico.

Y es desde esa complejidad específica de lo estilístico en la ciudad donde emerge la fuerza del modelo Montero Ruiz; con su “efecto de descarga racional de proyecto de comunicación sobre una gran urbe organizada”, y que marcó un quiebre en la historia de la comunicación institucional de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Las intendencias que le siguieron no propusieron un modelo distinto, aunque tampoco siguieron plenamente el de Montero Ruiz

En cambio, la fuerza del modelo Montero Ruiz brota y resurge de tanto en tanto en la comunicación de la propia Municipalidad de Buenos Aires e incluso ha impregnado la de muchas otras instituciones que contienen elementos estructurales de su Plan Visual. ¿Dónde se soporta esta pervivencia?

Es probable que la fuerza de la inercia de una estrategia estilística compleja como fue la de Montero Ruiz haya permeado, al menos en parte, el funcionamiento de las estructuras burocráticas que tienden a repetir modelos previos –o algunos de sus elementos característicos– cuando éste es sistemático. La consecuencia sería que cada nuevo gobierno de la ciudad debe reprimir explícita y obsesivamente esos rasgos de estrategia si pretende conseguir que desaparezcan. Cualquier distracción o vacío genera el riesgo de retorno a las referencias del pasado.

5. Conclusión

El surgimiento del modelo Montero Ruiz aparece como producto de la confluencia del paradigma planificador desarrollista con una cierta presencia del op art, jugando en el intertexto estilístico con el pop. Y para entender su permanencia observamos que mientras la caída del paradigma planificador obtura la posibilidad de concepción y concreción de nuevos planes de carácter utópico-global, la fuerza estilística de un geometrismo de gran maleabilidad puja desde ese pasado para interlocutar con un cierto gusto gráfico y cierto funcionalismo ocultado, que los ciudadanos de Buenos Aires –puestos en emisión o en recepción–, y como rasgo de un esbozado estilo regional, parecen seguir disfrutando.

Notas

1 La noción de sobrevida es utilizada específicamente por Mario Carlón (1998) para el caso del género retrato. Señala que, además de su prolífica vida transpositiva y de su carácter formal relativamente estable, existen “otras formas de vida del género en la contemporaneidad” escasamente estudiadas, debido “a lo poco que son focalizados los géneros en los medios masivos, como a los problemas específicos que plantea el análisis de la vida de estos géneros visuales tradicionales en sus nuevos emplazamientos”. En esa sobrevida, el género -igual que el estilo-, “es convocado o se hace presente en forma no tradicional” o “descentrada”.

2 Esa prehistoria comienza en 1920: frente a una serie de procedimientos realizados por la Municipalidad de Buenos Aires para el control de la higiene de alimentos que son informados por los medios, empresas del sector publican avisos defendiendo su posición y la calidad de sus productos. Las instituciones/empresas independizan en ese momento su posición enunciativa de la información periodística. La consolidación de ese espacio institucional pago permitirá, después, la aparición de la diferenciación estilística interinstitucional.

3 Edición en Internet, agosto de 2003, www.miltonglaser.com

4 Para David Ogilvy (1967), la imagen de marca es ante todo un criterio de trabajo que considera que lo que se mantiene en el tiempo, antes que un determinado mensaje asociado de manera creativa a un determinado producto para poner en evidencia su ventaja competitiva, es su proyección, su representación mental. Así, consideraba que cada anuncio y acción publicitaria debía tenerse en cuenta siempre como una contribución al símbolo complejo que representa la imagen de la marca, y esta debía plantearse como un esfuerzo estratégico y continuado a medio-largo plazo.

5 Donde participó el artista plástico argentino Julio Le Parc, cultor del arte cinético y óptico.

6 Este trabajo se inicia con la tarea del Equipo de Investigación UBACyT: “Estilo de imagen institucional en medios gráficos de la Argentina. Historia, actualidad y perspectivas”. Director: Fernández, José Luis. Equipo: López Barros, Claudia; Gicovate, Águeda; Martínez Mendoza, Rolando; Sznaider, Beatriz; Petris, José Luis, 1995-1997.

7 El op art está fuertemente asociado a la arquitectura, tanto por su carácter de praxis multidimensional, como por su preocupación en la interrelación entre espacio e individuo. Como referencia acerca de la influencia del op art en el urbanismo de la región, el arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva diseña y construye entre 1943 y 1975 (momento de su muerte) la Ciudad Universidad de Caracas donde coloca varias obras de Vasarely: una composición en aluminio llamado Positivo-Negativo, un mural en cerámica esmaltada en Homenaje a Malevich, y el dedicado a Sofía Imber –curadora de arte y promotora del arte venezolano–, que ensambla baldosas de cerámica esmaltada pero esta vez en blanco y negro. Además, coloca un móvil gigante en el aula magna realizado en colaboración con el escultor norteamericano Alexander Calder, con funciones estéticas y acústicas. En edición en Internet, agosto de 2003, www.ucv.ve/villanueva.htm.

Bibliografía

- Ballente, A.; Daguerre, M.; Silvestri, G. (1993)** *Cultura y proyecto urbano. La ciudad moderna*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Barthes, R. (1985)** *L'aventure sémiologique*. París: Seuil. Trad. Esp. Ramón Alcalde. "Semiólogía y urbanismo". Barcelona: Paidós, 1993.
- Casullo, N.; Forster, R.; Kaufman, A. (1999)** *Itinerarios de la modernidad*. Buenos Aires: Eudeba.
- Carlón, M. (1998)** "Vida y sobrevida del retrato en los medios masivos" en *Imagens Técnicas* (comp. Ana Claudia de Oliveira e Yvana Fehine), Serie de publicaciones del IV Congreso da AISV/IASV -Asociación Internacional de Semiótica Visual
- Equipo de Investigación UBACyT (1995-1997)** "Estilo de imagen institucional en medios gráficos de la Argentina. Historia, actualidad y perspectivas". Director: Fernández, J. L.. Equipo: López Barros, C.; Gicovate, Á.; Martínez Mendoza, R.; Sznaider, B.; Petris, J. L.
- (2000) "Dispositivos telefónicos y construcción de intercambios discursivos". Director: Fernández, J. L. Ponencia presentada en el V Congreso Latinoamericano De Ciencias De La Comunicación, Santiago de Chile, Asociación Latinoamericana de los Investigadores de la Comunicación.
- (2000) "Ciudad de Buenos Aires: autonomía política y comunicación gráfica de gobierno". Director: José Luis Fernández. Ponencia presentada en el V Congreso Latinoamericano De Ciencias De La Comunicación, Santiago de Chile, Asociación Latinoamericana de los Investigadores de la Comunicación.
- (1999) "Gráfica municipal y espacio urbano: el caso de la Ciudad de Buenos Aires". Ponencia en el IV Congreso Latinoamericano de Semiótica, La Coruña, España, octubre.
- López Barros, C.; Petris, J. L. (1999) "La ciudad y la prensa: los medios gráficos frente a las transformaciones de Buenos Aires" en Gutman, Margarita;
- Hobsbawn, E. (1999)** *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Madrid: Crítica.
- Huyssen, A. (1988)** "Cartografía del postmodernismo". En: Picó, J. (comp.). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kosice, G. (1986)** *Teoría sobre el arte y otros escritos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lamizet, B., (1997)** "Les langages de la ville". En: Lamizet, B. y Sanson, P. (ed.) *Les langages de la ville*. Marseille, Parenthèses, 1997.
- Lyotard, J. F. (1992)** *La condición posmoderna*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Masotta O. (1967)** *El pop-art*. Buenos Aires: Colección Nuevos Esquemas, Columba.
- Ogilvy, D. (1986)** *Confesiones de un publicitario*. Barcelona: Orbis.
- Paz, O. (1974)** *Los hijos del limo, del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- Simmel, G. (1903)** *The Metropolis and Mental life*. Trad. de Kurt H. Wolff. In *The Sociology of Georg Simmel*. Ed. por Wolf, K. H. Glencoe: The Free Press, 1950.
- Steimberg, O. (1993)** *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.
- (1999) "Vanguardia y lugar común: sobre silencios y repeticiones en los discursos artísticos de ruptura" en *Dubito Ergo Sum*, Buenos Aires. Revista SYC, Nº 9-10.
- Sznaider, B. (1995)** "Un Modelo de Comunicación Visual Urbana para la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1971-1973)", Ponencia en el IV Congreso Argentino de Semiótica. Córdoba. Inédito.

José Luis Fernández.

Doctor en Ciencias Sociales - UBA. Es Profesor Titular Regular en Semiótica de los Medios en la Carrera de Ciencias de la Comunicación, FCS-UBA Ha publicado trabajos sobre radio, medios gráficos y de sonido, comunicación institucional e historia de los medios. Dirige actualmente el Proyecto de Investigación con subsidio UBACyT S135 Letra e imagen del sonido. Surgimiento de fenómenos mediáticos en la Ciudad de Buenos Aires. Es integrante de las Juntas Directivas de la Asociación Argentina de Semiótica (AAS) y de la Sociedad Argentina de Investigadores de Mercado y de Opinión Pública (SAIMO). E-mail: j_fernandez@szinfonet.com.ar

Beatriz Sznaider

es Lic. en Ciencias de la Comunicación, UBA; docente de la Cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos (Fernández) de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, FCS-UBA; investigadora en proyectos UBACyT y asesora en Comunicación de diversos organismos de gobierno. E-mail: bsznaider@fibertel.com.ar

Las prácticas vanguardistas en el teatro de la postvanguardia

Mónica Berman

La vanguardia histórica en su versión teatral ha dejado vigentes ciertas prácticas que materializaron en el lenguaje, en la construcción de los cuerpos y en las interrogaciones sobre el hecho de hacer teatro. En este artículo analizaremos dos puestas contemporáneas: *Máquina Hamlet* de *El Periférico de Objetos* y *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires*, de Emilio García Wehbi, en las que focalizaremos los procedimientos con los que las vanguardias históricas han funcionado en tanto condición de producción.

Palabras clave: lenguaje, cuerpo, metateatralidad.

The practice of avant-garde in the theatre of the postavant-garde

The historical avant-garde in theatrical version leaves standing practice in the language, in the construction of body and the question about to make theatre. In this article we analyze two “mise en scène” of *Máquina Hamlet* from *El periférico de objetos* and *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires* of Emilio García Wehbi, to study how the historical avant-garde functions how condition of production.

Palabras clave: language, body, metatheatre

*«Las primeras palabras cortan el hilo
virtual de un relato sin origen.»*

Roland Barthes

Se dirá que la vanguardia es un movimiento fechado, al menos en inicio y que por lo tanto no puede concebirse hablar de ella en tanto “relato sin origen”. Sin embargo, no es difícil hallar hilos virtuales que extienden sus límites tanto hacia el pasado como hacia el futuro. Cambiarán los nombres, tal vez, “precursores de las vanguardias” para los primeros, “deudores de las vanguardias” para los segundos, pero en el sintagma nominal, la palabra *vanguardia* permanece inscripta.

Habrá que tomar, entonces, alguna decisión y realizar un corte, adherir a alguna postura que construya algún punto, arbitrario, de comienzo.

“Suponiendo que la vanguardia comienza alrededor de 1910, con los manifiestos futuristas (...) Adopto para este análisis la delimitación con-

vencional de la vanguardia como una compleja serie de movimientos que van desde más o menos 1910 hasta el final de los años treinta. En la práctica real no existen esas fáciles fronteras”. (Williams 1989: s/d)

La remisión a Raymond Williams se sostiene fundamentalmente por el nexo que establece entre la vanguardia y el lenguaje, del que nos vamos a ocupar en este artículo y además porque incluye, de manera insistente, a un representante del universo teatral: Antonin Artaud.

Una vez resuelta, provisoriamente, la cuestión de los límites temporales, queda por decidir hasta dónde se extiende el terreno de pertenencia y explicitar con qué criterio se dictaminan las inclusiones. Para el autor mencionado los rasgos distintivos consistían en lo siguiente: un programa sumamente ambicioso que buscaba el derrocamiento y la posterior reconstrucción de la sociedad, sumado a los intentos de prescindir del lenguaje o de convertirlo en otra cosa, el rechazo de toda huella del pasado y la ruptura con las prácticas existentes en el ámbito de pertinencia. Otra de las características que postula es que la vanguardia nunca afectó, ni en producción ni en recepción, más que a minorías y que siempre estuvo ligada a la ciudad. Atribuye, además, a las vanguardias históricas un rasgo muy particular, la extranjería de alguno de sus miembros con respecto a la metrópoli en la que se desarrolla el movimiento. ¿Por qué esta mención?

Porque la extranjería conlleva una lengua ajena y la vanguardia solía o suprimir la lengua materna o cruzar la lengua dominante con la subordinada para lograr nuevos efectos o construir distanciamiento a través de lo artificial.

Varias tendencias de las prácticas de la vanguardia se materializaron en el lenguaje y esto es lo que se analizará en el ámbito particular de un tipo de teatro que se constituyó en Buenos Aires y que, luego, recorrió el mundo.

Se eludirá de manera conciente lo que no sean vanguardias históricas, porque las dos “puestas” con las que se va a trabajar pueden considerarse, fundamentalmente, en relación con aquellas.

Antes de iniciar el recorrido por nuestro objeto, mencionaremos un rasgo que nos parece particular de la vanguardia teatral y que se diferencia del resto de los movimientos vanguardistas, siempre y cuando Raymond Williams haya tenido razón.

El derrocamiento que la vanguardia teatral busca no es el de la sociedad sino el del teatro. Sus temas de interés en relación con la utilización del lenguaje, del cuerpo, del texto dramático proponen un modo nuevo de pensar lo teatral.

Es necesario aclarar que si bien se considera a Artaud como un paradigma de este movimiento, no es el primero en sostener algunas de estas cuestiones.

Edward Gordon Craig, escribe en *Del arte del teatro*, cuya primera edición es de 1911 pero fue concebido entre 1904 y 1910: “el teatro anda tan mal que se hace necesario hablar como yo lo hago. En general, son todos de la raza de los no-combatientes”. La percepción del teatro como un no-arte sino como un simple mecanismo de repetición y no de creación es lo que lleva a Gordon Craig a sostener esta postura. Observemos específicamente qué concepción de teatro critica:

“Se ha repetido a menudo que cuando la compañía de Meiningen daba *Julio César*, cada uno de los figurantes que componían el pueblo reunido tenía su papel particular ¡es la vida misma! Tratad a las multitudes como masas, no es acumulando detalles como se logra esa impresión” (Gordon Craig 1957: s/d)

Sus acotaciones implican un cambio de perspectiva en el quehacer teatral. Con Artaud se hará conocido en términos teóricos pero pasará mucho más tiempo para que haya un correlato en el marco de las puestas. Veamos incluso cómo se adelanta a algunas cuestiones que luego se instalarán definitivamente con un teatro posterior:

“Hay que desechar por completo la idea de que el cuerpo humano pueda servir de instrumento para expresar el movimiento, creo que llegará el tiempo en que podremos crear obras de arte del teatro sin servirnos de la pieza escrita, sin servirnos de los actores”. (Gordon Craig 1957:s/d)

Habrá que aceptar que es y ha sido –del futuro aún no sabemos nada– siempre un teatro de minorías, aunque no se hable del público sino de la escasa producción de este tipo de teatro en relación con un número definitivamente industrial de puestas relativamente convencionales.

“El teatro no necesita una reforma parcial, sino total. El teatro necesita volver a ocupar su lugar y ser un arte independiente creador y no un oficio de interpretación (...) Las palabras deben ser dichas o cantadas en oposición a las palabras escritas, pues éstas son para ser leídas y las que son para ser habladas son de un orden diferente” (Gordon Craig 1957: s/d)

Esta concepción con respecto al lenguaje verbal ubica a Artaud en primer plano en relación con el movimiento de vanguardia teatral, que ya había sido adelantado, aunque tímidamente, por Gordon Craig. Cita, incluso, a Eleonora Duse: “Para salvar al teatro, hay que destruirlo, que todos los actores y actrices se mueran de la peste... Hacen el teatro imposible”.

La palabra *peste* es sin duda el eslabón que articula lo que acabamos de presentar con lo que sigue. Es Artaud, en *El teatro y su doble* el que realiza analogías entre los efectos del teatro y los efectos de la peste.

Raymond Williams, asume con suma facilidad que Antonin Artaud es vanguardista, sin embargo, el Artaud del teatro no busca derrotar un orden político, ni modificar la sociedad, por el contrario

“aunque el gesto teatral sea violento es también desinteresado (...) el teatro enseña justamente la inutilidad de la acción, que una vez cometida no ha de repetirse (...) No creo que podamos revitalizar el mundo en que vivimos y sería inútil aferrarse a él; pero propongo algo que nos saque de este marasmo, en vez de seguir quejándonos del marasmo, del aburrimiento, la inercia y la estupidez de todo”. (Artaud [1938]1992; 92-93)

No podría afirmarse, sin duda, que es un manifiesto típico de la vanguardia. El teatro, sostiene, es un gesto inútil, absolutamente gratuito, y ese es su valor. Cuando Artaud insiste en la comparación entre el teatro y la peste, lo hace desde la siguiente perspectiva:

“La hez de la población, aparentemente inmunizada por la furia de la codicia, entra en las casas abiertas y echa mano a riquezas, aunque sabe que no podrá aprovecharlas. Y en ese momento nace el teatro. El teatro, es decir, la gratuidad inmediata que provoca actos inútiles y sin provecho” (Artaud [1938] 1992; 25)

“Necesitamos verdadera acción, pero sin consecuencias prácticas. No es en el nivel social donde se despliega la acción del teatro. Menos aún, en los niveles moral y psicológico...” (Artaud ((1938) 1992; 130)

1

La vanguardia teatral busca derrocar al teatro viejo... no a la sociedad. Es otro, el teatro que se compromete con el cambio social, el que se considera teatro político, comprometido, aquel que de algún modo se concibe como un instrumento de transformación social. Con esto no estamos diciendo que ese teatro que implica una *vanguardia política* no conlleve también cambios estéticos pero no es tema de nuestro análisis.

Para concluir con el marco de presentación, antes del inicio del análisis de las obras, mencionaremos a alguien mucho menos conocido que Artaud en un mundo que no sea el teatral, quizás más acorde con la postulación de las vanguardias históricas (aunque *atrása* en relación con las fechas): se trata de Tadeuz cantor, un director polaco, con formación en plástica y con un importante ascendente en el universo del teatro porteño contemporáneo. Entre 1942 y 1944 escribió su credo:

“No tengo ningún canon estético, no me siento sujeto a los tiempos pasados, no los conozco y no me interesan. Sólo me siento comprometido

con esta época en que vivo y con la gente que vive a mi lado. Creo que un todo puede contener al mismo tiempo barbarie y sutileza, tragedia y risotada, que un todo nace de contrastes y cuanto más importantes son esos contrastes, más ese todo es palpable, concreto, vivo” (Kantor [1977] 1984:13)

La lectura de estas palabras parece acercar más el universo teatral al de las vanguardias históricas pero, fechado, su trabajo queda fuera de los límites cronológicos que se habían establecido, en función del planteo de Williams, puesto que excede las tres primeras décadas del siglo XX. Por otro lado, no hay quien reniegue más del teatro de vanguardia que el propio Kantor al considerarlo “profundamente aburrido”, aunque recurre incluso a las operaciones que había propuesto Gordon Craig.

Con respecto a la supermarioneta que el propio Craig había propuesto en reemplazo del actor, le da exactamente la orientación contraria:

“La aparición del maniquí concuerda con mi convicción cada vez más íntima de que la vida no se deja expresar en el arte más que por medio de la ausencia de la vida, por referencia a la muerte” (Kantor [1977] 1984:270)

Ese manifiesto kantoriano es una bisagra entre el pasado teatral y el porvenir.

Definitivamente del otro lado de las vanguardias queda mucho teatro por hacer pero observaremos que muchos años después las vanguardias históricas siguen siendo productivas. Nos vamos a detener en dos puestas postvanguardia: *Máquina Hamlet*, una creación de *El Periférico de Objetos* sobre un texto de Heiner Müller y *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires* una intervención urbana a cargo de Emilio García Wehbi.

¿Por qué trabajar estos dos textos? Por los vínculos que establecen en relación con la vanguardia teatral. Ambos proponen un uso absolutamente particular del lenguaje: *Máquina Hamlet*, cercana a la concepción artaudiana; *Proyecto Filoctetes* presenta un borramiento de la lengua: los muñecos de látex no hablan, si alguno emite sonido será una mera grabación de sollozos.

En relación con los cuerpos, estas obras recurren a objetos antropomórficos y juegan con la confusión entre cuerpo humano y el maniquí, se trata del cuerpo sin órganos (propuesto teóricamente por Artaud y llevado a escena por Kantor).

La vanguardia teatral no niega su vínculo con el pasado sino que lo resemantiza. Artaud postula modos posibles de hacer teatro de la crueldad con ciertos autores, incluso del canon, y Kantor toma textos para construir sobre ellos algo diferente. A su vez *Máquina Hamlet* se inscribe, entre otros textos, sobre *Hamlet* y el *Proyecto Filoctetes* sobre el mito griego.

Es decir, el pasado, en términos textuales, está inscripto pero cambia su sentido.

2. Las resistencias del objeto

Hamletmaschine es un texto de Heiner Müller (1929-1995), un dramaturgo alemán contemporáneo. Pero sobre esta *Máquina Hamlet* hay otra que se inscribe, la de El Periférico de Objetos, un grupo de teatristas argentinos que lleva a cabo una particularísima puesta en escena. Su principal característica es montar una representación desde el teatro de objetos (incluyendo objetos antropomórficos de diferentes dimensiones y actores-manipuladores en escena).

Los integrantes de *El Periférico* han sostenido que los artistas se ven imposibilitados desde su rol de modificar el estado de cosas existente. En este marco se preguntaban qué sentido tenía una actividad como la suya en una Argentina pauperizada tanto cultural como económicamente. Han dicho, alguna vez, que su *Máquina Hamlet* pone en escena la pregunta de cuál es el sentido de hacer teatro en nuestro país.

Máquina Hamlet se estrena en El callejón de los Deseos el 2 de julio de 1995. En el proceso creativo trabajan con el dramaturgista Dieter Welke[1], cuya tarea consiste en descubrir las virtualidades, tal vez podría decirse la teatralidad del texto verbal con el que se trata.

Dieter Welke afirma que gran parte de lo que sucede en el escenario escapa a la verbalización, que no se deja integrar en un metadiscurso y que es una de las tareas del dramaturgista encontrar la formulación verbal para permitir la discusión con el director. Es pertinente aclarar que el texto de Müller ostenta una ausencia casi absoluta de instrucciones para la puesta. Nada hay en las palabras que nos permita prever su actualización en otras materias de la expresión. Sin embargo la puesta del grupo porteño genera una escritura profundamente productiva y son múltiples los soportes significantes con los que engendra discursos.

El lugar en el que se instalan es una instancia de interrogación. No hay ningún universo que remita a lo real. Podría decirse, ni siquiera del todo a los textos. “Yo fui Hamlet” ya no ejerce como el personaje de Shakespeare. Un Hamlet que se subleva, uno inexistente, que no ha sido escrito, que no ha sido textualmente concebido.

Máquina Hamlet inquieta. Produce una ruptura en las taxonomías existentes, se postula en el lugar de lo que no se puede nombrar. Plantea una particular correspondencia entre las palabras y las cosas. La relación que establecen los objetos antropomórficos y la palabra puede analogarse a lo dicho por Daniel Veronese con respecto al objeto: la tarea se centra en buscar el lugar auténtico del objeto, no ponerlo allí donde sería una mera

ilustración o un efecto. Esta estrategia de la puesta en escena, como *El Periférico* la denomina, es también un modo de concebir lo verbal. La palabra no sirve para ilustrar, su función no es redundante, no señala las presencias sino que muestra los agujeros profundos de la ausencia. El lenguaje es material de construcción.

Esta concepción pone en el límite la propia caracterización del género dramático: si el texto dramático se reconocía por su trama dialogal y por sus acotaciones escénicas, ni la primera aparece tradicionalmente en el texto de Müller, ni las segundas aparecen utilizadas convencionalmente en la puesta de *El Periférico*. Acotaciones hay, pero no cumplen con la función que habitualmente se les asigna.

No hay, como proponía Raymond Williams como característicos de los ámbitos de vanguardia, un extranjero para oponer su lengua a las restantes pero hay una partición entre la voz que no proviene de las bocas en escena (más de una vez porque se trata de muñecos) y cuerpos que no le pertenecen.

Tanto el texto como las acotaciones son emitidos por las voces en off de los integrantes del grupo. Esto tiene múltiples alcances. Por un lado resalta la materialidad de la palabra; sólo la voz, en la penumbra, resuena con todo el poder de lo tangible. Por otro, permite la escisión entre lo dicho y la imagen. Como no son voces que los personajes asumen como propias, ellos no entran en contradicción con lo que dicen sino que la disyunción pasa por la imposibilidad que tiene la palabra de dar cuenta de cualquier construcción de realidad. La síntesis queda a cargo del espectador que es el que percibe simultáneamente verbo y acto.

Otra cuestión en juego es la de la enunciación. Si el “yo” es el que introduce al locutor en su habla ¿quién se hace cargo de ese “yo” cuando la voz es en off, cuando no hay quién se asuma como sujeto de enunciación? “Yo fui Hamlet” ¿a quién nombra? En el comienzo hay relato, pero no hay quien se haga cargo de él: puestos en escena manipuladores y objetos, en el principio no se distinguen. Las penumbras y la quietud exacerbada por parte de los manipuladores borran las diferencias entre los seres vivos y los que nunca lo han sido. Extraña es la sensación del espectador cuando se inicia su tarea de reconocimiento.

Se nos muestra la palabra como determinada fuera de la voluntad del sujeto. Entonces éste es “hablado antes que hablante”. Si a esto se suma que el que puede hacerse cargo, aparentemente, es un objeto (en el caso de Hamlet, con la máscara de Müller, que es un objeto antropomórfico), este “ser hablado” está llevado al extremo.

Las palabras son siempre, desde Bajtin, lo sabemos, las palabras de los otros. Ninguna palabra es “neutra”, sino que inevitablemente está “ocupada”, “habitada” “atravesada” por discursos ajenos.

La concepción de una palabra fundamentalmente heterogénea y de un sujeto dividido es la más adecuada para entender lo que sucede en *Máquina Hamlet*. Siempre bajo las palabras, “otras palabras” son dichas: es la estructura material de la lengua la que permite que en la linealidad de una cadena se puedan escuchar las voces que se ocultan detrás de todo discurso.

En esta puesta de *Máquina Hamlet* puede pensarse, en otro nivel, una analogía: la estructura material de la puesta, la heterogeneidad de los significantes permite la inscripción simultánea de los actos y de los relatos en direcciones sino contradictorias al menos diferentes. En contraposición con las puestas donde las palabras sirven para ilustrar lo que sucede, aquí se manifiestan en su carácter material ocupando un espacio propio, diferenciado del de las acciones y por lo tanto son portadoras de otredad en lugar de estar al servicio de la redundancia.

Esa vertiginosa borradura del sujeto que enuncia en un tiempo presente tiene consecuencias en la puesta. Cuando Ofelia dice “rompo, destruyo, arranco, destrozo” sólo fuma, cuando dice “salgo”, se la llevan. ¿Cómo sabemos que es Ofelia? porque los guantes rojos y el vestido rojo, remiten metonímicamente a “con las manos sangrantes”, “Salgo a la calle vestida con mi sangre”. La lengua tiende un puente. Con un sujeto otro, escindido o con el mismo sujeto en otro tiempo.

El Periférico logra en la puesta el objetivo de Artaud “cambiar el destino de la palabra en el teatro, emplearla de un modo concreto y en el espacio (...) manejarla como un objeto sólido que perturba las cosas”. (Artaud[1938] 1992: 81)

Una vez que *Máquina Hamlet* sucede, el espectador no puede dejar de preguntarse por el sentido. El gesto tiende a construir inútilmente alguna totalidad tranquilizadora que pueda constituirse en producto de lectura de esa organización ficcional de la que se ha sido testigo. *Máquina Hamlet* reafirma que el sentido es previamente, al decir de Deleuze, una entidad inexistente. ¿Quién, qué cosa podría garantizarlo? “Estamos en la edad de los objetos parciales, de los ladrillos y de los restos o residuos. Ya no creemos en estos falsos fragmentos que, como pedazos de la estatua antigua, esperan ser completados y vueltos a pegar para componer una unidad que además es unidad de origen (...)”. Deleuze-Guattari ([1972]1995:47)

La puesta de *El Periférico* aparece como una serie de objetos parciales que no son fragmentos de una totalidad posible. La suma de las partes

jamás habrá de constituirse en un todo, sencillamente porque ese todo no existe, ni habrá de existir. No hay un sentido escrito de antemano que corresponde hacer legible, que hay que descifrar luego de encarar la tarea de ordenar los fragmentos. La obra no es una serie de fragmentos porque el fragmento remite a la rotura y a la esperanza de totalidad. No hay referencias, como diría Blanchot, ni a una totalidad original, incluso perdida, ni a una totalidad resultante, incluso por llegar. Hay que conformarse con esta suma de partes, hay que gozar de la parcialidad. También para los hacedores de la puesta.

Decíamos que la palabra, en *Máquina Hamlet*, articulaba nuevas propuestas pero además se puede afirmar que reniega de las que habitualmente le son propias. “No se trata de suprimir la palabra hablada, sino de dar aproximadamente a las palabras la importancia que tienen en los sueños” (Artaud [1938] 1992:106). Un cambio de función en la palabra teatral. ¿Para qué han de ponerse las palabras en juego? Si el objeto se manipula conceptualmente al nominarlo, los objetos de *Máquina Hamlet* se resisten a ser nombrados, nombre inútil, que no recorta al objeto dentro de un marco. “Aquí llega el fantasma que me fabricó, el hacha sigue en el cráneo”, las referencias se pierden, no hay marcas deícticas, la lengua ya no es un dedo que señala en una única dirección. El objeto, el sujeto, ya no son pasibles de ser nombrados con un único nombre (un muñeco con el rostro-máscara de Müller ¿responde? al nombre de Hamlet). Esta imposibilidad de nominar tiene su correlato en la multiplicidad del sujeto, el que es fraccionado, distanciado, objetualizado:

“Yo soy el soldado en la boca del tanque, mi cabeza vacía debajo del casco, el grito sofocado bajo las orugas del tanque. Yo soy la máquina de escribir. Yo hago el nudo para la horca de los cabecillas, yo retiro el taburete, yo me rompo la nuca (...) Hago el papel de saliva salivadera escupitajo cuchillo y herida diente y pescuezo sogas y cuello”

¿No es paradójico que en una puesta donde la técnica que predomina es la de la manipulación, se pueda decir que la manipulación más primitiva es prácticamente impensable, porque tanto los objetos como los sujetos se resisten a ser nombrados? Porque el nombre propio o singular, afirma Deleuze ([1969] 1994: 27), está garantizado por la permanencia de un saber, es justamente esto, lo que en la puesta no puede garantizarse.

En ese acto donde el ser animado ejerce su poder sobre el objeto inanimado y pugna por presentar, a la vez, la resistencia de ese objeto, es donde se instala la paradoja. Hay una lucha entre el manipulador y su objeto, el manipulador busca desmembrar al objeto y éste parece oponerse. Sólo en este contexto donde las cosas están dispuestas a tomar venganza puede pensarse el teatro de objetos (no el de títeres, porque el títere armoniza con el titiritero). Entre el manipulador y el objeto solo puede producirse la

batalla (esto es característico del teatro de objetos que *El periférico* lleva adelante). El objeto impone su propia materialidad. Los muñecos son en general, en apariencia, poco flexibles. La porcelana quebrada de sus cabezas puede remitir a antiguas contiendas.

2.1 Una síntesis de la puesta

En el principio una voz relata en off. Cuando esto concluye, los manipuladores avanzan muy lentamente llevando a los muñecos. La primera relación manipulador-objeto deja como saldo un esfuerzo desmedido: el ataúd es demasiado pequeño para el manipulador. Lo que pesa, profundamente, es la muerte. El muñeco de Hamlet/Müller, se dibuja como mediador entre ambos universos: sostiene otro objeto, como él, entre sus manos e interroga con la vista a los manipuladores. ¿En “otro” de quién se constituye? Más adelante veremos que el nexo está destinado a la destrucción. Decía Artaud que las “cosas tomaban venganza”. Pero esta extrañeza no pertenece sólo al orden de las cosas. Los manipuladores evitan mirar lo que hacen los objetos que ellos mismos mueven. Sacar la mirada es la única posibilidad de no ser cómplices del crimen. Hablábamos de la escisión entre palabras y actos, existe también un quiebre en el propio cuerpo, que no puede actuar orgánicamente. Los ojos esquivan lo que las manos hacen. La ruptura es profunda porque afecta a elementos de la misma naturaleza. Pero así como hay quiebre, también hay composición, que en general sirve para hacer más evidente el contraste. El muñeco-padre de Hamlet señala acusadoramente al muñeco-tío y no lo hace con su propio dedo, sino con el del manipulador, la mano del hombre en proporción con el tamaño del muñeco es altamente significativa, para que el muñeco-tío se defienda se usa el mismo recurso.

La cárcel *ad hoc* que se construye para Ofelia también es un objeto que resiste pero por simple presencia, ella no intenta salir. El objeto se inscribe en escena como un límite. La antítesis se produce en la conjunción de esa cárcel que aparece como leve, el discurso en off violento, y la quietud de Ofelia que fuma impasible, detrás de unos indiferentes anteojos negros, escuchando, probablemente, su propia historia.

El baile, siniestro, en el que se interactúa con los muñecos, todos con máscaras de ratas, deslizándose sobre plataformas con ruedas, lo que les da posibilidad de desplazarse pero en acotadas direcciones, se presenta como el espectáculo al que nosotros asistimos, los gestos, los saludos, apuntan en nuestra dirección. Sólo los aplausos en off, señalan la puesta en abismo.

Como funestos presentadores sacan, al azar, un número y como en “La lotería en Babilonia” el azar dictamina la muerte. Un objeto: un cartón con un número pintado, determina la suerte de otro objeto: un tiro en la cabeza

de ¿madera? Y nosotros, desconociendo todavía los mecanismos del azar, nos preguntamos si su suerte y la nuestra se conjugan de la misma manera. Hay que aclarar que el objeto antropomórfico estaba ubicado entre los espectadores, de allí se lo saca violentamente, como si fuera uno más de los nuestros.

Con el muñeco símil muerto, colgado en la pared, juegan tiro al blanco. El muñeco queda doblemente clavado en el muro de ladrillos. Los muñecos que quedan son sentados como espectadores. En la pared se proyectan imágenes. La voz en off habla de actuación y de sublevación. Mientras crece el relato, los manipuladores atacan a los muñecos, los golpean, los arrastran fuera de la escena. En tanto el actor Hamlet dice su texto, sucede la destrucción de los muñecos-espectadores. Luego hay silencio. Una imagen se congela en la pared. Se recogen los despojos de los muñecos.

Es el turno de Hamlet. Debajo de la ropa, el esqueleto. Sentado en una silla opone resistencia al desmembramiento. Se cuelga el cráneo de madera y la armadura de la columna vertebral en un gancho de la pared. Oscuridad.

La acotación escénica promete: “Mar profundo. Ofelia en silla de ruedas. A su lado pasan peces escombros cadáveres restos”. Ofelia que camina hasta una silla común y se sienta. Ninguna cosa pasa.

“Mientras habla (nos prometen en off) dos hombres de guardapolvo blanco la envuelven con vendas de gasa. También a la silla de ruedas.” Ya aprendimos a no esperar. Nada de lo que se dice ha de suceder.

En cambio traen una gran caja. Dentro, pequeños muñecos que repiten parte de las escenas, con el tiempo alterado. Se acabó el ritmo lento. Todo urge. En la caja, otra caja más pequeña. Sin ataúd, el cadáver de muñeco, atado con un hilo, desnudo. Las manos son demasiado grandes para los muñequitos. No se representa lo cíclico, no hay tiempo sagrado. No hay presente detenido. La puesta en escena se interroga sobre sí misma.

El fuego que enciende Ofelia oculta la representación. Los últimos muñecos son muy pequeños, la llamarada los borra, para siempre, de la mirada de los espectadores.

No es difícil concluir que la vanguardia teatral es condición de producción (Verón (1996: 127) de esta puesta en escena, que los lenguajes puestos en juego, se ubican en sitios de frontera, que los cuerpos están enmarcados en una concepción artaudiana, en fin, que el fuego del final pone en evidencia la ruptura con la propia práctica teatral, a la que pone en cuestión, metateatralmente a través de la repetición acelerada y decadente de la misma representación.

3. Intervención urbana

El caso de *Proyecto Filoctetes*,[2] tiene múltiples diferencias con la puesta que acabamos de analizar, en primer lugar ha de ser considerado, según las palabras de Julia Elena Sagaseta[3] como un modo del teatro callejero, es específicamente “una intervención urbana”.

Pero antes de iniciar la descripción de este trabajo, presentaremos, a través de sus propias palabras a su responsable: Emilio García Wehbi, uno de los integrantes de *El Periférico de Objetos*, que se desempeña como director en proyectos realmente singulares con ciertas características en común: provocar al espectador.

“Cuando me preguntan por qué hago teatro siempre digo que es lo único que sé hacer, pero también me pregunto por qué no le preguntan a un obrero por qué hace lo que hace. Hemos quedado reducidos a esto. Por lo menos el obrero es útil levantando paredes. La utopía de la vanguardia tenía algo que ver con la utilidad. Ahora nos preguntamos para qué hacemos arte (...) Por eso me gustó tanto la experiencia *Filoctetes*. Porque me permitió conectarme con un público que no era mi público cautivo (...) Si el espectador viene con piloto por si le tiro agua, ya fracasé porque no lograré mojarlo”[4].

Sin duda alguna, *Filoctetes* buscaba tomar espectadores por sorpresa, salir a buscarlos, sacar el teatro a la calle, provocar la polémica en cuanto se pusiera en juego el mecanismo de la ficción.

Pero vayamos al *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires*. ¿En qué consistió? Se colocaron veintitrés cuerpos hiperrealistas, contruidos con látex y vestidos, en lugares estratégicos de la ciudad de Buenos Aires.

La idea del proyecto fue la de interrogar en términos estéticos, afirma García Wehbi, los posibles vínculos que se establecen en la ciudad entre el transeúnte y un cuerpo en la calle, y sus posibles consecuencias.

Se realizó previamente un análisis de cuáles eran los lugares más adecuados para colocar los muñecos, algunos de ellos fueron: Federico La-croze y Corrientes, Shopping Abasto, Callao y Corrientes, Teatro General San Martín, Tribunales, Congreso, Secretaría de Cultura de GCBA, Plaza San Martín, Cines Village Recoleta, Plaza Houssay, Jardín Botánico, Acoyte y Rivadavia, etc.

En un pequeño librito realizado y financiado por el equipo del Proyecto Filoctetes hay 112 ejemplares fotográficos del registro de la intervención, cuya observación y análisis implicarían un trabajo aparte.

Los muñecos aparecieron postrados en la calle, “durmiendo”, tirados entre una mancha roja, recostados en los escalones de una escalera, abrazados a la entrada de un subte...

Cada muñeco era supervisado por un equipo que se encargaba de la ubicación del mismo, que se hacía responsable si buscaban removerlo, había encargados de la documentación visual y sonora durante el tiempo en que el objeto quedara emplazado en el lugar. Se buscaba registrar los modos de relación entre los muñecos y los transeúntes, cuáles eran sus actitudes, su colaboración, su indiferencia. El cierre planteó un encuentro en el Centro Cultural Rojas con intelectuales reconocidos y la discusión con el público.

“Los muñecos reproducían, afirma Sagaseta, las posiciones que suelen tener muchos cuerpos vivos que han ido ocupando las calles de la ciudad: eran simulacros de una realidad que ha ido cambiando el paisaje urbano”.

Nuevamente la confusión entre los cuerpos y los cuerpos sin órganos, literalmente, de los maniqués. Pero esta vez, la ficción cruza los límites de los teatros, de los espacios convencionales y lleva el simulacro a la vereda pugnando por parecer real...

“Lo que ocurrió en la realidad y lo que reflejan las fotos y el video es el desencuentro de los cuerpos que caminan y los cuerpos caídos (...)” De acuerdo con la perspectiva de Julia Elena Sagaseta se ponía en evidencia la ausencia de solidaridad, la negación. Eran los cuerpos de los muñecos los que se constituían en portadores de otredad.

¿Y el vínculo intertextual? ¿Las huellas de un pasado textual resemantizado? Se construyen a partir de la historia mítica de Filoctetes que es, desde la epopeya homérica, el que tiene el arco y las flechas de Herácles, éste le pidió que guardara secreto sobre el lugar de su muerte y por haber faltado a su juramento fue castigado con una terrible herida en un pie. Entre las versiones que circulan con respecto a su suerte, una sostiene que fue abandonado en Lemnos porque no se soportaba el hedor de su infección. Odiseo convenció a los demás jefes del ejército para abandonarlo en la isla desierta, en donde vivió durante diez años. Otra versión sostiene que lo abandonaron por los gritos que le arrancaba el dolor y que no podía reprimir, entonces se resignaron a dejarlo solo.

Es evidente que el *Proyecto Filoctetes* elige la primera de las versiones, porque están más cerca de los cuerpos de los vagabundos que del héroe herido que, incapaz de reprimir sus gritos, molesta el silencio de los sacrificios. No hay nadie que se resigna a dejarlo solo, sencillamente no se soporta su cercanía y el único destino posible es el abandono. Ahora bien, este proyecto supone la equivalencia de las ciudades en donde se presenta

en relación con Lemnos, es decir, es “Lemnos en Buenos Aires” o en Viena o en Bruselas o en Montreal...y no puede decirse que se juega con espacios desiertos. Lo que redobla la concepción del posible abandono. Cuánto más abandonado está un cuerpo rodeado de transeúntes que lo ignoran.

La fuerte inscripción de la ciudad de la que hablaba Raymond Williams: sólo en el marco de infinidad de desconocidos puede llevarse a cabo la experiencia. Porque son los gestos de la indiferencia los que denotan “isla desierta” y ahora, el miembro extranjero ya no es un integrante del movimiento de la vanguardia sino el objeto construido. Se construye al otro como tal y, de ese modo se lo pone en evidencia.

La hipótesis del descarte de actores y la elección de muñecos hiperrealistas son vínculos fuertes con las prácticas vanguardistas y una decisión de dejar de lado el teatro invisible[5]. Si bien es cierto que para los transeúntes que no registran el cuerpo, o lo miran de soslayo no hay diferencia entre uno y otro, para los que alcanzan a interactuar con él se pone de manifiesto la ficción. ¿Cómo hubiera reaccionado un actor en ese marco posible? ¿Hubiera actuado de vagabundo? ¿Se hubiera tomado el café que le acercaban? ¿El transeúnte se hubiera ido satisfecho de su buena acción? Falsa, sí, pero para ¿quién?

El maniquí se señala necesariamente como puesta, denuncia la representación. No es un vagabundo, es algo en lugar de él.

Y el reconocimiento de ello por parte de los caminantes produce disparas reacciones, pero también produce certeza, no hay modo de equivocarse: el muñeco está puesto en el lugar del verosímil no de la verdad.

Sagaseta afirma:

“Los medios de comunicación testimoniaron el hecho y juzgaron más el evento que la indiferencia social que delataba. Difundían la polémica que provocó pero no sacaban conclusiones sociales. Negaban la pertenencia de un hecho así al ámbito del arte (...) *Proyecto Filoctetes* volvió a poner el arte, aun en su forma más experimental, en el lugar del compromiso como querían las vanguardias y no se plantea la posmodernidad, obligó a mucha gente a que tuviera conciencia de que el arte puede asumir muchas formas”.

Dos cosas a tener en cuenta, por un lado la discusión en relación con la pertenencia al ámbito del arte, las cuestiones de las inclusiones y exclusiones no se murieron con las vanguardias sino que siguen vigentes y, aunque ya se sabe, eventos como éste sirven para ponerlo en primer plano en la memoria. Demás está decir que si se lo discute como arte, considerarlo o no teatro es ya una polémica de detalles sutiles...

Por otro lado, la cuestión en relación con los efectos de lectura, de acuerdo con la cita puede observarse que la perspectiva que predomina es la de la relación con la vanguardia, en tanto intervenir significa la puesta en evidencia acompañada por la búsqueda de la transformación. No se insiste sobre la indiferencia respecto de los cuerpos para celebrarla sino para hacerla desaparecer. Sin embargo, creemos, no es la única lectura posible, se puede sembrar la ciudad de cuerpos falsos por el mero placer de la experiencia, para registrar, para polemizar, para hacer un lugar a lo lúdico o simplemente para confirmar que los gestos del teatro son artaudianamente gratuitos.

Notas

1 Esta información proviene de la desgrabación de un seminario que dictó en Buenos Aires en 1998 realizada por la revista *Funámbulos*, Año 2, número 5, marzo de 1999.

2 El proyecto estaba enmarcado en la serie de actividades que propone el Centro Cultural Ricardo Rojas pero antes de llevarlo a cabo en Buenos Aires (15 de noviembre de 2002) lo hizo en Viena el 20 de mayo de 2002. Además de García Wehbi, se contaba con la colaboración de Maricel Alvarez, Julieta Potenze y el diseño de los muñecos de Norberto Laino. A ellos había que sumar a los equipos de fotógrafos, videastas, cineastas, artistas visuales, etc. que se seleccionaron en una convocatoria previa en el mes de octubre

3 En un artículo “El cuerpo de los desclasados” que se publicó en la revista *Funámbulos* Año 8, N°22,2004.

4 Entrevista a Emilio García Wehbi por Federico Irazábal “Para sabotear al espectador” en *Funámbulos*, Año 8, N° 22,2004.

5 “Teatro invisible” es un término de Augusto Boal, que remite a la improvisación de un grupo de actores frente a personas que deben ignorar hasta el final que son parte de un juego, para evitar que se conviertan en “espectadores”.

Bibliografía

Artaud, A. (1938) *El teatro y su doble*. México: Hermes S.A, 1992.

Deleuze, G. Guattari, F. (1972) *El antiEdipo*. Barcelona: Paidós, 1995.

Deleuze, G. (1969) *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994.

Gordon Craig, E. (1911) *Del arte del teatro*. Buenos Aires: Hachette “El mirador”, 1957.

Kantor, T. (1977) *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: De la Flor, 1984.

Sagaseta, J. (2004) “El cuerpo de los desplazados” en *Funámbulos*. N°22. Buenos Aires. 26-28.

Sontag, S. (1965) *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.

Williams, R. (1989) “El lenguaje y la vanguardia” en *La lingüística de la escritura*. Madrid: Visor.

Mónica Berman

es Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Letras de la UBA. Doctoranda de Ciencias Sociales. Docente de Semiótica de los géneros contemporáneos. (Cátedra Fernández) FCS (UBA) y Análisis del Texto Espectacular y Dramático (Cátedra Sagaseta) e Historia Universal III y IV (Cátedra Liliana López) IUNA. Integra el proyecto UBACyT que dirige el Dr. José Luis Fernández y y el proyecto que dirige la Dra. Liliana López, denominado Topología de la crítica.

E-mail: amonicab@yahoo.com

Normalidad y ruptura en las historietas de algunos autores argentinos: Muñoz, Sampayo, Breccia y Nine

Philippe Marhic

A partir de las obras de tres dibujantes de historietas y de un guionista argentinos recientemente publicadas en Francia (Muñoz y Sampayo 2004; Nine, Sfar y Trondheim 2004; Breccia 2003), me propuse observar lo que sucede hoy con las grandes rupturas respecto de la historieta tradicional. Me refiero con ello a los tres estilos mundiales: la línea clara europea, el cómic americano y el manga japonés. En efecto, estas tres corrientes, más allá de sus especificidades, comparten un cierto número de funcionalidades. Por razones prácticas, he decidido estudiar estos aspectos según el principio metodológico del análisis estratificado de Anne-Marie Houdebine (1994).

Palabras clave: historieta argentina, normalidad, ruptura

Normality and rupture in some Argentinian authors of comics: Muñoz, Sampayo, Breccia and Nine

This article tries analyses what has happened with the big ruptures in the traditional comic genre, since the work of three comic drawers and Argentinian avant-garde scriptwriters (Muñoz y Sampayo 2004; Nine, Sfar y Trondheim 2004; Breccia 2003) was recently published in France. It refers to the three world styles: the clear European tendency, the American comic and the Japanese manga. Actually, beyond its specifications, these three directions share a certain number of functions. For practical reasons, this study takes the Anne-Marie Houdebine (1994) stratified analysis as the methodological principle.

Palabras clave: Argentinian comic, normality, rupture

A partir de las obras recientemente publicadas en Francia de tres dibujantes de historietas y de un guionista argentinos de vanguardia (Muñoz y Sampayo 2004; Nine, Sfar y Trondheim 2004; Breccia 2003), me propuse observar lo que ha sucedido hoy con las grandes rupturas con el género de la historieta tradicional. Me refiero con ello a los tres estilos mundiales: la línea clara europea[1], el cómic americano y el manga japonés. En efecto, estas tres corrientes, más allá de sus especificidades, comparten un cierto

número de funcionalidades. Por razones prácticas, he decidido estudiar estos puntos según el principio metodológico del análisis estratificado de Anne-Marie Houdebine (1994). Este procedimiento consiste en analizar separadamente cada estrato del medio estudiado con el fin de establecer un inventario que despeja convergencias y divergencias con respecto a la norma. A continuación estas convergencias y divergencias son reagrupadas para un análisis interpretativo. El trabajo se hace en inmanencia[2], sin tener en cuenta a los destinadores y destinatarios del medio, ni los conocimientos anteriores que se puede tener de ellos.

Los estratos pertinentes competen a tres dominios: pictórico, escritural y viñetal. A su vez, cada uno puede dividirse en diferentes categorías. Para cada uno de ellos puede definirse un cierto número de normas (Baron-Carvais 1994) constantes en la producción de historietas. Estas normas pueden corresponder a prácticas (utilización de tinta más que de pintura) o a objetivos funcionales (creación de una atmósfera) necesarias para la transmisión óptima del mensaje por el medio. En un medio sincrético como la historieta, textos y dibujos aseguran la bidimensionalidad del espacio diegético[3] en tanto que las viñetas aseguran las dimensiones ligüística (ritmo narrativo y coherencia) (Groensteen 1997) y dialéctica (cohesión) entre iconos[4].

Cuadro 1: normas de producción de historietas

Un segundo cuadro nos indica los desvíos de los autores considerados en relación con esta norma. Sólo están completados los casilleros concernientes al trabajo de los autores citados. Así, Breccia trata todos los aspectos de la realización de su documento mientras que Muñoz sólo trata de la parte del dibujo y Sampayo la parte del texto, cualquiera sea el grado de complicidad en el seno de los equipos en el momento de la elaboración de la sinopsis. La línea superior indica la manera en que cada uno se inscribe en la norma, la línea inferior indica el desvío de la norma que practica cada uno.

Cuadro 2: prácticas de Muñoz, Sampayo, Breccia y Nine en 2003/2004

De este inventario se pueden resaltar varias observaciones. En primer lugar, si bien los tres álbumes tratan temas extremadamente variados aunque evolucionando todos alrededor del tema de la muerte, la materia gráfica no es utilizada de manera tradicional. La tinta es utilizada como pintura, el lápiz actúa como boceto para crear efectos de sombra, la pintura pura reemplaza al lápiz. Muñoz dibuja poco y Breccia nada. Al nivel del encuadre y de los ángulos de vista, son utilizados en toda su variedad con una marcada preferencia a la altura de la mirada del lector. Hay, por lo tanto, pocos efectos de sensación salvo en el caso de Muñoz que exhibe

un gusto pronunciado por los grandes planos. Si Nine y Breccia no utilizan un entintado negro para poner los trazos en valor, Muñoz juega esencialmente con entintados masivos y fuertes. Cuando se emplean colores, no es de manera académica: los colores son crudos, vivamente contrastados y no respetan las combinaciones complementarias apuntando a suavizarlas, sino por el contrario sus combinaciones chocan el ojo.

En segundo lugar, excepto algunos efectos de estilo, los desvíos de la norma son menos importantes en lo que concierne al texto, que parece menos esencial. Generalmente coherentes y complementarios a la imagen, se retraen fácilmente para dejarla hacerse cargo de lo esencial de la narración. La importancia de las voces en off imprime un sello de antigüedad reenviando a las primeras historietas o al estilo cinematográfico burlesco con sus filacterias intercaladas entre las imágenes.

Por último, el recorte de la viñeta es de una plenitud total, lejos de las variadas innovaciones del último decenio del que Fred[5] o Caza[6] son adeptos activos. Resulta de este tratamiento de la imagen con grafismo desestabilizante, ambientes generalmente pesados, angustiantes y repletos de amenazas, bien adaptados al tema sombrío de la muerte. Además de estas características técnicas, algunas otras relativas al modo de elaboración de la diégesis nos han parecido dignas de interés.

Cuadro3: algunas características diegéticas específicas.

Incluso aquí encontramos algunas constantes. Si las unidades de base de la diégesis son desestructuradas en Muñoz y Sampayo, a imagen de la vida de sus personajes, son, por el contrario, perfectamente ortodoxas en Nine y Breccia. A la inversa, los decorados parecen más importantes en Muñoz, posiblemente con el fin de restablecer algunos límites, algunos puntos de referencia, mientras que estos se borran delante de los personajes en Nine y Breccia. Incluso, por lo contrario, formalismo en los cuatro en lo que concierne a la relación texto imagen.

Las especificidades de cada uno son más de orden estilístico. Pero lo que es remarcable es la manera es que es tratado el movimiento interno de cada viñeta: ¡parece inexistente! Incluso cuando lo gestual es exuberante, parece fijada en una inmovilidad silenciosa. En efecto, a la ausencia total de onomatopeyas que habrían permitido remarcar un clima sonoro (cf. Cuadro 2) se suma la ausencia de procedimientos de restitución del movimiento: nada de desplazamiento de objeto de una viñeta a otra como testimonio del pasaje de un estado a otro, nada de descomposición de movimiento en viñetas sucesivas, nada de coexistencia de movimientos sucesivos en una misma viñeta, nada de dispersión de elementos en el seno de una misma viñeta, nada incluso de rastros de movimiento, ese procedimiento universal de la historieta que consiste en hacer atravesar la imagen

de trazos continuos simbolizando el desplazamiento de un objeto o de un miembro.

Los personajes parecen como privados de vitalidad, incluso de vida. De esto resulta que son menos caricaturescos que el personaje clásico de la historieta. Vueltos de esta manera más reales en el silencio de viñetas opresivas, parecen salidos del subsuelo de sombrías memorias, reflejo de inconscientes profundamente reprimidos. Y, en efecto, ¿qué puede querer reprimir el hombre a través del arte sino el miedo a la muerte que intenta sublimar vanamente?, tema predilecto de Hegel y de Nietzsche ampliamente debatido por todos los filósofos desde la noche de los tiempos. ¿Qué más natural que tratar sobre la vida de los grandes asesinos? El reto era ganar esta apuesta en historieta, haciendo resurgir lo esencial por un clima, por la imagen en provecho de la cual difumina un texto que habría sido demasiado descriptivo y hubiera despojado de toda profundidad al tema tratado.

Centrando su obra sobre cuestiones existenciales, estos autores en cuya memoria se percibe el peso de la dictadura, de su opresión y de su cortejo de desapariciones misteriosas, en donde se siente pesar la sombra omnipresente de la muerte, son ante todos creadores de ambiente, algo que no va contra su arte primero. Incluso de regreso en ciertos puntos a prácticas más convencionales, no son menos grandes maestros vanguardistas en un universo en donde la globalización tiende a disminuir las diferencias, a uniformar un universo de la historieta cada vez más liso, desprovisto de toda aspereza. Frente al hedonismo ambiente, quedan grandes maestros de la historieta negra, verdaderos filósofos para darnos materia a pensar sobre los verdaderos entrejuegos de la vida... y de la muerte.

Traducción Sergio Moyinedo

Notas

1 N del T: lo que se denomina línea clara corresponde a un grafismo sobrio, en donde la principal preocupación es la nitidez. Se trata, sistematizando el contorno de los objetos, los personajes y los decorados con un trazo de tinta del mismo espesor, de llegar a la mayor claridad posible: realismo de los decorados, unidad estética de los planos, simplicidad de los colores (cuyo rol es esencialmente identificador), ausencia de sombras y de trazos sueltos.

2 La inmanencia, también llamado análisis interno,, teorizado por Saussure, en su dimensión conceptual metodológica de “simplicidad, de máxima exhaustividad descriptiva, de coherencia interna (principio de no contradicción) y de adecuación (Hjemslev)” es, “en relación con los objetivos del análisis, (una) posición teórica de la semiología que sitúa el análisis en el nivel del mensaje (signos y códigos) y se aleja del estudio del emisor y el receptor en tiempo real (psico, condiciones de producción del mensaje, histórico, biográfico, etc.)”, dice Anne-Marie Houdebine.

3 La diégesis constituye el mundo ficcional construido a partir de los datos del relato.

4 Se prestará atención al hecho de que el icono peirceano es una unidad teórica y no una imagen o una representación visual (icône)

5 3 ó 4 tiras, de 3 ó 4 cajas por página.

6 Creador de Lone Sloane.

Bibliografía

- Baron-Carvais, A** (1994) *La bande dessinée*, Paris, Que sais-je?, p. 127.
- Breccia A.** (2003) *Cauchemars*, Montreuil (France), Racklam, p. 59.
- Groensteen, T.** (1997) *La bande dessinée*, Les essentiels, Paris, Milan, p. 63.
- Houbedine A-M.** (1994) *Travaux de linguistique*, n° 5-6, Université d'Angers.
- Muñoz y Sampayo** (2004) *Le livre*, Paris (France), Casterman, p. 88.
- Nine, Sfar y Trondheim** (2004) *Donjon monsters: crève-cœur*, Paris (France), Delcourt, p. 48.

Philippe Marhic

es documentalista y profesor de lengua y civilización francesas en la Universidad París 12. Se doctoró en semiología en la Universidad de París 5 y dirige la asociación Horizon Semiologie y su revista electrónica (www.semiologie.net)

4. Afectos, conflictos, degradaciones

¿Qué queda de nuestros amores?

François Jost

Los años setenta son mucho más contradictorios que lo que se piensa a veces, al menos en lo que concierne a la literatura y al cine. Este decenio es la transición entre dos mundos: el que pone afuera el sentido y afirma la preeminencia del texto, y el del reino de Robbe-Grillet, autor dirigido hacia su propia vida y hoy, aquello que tenemos, ¿no provendrá de esos años setenta, en los que surgió la idea de una imagen forzosamente compuesta?

Palabras clave: años 70 -autor- Robbe-Grillet – Barthes- cine-semiología

What remains of our love?

The seventies are far more contradictory than they are sometimes said to be, at least as far as films and literature are concerned.

The seventies mark a transition between two worlds: one that puts meaning aside and privileges the text, and the realm of Robbe-Grillet, an author centered on his own life. Experimentation has been replaced by institutionalization, largely supported by the tutelary figure of Robbe-Grillet, on the fringes of the Academy.

Palabras clave: seventies-author- Robbe-Grillet – Barthes- cine-semiology

Si yo fuera un teórico de la literatura, no me ocuparía ya de la estructura de las obras, que no puede existir, en el fondo, más que en la mirada de este animal particular, el metalingüista, del que ella es, de alguna manera, una propiedad fisiológica entre otras (por otra parte muy interesante); la estructura es un poco como la histeria: ocúpense de ella y no dejará lugar a dudas, finja ignorarla y desaparecerá.

A pesar de las apariencias, no soy yo quien habla, y aquel del que tomo la palabra pronunció esta frase hace ya unos treinta años. Confesemos que lo que dice anda bastante mal con la idea que nos hacemos de los años 70. Personalmente, confieso que cuando se me pregunta qué amaba en esa década se me ocurre calificar como mis amores, entre otros, el triunfo del estructuralismo, el de la semiología, la toma de distancia con respecto a la representación (de *Support/Surface* al *Nouveau Roman*), pasando por el grupo de Dziga Vertov, animado subterráneamente por Godard; la muerte del autor, en fin. Y comprendo muy bien, desde este punto de vista, la indignación de este interlocutor anónimo del escritor que cito:

“Un día, créame, yo decía de cualquier texto que era bello. Y venía la reacción: ¿cómo se puede ser moderno y hablar de belleza?”

Sin embargo, en perspectiva y sustituyendo mis recuerdos tanto por la relectura de los textos que predicaban contra la ideología romántica del autor, la preeminencia de la teoría y del maquinismo textual, como por la del texto del que partí y que pide a sus deseos una “crítica afectuosa”, autorizada a “incluir en la lectura de un texto el conocimiento que podemos tener de su autor”, debo constatar que sus reacciones no son distantes de algunas mías.

Mientras en Cerisy-la-Salle la nueva crítica, o al menos una nueva generación de teóricos de la literatura, prohibía a los *nouveaux romanciers* evocar sus recuerdos bajo el pretexto de que ello implicaba caer en la ilusión referencial[1] un intelectual notorio asesinaba al estructuralismo en la revista *Critique*, con la publicación de un artículo titulado “Por encima del hombro” (Barthes 1973). Esos antagonismos son corrientes y Barthes, en el momento de la salida de su *Sur Racine*, reencontró la viva oposición de un profesor de la Sorbona en la persona de Piccard.

Lo que es menos banal, en cambio, es que el asesino, en ese caso, fuera Roland Barthes mismo. En el momento en el que la semiología extiende su imperio sobre la universidad y sobre nuevos objetos de estudio, como el cine, él fundó el sacrificio sobre el altar de la amistad: “¿Por qué –en nombre de qué y por miedo a quién – separaría yo la lectura del libro de Sollers del cariño que tengo por él?”[2]

Recuerdo el rechazo que experimenté al leer este artículo, del que se extrajeron todas las citas precedentes: yo, joven investigador, que acababa de publicar mis dos primeros trabajos sobre el funcionamiento estructural de dos films de Robbe-Grillet, alentado por el cineasta, que los encontraba más justos que todo lo que se había escrito sobre él; creyendo en una lucha revolucionaria contra el sentido, contra Sainte Beuve y el humanismo burgués, cómo podría no sentirme abandonado por nuestro maestro, que recomendaba como método crítico leer “por encima del hombro” del escritor.

Felizmente, Robbe-Grillet me tranquilizó, él, que amaba a Barthes más que nadie, diciéndome que ese artículo debería, mejor, haberse titulado «Por debajo de la pierna». Con esa mirada fría que se mantiene sobre los amores del pasado, me parece que esta contemporaneidad de la teoría terrorista de Cerisy-la-Salle y de la crítica afectuosa pronunciada por Barthes es a todas luces instructiva, no solamente desde un punto de vista personal -¿qué rol juegan las disonancias cognitivas en la afirmación de sus propias teorías?-, sino desde una perspectiva histórica.

¿Y si los años 70, que se relacionan con la muerte del autor, debieran comprenderse más como un *roman* de aprendizaje que nos condujo del texto al autor? ¿Y si los años 70 fueran en principio la década de la tensión, el enfrentamiento, las contradicciones? Se encontraría fácilmente una confirmación de esto en la paradoja que constituyó la glorificación de los autores de Cerisy por décadas (Robbe-Grillet, Simon, Butor, Artaud, Bataille, etc.) y al mismo tiempo su muerte, en tanto autores ante el texto mismo.

Nadie mejor que Robbe-Grillet ilustra esta ambivalencia. En 1972, para ilustrar sus “producciones” (la palabra “obra” estaba proscrita), declaró: “Se nos preguntó muchas veces en nombre de qué nosotros preferimos nuestro sistema de generadores a la organización tradicional del relato. Y bien, es que justamente, por primera vez, un modo de producción se anuncia a sí mismo como no natural”[3]. Esa ambivalencia también está presente en la semiología de Barthes, que persigue a lo natural. Seis años más tarde, el mismo Robbe-Grillet se encuentra confundido por la pregunta que se hace a sí mismo: “¿Por qué amo a Barthes? Este enunciado comienza desde ya a suponerme una cantidad de problemas. Las tres palabras: ‘por qué’, ‘amo’ y ‘Barthes’ me parecen merecer por sí mismas todo un coloquio».

Algunos instantes más tarde, confesará: “Yo logro cada vez menos separar al autor del personaje”[4]. La inmanencia será totalmente abandonada incluso por sus escritores célibes. Y la década del ochenta será aquella de la escritura de su memoria o su autobiografía.

Amores más contrariados, por lo tanto, que los amores de los años setenta, que se balancean entre la pasión del texto y la libertad textual. Veamos en principio los primeros antes de avanzar sobre los segundos. Una de las críticas formuladas a la consideración de los *nouveaux romanciers* durante el coloquio que fue consagrado a Claude Simon, en 1974, muy atrevida en el contexto de su enunciación, es formulada por Jacques Leenhardt: “se manifiesta el poder, notable, de cierto discurso crítico de influenciar a los escritores” (1975: 145).

De hecho, el sociólogo, en este caso señor de la casa, Jean Ricardou, hace reinar el terror en el castillo al punto de que los escritores apenas osan contestarle cuando él juzga, perentorio, la conferencia de uno de ellos: “la exposición de Pinget no es del todo una exposición teórica: es una suerte de testimonio de la manera en que ciertos escritores hablan de su trabajo; hay una tendencia a la ilusión”(1972:335). 12. Retrospectivamente, estaría tentado de darle la razón al sociólogo: *Les corps conducteurs*, de Claude Simon, aparece como una novela construida en función de dogmas aprobados por la comunidad de investigadores reunidos en Cerisy: pasaje de

una serie a otra por asociaciones de significantes o de significados (lo que Ricardou denomina “tránsito”), puesta en abismo generalizada, construcción del relato a partir de algunos generadores.

De la misma manera, la creación de lo que Chateau y yo hemos denominado “la nueva semiología”, mantiene un lazo consustancial con el nuevo cine (*nouveau cinéma*), del que Robbe-Grillet es el representante más notable (1979). Este nuevo cine resiste, en efecto, al análisis de la primera semiología que, por otra parte, apenas se preocupa de él (curiosamente, el último texto de Metz será sobre Robbe-Grillet). Y visto desde hoy, si esta aproximación puede parecer estructuralista, es porque las obras mismas lo son. A la pregunta ¿Por qué yo amo a Robbe-Grillet?, yo no podría seguramente responder en los años setenta “porque yo amo al personaje” (aunque esto fue así en esa época), sino más bien: “Aparte de las actitudes afectivas que ligán al teórico con su objeto, se puede, en efecto, encontrar razones más profundas para la inclinación sobre tal corpus. El film antiguo, en tanto busca expresar un mensaje que le preexiste, tritura las posibilidades significantes que ofrece el cine”[5].

En esta época, en efecto, mi interés por los films no está fundado en el amor al autor –como el de la cinefilia de los *Cahiers du cinema* al fin de los años cincuenta–, sino en el amor a un cine de vanguardia, que pone en mal lugar el modelo de la narración clásica y, haciéndolo, desplaza el paradigma semiológico fundado por Metz. Esta “nueva semiología” conduce a un desplazamiento de paradigma: de un cine fundado sobre un plan se ha convertido en un cine que juega con parámetros audiovisuales.

Desde este punto de vista, *L’Eden et après* (Robbe-Grillet, 1971) opera como un desenlace de ese proceso. En primer lugar, la intriga del film o, al menos, la continuidad de las secuencias, está regida por diez series de doce temas (ilustración 1), sobre el modelo de la música serial, de suerte que, incluso cuando lo visible tiene la apariencia de una continuidad narrativa, esto es de hecho un producto de la serialidad.

Secondo, el juego sobre los temas puede operar a varios niveles más o menos profundos: las estructuras narrativas entre variables (*x mata a y*) producen diferentes fragmentos de intrigas por rellenos sucesivos de esta estructura, en medio de las constantes que son los personajes (Marie-Eve mata a Marc-Antonie, luego que Marie-Eve tira sobre Violette); la representación concreta esas estructuras (que yo llamo entonces “imagen de la estructura”)[6] posibilitando la movilización de diferentes materias de la expresión.

En este caso, el predicado “tirar sobre” es tan pronto encarnado por la mostración del gesto mismo, como sugerido por el orificio de una bala en una fotografía, o solamente por el sonido. Esta serialización temática

llega a la puesta en cuestión de la primacía de la estructura narrativa en el análisis del relato: en lugar de ser un punto de partida, ella es, de alguna manera, el resultado azaroso de un juego paramétrico que, a mis ojos de entonces, abre el campo de los posibles cinematográficos (ver en la ilustración 2, un ejemplo del análisis paramétrico de una secuencia, tomado de *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, en el cual se puede observar cómo la serie de planos de una secuencia no es comprensible sino se le presta atención al devenir de los elementos profílmicos siguientes: el decorado, un elemento vestimentario, un color)

Esta deconstrucción, que no debe nada a Derrida, acompaña los “discursos de artista” de Robbe-Grillet, en los cuales él justifica lo que aparece como un puro juego de espíritu en muchos de sus contemporáneos. Escuchándolo, el “buen” film se definiría en función de tres criterios:

1. La lucha contra lo Natural y la puesta en avance, inversamente proporcional, de lo artificial. No carece de sentido que el *Eden* haga referencia explícita a artistas como Delvaux, Rauschenberg, Rosenquist, Duchamp, quienes, con convocatorias diversas, han puesto en cuestión la representación, la sacralización del autor o lo Bello. Y, sobre todo, han cuestionado la perspectiva heredada del *quattrocento*. En el cine, la realidad se reduce a la imagen, ella misma pensada como un aplanamiento, ¡más cercano a Malevitch que a Delacroix! En esta lucha se reconocen temas que son tan caros a la primera semiología barthesiana como a los plásticos de la época (cf. *Support/surface*). Por supuesto, ellos se encuentran también en cierto Godard, en el cineasta polaco W. Has, en Hanoun, Lapoujade, etc, pero en Robbe-Grillet son casi un programa político, como lo atestigua el texto de presentación de *L'Eden et après*, cuando toma el “gran mito humanista de la ‘naturalidad’, que percibimos sobre nosotros como una presión cada vez más apremiante; citamos, en desorden, los vegetales cultivados sin abono, las frutas sin insecticidas, el alerta a la polución creciente, las residencias secundarias, la ecología, la protección de las especies en vías de desaparición, etc” (1978), temas que lo llevan a concluir: “la naturaleza no es, en fin de cuentas, más que uno de los mitos forjados por la sociedad occidental como imagen del paraíso...”.

Si no todos los artistas se inclinan por discursos tan excesivos, muchas obras de los años setenta están definidas por esa oposición respecto de lo Natural. En el aspecto de la ficción, los films basculan del lado de la artificialidad, incluso del arte por el arte, mientras los documentalistas arguyen que es en vano querer representar la realidad tal como es, si la palabra tiene un sentido, y que para el cineasta no hay otras vías más que las de la invención. Que es en todos los casos el terreno de reencuentro de los artistas, partan del imaginario o de la realidad. Hecho notable, en el curso de este decenio, cierto cine (aquel que llamamos moderno para la época)

y cierta televisión (mayoritariamente producida por la INA) van por el mismo camino.

Es suficiente, para convencerse, comparar la serie de emisiones de televisión de Jean Frapat titulada *Réalité/fiction* (1973) y el film de Jean Eustache, *Une sale histoire* (1977). El programa de televisión reposa sobre el siguiente dispositivo: a un autor se le entrega el texto de un documental (llamado “realidad”) y él debe ponerlo en escena sin haberlo visto previamente (= ficción). Esta ficción es finalmente confrontada con el documental. Lo que muestra esta serie de emisiones es que, evidentemente, sean cuales sean los objetivos del autor, puramente ficcionales o realistas, la puesta en escena de los actores abre una distancia inevitable con la representación del real.

Yuxtaponiendo el relato de un *voyeur* a su recuperación palabra por palabra, jugada por Michael Lonsdale, Eustache va exactamente en el mismo sentido, obligando al espectador a interrogarse sobre la verdad del real y la de la ficción. Pero esta actitud se encuentra también en realizadores como Marcel Teulade, Michel Mitrani, Paul Seban o el Godard de *Sur et sous la communication*, que rechaza ver en la apariencia visible la clave de la realidad: sus comentarios incitan al espectador a ver en la imagen otra cosa que aquélla que muestra, otra cosa que la sola analogía icónica.

Ejemplo emblemático, el plan de “Leçon de choses” (uno de los episodios de esta colección), que exhibe un mostrador con mercaderías, mientras una voz comenta “...no, es un incendio, porque los precios arden...”.

2. El segundo criterio de evaluación del film es lo que podría llamarse su capacidad de jugar o, incluso, en términos kantianos, su “desinterés”. Antes de la era de la literatura comprometida predicada por Sartre, esta época reivindica el placer de jugar. Numerosas son las críticas formuladas a lo que luego se llamará la “gratuidad” de los films de esta modernidad. El presidente Pompidou mismo, a algunos meses de su fin, confió a Robbe-Grillet que él no comprendía cómo se podía hacer arte por el arte cuando el destino del hombre es ir hacia la muerte[7].

Y la respuesta fue que por esa misma razón es que se debe jugar. Incluso si algunos tachan ese cine de “burgués”, sus films están lejos de desencadenar una polémica tan fuerte como *le Fabuleux destin d’Amélie Poulain*, que ocasionó el reproche de ser populista por la única razón de que no se pegaba a la realidad del siglo XX y prefería el “fingimiento lúdico”, como diría Schaeffer (1999).

3. El tercer criterio prolonga el juego y le da su sentido. Se trata de la musicalidad, que está en el centro del cuadro temático de *l’Eden*, con su serie de doce temas a la manera de “las doce notas de la gama de Bach

que le habían servido a Schoenberg”[8]. Robbe-Grillet había previsto, con el compositor Michel Fano, ir todavía más lejos en la serialidad, “según un sistema un poco comparable a aquél de Schoenberg en música”[9] y encarar un remontaje más aleatorio de su film para la televisión francesa, titulado, por un juego anagramático, *N'a pris les dés*.

¿Y el amor dónde está?, me dirán ustedes. Mientras los años setenta consagran a los autores del *Nouveau Roman* en Cerisy, dando un gran eco a la puesta en cuestión de la representación bajo todas sus formas, mientras unos atacan al humanismo y la ideología de lo Natural (tema que continuará Bourdieu en *La distinción*, hacia el fin de la década), otros, entre ellos mismos, llaman a una cultura del sentimiento. Finkielkraut, en principio, que glosa sobre la fórmula “yo te amo” en un bello texto publicado por *Critique* (1976) antes de escribir su *Nouveau désordre amoureux*, con Bruckner.

Barthes a continuación. Aquel que fue el primero en escribir sobre Robbe-Grillet y en defender el nombre de una literatura “objetal”, y que encontró la unidad de sus ensayos de *Mitologías* en la lucha contra lo natural, Barthes, afirma de golpe: “el texto que usted escribe debe darme la prueba de que me desea”(1973). No nos encontramos ya en una relación abstracta de escritor a lector, sino en la búsqueda de una comunicación entre dos cuerpos.

Las operaciones intelectuales de engendramiento de la ficción por generadores están bien lejos. Retrospectivamente, cuando se vuelve sobre el *Pourquoi j'aime Barthes*, de Robbe-Grillet, uno se da cuenta de en qué medida el pensamiento de los que yo denominaría, de buen grado, los faros teóricos, ha influido sobre las ideologías de artista. A fin de los años setenta, no es ya de buen tono hablar de la fabricación de palabras.

El autor, expulsado por la puerta, no va a tardar en volver por la ventana, con su cortejo de emociones, sensaciones, narcisismo, goces y placeres. Robbe-Grillet podrá emprender su “fragmento autobiográfico imaginario” (todavía la mixtura realidad-ficción); en sus palabras: “Yo jamás hablé de otra cosa que de mí. Como aquello era el interior, eso apenas fue percibido. Felizmente, porque vengo de pronunciar en dos líneas tres términos sospechosos, vergonzosos, deplorables, sobre los cuales yo he contribuido largamente a que se alzara el descrédito y bastarán mañana, aún para hacerme condenar por muchos de mis pares y la mayor parte de mis descendientes: ‘yo’, ‘interior’, ‘hablar de’”[10].

Robbe-Grillet corta, en tal caso, o, al menos, así lo cree él, con el espíritu de Cerisy, con Ricardou, y con los más jóvenes, de los que yo formo parte, que defienden la letra de esta modernidad (al mismo momento, Robbe-Grillet me ha elegido para dirigir el número de *Obliques* que consagró

en detrimento del teórico oficial del *Nouveau Roman*). Pero, en un sentido, él no toma un gran riesgo, porque se puede recostar sobre la orilla balizada por Barthes, que ha publicado él mismo un *Roland Barthes por Roland Barthes*, tres años antes, en el que la vida familiar y personal del autor ocupa un lugar destacado.

Como se observa, los años setenta son mucho más contradictorios que lo que se piensa a veces, al menos en lo que concierne a la literatura y al cine. Este decenio es la transición entre dos mundos: el del abandono del sentido, la preeminencia del texto, y el del reino del autor dirigido hacia su propia vida. La experimentación ha dejado lugar a la institucionalización, muy ayudada en esta empresa por la figura tutelar de Robbe-Grillet en los márgenes de la universidad —entró en el Collège de France en 1977, para ocupar una cátedra de semiología—. ¿Qué queda hoy de nuestros amores de los años setenta?

Del lado de los films, no gran cosa. Si exceptúo a Greenaway, admirador de Marienbad, pocos hoy se aventuran a jugar con el sentido, a acumular referencias pictóricas en las puestas en escena teatrales o a elaborar estructuras no narrativas. Greenaway, por supuesto, cuyo *ZOO* —ordenado por una serie numérica— está en la línea de la serialidad robbe-grilletiana y que, entre otros, atrae críticas bastante rudas.

Más generalmente, lo que la investigación audiovisual actual guarda de aquella de los años setenta, es el “conflicto” —para hablar como Eisenstein— entre la continuidad y la discontinuidad. Es testimonio uno de los últimos clips de Kylie Minogue, en el que la cámara parece seguir el avance de la cantante en la ciudad, y del que el decorado, sin embargo, nos lleva de nuevo al mismo punto, demultiplicando por magia su imagen en clones que la acompañan.

En lo que concierne a la búsqueda de una musicalidad del relato articulado sobre estructuras no narrativas, fuerte es constatar que ellas han abandonado el cine. Si las búsquedas continúan, es del lado de los nuevos medios: las novelas por computadora, todavía raras y poco concluyentes, que retoman por otros medios las virtualidades de posibles narrativos que ya ofrecía el *Nouveau Roman*. De nuevo, el lector tiene la ilusión de que es igual al autor y que crea el texto tan bien como él. Ilusión democrática y, quizás necesaria en la actividad sisifeana de la lectura...

Más generalmente, nuestra época, seriamente, repone la seducción del juego artístico. Se deja a los verdaderos juegos, precisamente, el cuidado de la gratuidad de los subtítulos surtidos de continuidad y discontinuidad, que introducen los clips o los medios interactivos. En cuanto a la ficción, ella abandona poco a poco lo imaginario. Las novelas son condenadas con el pretexto de delitos que serían atacados en la verdadera vida

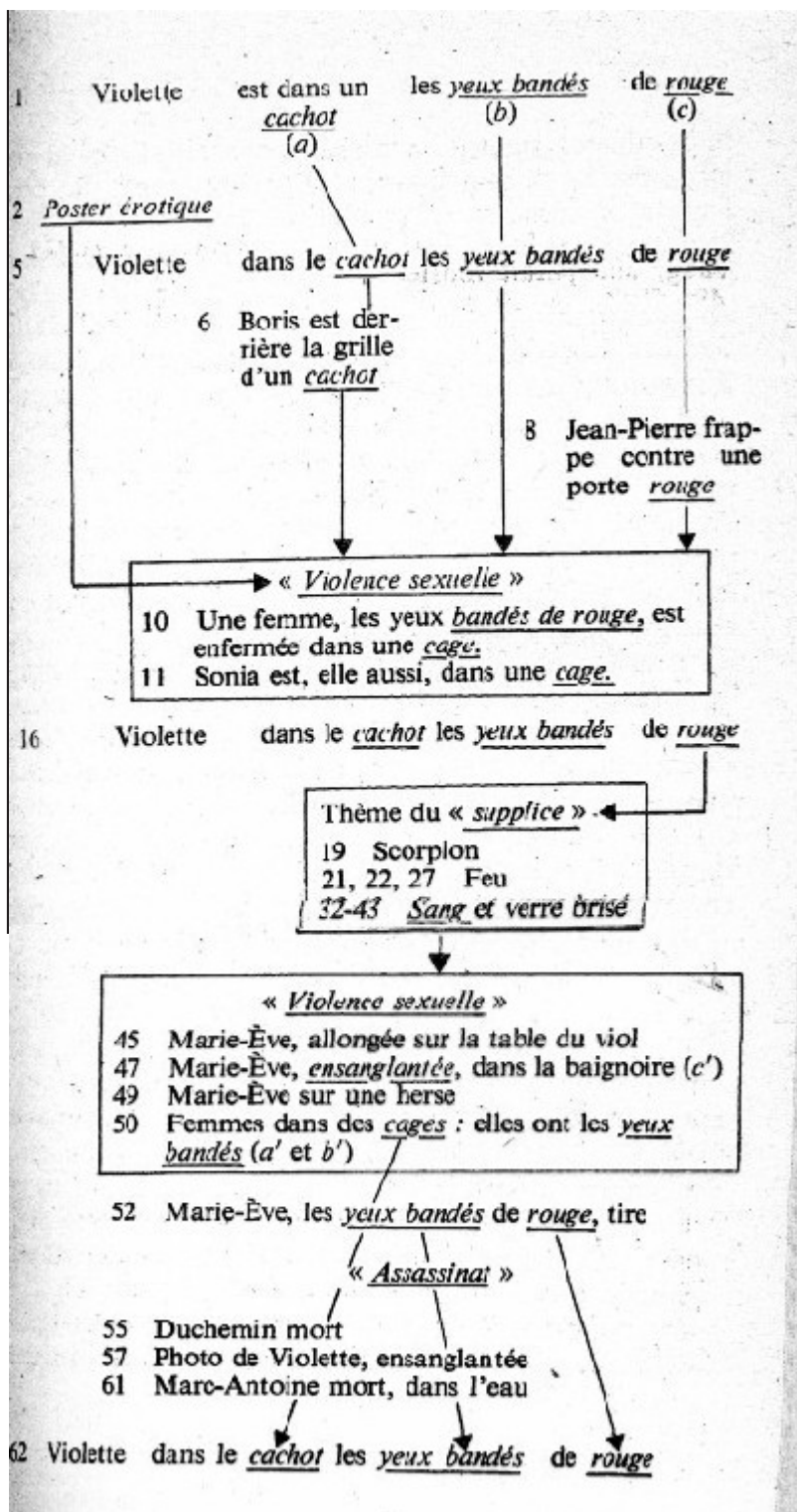


Ilustración 2

Traducción de Daniela Koldobsky y Oscar Steimberg

Notas

- 1 Cerisy-la-salle es un castillo de Normandía en el que se han mantenido, hasta hoy, numerosos coloquios sobre literatura, y que albergó algunos muy importantes desde los años 70.
 - 2 *Ibid.*
 - 3 Alain Robbe-Grillet, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, coloquio de Cerisy-la-salle, U.G.E., 10/18, tomo 2, 1972, p. 159. la teoría de los generadores, adoptada por los «Nouveaux romanciers» en los años 70, afirmaba que la novela podía ser escrita a partir de algunos términos que, por juegos paragramáticos, engendraban otros, hasta proveer todo el material necesario para la ficción.
 - 4 Conferencia pronunciada en el coloquio Barthes, publicada en mil ejemplares por Christian Bourgois “reservados a los amigos de este editor”, páginas 10 y 12.
 - 5 “Vers de nouvelles approches méthodologiques”, *Cinéma de la modernité*, co-dirección D. Chateau, A. Gardies, F. Jost, Klincksieck, 1981, p. 24.
 - 6 *Ibid.*
 - 7 Fuente: conversación privada con Robbe-Grillet.
 - 8 Catálogo de la Edición de obras cinematográficas de Alain Robbe-Grillet, Ministerio de relaciones exteriores, 1982.
 - 9 *Obliques, op. cit.*, p. 255
 - 10 “Fragment autobiographique imaginaire”, revista *Minuit* n°31, ed. de Minuit, oct. 1978.
-

Bibliografía

- Barthes, R** (1973) “Par dessus l'épaule », en *Critique* n°318, París : Ed. de Minuit
- Château, D. y Jost, F.** (1979) *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, UGE, 10/18, 1979
- Finkelkraut, A.** (1976). “Sur la formule ‘Je t’aime’”. *Critique* n°348, mayo.
- Leenhardt, J.** (1975). «Claude Simon: l'écriture de la ressemblance», en Claude Simon.
- Coloquio de Cerisy** (1986), dirigido por J. Ricardou. París, Éditions UGE 10/18. Reproducido en *Lire Claude Simon. Colloque de Cerisy*, dirigido por J. Ricardou, París: Les Impressions Nouvelles.
- Ricardou, J.** (1972) *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, colloquio de Cerisy-la-salle, U.G.E., 10/18, tomo 2
- Robbe-Grillet, A.** (1978). “Fragment autobiographique imaginaire”. Revista *Minuit* n°31, ed. de Minuit, oct..
- ___ (1972) *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*. Coloquio de Cerisy-la-salle. París : U.G.E., 10/18, tomo 2.
- Robbe-Grillet** (1978) Revista *Obliques* n°16-17, dirección de François Jost, París:ed. Boderie.
- Château, D. y Jost, F.** (1979). *Nouveau cinéma, Nouvelle sémiologie. Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet*.París:UGE, 10/18.
- Schaeffer, J-M.** (1999). *Pourquoi la fiction?* París: Seuil.

François Jost

es profesor en la Sorbonne Nouvelle Paris III, donde dirige el Centro de Estudios sobre la Imagen y el Sonido mediáticos (CEISME) y donde enseña análisis de la televisión y semiótica audiovisual. Ha sido profesor invitado en la UBA, en la universidad de Rosario y en la universidad de Palermo. Entre sus últimos libros publicados están *Le Téléprésident. Essai sur un pouvoir médiatique* (Ed. de l'Aube), junto a Denise Muzet, *Le culte du banal. De Duchamp a à la télé-réalité* (CNRS editions) y *L' Empire du loft (la suite)* (La Dispute), y entre los editados en español: *El relato cinematográfico* (Paidós) y *El Ojo-cámara* (Buenos Aires, Catálogos). <http://mathias012.vox.com/fjost@club-internet.fr>

Esa tradicional vanguardia

Mabel Tassara

Quiebre, deconstrucción, elitismo, marginalidad, son conceptos habitualmente ligados a una vanguardia, así como también parece habitual su inclusión en un ciclo: auge y esplendor- decadencia y fracaso. Se interroga aquí sobre el modo y la medida en que estos comportamientos adjudicados a las vanguardias históricas se conectan, si es que lo hacen, con la exploración y la expansión de las posibilidades del decir de un lenguaje y con la cuestión de la esteticidad de las obras de arte.

Palabras clave: vanguardia y deconstrucción, enunciación y retórica en las vanguardias

That traditional avant garde

Rupture, deconstruction, elitism, exclusion are concepts habitually associated with the vanguard as well with a cycle of apogee and splendour – decadence and failure. The article inquires into the way and the proportion in which these behaviors attributed to historical vanguard are connected – if they really are – with the exploration and the expansion of art languages and with the matter of aestheticism in fine art

Palabras clave: avant-garde and deconstruction, enunciation and rhetoric in avant-garde

1. La vanguardia como ruptura

El sentido más inocente de la palabra *vanguardia* nos dice que refiere a ir primero o delante, estar en el sitio más avanzado, preceder a los demás. Sin embargo, en algún momento la vanguardia se asoció a una propuesta de cambio que contempla el corte brusco con lo que antecede y aun su destrucción, y hoy se tiende a interpretarla de este modo.

Más, vanguardia es una denominación que ha quedado adherida a las vanguardias de principios del siglo veinte y, principalmente, a las de las artes plásticas: cubismo, surrealismo, constructivismo, abstracción. El término vanguardia tal como hoy suele utilizarse parece haber cobrado vigencia en relación con esos movimientos. Desde el análisis crítico del pasado no se habla del manierismo como una vanguardia frente a los modos renacentistas de hacer, ni siquiera se habla de vanguardia respecto del romanticismo frente al clasicismo.

Al parecer esas vanguardias del siglo veinte han sido las que han sentado el modelo de lo que una vanguardia es.

De este modo, el modelo de vanguardia es siempre aquella que se erige contra lo establecido, contra la forma estructurada, proponiendo rupturas a esa forma, pero también cambios que van más allá del ámbito estricto del arte y que refieren a nuevas maneras de ser en el arte, y en la vida. Decir vanguardia convoca inmediatamente un universo de quiebres, discontinuidades y fragmentaciones.

Las vanguardias que se erigen como paradigmáticas son aquellas que se ligaron a la fragmentación de los sistemas organizadores de los lenguajes en tanto vías de expresión y, en los espacios con aptitud para hacerlo, al cuestionamiento de los modos de representación que proporcionaron construcciones del mundo, las culturas y las sociedades: la música tonal, la figuración en la imagen, el relato en la literatura, la *narrativa clásica* en el cine.

2. Enunciación y retórica en las vanguardias

El que la vanguardia se presente como una nueva visión del mundo, que pretenda llegar para expresar un nuevo modo de ser social y que suela ir acompañada con una actitud denostativa para con los modos anteriores de ser el arte, da cuenta del valor que en ella posee siempre el componente enunciativo.

Pero si se observa el comportamiento de las vanguardias de principios del siglo veinte se advierte que ellas se bifurcan en dos direcciones. En apelaciones como las del cubismo, el futurismo o el constructivismo los rasgos enunciativos que expresan la voluntad de cambio se encuentran siempre acompañados por propuestas de orden retórico que, en el marco de la pintura se refieren a cuestiones que hacen al trazo, a la textura, al color, es decir a los componentes básicos que conforman el lenguaje pictórico. Es cierto que también cambian los motivos temáticos y los temas de interés pero, manifiestamente, estas vanguardias pretenden instalar nuevas modalidades expresivas.

La instauración de una nueva poética es un rasgo característico de esas propuestas y en ellas el componente retórico ocupa un lugar significativo. En los movimientos que tienen lugar en torno a la década del sesenta esto se sigue manteniendo aunque no con la misma fuerza, y con la diferencia de que se van desvaneciendo las poéticas en el sentido proyectivo.

En la otra línea, la del *ready made*, en cambio, el componente enunciativo es determinante, aunque es cierto que la forma retórica se instala como oposición o ironía a las formas instituidas del arte.

Si consideramos el comportamiento del arte actual, y no estoy pensando ya sólo en las artes plásticas, surge que, dentro de una gran heterogeneidad, lo que se pretende novedoso entronca más en una continuidad con

el espíritu del *ready made*, si atendemos a la dominancia del componente enunciativo y la distancia con la forma en el sentido en que ésta operaba tradicionalmente en el arte.

Por otra parte no se observan movimientos grupales sino un gran número de intentos atomizados, y si no hay poéticas grupales, tampoco se detectan sus esbozos en la mayoría de los intentos individuales. Ello pensando en la no existencia de propuestas de orden retórico, más bien se encuentra, a veces, que reaparecen las más elementales de las existentes.

Porque en muchos casos lo que se presenta como nuevo ofrece la paradoja de que parece volver a lo primigenia de la cultura, cuando la lengua del hombre era todavía precaria para recubrir con los artificios del lenguaje los primeros significados y éstos aparecían en su mayor desnudez pragmática. Parecen primar remisiones cada vez más cansadas y pobres al gesto primero de Duchamp o palimpsestos torpes de los que se ha esfumado la magia del discurso original. Porque, qué queda de los textos sacralizados cuando el lenguaje que les dio ese carácter se evanesce: las pobres temáticas cotidianas, las angustias y los anhelos de siempre, las crisis e inquietudes sin originalidad que afectan a los hombres en todas las épocas, pero esta vez contadas con el lenguaje del chisme de vecinos o la dudosa habilidad de quien no conoce demasiado el oficio que practica.

J. F. Lyotard (1988) ofrece una mirada atractiva sobre la vanguardia. Considerando la discriminación kantiana entre lo bello y lo sublime, Lyotard la encuentra más asociada con lo sublime. En la medida que en lo sublime kantiano, de los dos componentes que intervienen en la apreciación de lo bello: la imaginación y el entendimiento, la imaginación no interviene y lo sublime se presenta como aquello que sobrecoge por su grandeza, pero donde ésta se encuentra ligada, justamente, a la imposibilidad de darle una forma sensible. Lo sublime se intuye a través del entendimiento pero carece de forma que lo exprese, se conecta con la idea de un absoluto que sólo puede ser pensado y debe quedar sin representación sensible.

Y es verdad que las vanguardias se han ido apartando cada vez más de la búsqueda de la forma en el sentido que Kant lo plantea, como una forma sin finalidad perceptible que provoca el sentimiento de lo bello.

No obstante, es siempre un objeto sensible el disparador del sentimiento de lo sublime aunque éste se evanesca en el momento del juicio. Y aquí vuelve a plantearse la cuestión de cuál es el objeto motivador.

De todos modos, existe una diferencia constitutiva entre vanguardias como las del fauvismo, el cubismo, el futurismo y tantas otras que retrabajaron elementos específicos del lenguaje y todas las que se disparan desde el *ready made*, en las que la perspectiva de Lyotard abre, me parece,

una vía esclarecedora para pensarlas, en tanto en ellas la relación entre la apelación enunciativa y la forma retórica se propone fuera de la propuesta estética.

Es cierto que el sentimiento de lo sublime difícilmente se presente en gran parte de los intentos que se dicen en la actualidad vanguardia pero su modo de operar, su mecanismo de apelación al receptor parecen encontrarse, como encuentra Lyotard, más instalados en la apelación a lo sublime que en la apelación a lo bello.

En J.M. Schaeffer (1987: 120 a 127) se encuentra una observación parecida en relación con la fotografía. Schaeffer piensa que en la apreciación de algunas fotografías impera el mecanismo propio de lo sublime kantiano antes que el de lo bello. Se trata de fotografías que él denomina “señales” (entidades que presentan una remisión indicial- temporal al referente) en las que no puede decirse que exista una forma que busca imponerse estéticamente sino que hay algo en ellas que constituye una suerte de *escándalo del entendimiento*. Esas fotografías, más allá de su *falta de forma*, ya diferencia de las que muestran una preocupación por la composición, los valores lumínicos, el color, etc., provocarían una conmoción emotiva que para él sería del orden del sentimiento de lo sublime.

Schaeffer aclara aquí que su concepción de lo sublime es independiente de la consideración de omnipotencia presente en Kant y que él la conecta, simplemente, con el carácter deceptivo, incontrolable, errático de un objeto. El tipo de fotografía en cuestión es una imagen que “no tiene como meta la compleción icónica ni la saturación semántica”, que se presenta como “una liberación”, porque “aparta nuestra sensibilidad del universo de los signos, libera la mirada de la ‘realidad’, es decir, de ese mundo triste en el que todo encuentro perceptivo tiene su lugar preparado”.

Este leve desplazamiento producido por Schaeffer sobre el concepto kantiano hace todavía un poco más cercana, me parece, la posibilidad de pensar el mecanismo de apreciación de lo sublime en conexión con la recepción de algunas experiencias de la vanguardia, aquellas que más se disparan de las modalidades propias de la producción significativa de los lenguajes que en principio debieran operar como soporte.

3. El supuesto fracaso de las vanguardias

Es un lugar reiterado hablar del fracaso de las vanguardias. Habitualmente éste se encuentra en su integración final en la cultura, en su adaptación a los modos existentes de circulación del arte que habían sido antes cuestionados. Oscar Steimberg (2001) recuerda a Edoardo Sanguinetti que distingue en las vanguardias un momento moral y un momento cínico, ligando el cinismo, justamente, a esa instancia de la asimilación.

Otros, como Hobsbawm (1998) encuentran el fracaso de las vanguardias en su imposibilidad de llegar a ser masivas. Como una prueba de esta dificultad, este autor cita la investigación llevada a cabo por Bourdieu en los años setenta sobre el consumo de arte por los franceses, donde puede verse que Goya y Brueghel relegan a Renoir para los entendidos y, para todos, Renoir y Van Gogh son las figuras más populares y relegan a Braque (1998: 27).

Cabría preguntarse porqué Hobsbawm elimina a Renoir y Van Gogh de las vanguardias cuando esos autores pueden considerarse bastante cerca del impresionismo pictórico y éste aparece como una primera brecha en la figuración plena, pero él parece estar pensando más bien en la abstracción y lo que vino después.

Para Hobsbawm cuando las vanguardias rompen la continuidad con el pasado emprenden “un viaje sin remedio a ninguna parte” y piensa que en los cincuenta años que separan el fauvismo del pop, caracterizados, según él, por una larga sucesión de intentos “que no tenían nada en común, excepto la convicción de que ser artista era algo importante” se buscó desesperada pero vanamente responder al interrogante de qué hacer con la pintura una vez abandonado el lenguaje tradicional de la reproducción (1998: 28).

¿Pero en verdad las vanguardias a que se refiere Hobsbawm han fracasado? Tal vez lo han hecho en términos de las pretensiones de introducir cambios en la sociedad y en el hombre, o tal vez también en las de instaurar nuevas formas de circulación del arte, pero ¿lo hicieron en verdad en cuanto a instaurar nuevas formas del decir, en cuanto a ampliar las posibilidades de los lenguajes en los que se apoyaron?

Si se piensa en las vanguardias rupturistas de comienzos del siglo veinte y en las que tuvieron lugar en los años sesenta basta mirar en rededor para desmentir su afirmación, estas parecen haber triunfado ampliamente. Los ejemplos de obras antimiméticas, fragmentadas, autorreferenciales, etc. están por doquier y han atravesado todos los niveles discursivos, no sólo los del arte. Y en este sentido también, podría decirse que transformaron la vida.

Es cierto que en muchos de sus coletazos (¿serán finales?) este recorrido terminó casi vaciando las obras en términos retóricos (con las pretensiones de esteticidad con que lo retórico operaba en el arte *tradicional*) pero también ocurre que en otros los cambios han quedado incorporados a las alternativas del lenguaje expandiendo las vías expresivas de los diferentes campos discursivos.

Pero, dónde recae la traición de las vanguardias ¿en el éxito de los autores a los que la sociedad mima como artistas? Esto no parece afectar demasiado al arte, o al menos no debiera afectarlo ¿En la emergencia de obras adocenadas, redundantes que han perdido la frescura original? Eso tampoco debiera importar dando que el arte es una ocurrencia y las obras, sean o no vanguardistas, son siempre únicas y no es posible que pierdan su lugar en la historia una vez producidas y reconocidas como vanguardia. Entonces ¿qué es lo que fracasa en las vanguardias? ¿El hecho de que dejen de estar adelante?, pero ello implica que han sido seguidas ¿y no debiera ser éste el mayor triunfo para cualquier propuesta?

Pareciera que no cuando en ella pesa por sobre todo el componente enunciativo que la remite a la novedad, y es cierto que éste envejece rápidamente, porque se institucionaliza o porque se desecha y es reemplazado por otro.

Steimberg piensa que podrían diferenciarse dos tipos de propuestas vanguardistas. Estarían aquellas que al buscar la instalación de una escena polémica para una convocatoria dialógica, que suele contemplar la persuasión y la búsqueda de adhesión, se ven necesitadas de un discurso intermediario en el que emergen estereotipos argumentativos, *topoi* históricamente probados ya en otros campos, como en los discursos de las ciencias sociales, en la narrativa, en el *teatro de ideas*, o en los discursos partidarios en general.

Pero habría otras, que por definirse por su fugacidad (como por ejemplo, el *happening*) no dejarían lugar a un discurso de legalización dirigido a sentar una trascendencia, cualquiera ésta fuera.

Podríamos decir que las primeras se encontrarían más cerca de sufrir el momento *cínico* de Sanguinetti, porque el planteo de Steimberg resalta el rol de los discursos acompañantes, y en verdad son estos discursos, que respaldan los componentes enunciativos de las obras, lo primero que muere en las vanguardias. A veces son lo único que muere y a veces toda la vanguardia muere con ellos, porque ellos son toda la vanguardia.

4. La insistencia en el concepto de novedad

Unos pocos objetos con cromatismo intenso suelen llamar la atención, pero la multiplicidad de objetos coloridos termina produciendo un efecto visual de oscuridad y negrura. Del mismo modo la multiplicación de *experiencias* ha dejado de verse. No obstante, resulta curioso que cada una se reivindique todavía como ruptura.

Llama la atención que el concepto de ruptura, entendido como el quiebre de una forma establecida (en la que la nueva forma es siempre deudora de la que busca quebrar, dado que los efectos de sentido que la obra pro-

duce no pueden dejar de considerarla) se defina todavía como un rasgo de actualidad, cada vez más a medida que nos alejamos de los espacios más *especialistas*. Cabe preguntarse cómo puede ser actual *quebrar o romper algo* cuando hace más de un siglo que se vienen *rompiendo cosas*.

Es un lugar común preguntarse por el sentido de las vanguardias en la época actual. Ha habido demasiadas y el proceso se percibe desde la recepción de manera muy distinta a cómo se percibía en su momento de esplendor (aun en sus varios momentos de esplendor).

En occidente, en la concepción vectorial de la historia que ha predominado en la postura racionalista, se observa que todas las vanguardias se institucionalizan al poco tiempo, pero desde los años sesenta ese proceso no tiene tiempo de darse y el panorama se hace caótico. Resulta cada vez más difícil la discriminación entre lo pos y lo neo, entre lo que es clásico, tradicional y antiguo y lo que es retro; como siempre sucede, en algunos ámbitos más que en otros. Un espacio que se muestra paradigmático para dar cuenta de esta dificultad para la vectorialidad es, por ejemplo, el de las modas conectadas con la indumentaria.

Claro, la imaginación del hombre puede ser ilimitada para la construcción de ficciones, lo que hace que la vida de los textos se perciba en principio infinita, pero lo que indudablemente tiene vida más corta es su destrucción, porque este proceso sí parece finito. Hay muchas maneras de construir pero ¿no serán limitadas las de destruir lo existente? Además, cuando algo está destruido es hercúleo el esfuerzo necesario para seguir destruyéndolo.

Es este proceso el que se está mostrando agónico. De todos modos, no es nuevo en la historia, aunque nunca parece haberse presentado con tanta fuerza. Este ciclo de deconstrucción ya dura demasiado ¿o lo percibimos así sólo porque estamos inmersos en él?

Después que se produjeron las primeras rupturas a principios del siglo veinte (y aún a fines del siglo diecinueve) puede decirse que esta modalidad no se interrumpió más. Tuvo un momento notorio en la década del sesenta donde se acentuó el efecto rupturista pero no hubo cambios de orientación. Entonces, una modalidad que lleva más de cien años ¿puede considerarse nueva o disruptiva? Se hace sentir que es hora de llamar arcaicas a las obras que se inscriben en esta línea y negar a este tipo de ruptura la pretensión de considerarse novedosa.

En razón de qué puede seguirse hablando de ruptura. Más bien parece que esas obras pretenden instalarse cómodamente en los parámetros existentes, justamente aquello que toda vanguardia denuncia. ¿No es hora de qué produzcamos algunos cambios en nuestro léxico habitual para muchos

ejemplos contemporáneos de arte y los llamemos ya *tradicionales*? Los cambios pueden comenzar por cualquier parte, y entonces la denominación que inscribe al objeto en una categoría podría ser una tan buena como cualquier otra.

La discusión que la teoría y la crítica en diferentes áreas de la cultura establece sobre la producción de arte es en la mayor parte de los casos una discusión que se circunscribe desde hace tiempo a los aspectos enunciativos de la obra. Si bien parece difícil hacer otra cosa frente a algunos estímulos, este comportamiento contribuye a apoyar el desplazamiento hacia lo enunciativo que los autores manejan en la producción. Esos desplazamientos se alimentan mutuamente.

Existe un consumo hace largo tiempo masivo de lo que se denomina ruptura pero muchas obras siguen asumiéndose en ese lugar.

5. Otros recorridos

Sin embargo, no en todos los ámbitos, el camino del arte se mueve a través de un proceso más o menos vectorial en el que nuevos modos de hacer buscan desplazar a los anteriores. Schaeffer, en otro momento de su obra (2001: 18 a 21), no encuentra este recorrido en la fotografía. El planteo es que si bien las vanguardias artísticas que se han propuesto como ruptura han buscado siempre oponerse a las categorizaciones existentes, que en el arte son los géneros artísticos, se impone finalmente que toda práctica pretendidamente deconstructora y transgenérica no es más agenérica que los géneros tradicionales y sólo sucede que obedece a una categorización distinta, por lo que se encuentra integrada en el mismo sistema genérico.

Y para él la diferencia estriba en que los géneros artísticos se constituyen de manera diferente a las categorizaciones en fotografía. Los primeros refieren a relaciones que las artes establecen con su propia historia, responden a un sistema organizado de normas que se conectan con tradiciones históricas con criterios de autorregulación, mientras que las categorías genéricas que más se impondrían en fotografía estarían relacionadas con categorías perceptivas antropológicamente universales. La psicología de la percepción mostraría que la construcción del universo perceptivo visual utiliza ciertas divisiones privilegiadas que se dan por igual en todas las culturas y en todos los individuos desde su más temprana edad (como la división entre sustancia y propiedades, entre cuerpo animado e inanimado o la interpretación automática de ciertas expresiones faciales o de ciertos movimientos corporales en términos de estados y acciones intencionales).

Entonces, Schaeffer piensa que para comprender la fotografía es necesario desprenderse de la concepción de la evolución artística. Este modelo de una historia siempre en progreso, hecha de rupturas, se adaptaría particularmente mal al arte fotográfico y él encuentra a éste más cercano al

desarrollo de las artes orientales que ha seguido una lógica de la acumulación, donde lo que liga a las obras entre sí no es una historia evolutiva sino el anclaje común a una situación humana arquetípica, donde “lo que cuenta no es el sistema del arte sino la reactivación funcional de un marco genérico que, como tal, no está marcado: el elemento marcado es la obra individual entendida como huella de una interacción que es, por esencia, única”.

Esto sería aplicable a la fotografía porque “sus categorías genéricas más familiares son de hecho ejemplificaciones de algunas de nuestras categorizaciones perceptivas y cognoscitivas más fundamentales y universales, no estructuran tanto géneros en el sentido histórico del término sino situaciones fotográficas arquetípicas que no cesan de ser reactivadas y moduladas a lo largo del tiempo por los fotógrafos”. Y se pregunta si la fotografía no será un arte oriental perdido en occidente en la medida en que en oriente las novedades se incorporan sin desplazar a los modos existentes, tal como él considera pasa con la fotografía.

Pero también en occidente la creación como forma de actualización del pasado conoció momentos de mayor esplendor. Basta pensar en el arte griego que permanentemente actualizó los mitos y en los posteriores movimientos históricos que en él bebieron, como el romanticismo alemán que siguió a Winckelmann, quien pensaba que el arte de su tiempo sólo podía salvarse volviendo a los modelos griegos (1754). Schlegel cuestionaba duramente las pretensiones de novedad que solían culminar después de su momento de brillo en las repeticiones deformantes de los copistas, que convertían el “gran modelo” en algo “tan cotidiano y repulsivo que en lugar del endiosamiento surge el horror o el olvido eterno” (1797: 63). Pero también denostaba la mera copia de los poetas griegos, porque para él la belleza de la poesía griega estribaba en una forma que se escondía en todo ese conjunto poético y que no era fácil de asir en la imitación de un autor o una obra particular. Aun más, esa forma se escondía en todo el arte griego, no sólo en la poesía, en “la pura grecidad”. (1797: 139).

En un muy bello trabajo sobre el arte medieval C. S. Lewis (1955) rescata como rasgo esencial de ese momento la *humildad* del productor, a quien no se le hubiera ocurrido nunca buscar originalidad en su trabajo, dado que el mayor valor consistía en volver a contar la misma historia de la manera más fiel y no se preocupaba asimismo de que sus agregados se diferenciaban del texto base.

Se encuentran en el trabajo de Lewis cuatro rasgos básicos que distinguen a la literatura y al arte medieval: la transparencia enunciativa, la revitalización de lo ya existente, la no conceptualización de la unidad autor-obra y la importancia concedida a los *detalles*, aspecto que en verdad deviene en la identidad de la obra y su diferencia, identidad y diferencia

que si logran imponerse lo hacen a pesar de su enunciación y no gracias a ella.

Todos estos aspectos se encuentran en marcada oposición con el arte actual, con excepción de las prácticas *revival* aunque éstas tienen lugar desde un enfoque marcadamente opuesto al medieval dado que la asunción de autoría es dominante.

Pero, conocida paradoja, no hay como tratar de ser novedoso para recaer en lo existente. Además ¿hasta dónde se puede ser original? Por el contrario no hay como empeñarse en copiar algo para que luzca diferente.

6. La vanguardia y el cine

En el cine tampoco puede encontrarse un recorrido similar al de las artes plásticas. Enunciativamente es escaso el interés por mostrarse vanguardista en el sentido más habitual de quiebra de la ortodoxia del lenguaje.

Las corrientes filmicas que se han pretendido innovadoras se han presentado, en general, de un modo muy diferente al comportamiento histórico adjudicado a las vanguardias. Si bien ha habido movimientos diversos, sólo se denomina vanguardias a las que tuvieron lugar alrededor de los años veinte, coincidentes con movimientos en las otras artes. Ni siquiera los movimientos rupturistas surgidos en los años sesenta fueron denominados vanguardias. No es casual que en la actualidad tome el nombre de vanguardia, por ejemplo, la *vanguardia austriaca* que actúa en continuidad con las experiencias de Eggeling, Man Ray, Mc Laren, es decir, trabaja en la experimentación con juegos visuales.

Es que el concepto de vanguardia ligado a deconstrucción no se lleva demasiado bien con el cine. Los intentos reconocidos como innovadores por la crítica hoy se ligan a algunas de estas tendencias: la *romántica*, en la que el cineasta quiere hablar de sí mismo y de lo que le pasa, la *humanista*, en la que busca decir cosas sobre el hombre, y la *social*, en la que busca retratar un entorno. La emergencia de cines nacionales ha permitido activar la tercera modalidad y, al mismo tiempo, ha reactivado la segunda, porque nuevas culturas reabren los interrogantes sobre el hombre. La tercera parece ser como siempre muy cara a quienes hacen cine.

Pero es muy difícil encontrar en estas obras algún tipo de vuelta de tuerca sobre el lenguaje más allá de lo que ya se ha hecho presente en otros momentos del cine, en los mejores casos. Hay, como siempre notables excepciones, pero son eso, sólo excepciones.

Por eso, no todas las vanguardias gustan de nombrarse como vanguardias. Algunas son vergonzosas de hacerlo. Es que el principal objetivo de los movimientos en el cine ha sido asumirse con un grado mayor de realidad que el transmitido por los modos habituales de hacer. Véase, por

ejemplo, el caso del neorrealismo italiano, que se presenta como la manifestación de una realidad más verdadera, en cuanto menos estereotipada. Enunciativamente lo hace reivindicando el carácter supuestamente mimético del cine (y ocultando toda la artificiosidad del lenguaje que emplea). Esta es una adjudicación que se encuentra siempre muy cerca de todo realismo, naturalismo, verismo. Y es difícil que estos ismos se asocien con las vanguardias.

El cine se avergüenza de las vanguardias, pero en su actitud opositora no hace más que sustentar el concepto difundido de vanguardia y considerar a ésta del mismo modo que en otros ámbitos, pero por ello no busca reconocerse enunciativamente en ella. De algún modo podría decirse que la desprecia.

En los movimientos que tienen lugar en los años veinte el cine se comporta igual que las vanguardias de las artes plásticas, buscando una forma expresiva que armonice con las búsquedas en el plano de la significación. Del mismo modo lo hacen algunos de los movimientos que tienen lugar en la década del sesenta; después cesa toda manifestación pública ligada a experimentación retórica. Hay experiencias individuales, como siempre sucede, pero no tendencias y éstas no suelen asumirse enunciativamente como vanguardia.

La década del ochenta trajo nuevas formas de expresión pero ellas no se enunciaron como novedosas en el plano de la producción de sentido (a pesar de que sí lo fueron), más bien quedaron subsumidas en el estilo posmoderno, que para muchos, por su asunción del pastiche, no implicaba originalidad.

En los discursos acompañantes no suelen aparecer propuestas sobre nuevos modos de hacer en términos de lenguaje. Algún ejemplo aislado como el del *Dogma 95* no se aparta de la línea de querer hacer un cine más verdadero.

En la enunciación cinematográfica no suele aparecer el empeño en asumirse como novedad en el plano del lenguaje. Esta adjudicación sí aparece en los discursos críticos pero no suele estar asociada, tampoco, a la observación de una nueva forma. A veces modalidades *primitivas* (por elementales) del decir son jerarquizadas como novedad.

Dejando de lado la música, las experiencias que más se autodefinen en un lugar de ruptura hoy están más cercanas a experiencias multimedia, pero más predominantemente visuales, que se mueven entre la reproducción de la imagen y el uso del cuerpo y el espacio en apoyo de *performances*. El cine, en su especificidad espectacular, con su dispositivo tradicional, queda afuera de esas experiencias.

7. Por qué vanguardias

Pareciera que los lenguajes que más han estado signados por su supuesta cualidad reproductora, como los de la fotografía y el cine, son los que más se apartan de las búsquedas de ruptura en el sentido en que lo hacen las artes plásticas, porque considerando las dos vías adoptadas por las vanguardias: en términos de la transgresión de las formas y en términos de la utilización del camino de las *performances*, sus propuestas han sido siempre limitadas.

Después de todo, la marcación del componente enunciativo en el arte hoy no es más que otra manifestación de la ponderación del referente en detrimento del significante que caracteriza a la época actual, la proliferación de *performances* busca la exaltación de un significado siempre difícil de construir a partir de los elementos propios de los lenguajes de la plástica. Este tipo de vanguardias parece estar mostrando la revancha de ciertas artes visuales frente a la imposibilidad de usar la palabra (sólo la estoy considerando aquí en relación con su más fácil remisión al significado, claro), revancha que no han necesitado el cine ni la fotografía porque el referente, supuestamente convocado con facilidad, *hablaba por sí solo*. En el cine, además, después del sonoro la palabra estaba ahí, y sólo era necesario darle mayor ponderación sobre la imagen, que es lo que ha hecho (también en su función referencial, claro).

Seguramente las que están muertas no son las vanguardias, y el fracaso no es de ellas sino de la concepción del arte que las cobija.

La enunciación borrada, cuando opera la mimesis, desplaza la mirada sobre el referente, que es lo sucedido en mucho arte *tradicional*, pero cuando ello se hace difícil la retrotrae sobre el plano retórico, lo que impone la desnudez del lenguaje en cuanto significante, con lo que la obra *se torna muda*. Aquí la enunciación suele hacerse más manifiesta, en parte porque el espacio intertextual le da este carácter (habitualmente a través del paratexto o de discursos acompañantes), en parte porque aparece una *intencionalidad* en la obra que así lo procura (a la que se añade, claro, desde una mirada social, la intencionalidad del autor). En la última etapa de este proceso, a medida que la forma estética se va desvaneciendo cada vez más, la enunciación se torna dominante.

¿Por qué la vanguardia debiera ser siempre destructora? Y en otro orden de cosas, ¿por qué lamentarse por la pérdida del elitismo? El arte no es elitista, momentos de esplendor en diversas artes coincidieron con un consenso masivo: el teatro en el clasicismo griego, el verismo operístico italiano, el jazz, el cine *clásico* durante las décadas del cuarenta y el cincuenta.

La vanguardia como tema de interés parece tornarse cada vez elusiva en un comportamiento del hacer en la contemporaneidad que se muestra marcadamente virado hacia lo circular. La pretensión vanguardista hoy, entendida en el sentido tradicional de superación de lo existente, desde la producción o desde la crítica, parece ser un vano intento de recuperar una concepción vectorial de la historia que se vuelve cada vez más ilusoria, aun en los discursos públicos y masivos.

De todos modos ¿cuál es la relación de la estética con las vanguardias? Se muestra precaria: las vanguardias parecieran tener más que ver con lo artístico en el sentido kantiano, es decir con la intencionalidad humana que se detecta en las obras, mientras que lo estético pasa por la experiencia única frente a una ocurrencia que puede tener lugar tanto en la obra que la sociedad denomina clásica como en la que llama de vanguardia.

Bibliografía

- Hobsbawm, E.** (1998 [1999]), *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona, Crítica.
- Lewis, C. S.** (1955 [1980]), *La imagen del mundo*, Barcelona, Antoni Bosch
- Lyotard, J. F.** (1988 [1998]) “Lo sublime y la vanguardia” y “Después de lo sublime, estado de la estética”, en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Bs. As, Manantial.
- Schaeffer J. M.** (1987 [1990]) *La imagen precaria*, Cap. 4 “La problemática del arte”, Madrid, Cátedra.
- (2001[2004]), “La fotografía entre visión e imagen”, en *La confusión de los géneros en fotografía*, V. Picaudé y P. Arbaizar (eds.) Barcelona, GG.
- Schlegel, F.** (1797 [1996]) *Sobre el estudio de la poesía griega*, Madrid, AKAL Ediciones.
- Steimberg, O.** (1999) “Vanguardia y lugar común: sobre silencios y repeticiones en los discursos artísticos de ruptura”, en *Syc* nro. 9/10, Buenos Aires.
- Winckelmann, J. J.** (1754 [1977]), *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Barcelona, Nexos.

Mabel Tassara

es investigadora y docente en el área del cine y los lenguajes audiovisuales. Actualmente, dirige los proyectos *Pantallas y retóricas. Interpenetraciones, hibridaciones y recomposiciones en las estéticas actuales de lo audiovisual (ATCA/IUNA)* y *Animación y después. Estudio de los nuevos espacios de la animación contemporánea (UBA-CYT)*. Ha publicado, entre otros trabajos, *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine, Figuras del desplazamiento en el cine. El film poema. Ciudades del cine.*

Un efecto de las vanguardias

Daniela Koldobsky

En la actualidad se ha convertido en un lugar común el postulado del fracaso de las vanguardias artísticas. Este trabajo se propone discutir esa posición presente -entre otros autores- en la obra de Eric Hobsbawm respecto de las vanguardias en las artes visuales. Se propone como efecto fundamental de las vanguardias la tensión entre la autonomía y la no autonomía del arte, provocada por dos grandes rupturas en el discurso de las artes visuales: la primera, en la pintura, es con la mimesis y la representación; la segunda, con la concepción de la obra de arte como objeto único producido manualmente. Si un efecto de las vanguardias es esa tensión se puede concluir que no sólo se ha redefinido la noción de arte sino que su misma posibilidad de definición debe ser considerada como histórica y cultural, en oposición con perspectivas esencialistas previas. De modo que el cambio provocado por ellas en el discurso artístico y en el lugar que él ocupa en la vida social ya no es de grado sino de estatuto.

Palabras clave: efecto de las vanguardias, artes visuales, autonomía y no autonomía del arte

An avant-gardes effect

Nowadays it is a common place the postulate of artistic avant-gardes failure. This paper proposes to discuss this position, presented -between others authors- in Eric Hobsbawm's work. It postulates that the tension between autonomy and non autonomy of the art is a fundamental effect of artistic avant-gardes. In the visual art discourse, this effect is provoked by two big ruptures starting from the avant-gardes: the first, in the interior of painting, is with representation and mimesis; the second, with the work of art conception as a handmade unique object. If one of avant-gardes effects is the tension between autonomy and non autonomy of the art, it can be concluded that not only was redefined the art notion, but also the same possibility of definition can be considered as cultural and historical, in opposition with essentialist previous perspectives. So that, the change provoked by avant-gardes in artistic discourse and in the place it occupies in social life isn't of grade anymore but it is of statute.

Palabras clave: avant-gardes effect, visual arts, autonomy and non autonomy of art

1. Las vanguardias, sus dos muertes y el postulado del fracaso[1]

Las vanguardias murieron por lo menos dos veces. En primer lugar, cada una de ellas nació para morir, en la medida en que se mantenía como tal sólo mientras la ruptura que postulaba y evidenciaba tuviera carácter de imprevisibilidad e incluso arriesgara su posibilidad de reconocimiento. En muchos casos y a diferencia de los estilos artísticos que las precedieron, las vanguardias se mostraron concientes de su vida finita y poco extendida en el tiempo[2] de su pronto fin y *sustitución* por una nueva; como lo atestigua por ejemplo el temprano manifiesto futurista escrito por Marinetti en 1909:

«Los viejos entre nosotros tienen treinta años: luego nos queda por lo menos una década para cumplir nuestra obra. Cuando tengamos cuarenta años, otros hombres más jóvenes y más valiosos que nosotros podrán echarnos en el cesto, como manuscritos inútiles. ¡Así lo deseamos!» (De Micheli 1968, 358)[3]

La segunda muerte es la de la vanguardia como proyecto y modalidad del arte, concepto que está presente en el metadiscurso artístico ya en la década del sesenta. En ese momento (que se conoce a su vez como el de las neovanguardias o vanguardias neodadaístas), en las artes visuales se anuncian muertes tan diversas como las de la pintura, el plano y, por supuesto y con importancia central en disciplinas como la literatura, la del autor. En mayo de 1969, por ejemplo, la revista argentina *Primera Plana* publica como nota de tapa “Argentina: la muerte de la pintura”, con la imagen fotográfica de un caballete de artista con una corona de flores cuya inscripción dice: “Su familia”. Se trata de la nota central del número, e incluye testimonios a favor y en contra de esa aseveración en las voces de los más importantes artistas y críticos de arte locales e internacionales de la época[4]. Así como se decreta la muerte de la pintura, antes se lo había hecho respecto de alguno de los componentes de su lenguaje como el plano por ejemplo, que da nombre al manifiesto de la artista brasileña Lygia Clark en 1960, titulado justamente “La muerte del plano”. De 1968, por otra parte, es el famoso artículo de Barthes “La muerte del autor”[5] Es decir, especialmente hacia fines de esa década y ya de modo *global*, se hace presente la percepción de la condición final de unos procesos, lenguajes, procedimientos o modos de concebir figuras; condición además que aparece como epocal.

Esas definiciones adquirieron carácter *epocal* porque se ampliaron hasta incluir todos los grandes fenómenos de la cultura, la política y la vida social, configurándose como una *era otra* que, por comparación con la anterior, se dio en llamar posmoderna, tardomoderna o –haciendo foco en los procesos discursivos- neobarroca. No es objeto de este trabajo recorrer

esas discusiones –de extensísima presencia en las últimas décadas- sino sólo delinear un marco.

En el terreno de las artes visuales, del que me ocuparé en particular, Arthur Danto define al período de las vanguardias como la *Era de los manifiestos* y, en lugar de postular la muerte de las vanguardias, sostiene que luego de esa era llegó a su fin un relato sobre el arte en Occidente. Efectivamente, con especial atención en lo que denomina los relatos legitimadores de la historia del arte occidental, Danto plantea la emergencia de tres grandes relatos sucesivos: el de la *era de la imitación o la mimesis*, inaugurado en el siglo XVI por Giorgio Vasari y del que en el siglo XX fue gran representante Ernst Gombrich; el de la *era de los manifiestos*, caracterizado por las vanguardias artísticas y que culminó en la década del sesenta del siglo XX, y el que estamos transitando, el *período posthistórico*. Según Danto, durante el período mimético la crítica de arte juzgaba las obras según la verdad visual, en la era de las vanguardias según una ideología que producía una “distinción exclusivista entre el arte que ella aceptaba (el verdadero) y el resto, considerado no auténtico”; y en el período posthistórico la crítica debe ser tan pluralista como el arte lo es. Para él el momento actual plantea el fin de los relatos legitimadores (1997 [2003]:69).

Danto está interesado en definir los modos de historizar el arte occidental, y postula un fin del período de las vanguardias junto con el del relato que las acompaña, especialmente en la forma de manifiestos –metadiscursivo vanguardista cuya importancia está señalada por el nombre que el autor da al período[6]– aunque también reconoce las mismas características en la escritura de la crítica y la teoría del arte. Esa sucesión de eras o períodos es observada por él con una correspondencia “casi perturbadora” en relación con la clasificación de Hegel respecto del relato político:

«en el cual, primero, uno era libre, después sólo algunos eran libres, finalmente, en nuestra propia era, todos somos libres. En nuestro relato, al principio sólo la mimesis era arte, después varias cosas fueron arte pero cada una trató de aniquilar a sus competidoras, y finalmente, se hizo evidente que no hay restricciones filosóficas o estilísticas. La obra de arte no tiene que ser de un modo en especial. Y este es el presente y, como dije, el momento final en el relato legitimador. Es el fin del relato» (Danto1997 [2003]:69)

La periodización de Danto proporciona un final a las vanguardias, pero como su comparación con Hegel lo manifiesta, plantea sus efectos en términos emancipadores desde el punto de vista estético, en tanto luego de la era de los manifiestos “se hizo evidente que no hay restricciones filosóficas o estilísticas”[7]. Sin embargo, está extendida la percepción del fra-

caso del proyecto de las vanguardias[8]. Esa posición, presente desde su aparición aunque con mayor representación en las últimas décadas del siglo XX, tiene entre sus representantes a filósofos, historiadores, críticos de la cultura y también artistas[9]. Si bien no todos le atribuyen a ese fracaso las mismas causas, en general comparten la lectura sobre la imposibilidad de las vanguardias de cumplir con el objetivo revolucionario respecto de distintas series de la vida social, pensadas sin embargo como posibles de reunir bajo el influjo vanguardista. Para algunas de estas posiciones el fracaso se instala tanto en el arte como en la política, en alguno de ellos o en la dificultad del primero de operar sobre la segunda.

Una de las más consecuentes voces en esa dirección es la del historiador Eric Hobsbawm, quien en 1998 dio una conferencia que fue publicada en español bajo el título de *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX* (*Behind the times. The decline and fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes*). En ella sostiene que especialmente en el terreno de las artes visuales las vanguardias fracasaron en su objetivo –correcto por cierto, pero que no hubieran podido alcanzar jamás– de encontrar nuevas maneras de mirar el mundo frente a los cambios radicales que se estaban produciendo en las relaciones entre el arte y la sociedad.

Para Hobsbawm el fracaso de las vanguardias fue doble: primero está dado por el modo “trivial o retórico” en el que las diferentes vanguardias, en su necesidad de ser “expresión de los tiempos”, dieron cuenta de la “modernidad-máquina” y luego,

“mucho más grave en las artes visuales que en cualesquiera otras: la limitación técnica, cada vez más evidente, del principal medio de pintar desde el Renacimiento –el cuadro de caballete– para ‘expresar los tiempos’ o, en cualquier caso, para competir con las nuevas formas de realizar muchas de sus funciones tradicionales. La historia de las vanguardias visuales del siglo XX es la lucha contra la obsolescencia tecnológica” (1999: 14)[10].

Además

“(las artes visuales) Eran los componentes menos importantes o menos destacados de los grandes espectáculos múltiples o colectivos, llenos de movimiento, cada vez más representativos de la experiencia visual del siglo XX: desde la gran ópera en un extremo, hasta la película, el video, o el concierto de rock en el otro” (Hobsbawm 1999:15)

Sin embargo, cerca del final de su conferencia con cierto carácter de “diatriba”, Hobsbawm diferencia algunas vanguardias a las que “preserva” del fracaso que había intentado argumentar:

“Una tradición de vanguardia enlazó los mundos del siglo XIX y el XX. Me refiero a la tradición que –como ha reconocido acertadamente Nikolaus Pevsner– lleva de William Morris, Arts-and-Crafts y el Art Nouveau hasta la Bauhaus, por lo menos una vez que se liberó de su hostilidad original hacia la producción industrial, el maquinismo y la distribución, cosa que hizo a principios de la década de 1920, como ha demostrado John Willett. La fuerza de esa tradición –reforzada, como sucedió en la Bauhaus, por el constructivismo ruso– residía en que no se alimentaba de las cavilaciones de los artistas como genios creadores individuales llenos de problemas técnicos esotéricos, sino de sus preocupaciones como constructores de una sociedad mejor” (1999: 44)

Las vanguardias que según Hobsbawm no sólo no fracasaron sino constituyeron una tradición que enlazó los siglos XIX y XX, explican su éxito en que se alimentaban de “sus preocupaciones como constructores de una sociedad mejor”. Como se dijo antes, ésta fue la utopía política por excelencia de algunas vanguardias: producir efectos en la vida social en general, además de modificar el arte.

La elección de ejemplificar la posición del fracaso de las vanguardias con las proposiciones de Hobsbawm está fundada en primer lugar, en que este autor focaliza ese fracaso en las artes visuales, objeto del presente trabajo. En segundo lugar, sus postulados introducen una amplitud de problemáticas que, si bien en algunos casos adolecen de escaso desarrollo –producto tal vez del género conferencia–, muestran la pretensión de abarcar un campo. Si bien no me ocuparé punto a punto de los argumentos presentados por el autor, seleccionaré algunos que me parecen centrales y condensan algunas posiciones que en relación con las vanguardias son en la actualidad un lugar común.

Si bien Hobsbawm parece intentar acercar una serie de argumentos vinculados con el lenguaje pictórico en particular (los cuales se retomarán), se observa en sus proposiciones una lectura que no da cuenta de las operatorias propias de los lenguajes que pretende abordar, por lo que carece de especificidad. Más allá del indudable aporte del historiador inglés y de muchos otros autores del campo del arte, la historia y la cultura en general, se plantea aquí la hipótesis de que no se han terminado de definir los aportes de las vanguardias de las artes visuales a la actualidad artística y –más ampliamente– al mundo contemporáneo. El objeto de este trabajo es realizar un aporte en esa dirección, para demostrar cómo ellas han provocado una expansión del campo artístico y –parafraseando a Saussure– impulsado su redefinición “en el seno de la vida social”.

Para ello se abordarán las que se consideran dos grandes líneas de ruptura provocadas por las vanguardias en las artes visuales: la que cuestiona la representación mimética ilusionista y narrativa, especialmente en la pintura; aquella que según Danto había dado lugar al gran relato titulado “La era de la mimesis”. Si bien esta ruptura acaba con la noción creada por Alberti en el Renacimiento de que la pintura de caballete funciona como una “ventana abierta al mundo”, no abandona el lenguaje pictórico ni la producción manual de un objeto único. Más bien se concentra en él y lo reduce o –según su teórico más importante- lo lleva a sus últimas consecuencias. La otra gran ruptura cuestiona, en cambio, la noción de obra de arte desde el punto de vista de su materialidad y su operatoria técnica, expandiendo los límites de lo que puede ser considerado arte.

Dado que lo que interesa aquí es observar los efectos que esas dos líneas de ruptura provocaron en las artes visuales a partir de las vanguardias, se procura sintetizar algunos de sus procesos –sin pretensión de novedad- con el fin de dar cuenta luego de su repercusión respecto de la ya clásica noción de la autonomía del arte.

2. Representación, mimesis, ilusionismo

Entre los argumentos de Hobsbawm respecto del fracaso de la pintura[11] de vanguardia y aunque confundidos en la tesis de la obsolescencia tecnológica (que será tratada a continuación), aparece el de su incapacidad para “competir con la fotografía” por sus posibilidades representativo-miméticas (páginas 18 y 19). Argumento clásico que como demostraba Walter Benjamin –aunque en Hobsbawm con conclusiones opuestas – se sostiene en que se juzga a la pintura según la noción de obra que la fotografía contribuyó a demoler. El mismo Benjamin describía en su *Pequeña historia de la fotografía* el pasaje de algunos profesionales del retrato pictórico al fotográfico, para mostrar las erradas predicciones surgidas del propio campo pictórico respecto del futuro de su actividad con la emergencia de la fotografía[12] Hobsbawm parece ubicarse en el mismo lugar que algunos de esos pintores que a mediados del siglo XIX abandonaron la pintura antes de que ella los abandonara, aunque un siglo y medio después y con la evidencia empírica de que –a pesar de todos los anuncios- no ha sucedido. Es decir, su argumento –sobre el que se volverá- no se refiere a la pintura sino a un tipo de pintura, la mimética.

Durante muchos siglos la pintura occidental estuvo dominada por la búsqueda de una representación mimética que fuera testimonio visual de lo real, del modo más semejante a cómo la visión humana lo percibe,[13] incluyendo la ilusión de un espacio tridimensional en una superficie bidimensional como es el plano pictórico y trasladando las reglas aristotélicas de unidad de acción, tiempo y lugar que sostuvieron el otro gran registro

de la ilusión representativa: la narración. Esa modalidad del lenguaje pictórico había tenido éxito en diferentes momentos de la historia humana, pero entre el siglo XV y fines del XIX los diversos estilos artísticos en la pintura occidental se pretendieron además como logros acumulativos en la búsqueda de representación mimética de lo real[14]. En el transcurso de esos cinco siglos funcionaron de modo tan eficaz los procedimientos representativos miméticos que incluso constituyeron –especialmente durante el siglo XVIII y XIX- el parámetro de la más alta evolución cultural, y con ello una posición etnocéntrica hacia todas las culturas que no evidenciaron el mismo tipo de representación, juzgando su desarrollo evolutivo según su grado de acceso a ella.

La representación mimética incluyó procedimientos complejos como la perspectiva de punto de vista central y el claroscuro para la construcción de un espacio con profundidad que respetara el comportamiento de las luces y las sombras y la apariencia de los objetos con volumen, junto con lo que se denominaba el color local (la imitación del color que se percibía como el real de los objetos del mundo). Ella se completó con una búsqueda de virtuosismo técnico que incluía una noción de acabado final de la obra que no dejaba ver ningún fragmento de la tela sin pintar y –fundamentalmente, aunque con grandes excepciones- escondía la pincelada del artista. Ya los impresionistas en la década del sesenta del siglo XIX dieron varios pasos hacia la destrucción de ese formidable edificio de la mimesis con enorme dedicación. Remito para ello a trabajos fundamentales como el de Francastel en *Sociología del arte*: “Hacia la destrucción de un espacio plástico” ([1970]1984), en el que analiza tanto el grupo de los impresionistas (entre los que ubica especialmente a Monet, Sisley y Pissarro) que con su trabajo sobre la luz contribuyeron a una disolución de las formas visibles hasta convertirse en manchas pictóricas (es decir, una propiedad de la pintura más que del mundo visible) o el de aquellos que encontraron nuevos puntos de vista y de tratamiento de los planos en la imagen y que contribuyeron a cuestionar el espacio escenográfico consagrado, según él, a partir del Renacimiento (ubica entre ellos especialmente a Manet y Degas). A partir de allí se sucedieron el abandono del color local, la utilización del color como constructor del espacio y de la línea negra de borde en la imagen, indicador de la existencia del dibujo contrapuesto a la mimesis ilusionista (en Gauguin y Van Gogh), o la multiplicación de puntos de vista no sólo al interior de una pintura sino de cada objeto representado (Cézanne es su máximo representante). Todo ello sentó las bases no solamente del abandono de la representación mimética realista, sino del progresivo abandono de lo que se definió -sin demasiada rigurosidad terminológica- como figuración en la pintura.

Hacia 1910 comenzaron a desarrollarse las diversas vanguardias de la abstracción: el Kandinsky del grupo “El jinete azul” y la Bauhaus, el

Suprematismo de Malevitch, el Neoplasticismo puro de Mondrian, entre otros. Esas vanguardias justificaron su ruptura con la figuración en una considerable cantidad de escritos, en los que el concepto de *arte puro* estuvo muy presente[15]

Greenberg describe el proceso del arte moderno (no solamente en pintura sino también en música y literatura) como un camino de autopurificación por el que “las convenciones no esenciales para la viabilidad de un medio artístico se desechan en cuanto son detectadas” (2002 1991: 235). Así, según él la pintura no solamente fue desechando los componentes ilusionistas primero y figurativos luego (o, aunque no los desechara, ellos pasaron a ser secundarios respecto de los propios elementos del lenguaje plástico), sino fue más allá, hasta cuestionar el concepto de pintura de caballete y de marco. Al interior de la imagen se desecharon así propiedades tan básicas como la diferencia entre figura y fondo, la distinción de elementos que permiten visibilidad en la imagen o la noción misma de qué es pintar. Lo que se definió como pintura *all over* o descentralizada y repetitiva “se basa en una superficie estructurada a base de elementos idénticos o muy parecidos que se repiten sin variación apreciable de un extremo al otro. Es una clase de cuadro que aparentemente renuncia a tener un comienzo, una mitad y un final.” (178).

Danto (1997 [2003]:30) define a Greenberg como el narrador más grande del modernismo en tanto reemplazó el gran relato de Vasari por otro, en el que solamente fue incluida la pintura que desechara todo rasgo que no fueran sus propios componentes y en el que ese fuera su tema. Por comenzar a abandonar la ilusión de tridimensionalidad en provecho de las superficies planas, Greenberg consideró a Manet el primer modernista[16]

A diferencia del calificativo de formalista, que el ambiente académico le adjudicó a Greenberg por su teoría del arte, Danto prefiere calificarlo como materialista, ya que la autopurificación que Greenberg pregona para la pintura implica el desear todo aquello que no se identifique con los propios medios de la pintura, es decir todo lo que la hace tal a diferencia por ejemplo, de la escultura[17].

Como se ha podido observar, la pintura abstracta a lo largo del siglo XX rompe con el cuadro como ventana a través de la cual se percibe un fragmento del mundo al cuestionar el cuadro de caballete, en tanto propone una superficie de grandes dimensiones pero que en su interior es indiferenciada, repetitiva y matérica. De allí que gran parte de la producción pictórica del siglo XX –incluidas muchas de las vanguardias– esté excluida de este relato teleológico por el cual este tipo de pintura abstracta se convierte en el corolario de una historia del arte justificada filosóficamente según el principio del abandono sucesivo de los rasgos “desechables” –es decir, no esenciales– del lenguaje pictórico. Si Greenberg consideraba gran parte de

los primeros experimentos del expresionismo abstracto como post-cubistas, le negaba al surrealismo, en cambio, toda participación en este destino histórico de la pintura. Esta ruptura, cuyo metadiscurso teórico y crítico está definido por el crítico norteamericano, se constituye por lo tanto como un extremo de un eje que se describirá enseguida, pues a partir de la emergencia de las vanguardias pictóricas convivió con otras modalidades de pintura que –sin inscribirse en la tradición- tampoco abandonaron por ejemplo la figuración o no llegaron a cuestionar el objeto “cuadro”.

Respecto de la vía representativo mimética que esas vanguardias abandonaron y que autores como Gombrich y Bazin consideran un apetito central de la vida de la imagen en Occidente, fue satisfecha con creces por los nuevos dispositivos de producción de imágenes mecánicas como la fotografía, el cine y la televisión[18] Esto hace pensar que la pintura funciona en sistema con otros medios de producción de imágenes, y que incluso su emergencia le permitió dedicarse a otros desarrollos. Indudablemente, más que empobrecer el mundo de la imagen, este proceso no hizo más que enriquecerlo y complejizarlo. De allí que el lamento de Hobsbawm acerca de que “los nuevos lenguajes empobrecidos de la pintura ‘comunicaban’ mucho menos que los viejos”[19] o que “cualquier cosa que quisiera hacer la vanguardia pictórica o era imposible o se podía hacer mejor por algún otro medio” (1999:31) deba ser por lo menos formulado de distinto modo: no se puede exigir que distintos medios y lenguajes “comuniquen” las mismas cosas, pues aquello que dicen está necesariamente determinado por el modo de decirlo.[20]

Por último, gran parte del esfuerzo no referencial de las vanguardias está en que no sólo se “comunica” acerca de las cosas del mundo sino sobre el propio lenguaje y sus condiciones productivas y de posibilidad. Hasta el punto de que las vanguardias como tales no sólo cuestionan al cuadro como la “ventana abierta al mundo” sino –como se plantea en el punto siguiente – a la noción misma de obra de arte, de trabajo artístico, de figura de artista y de receptor vigentes, a partir del avance sobre su materialidad y sus modos de producción.

3. Materialidad, operatoria técnica, unicidad

La pérdida de la batalla de las artes visuales –y especialmente de la pintura – contra la tecnología a la que alude Hobsbawm, se da según él en varios terrenos, pero especialmente en “el modo de producción que debe emplear el artista visual y del cual le es muy difícil e incluso imposible escapar: la producción, mediante el trabajo manual, de obras únicas” (página 20). Antes de eso todavía plantea que la pintura ha sido incapaz de adecuarse a lo que Walter Benjamín llamó “la época de la reproductibilidad técnica”. De modo que en estos argumentos reúne el modo de producción,

el resultado de ese modo de producción, la figura del artista y el “modo de existencia” de las artes visuales.

En el punto anterior nos ocupamos del apetito representacional y mimético como satisfecho en gran parte con la emergencia de la fotografía y los nuevos medios visuales y audiovisuales; proceso que permitió a la pintura explorar nuevos modos de producción y consecuentemente nuevos sentidos. De allí se concluye que los lamentos del historiador acerca de las imposibilidades técnicas de la pintura más bien parecen lamentos acerca de sus pobrezas representativas o referenciales en comparación con la fotografía (es decir, y como se afirmaba en el punto anterior, no alude a la pintura sino a *un tipo* de pintura). En este caso Hobsbawm desconoce o plantea como fracaso el gran movimiento del arte del siglo XX abierto especialmente por Duchamp y el dadaísmo, en relación con el cuestionamiento de la noción de obra en su materialidad y por lo tanto en el trabajo artístico. Si bien plantea que “Dadá quería destruir el arte junto con la burguesía como parte del mundo que había dado a luz a la gran guerra” (página 40), parece no notar que las rupturas generadas en las dos primeras décadas del siglo XX con la aparición de *readymade* fueron retomadas hasta conformar cierta estabilidad y definir lo que todavía hoy se sigue denominando los “nuevos comportamientos artísticos”; es decir, parece que llegaron para quedarse.

Si Dadá vino a destruir el arte, lo que contribuyó a lograr es que aquello que hoy es denominado arte haya expandido sus límites hasta el punto de que no se lo puede definir en relación con el conjunto de géneros pictóricos previos a su emergencia o incluso con un lenguaje o un modo de existencia material (pintura, escultura, arquitectura). Las vanguardias se estabilizaron hasta introducir nuevos géneros como los objetos, las *performances*, los *happenings*, las instalaciones, etc. El arte de acción, el conceptual, el multimedia, el cibernético, se suceden y además conviven hoy con la pintura y la escultura más tradicionales (los múltiples espacios de exposición y de enseñanza artística e incluso la definición de postpintura que ha tomado parte de la producción pictórica de las últimas décadas[21] muestran que no es cierto que “la pintura de caballete se bate en retirada” como pretende Hobsbawm).

En Occidente las artes visuales intentaron despegarse de la concepción del artista como artesano y de su actividad como un oficio que implicaba habilidad y saber técnico-manual por sobre otros saberes y capacidades intelectuales desde el Renacimiento. Cuando Leonardo aseguraba el dominio de la pintura sobre la escultura, pues ella implicaba menos fuerza física y un trabajo menos parecido al del picapedrero, pretendía distanciarse de la categoría de artesano. Ya en el siglo XVIII el escultor Cánova realizaba los modelos sobre los cuales su taller reproducía las esculturas en mármol

y tamaño natural, sin necesidad de que éste siquiera produjera las terminaciones. Pero con la aparición de la fotografía por primera vez la imagen no es realizada por la mano humana sino por la máquina[22].

Recién en el siglo XX el *ready made* comienza a romper con la categoría de obra como producción manual que muestra la huella del trabajo del artista y produce un objeto único. A partir de allí se configura una obra que puede estar producida por las más diversas tecnologías, soportes y materialidades, lo que permite una producción resultante de la máquina más que de las técnicas del cuerpo humano ¿No debiera Hobsbawm pensar la era-máquina vinculada a estos desarrollos y no únicamente a los modos de tematización pictórica de las vanguardias históricas?

Por otra parte, la redefinición de la noción de obra –que ya no es producto de un hacer manual que ha dejado huellas en el resultado espacio – impide la remisión de las artes visuales a ciertos lenguajes específicos como la pintura, la escultura y la arquitectura; y provoca el cuestionamiento de la unicidad –y con ello la pérdida del aura planteada por Benjamin, que aunque fue pensada respecto de la reproducibilidad técnica de las obras, puede ser un efecto de su productibilidad–. En el *readymade* de Duchamp primero, y en las diversas modalidades que introdujo el neodadaísmo de la década del sesenta luego, el artista se convierte en garante de que eso que no es producto de su maestría técnica es una obra. Son las denominadas neovanguardias posteriores a la segunda guerra mundial las que llevaron al arte hasta desarrollos como los de la *desmaterialización* por una vía y por otra la acentuación de la operatoria técnica con el uso de técnicas industriales de grabado, por ejemplo.

La vía de la desmaterialización, conformada por los *happenings* y otras propuestas del denominado arte de acción que en lugar de la producción de un objeto material consisten en una acción o evento efímero (land art, performance, happening, intervención, Vivo dito, etc), fue definida de este modo en Argentina por Oscar Masotta, quien a fines de la década del sesenta recogió la noción de un texto del artista constructivista El Lissitzky[23]. La vía de la acentuación de la operatoria técnica se puede ejemplificar en el uso que Andy Warhol realiza de la serigrafía para imprimir fotografías de accidentes tomadas del diario, para repetir imágenes de Marilyn Monroe y otras celebridades de su época o las famosas botellas de Coca Cola. Esta técnica de grabado, utilizada hasta hoy para las impresiones seriadas de carácter industrial, le permitía a Warhol reproducir imágenes producidas a su vez en forma no manual. Este caso, si bien célebre y casi paradigmático, da cuenta de una entre otras rupturas respecto de la materialidad artística producidas por las vanguardias, que cuestionan tanto la unicidad de la obra como la producción manual[24]. El mismo Warhol ponía en

palabras el abandono de la producción “humana” cuando declaraba querer ser una máquina.

Por supuesto, la apelación a las imágenes u objetos seriados no está dada solamente por la incorporación de técnicas de uso industrial sino por procedimientos retóricos como la repetición antes citada, a la que Hal Foster le reserva tal importancia: “la abstracción únicamente tiende a *superar* la representación, a conservarla en su cancelación, mientras que la repetición, la (re)producción de simulacros, tiende a *subvertir* la representación, a rebajar su lógica referencial. (En historias futuras de los paradigmas artísticos, la repetición, no la abstracción, quizá se vea como la superación de la representación, o al menos como su más eficaz derogación)” (1996 [2001]: 67).

El *pop art* y otras neovanguardias reaccionan contra el expresionismo abstracto y el informalismo francés avanzando sobre los más diversos tipos discursivos y prácticas sociales: la publicidad, el discurso periodístico, la ficción cinematográfica o la política son tematizados, imitados en sus operatorias, parodiados y reconstruidos hasta diluir las fronteras entre ellos y el discurso artístico. Es casi obvio reconocer que —a diferencia del arte puro promulgado por Greenberg— estas vanguardias de la segunda mitad del siglo XX niegan una autonomía que, de un modo un poco diferente, ya habían negado las definidas como vanguardias históricas cuando —en sus primeros manifiestos— pretendían reunir el arte con la vida o producir efectos en otras series de la vida social. Antes incluso algunos movimientos del siglo XIX habían comenzado a romper las fronteras entre las denominadas bellas artes y las artes aplicadas, industriales o utilitarias, comenzando a formular disciplinas como el diseño. Esos movimientos son los que rescata Hobsbawm del fracaso de la vanguardia pictórica fundamentalmente, pero así como él impugna ciertos recorridos de la vanguardia plástica y Greenberg impugna otros (reclamando ambos a la vanguardia principios opuestos), lo que muestran las artes visuales del siglo XX es una diversidad de programas artísticos que siempre parece resistirse a toda clasificación u orden. Y si para el citado Danto lo que caracteriza al arte contemporáneo es la pluralidad, aquí se concluye, en cambio, que uno de los efectos fundamentales de las vanguardias es haber presentado la tensión entre dos principios fundamentales del estatuto del arte en la vida social: la autonomía y la no autonomía[25].

4. Un efecto de las vanguardias: la tensión entre autonomía y no autonomía del arte

Si se concluye aquí que las vanguardias produjeron un efecto, es porque se acuerda en principio, que la última parte del siglo XX no puede reclamar para sí la inocencia o la audacia de las primeras vanguardias, pero tampoco la relectura cínica o irónica de las posteriores a la segunda guerra

mundial. Más bien el carácter de experto en vanguardias que esta parte del siglo puede ostentar le permite comenzar a clarificar sus resultados. Como se dijo, en la gran variedad programática de las vanguardias históricas y las neovanguardias se puede reconocer un eje en el que los extremos están conformados por los dos niveles de rupturas descritas más arriba: el que reclama la autonomía más absoluta para cada uno de los lenguajes del arte y el opuesto, que pretende borrar fronteras e incluso hacer desaparecer la especificidad de lo artístico. Entre ellos, más cerca de uno o del otro extremo, se pueden ubicar todas las vanguardias y programas del arte del siglo XX, pero la representación del eje permite, en primer lugar, encontrar en esa diversidad las propiedades compartidas, y en segundo lugar, no solamente implica la posibilidad de ubicación diferenciada para los distintos programas del arte, sino también muestra que sin duda la contemporaneidad entre unos y otros provoca tensiones que no responden a sus diferencias particulares sino a su ubicación a favor o en contra de lo que define el eje, es decir su posición respecto de la autonomía del arte[26].

Si bien algunos autores sostienen que la autonomía del arte no es patrimonio exclusivo de la cultura occidental moderna[27] lo que la define es el lugar que el arte ocupa en la vida social o –con el vocabulario del siglo XX– su función social. La no diferenciación de las prácticas que hoy se consideran artísticas respecto de fenómenos sociales como el culto o la utilidad, por ejemplo, provocó que en muchas sociedades ni siquiera existiera la noción de arte. En la Modernidad, los desarrollos de concepciones como el desinterés estético o la construcción de un vínculo estrictamente contemplativo con ciertos productos, no sólo generó la diferenciación de ellos con los íconos o los útiles (pensando en los productos definidos como artes visuales), sino que además cuestionó su función de dar testimonio visual de lo real. Para otros en cambio, el arte no debe reclamar pureza alguna, sino más bien *fundirse con la vida*. Luhmann ([1995] 2005), que analiza la vida social en términos sistémicos, reconoce al arte como uno de los sistemas y sostiene que el proceso de su constitución es irreversible, de modo que una vez constituido la única posibilidad es su complejización[28].

Lo que muestra la descripción acerca de las dos grandes rupturas provocadas por las vanguardias en las artes visuales es que algunas de ellas se ubicaron más cerca de un extremo de ese eje y otras del otro. La teoría de Greenberg –la más consecuente respecto de la pureza del arte– llega a tal punto que no plantea a la pintura abstracta, y su condición final, la pintura *all over*, como rupturas respecto de la tradición pictórica y la estética occidental moderna a partir de Kant y la ilustración, sino más bien como su corolario. Defiende la autonomía del arte hasta el punto de que para él el tema del arte deben ser sus propias condiciones de producción (1961),

y ello ha sido cumplido en el tránsito de la pintura mimética a la no mimética, hasta abandonar la representación y concluir en la abstracción. La perspectiva mostrada claramente por el dadaísmo, en cambio, y continuada especialmente por gran parte de las neovanguardias consideradas justamente neodadá, pero representada ya en el siglo XIX por el movimiento Arts-and-crafts y el Art Nouveau (como plantea Hobsbawm), y continuada también por la Bauhaus y algunas vanguardias rusas pretende por el contrario romper con la autonomía del arte, cuestionando y expandiendo sus posibilidades a partir del rechazo de la noción de obra y de artista presentes en el arte occidental desde el siglo XVIII; se trata en la mayor parte de los casos también de una postura no esteticista[29].

La existencia de diversas instituciones dedicadas a la enseñanza, transmisión, difusión, comercialización, análisis e investigación de las artes en la sociedad contemporánea, y su reconocimiento inmediato respecto de otros discursos sociales como el científico por ejemplo, le asegura especificidad social. Sin embargo, los múltiples intercambios con la publicidad, la información o la política, a las que tematiza, imita y muestra sus operatorias, parodiándolas o deconstruyéndolas, muestran que se puede hablar de tensión entre autonomía y no autonomía porque hoy, a diferencia de otros momentos históricos, ambas pelean para asegurarse una victoria que aniquile a la posición contraria, aunque hasta ahora sin lograrlo. Lo que es indudable es que las fronteras del arte se han expandido, y más fundamental todavía, que las vidas de las vanguardias permitieron por primera vez en el Occidente moderno focalizar la atención en la dimensión histórica y cultural –por lo tanto, no esencial– de la noción de arte y de su función en la vida social. De allí que, desde esta perspectiva, sus efectos ya no sean de grado sino de estatuto.

Notas

1La extensión, complejidad y cantidad de autores que han trabajado estas problemáticas exigen un grado de síntesis que puede parecerse a la simplificación. El planteo que presenta la primera parte de este trabajo corre ese riesgo.

2En un trabajo titulado “Moda y estilo a partir de una frase de Walter Benjamin”, Oscar Steimberg opone los modos de funcionamiento social de la moda y el estilo, entre otros aspectos en que, a diferencia de la primera, este último “promete eternidades” (Steimberg 2001:32)

3 Como se puede observar en esta cita, la novedad y posibilidad de ser vanguardista aparece ligada a la juventud. Es importante aclarar sin embargo que, a pesar de su carácter acotado en el tiempo, en muchas vanguardias “las proposiciones que postula (su manifiesto) son presentadas en general de modo polémico e incendiario como las únicas posibles y definitivas, constituyendo así una paradoja del arte de vanguardia, que en sus manifiestos es eterno y en su vida es efímero” (Koldobsky 2005). Esto es posible por la escritura polémica presentada en forma de *auto da fe* (Danto), que provoca el efecto de palabra conclusiva y “eterna”.

4 Me dediqué en extenso al análisis de ese artículo en “Escenas de una lucha estilística. La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta” (2003).

5 En la misma época se estaba discutiendo la muerte de la literatura, y el texto de Barthes formaba parte de esa tematización. En “La figura de artista cuando se decreta su muerte”, que forma parte del informe final de la beca de Formación Superior en la investigación de la

UNLP en 2003, discutí las implicaciones de la formulación de Barthes para las artes visuales y la figuración del artista a partir de la década del sesenta, focalizando la producción artística por un lado y su presencia en la vida metadiscursiva por otro.

6 En un trabajo titulado “Metadiscursividad de las artes visuales a partir de las vanguardias” publicado en *de Signis* n° 11 (2007) analizo la escena del discurso acompañante del arte (metadiscurso) a partir de las vanguardias, con especial focalización en los funcionamientos discursivos de los manifiestos y de la crítica.

7 Es indudable que lo que Danto pone en cuestión es el relato lineal de una historia del arte occidental teleológica, que según él finaliza con la era de los manifiestos. La noción misma de vanguardia tomada del vocabulario militar como grupo que va delante de la tropa, parece formar parte de una definición de la historia como sustitución de lo anterior por lo nuevo, con el consecuente refuerzo de la linealidad histórica, pero también es cierto que Danto observa la postura “interna” de las vanguardias y su negación de cualquier otra modalidad de producción artística que no sea la del propio programa. Sin embargo, lo que las vanguardias ponen en escena de modo fuerte es la posibilidad de variedad estilística en un mismo momento histórico, variedad a la que este trabajo –entre otros- le reconoce elementos comunes.

8 Y se considera que fue justamente el fracaso de ese proyecto el que provocó su muerte. También existe una tercera posición, que más que estar conformada por debates teóricos o críticos, parece ser parte del propio campo “profesional” del arte: la que continúa refiriéndose a cada hecho actual del arte, incluso aunque no se trate necesariamente de una novedad, como una vanguardia. Y si las vanguardias definieron una posición de política artística en sus manifiestos, en Argentina se ha publicado recientemente una recopilación de ellos (Cipollini 2003) algunos de producción contemporánea (hasta el año 2000). En el trabajo citado en la nota n° 6 se dice sin embargo: “y es en parte síntoma de ello (la escasez de manifiestos) la presencia de antimanifiestos o manifiestos cómicos del último período vanguardista, como aquél ininteligible leído por Alberto Greco en la galería Bonino, en lo que se constituyó como antecedente del happening argentino (*Mi Madrid querido*, 1964). La operación de relativizar la seriedad de sus proposiciones provoca la consecuente relativización de la creencia en su eficacia política” (Koldobsky 2007).

9 Autores importantes como Habermas plantean este fracaso, por la dificultad de revincular arte y vida (objetivo de algunas vanguardias) luego de la separación entre esferas culturales producida con la Modernidad. Y en un marco específico como el del arte argentino de fines de la década del sesenta, algunos artistas abandonaron la actividad artística para dedicarse a la militancia política, luego de reconocer las dificultades del arte para producir cambios en la vida social.

10 El primer fracaso expuesto por Hobsbawm es de la “modernidad” como proyecto, en tanto su programa en el siglo XIX sostenía, en términos de Proudhon, que el arte debía ser “una expresión de los tiempos”. El mismo historiador plantea la inexistencia de un consenso respecto del significado de ese imperativo, aunque concluye que muchos artistas acordaban que el siglo XX era “esencialmente una era-máquina...” y agrega que sin embargo “la mayoría de las respuestas a estos planteamientos eran triviales o retóricas” (1999:11-14). Si bien como el mismo autor plantea el problema de cómo las artes pueden ser “expresión de los tiempos” ya es de una enorme complejidad, lo que parece quedar claro en su exposición es que hay una sola manera de “expresar los tiempos”, o por lo menos una que es *la correcta*. En cambio, si hay algo que muestra la diversidad –conflictiva– de las vanguardias, es que aquello no es posible. Diversos autores (entre ellos muchos presentes en otros artículos de este número) plantean esa diversidad, en relación por ejemplo con vanguardias que se constituyen especialmente en términos de críticas a un arte del pasado o incluso contemporáneo y otras que se plantean además como “constructivas” en tanto proponen un programa estético específico (H. Piñón en el prólogo de la *Teoría de la vanguardia* de Bürger por ejemplo). Son disímiles los modos de relación con el pasado y los grados de ruptura respecto de la tradición artística, e incluso se observan relaciones de compensación entre distintas vanguardias, dadas sus diversas acentuaciones sobre el problema de la especificidad del lenguaje plástico, el del arte como institución o el de las relaciones que debe tener con diversas series de la vida social. De allí que no sea posible plantear una relación punto a punto entre “los tiempos” y su posibilidad de “expresión”.

11 Aunque en un principio Hobsbawm incluye a las artes visuales en general como centro del fracaso de las vanguardias luego reconoce diferencias en la problemática de la escultura y la arquitectura, y reduce sus argumentos al campo de la pintura.

12 En ese mismo texto, y en el temprano año de 1931, Walter Benjamín planteaba: “Los teóricos de la fotografía procuraron a lo largo de casi un siglo confrontarse, sin llegar desde luego al más mínimo resultado, con (este) concepto fetichista del arte, concepto que era radicalmente antitécnico, ya que lo único que intentaban era legitimar al fotógrafo ante el mismo tribunal que éste derrocaba.” (Benjamin 2004:23). El tribunal que el fotógrafo derrocaba era el de esa definición de arte –calificada como antitécnica y fetichista– con la que se intentaba juzgar a la fotografía, de modo que el problema tal como plantea Benjamín debería ser: cuál es el sentido de indagar si ella es arte si justamente desde su aparición cambió la noción de arte. En la misma dirección, Umberto Eco se preguntaba en relación con la irritación de Baudelaire frente al hecho de que la fotografía pueda sustituir al arte pictórico “¿es el arte el que exhorta a la industria a no invadir su campo, o es la industria la que está impulsando al arte a abrir campos nuevos?” (Eco 1965 [1985]: 90)

13 Mario Carlón toma de Ernst Gombrich la noción de “testigo ocular”, que “fija una posición para el espectador ‘como si estuviera allí para contemplarla’” y plantea su existencia en las imágenes en diferentes momentos de la historia, y no sólo vinculada con la perspectiva como sistema de representación que permite construir un espacio ilusionista desde un punto de vista determinado. Analiza su presencia con la emergencia de la fotografía, el cine y la televisión para concluir que “El directo televisivo es el resultado final de una profunda aspiración de la cultura occidental: el afán representativo, realista y naturalista, que en su permanente búsqueda de dar cuenta de la vida y lo real, creó un sujeto dominado, como diría Gombrich, por el principio del testigo ocular.” (2006: 84)

14 Philippe Dubois (2001), entre otros, muestra los modos en que la técnica constituyó dispositivos específicos como la cámara oscura que funcionaron como *prótesis para el ojo* en su búsqueda de mayor fidelidad visual.

15 J. M. Schaeffer (retomando a Mark A. Cheetham) analiza cuáles son las ideas románticas idealistas que están presentes en la escritura de artistas como Mondrian, Malevitch, Klee y Kandinsky. Según él ellas funcionan como justificación filosófica de su práctica pictórica (1999 [1992]: 439 y siguientes). Es indudable que el grado de ruptura con la tradición pictórica que implicó la abstracción impidió el reconocimiento del público de arte, lo que provocó la necesidad de la aparición de una palabra compensatoria desde la instancia autoral. Sin embargo, y si bien la búsqueda de justificación filosófica de la obra de arte comienza con el Romanticismo, la ruptura de la pintura con la función dominante de ser testimonio visual de lo real (el gran relato mimético según Danto) parece haber exigido a sus protagonistas una justificación no meramente formal, sino de carácter ontológico.

16 Danto marca también una diferencia entre las dos modalidades de abstracción descriptas hasta aquí: “es una clase especial de abstraccionismo, que uno podría llamar lo abstracto *material*, donde las propiedades físicas de la pintura –su forma, su materia, su superficie plana– se vuelven la esencia inevitable de la pintura como arte. Voy a contrastar esto con lo que podría llamar *abstracto formal*, con el cual está indisolublemente asociado el nombre de Greenberg. El neoplasticismo (Mondrian) es formalmente abstracto. Pollock, en cierto sentido, fue un materialista abstracto.” (94,95)

17 Danto cuestiona la centralidad que Greenberg da al plano como elemento fundamental de la pintura pura en lugar de la pincelada, y Carlón retoma ese cuestionamiento a la luz de la diferencia fundamental que la pintura tiene con la producción de imágenes mecánicas como la fotográfica, que no puede dar cuenta de la factura de la mano humana.

18 Jacques Aumont se refiere a ello diciendo: «Se ha afirmado muchas veces que la invención de la fotografía y, después, del cine había, en cierto modo, canalizado, drenado la necesidad de imitación que es siempre la raíz de la actividad artística, y la había evacuado así de la pintura, la cual podía desde entonces arriesgarse en la aventura de la abstracción. Se encuentra esta idea, con variantes, tanto en André Bazin (recogiendo tesis de André Malraux) como en Ernst Gombrich, y está lejos, además, de ser absurda.» (1992: 278). Y en un artículo reciente titulado “El directo televisivo es una técnica de lo real”, Mario Carlón realiza un recorrido por la historia de las técnicas representativas en Occidente, ubicando al directo televisivo como “el resultado final de una profunda aspiración de la cultura occidental: el afán representativo, realista y naturalista...” (2006: 84)

19 Hobsbawm completa este argumento subrayando la necesidad de “subtítulos y comentaristas” en las artes visuales del siglo XX. Es indudable que el metadiscurso artístico se ha extendido y complejizado a partir de las vanguardias, e incluso se ha convertido en indispensable por la pérdida de previsibilidad de su producción. Sobre el manifiesto artístico como

metadiscursivo privilegiado a partir de las vanguardias y sus relaciones con la expandida vida metadiscursiva en el siglo XX, he escrito “Sobre la conflictiva metadiscursividad de las artes visuales a partir del siglo XX” (2005). Entre otras cuestiones, allí defino al manifiesto como metadiscursivo incluido, porque acompaña la emergencia de las obras compensando la dificultad planteada por Hobsbawm, hasta presentarse más como un discurso paratextual que metatextual en relación con ellas (en relación con las categorías de Genette)

20 Si el pedido de comunicar de Hobsbawm está en relación con los registros representativo-narrativo, fundamentales en la pintura occidental pre-vanguardista (que respecto de la narración tiene sus principios en la norma aristotélica de unidad de espacio, tiempo y acción de la escena), es importante notar también que las diferencias en la materialidad de cada lenguaje determinan también “diferentes modos de narrar”. No puede hacerlo del mismo modo la imagen fija que la que tiene movimiento y es múltiple, la realizada manualmente y la construida mecánicamente, etc.

21 Como ejemplo, en ella se enrola fundamentalmente el artista contemporáneo con más proyección internacional que tiene Argentina, Guillermo Kuitka.

22 He desarrollado este tema en diversos trabajos cuyos resultados aparecen en la tesis de maestría titulada *La no especificidad del artista*. Figuras y figuraciones en las artes visuales a partir de las vanguardias, en preparación.

23 El Lissitzky ya en la década del '20 planteaba una cierta desmaterialización hacia la que tienden los medios masivos de comunicación, por permitir tomar contacto con personas alejadas en el espacio, por ejemplo a través del teléfono. Es de notar que el concepto de desmaterialización fue tomado también por autores como Lucy Lippard para referirse especialmente al arte conceptual, que según Genette es un estado, es decir más bien una clave de lectura que ya había funcionado de ese modo en el ready made.

24 Tanto el abandono de la producción manual por una “maquinística” como el cuestionamiento a la unicidad y la incorporación de la serialización y la repetición entre otras operatorias discursivas, parecen deberle mucho a las modalidades comunicacionales aportadas por los medios masivos; y si se toma el argumento de la reconfiguración del campo que sufren las artes visuales por la aparición y desarrollo de esos nuevos medios, puede pensarse además que parte de la expansión de las vanguardias en los '60 desplegada en las denominadas acciones, objetos, ambientaciones o conceptos –es decir, que se extiende mucho más allá del mundo de las imágenes– está vinculada a que ese mundo –el de las imágenes– antes ocupado en gran parte por la pintura, el grabado y el dibujo reconocidos como artísticos, se ha visto ampliado y explotado hasta formas insospechadas a partir de la emergencia de lo que Philippe Dubois (2001) define también como nuevas “máquinas de imágenes” (la fotografía, la cinematográfica y televisiva, la cibernética o digital), en grados cuantitativamente muy superiores a los anteriores a su existencia. De tal modo que los nuevos medios productores de imágenes no sólo vinieron a reemplazar a la pintura occidental en su función de testimoniar la “verdad visual”, sino que además multiplicaron exponencialmente el contacto con ellas, permitiendo e incluso estimulando el desplazamiento de las artes visuales hacia los objetos, las acciones o los conceptos.

25 En general el discurso estético utiliza la noción de heteronomía en lugar de la de no autonomía, pero la presencia de la negación permite marcar con claridad por un lado el contraste con la autonomía, y por otro la no existencia de una frontera inexpugnable entre el arte y la vida social en general.

26 Peter Bürger, autor del famoso libro *Teoría de la vanguardia*, plantea la posibilidad de reunir a todas las vanguardias en un único proyecto, que coincide en gran parte con la segunda línea presentada aquí: se trata, en pocas palabras, de la destrucción de la falsa autonomía del arte burgués. Como se verá y aparece planteado desde el título del presente trabajo, es indudable que lo que produjeron las vanguardias es fundamentalmente una redefinición en la noción misma de arte, de modo que tanto una línea como la otra abrevan en el mismo camino. Por otra parte, se puede plantear que en la clasificación de las dos grandes líneas formulada por mí, parecen no estar incluidas *todas* las vanguardias de las artes visuales. Pero respecto de las vanguardias históricas como el cubismo, expresionismo, futurismo y surrealismo se las puede pensar como diversos modos de construcción del referente en la imagen, en confrontación con la modalidad del arte representativo-mimético previo. En ese sentido, se pueden incluir en la perspectiva de la ruptura con la mimesis representativa, si bien ninguna de ellas llega a la abstracción. Sin embargo, ciertos procedimientos como por ejemplo la incorporación del collage en el cubismo, parecen entrar en contacto con la ruptura de la noción de obra y de

trabajo artístico vehiculizadas por la que pretende romper la autonomía del arte occidental. 27 Jean Marie Schaeffer dice “Joseph Alsop ha mostrado que existen al menos cinco tradiciones culturales en las que las artes visuales (...) han adquirido una función estética (intencional y atencional) autónoma: el mundo antiguo, China, Japón, el Islam y Occidente luego del Renacimiento italiano” (1996: 114; la traducción es mía). Para el autor ese funcionamiento estético es lo que define la autonomía del arte.

28 La denominación de sistema de las bellas artes está muy difundida, y autores como Shiner incluso plantean la noción de sistema para oponerse a otro y preexistente, el de las artesanías. Según él recién en el siglo XVIII cuando se dividen claramente ambos sistemas, es que se inventa la noción de arte tal como funciona en la Modernidad ([2001]2004).

29 Con cierta correspondencia respecto de estas dos líneas aunque sin presentarlas a ambas como vanguardistas, Hal Foster plantea: “De modo que había una modernidad formal ligada a un eje temporal, diacrónico o vertical; en este respecto se oponía a una modernidad vanguardista que sí aspiraba a una ruptura con el pasado, la cual, preocupada por ampliar el área de competencia artística, favorecía un eje espacial, sincrónico u horizontal” (1996 [2001]: VIII). Y en la segunda línea pone en pie de igualdad al dadaísmo y al constructivismo ruso, este último porque intentaba “transformarla (la autonomía del arte) según las prácticas materialistas de una sociedad revolucionaria” (1996 [2001]: 7)

Bibliografía

- Aumont, J.** (1992) *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R.** (1997) *Análisis estructural del relato*. México D.F.: Coyoacán (Publicado en Francia en el n° 8 de *Communications*).
- Benjamin, W.** (2004) *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- Bürger, P.** (1997 [1974]) *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Carlón, M.** (2006) “El directo televisivo es una técnica de lo real”, en *De lo cinematográfico a lo televisivo. Meatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: La crujía.
- Danto, A.** (2003 [1997]) *Después del fin del arte*, Buenos Aires: Paidós
- De Micheli, M.** (1968) *Las vanguardias artísticas del Siglo veinte*, Córdoba: Editorial universitaria de Córdoba.
- Dubois, P.** (2001) “Máquinas de imagen: una cuestión de línea general”, en *Video, Cine, Godard*, Buenos Aires: Libros del Rojas (UBA).
- Foster, H.** (1996) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Akal, 2001.
- Francastel, P.** (1984[1970]) *Sociología del arte*, Madrid: Alianza.
- Greenberg, C.** (2002) *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós.
- Guasch, A.M.** (2000) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza forma.
- Hobsbawm, E.** (1998) *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1999.
- Koldobsky, D.** (2003) “Escenas de una lucha estilística. La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta”, *Figuraciones n°1/2*- Área transdepartamental de Crítica de Artes (IUNA), Buenos Aires: Asunto impreso.
- _ (2003) “La figura de artista cuando se decreta su muerte”, Informe final de la beca de Formación Superior en la investigación de la UNLP, inédito.
- _ (2007) “Metadiscursividad de las artes visuales a partir de las vanguardias”, *de Signis* n° 11, Barcelona: Gedisa.
- Koldobsky, D y López Barros, C.** (2004) “Arte (y) medios en la década del sesenta. El caso latinoamericano”, ponencia presentada en el Congreso internacional “Políticas culturales e Integración regional”, Buenos Aires, inédito
- Krauss, R.** ([1985] 2002) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Editorial Alianza-Forma.
- Luhmann, N.** ([1995] 2005) *El arte de la sociedad*, México: Editorial Herder
- Marchán Fiz, S.** (1997 [1986]) *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal
- Masotta, O.** (2004) *Revolución en el arte* (recopilación de textos realizada por Ana Longoni). Buenos Aires: Edhasa .
- Schaeffer, J. M.** (1999 [1992]) *El arte de la edad moderna*, Caracas: Monte Ávila
- _ (1996) *Les célibataires de l'art*, Paris: Gallimard.

- Shiner, L.** (2004[2001]) *La invención del arte*. Barcelona: Paidós
- Steimberg, O.** (1996[1989]) “En la línea de los discursos interrumpidos”, en Steimberg, O. y Traversa, O: *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires: Atuel.
- _ (1996-1998). “Romanticismo y vanguardia en la era de las culturas regionales y la posmodernidad”. *Travessia*.Nº 32. Ilha de Santa Catarina, Brasil: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.
- _ (1999) “Vanguardia y lugar común: sobre silencios y repeticiones en los discursos artísticos de ruptura” en *SYC* N°9/10. Buenos Aires.
- _ (2001) “Moda y estilo a partir de una frase de Walter Benjamín”, en *De Signis* N° 1, Barcelona: Gedisa.

Daniela Koldobsky es Magister en Estética y Teoría de las Artes y Licenciada en Historia de las Artes visuales por la UNLP. Es profesora titular de Lenguajes artísticos en la carrera de Crítica de artes del IUNA y en su posgrado, adjunta en la Carrera de Cultura y lenguajes artísticos en la UNGS, y profesora en la carrera de Ciencias de la comunicación de la UBA. Se ha dedicado a investigar la autoría en las artes contemporáneas y la relación entre arte y medios de comunicación a partir de los años sesenta, con becas de investigación otorgadas por la UNLP. Desde 2003 es secretaria de redacción de la revista de teoría y crítica de arte *Figuraciones*, y desde 2008 participa del comité de redacción de la revista *L.I.S (Letra, imagen, sonido)*. Dirige investigaciones y participa de grupos de investigación, y ha publicado entre otros: “Escenas de una lucha estilística” (2003), “Un efecto de las vanguardias” (2008), “Masotta por Correas: el alter ego, el otro y la multiplicación” (2012), “Videos musicales y You tube: escuchar, ver y hablar de música” (2014). dkoldobsky@hotmail.com

De los barrios póstumos de las vanguardias: foro, museo, folklore

Oscar Steimberg

Después de su muerte, las vanguardias siguen en el mundo a través de sus operatorias. Mucho más que a través de su recuerdo, aunque los museos les otorguen primeros lugares en sus presentaciones de la Historia del Arte. Los procedimientos: fragmentaciones, autorreferencias, cambios de contexto, mezcla de niveles de lenguaje, pasaron a formar parte de los modos de producción y circulación artística y mediática en su conjunto. Y al menos de tres modos diferentes: el del museo, el de una folklorización que atraviesa géneros y estilos y el de una insistencia en espacios de producción y de debate.

Palabras clave: vanguardias, museo, folklore, operatoria

About the posthumous neighborhoods of the avant-garde: forum, museum, folklore

The avant-gardes still remain in the world through their operatories after its death. Much more than through its memory, although museums give them the best places in their History of Art shows. The procedures: fragmentations, self-references, context changes, mixing of language levels, begin to take part of the artistic production and circulation forms and media in general. By three different ways at least: the museum; a folklorization that goes through genders and styles, and an insistence in production and debate spaces.

Palabras clave: avant-gardes, museum, folklore, operatory

Si hubiera memoria eterna de las polémicas sobre la historia del arte, y esa memoria no desatendiera los matices que la definen en cada región, alguien recordaría cada tanto en Buenos Aires que una de las delimitaciones más útiles para la reflexión sobre desvío y continuidad en la producción artística ocurrió aquí, por los años 30 y 40, cuando Carlos Vega, definiendo el concepto de *proyección folklórica*, postuló para las mezclas entre arte “popular” y “culto” una condición en principio poco atractiva: la de su inevitabilidad (Vega, 1944).

Ya casi no cuesta, hoy, percibir esa contaminación mutua y permanente que ocurre no sólo entre el arte y la literatura definidos como tales, por un

lado, y el folklore y la cultura masiva, por otro, sino también entre el arte de museo y lo que se propone como su rechazo, aun tratándose de una producción de vanguardia. Y especialmente para las vanguardias parecen desplegarse, en el tiempo póstumo de su legitimación o su evanescencia, unas posibilidades diferenciadas de insistencia histórica: la de la previsibilidad folklórica, la de la representatividad definida por la institución museística y la de la insistencia en los campos de la discusión, la circulación y la reformulación. El problema es que cada posibilidad puede coexistir naturalmente con las otras. Para considerar el tema habría que definir ese momento de opción.

1. La vanguardia como recuerdo

Llega un momento en que tratamos a los productos de la vanguardia como eso. Productos entre otros productos, los vemos en su coincidencia con el gusto de un momento anterior, o con varios, ahora apenas contradictorios entre sí. No podemos dejar de percibir que esos gustos, habiendo irrumpido como fruciosamente desviantes, y se trató a veces de una fruición trágica, integraban, sin embargo, gustos de época que después serían convocados con un placer ya pequeño, ya previsible. Cuando costara ya recordar que en otro tiempo había sido un alivio sacarse de encima, gracias a esas irrupciones cuando estaban aún en su momento liminar y heroico, los constructos inerciales de un arte viejo, que ya no dejaba respirar insistiendo en los cánones de una tradición.

La historia, ya ordenadora y clasificadora también de las memorias de la pequeña experiencia, había indicado ya que aquellas rupturas de la costumbre, con sus recomienzos, habían ocurrido, y no hubieran podido no ocurrir, en cualquier zona cultural y en cualquier tradición artística. Casi siempre con el ornato de unos metadisursos inolvidables, desplegados como extensión argumentativa del planteo conflictivo, polémico, bélico de una vanguardia. Y en otros casos, en fin, se habían quedado en promesas, pero también históricas, y con la posibilidad de una continuidad en el largo plazo al plantearse y desplegarse como el objetivo de una utopía. Con distintos énfasis, nunca sin ellos, desde la construcción laboriosa de cada desvío se había dicho que debía empezarse todo de nuevo, y unos rastros visuales u objetuales, unas formas que se sabían recientes aunque llevadas ya a la costumbre, certificaban de algún modo que el recomienzo había ocurrido.

2. Los énfasis de la vanguardia hablada

En cualquier caso, cuando esas novedades (y entonces esos recomienzos) ocurren en las vanguardias se articulan con metadisursos verosímelmente circulables en cada contemporaneidad, o, más genéricamente, con contextos acompañantes que alcanzan a resignificar las configuraciones de la cultura y más específicamente del arte. Que se ilusionan y se enojan en

relación con determinadas formas, con determinadas variables formales – que nunca empezaron por aparecer como formales–: que circularon de un lado a otro, siempre en el mismo sentido. Para este tema, parece conservar su poder descriptivo la fórmula de Hjelmslev: los pasajes fueron *de las formas del contenido a las formas de la expresión*. En los comienzos de cada vanguardia, no había sido así: unas operatorias formales terminaron en cada caso por tomar la escena, pero los temas y los objetivos sociales del trabajo artístico habían pasado por ser la preocupación dominante, o la única, de cada nuevo movimiento de ruptura; una implantación social del arte, con sus efectos, era lo que se había constituido en enemigo, y un nuevo emplazamiento se presentaba como la materia de la nueva fundación, en el tiempo del nacimiento de cada vanguardia. Las operatorias formales que constituyeron el hacer identificatorio de cada provocación vanguardista habían sido presentadas sólo como una herramienta por los nuevos fundadores, y constituían el signo de la falsedad y la torpeza de su aventura para los defensores de la Institución Artística.

Y sin embargo, siempre habrá ocasión de repetir una vez más esa fórmula que ya opera como habitual cierre de capítulo, cuando el tema son los rastros de las vanguardias pasadas: todas las utopías de las vanguardias han fracasado, pero han triunfado sus operatorias. Entre otros, lo registró con sorprendente énfasis antimediático Umberto Eco, al definir la “neotelevisión”. Y abarcando un universo cultural más amplio y diverso y, en ese caso, con más registro de la complejidad del fenómeno, Tzvetan Todorov (Todorov, 1988).

Pero ha ocurrido que al pasar a sus tiempos de asentamiento y despliegue (o sobrevida), esas operatorias, ya aligeradas de sus discursos acompañantes, presentaran ominosas mutaciones. Volviendo a una fórmula acuñada por Edoardo Sanguinetti en los ‘60, el “momento *moral*” de las vanguardias sería el de su metadiscurso temático y teleológico, y el “momento *cínico*” el de la expansión de las operatorias que, cuando triunfan, se incluyen, ya sin prólogos o genéricamente en silencio, en distintos campos de la práctica artística y extraartística (Sanguinetti, 1972). Hoy habría que llamar ético al momento al que se llamaba moral, porque ya no se trata de comprometerse con unos mandamientos sino con unas operatorias, e hipócrita al momento que se llamaba cínico, porque no es fácil confundir ya encubrimiento (hipócrita) con mostración (la de los cínicos) del propio desvío. Son (toda época tiene algo de bueno, también ésta) tiempos de unos nuevos saberes en relación con unas operatorias ahora semovientes, plurales, productoras de sentido en el nivel del conjunto de los dispositivos del estilo de época de la autorreferencia.

3. Los carriles del museo y el folklore; el foro y su procesabilidad

Ahora bien: también ocurren novedades y cambios en las artes populares, en la cultura masiva, en las distintas formas del folklore (en el concep-

to contemporáneo que excede el de los géneros de la oralidad y es abarcativo de objetos y desempeños con diversos emplazamientos sociales) (Lévi-Strauss, 1958; Schaeffer, 1995).

Allí también ocurren cambios, sólo que ocurren de otra manera: no van acompañados de un proyecto que se presente como pieza autónoma, no tienen metadiscurso que los justifique. Pueden ser acompañados por una campaña publicitaria que habla de otra cosa... a veces ni siquiera por eso.

En relación con los cambios que ocurren en la cultura popular y masiva, lo que aparece tematizado en sus metadiscursos es la entrada de una novedad del afuera. Podría plantearse aquí, una vez más, (en un sentido ya fuertemente implantado en las historias recientes del arte y de las instituciones que se le refieren) una oposición entre autorreferencia y heterorreferencia. Los cambios y los recomienzos de las vanguardias son dentro del arte, y especialmente en su metadiscurso, autorreferenciales. *Venimos a hacer esto, que puede ser claramente descrito en su novedad y viene a diferenciarse de lo que se está haciendo en este campo que desgraciadamente nos une*, dice el artista de vanguardia haciendo referencia a ese trabajo, a esa producción, a sus modos, a sus recursos, a sus contextos habituales. Como no soporta ya más los diálogos enrarecidos por el aire del museo, se autorrefiere. Y su autorreferencia, en el momento fundacional, no deja de proponer un orden propio, desde una “creación discrecional de la no – discrecionalidad” que se propondrá conteniendo, otra vez, “el surgimiento causal del orden” (Luhmann, 2005). En cambio, los cambios que ocurren en las artes populares o masivas ocurren en términos de una ocupación de la escena por parte de algo de lo que el arte habla, y que es externo a él. En las letras de tango –uno de los géneros que más ha solido transitar el camino de las mezclas entre arte popular y culto, y entre la acentuación expresiva y la referencial–, el mantenimiento de la pertenencia genérica dependerá del respeto por un límite del juego poético; y la representación de una subjetividad en trance de escritura deberá ocupar el centro de la escena, aunque se desplieguen mutaciones, también, en el manejo del léxico, de las imágenes o de los ritmos. La novedad legalizada por el género será la del tratamiento de un afuera social, o de un adentro psicológico que es tan externo a los juegos del lenguaje como ese afuera. Aunque la instancia de la letra no deje de interponerse entre el concepto a poetizar y el canon que debe contenerlo... En ese vacilar de la expresión podrá irrumpir la apelación a las operatorias de la vanguardia; pero se tratará de una vanguardia convocada como un insumo para las insistencias de la producción folklórica. Siguiendo con el ejemplo del tango: el surrealismo entra en sus letras en los 40 (señaladamente, en las de Homero Expósito) para insistir con los motivos temáticos del tango canción (abandono, memoria desesperanzada), cuando el lenguaje del tango de los 20 y los 30 no podía ser mantenido ya por unos productores y un público apartados ya tanto de

un folklore elegíaco con decires campesinos como de una ficción urbana pegada a representaciones de la confrontación masculina ya caídas de una escena social en crisis (de un lado de aquellos pasados Pascual Contursi, del otro Enrique Santos Discépolo).

La importación de imágenes y construcciones de sentido de las vanguardias no es acompañada por un metadiscurso que guarde la moral de la ruptura: no se presenta como la escritura de un tango revolucionario sino, calladamente, de un tango mejor, y tampoco se instala como avance artístico. De acuerdo con la argumentación de sus glosas, será mejor por ser más real, más verdadera: ahí estará su –circumspecta– novedad. Y no es que en el tango no puedan ocurrir rupturas antifolkloricas: la música de Piazzola tiene un momento de ruptura vanguardista –con rupturas de género y de estilo– que mantiene sus efectos de apartamiento con respecto a esos moldes, hasta que queda integrada a una memoria cultural y empieza a alimentar otras producciones.

Las dos vías regias de la resocialización de los desvíos vanguardistas son, tal como en el relato del sueño, la museificación y la folklorización. Creo que es pertinente la comparación con los procedimientos de narrativización con que entra en la conversación, o en más amplias instancias de la circulación cultural: a pesar de la opción deliberada o azarosa entre tiempo del desvío y tiempo de la normalización comunicativa. Por un lado el ascenso a jerarquizadas configuraciones culturales, que implantan en las imágenes oníricas los prestigios de la historia o, más específicamente, de la Historia del Arte, y por otro, pero no opuestamente, el descenso a su inclusión en relatos que todos cuentan, y que tienen la vigencia social del refrán o el dicho popular. En los dos carriles de la resocialización de la producción de vanguardia esperan los textos configuradores de una segunda memoria social: el metadiscurso del museo y los estribillos del folklore

4. Seguir en la vanguardia

¿Pueden, los productos de la vanguardia, insistir sin folklorizarse ni ingresar al museo? Aquella delimitación de Sanguinetti entre el momento moral y el momento cínico del proyecto y el derrotero vanguardista separaba el antes y el después de la conversión de la obra en producto para la circulación (para la oferta y la demanda); como cualquier obra de galería, en términos de un producto de género y estilo previsible. Pero ¿puede eso no ocurrir? La posibilidad ha suscitado hondas dudas en las últimas décadas, acerca de si las vanguardias tienen posibilidades de sobrevivir como tales después de su momento de emergencia o de revivir. Gianni Vattimo decía (Vattimo, 1989), en relación con el conflicto entre vanguardia y memoria, que no puede haber ya un recomienzo como el de las vanguardias históricas, porque para pedir que algo empiece de nuevo hay que poder olvidar lo anterior. Cita a Nietzsche cuando hablaba de una Ciudad del

Olvido, y ve a Heidegger apartarse especialmente de Nietzsche cuando despliega los territorios del recordar: el arte contemporáneo, dice Vattimo, puede prescindir de la recordación. Pero ya no podría entonces replantearse una utopía como la utopía dadaísta o como la utopía futurista. Y en la parte menos trágica de su texto dice que en el arte contemporáneo habría una creatividad que *no tiene necesidad de olvido*.

La vanguardia como ruptura y refundación se va volviendo progresivamente indecible a lo largo del siglo XX, junto con su articulación política radical, la de los picos del surrealismo *al servicio de la Revolución* o de la mirada al frente del Marinetti de la era fascista. El motivo del recomienzo, necesitado del personaje del artista misional con una destreza – herramienta, empieza a perder hasta el lugar de su muerte. Fue difícil volver a decir, ya después de 1918, que la guerra era la higiene del mundo.

En cualquier caso, el tema de la posibilidad de un recomienzo radical empieza, si no a morir, al menos a borronearse en el discurso. Ya se trata de imágenes que sólo fragmentariamente pueden decirse, o que hasta como sueños fracasan. En definitiva, habrá caído la fe en los poderes de la deliberación. Todos los sueños deliberados serán como el de un cierto tigre borgiano, ese que se aparecía “disecado y endeble”, cuando Borges quería soñarlo a propósito: ni tigre era, “tiraba a perro o a pájaro”. Les pasó a todos: hasta a los partidos políticos, que desde la extrema izquierda hasta la extrema derecha, terminaron hablando de cosas cercanas, de objetivos que podrían estar ahí. En lugar de los vocativos enseñados en la camaradería, el compañerismo o la correligión, que cada corriente política había elegido para llamar a los propios, terminaron, se sabe, hablando a “la gente”, degradación general de la identidad. En ese contexto es que Vattimo habla, entonces, de una nueva creatividad. De la que dirá que no tiene necesidad de olvido o, en otros momentos, que ha perdido la posibilidad de creer que el olvido sea posible, o que un absoluto recomienzo lo sea. Ese recomienzo que sin olvido deberá soportar la presión legitimada de la costumbre, pareciéndose a las series conocidas de la cultura y alejándose de los modos establecidos de la confrontación.

De un polo al otro, estaríamos hablando de fenómenos como el de los modos de la vanguardia por un lado, los del arte popular y masivo por el otro; pero sólo como acentuaciones, y con crecientes costumbres de articulación. En el Borges evocativo de “Para las seis cuerdas”, habrá, de todos modos, mucha vanguardia. Hasta en Juan Caruso, letrista de tangos de sencillo léxico, que Borges rechazará por canzonetístico, debía haberla. Porque hacía mucho tiempo entonces que ya no había folklore puro, ni arte culto que no estuviera lleno de arte popular. Además de recordar el carácter permanente de las mezclas entre folklore y arte culto, Carlos Vega pedía que se dejara de pensar en la posibilidad de un folklore autén-

tico (después sus discípulos no le harían caso) porque, decía, cualquier producto folclórico con el que se entrase en contacto seguramente sería el resultado de idas y vueltas, de cruzamientos y separaciones entre arte culto y arte popular, entre arte sagrado y arte profano. Después los discípulos seguirían hablando, como Augusto Raúl Cortazar, de *proyección folclórica*, pero apartándose del precursor: Cortazar al diferenciar a aquel que *respetaba la esencia* de eso en lo cual se estaba inspirando y ese otro, en cambio, indiferente a ella (Cortazar, 1970).

Podría decirse que este mundo contemporáneo optó por darle la razón a Vega, y que en eso, al menos, hizo bien. Reconociendo maneras nunca equilibradas, a veces aparentemente sincréticas de articularse, o mezclarse, los modos de la búsqueda.

El sentido resultará de una anáfora creada nunca del todo voluntariamente, y que por otra parte va a producir un efecto no previsto en el sentido de lo que ya estaba en la obra. En la definición de Souriau “el arte es la dialéctica de la promoción anafórica” y si es así, se podría pensar que un cierto tipo de vanguardia existirá siempre, como manifestación extrema del modo de promoción anafórica de toda obra de arte, que en cada momento de su crecimiento retrabaja y niega un contexto de obra previo, circulante y móvil (Souriau, 1965).

Se podría pensar que en este momento el estilo de época insiste en una obra de arte que oscila entre dos momentos constitutivos: el de la remisión a sí misma y el del contacto con un entorno que no le permite terminar de nombrarse en esa remisión. Uno es autorreferente y el otro heterorreferente y la alternancia es parte de la condición de cada uno.

Jean-Marie Schaeffer y François Flahaut, en un trabajo conjunto sobre el estatuto de la creación en el arte contemporáneo (Flahaut y Schaeffer, 1997) señalan la paradoja artísticomediática constituida por el nuevo modo de nombrar producciones artísticas complejas y fugaces, como las *performances*: principalmente, y a veces casi únicamente, con el nombre del artista. La condición de etapa subsiguiente con respecto a la *de la muerte del autor* en la teoría contemporánea del arte podría llevar, en la de la performance generalizada, al registro de una relación de negación, o impugnación, o desmontaje entre la de la “muerte del autor” y la de su retorno.

Pero se trató de un retorno autoirónico. Las intrusiones del autor en su obra pasaron a investir, aceptado el lugar del azar en su creación, los significados de un contexto sin destino, lo que no quiere decir sin valor. Cada recommienzo exige hoy, también, la definición de un concepto propio de recommienzo. El autor debe construir su personaje en tanto tal, y al mismo tiempo mostrar que reconoce su imposibilidad de cumplir con ese rol. Su

desempeño será reconocido como serio en la medida en que acepte payasear. El payaso, como artista, existe en su transcurrir, no en un cierre de obra; el arte y lo cómico se niegan al cierre y a la síntesis.

5. De los diversos destinos de la integración

El cierre de la obra de vanguardia se da fuera de ella, en el escándalo de la integración. Salvo, únicamente, cuando una conciencia anafórica toma sus motivos y prueba a operar con ellos de nuevo, por fuera de las censuras reductoras de la previsibilidad del folklore (Jakobson) y de los emplazamientos filológicos del museo. Con sus espacios de repetición, incluyente y enrasadora: el museo y el folklore. En la operación de inclusión en el Museo, la legitimación se exhibe también urgentemente como tal. Una cita:

“Creo que tenemos derecho a preguntarnos si el papel del museo (...) no se sitúa simplemente allí: no en las responsabilidades pedagógicas vinculadas a la defensa del patrimonio (término que ha tomado una extensión tal que puede incluir tanto las obras de los maestros como el folclor que empieza con los abuelos, las antigüedades no autóctonas, los testimonios del “arte-mundial”, tanto del pasado como del presente), sino en la legitimación acelerada del objeto, sea cual sea, que consiste *in fine* en reconocerle la función tautológica y sin embargo imperativa *de que el objeto rinde al museo*” (Guidieri, 1997).

Cuando la folklorización o la museificación se cumplen, el recuerdo de las vanguardias se organiza dentro de esos dos dispositivos de previsibilización de la cultura. De las vanguardias se eligen la fragmentación exhibida, las mezclas de géneros, la autoironía, la recontextualización (en los Espacios del Arte, de objetos no definidos como artísticos, y en los medios, de motivos de un género trasladados a otro, como los elementos ficcionales tomados por los géneros informativos y viceversa).. Pero no se toman los discursos programáticos acompañantes.

6. Y sin embargo: un nuevo foro, unas nuevas insistencias de la confrontación

Se ha dicho que esta sería una época de “artistas sin arte” y las obras de arte “reliquias banales”. Si la ausencia de arte se debe a la de parámetros estables para la identificación de la obra como tal, queda clara la importancia de la apelación al recurso de focalizar, así sea irónicamente, al operador, sujeto de articulaciones constantes entre variantes de género y estilo. Esas operaciones por las que unos textos reconocidos o no como artísticos (pueden pertenecer a la ficción tanto como a la información o al discurso político o al de la ciencia) se vuelven sobre sus propias operaciones de producción y articulación intertextual, como ocurre en distintas

definiciones de la función poética (Jakobson) o del arte (Souriau). Pero ahora la vuelta de la obra sobre sí misma no se despliega solamente en el lenguaje de un arte o un género artístico sino también en sus discursos acompañantes y en la escena de exhibición.

En los medios compiten, pero también se articulan, desvío y disciplinamiento. Pero ha ocurrido que algunas novedades de los géneros masivos fueran unas veces el correlato, y otras la inversión, de las de la vanguardia en las Artes socialmente definidas como tales (Todorov, 1988) aunque las rupturas vanguardistas se hayan presentado originariamente como desórdenes promovidos *en* un arte, con acciones hacia adentro y hacia afuera de él. En cambio, si se toma como folklórico aquello que en una cultura circula como de producción propia y emblemática, más allá de la oposición entre lo anónimo y lo autoral, puede señalarse que las novedades del folklore vienen del contexto y vuelven a él como pregunta o provocación, asentados en un arte que mantiene su orden. Paradójicamente, la vanguardia muestra la nueva vida del arte en la condición humorística (del pastiche, de la autorreferencia) de cada nuevo hacer. En las grandes salas de recibo de unos espacios intermedios (las galerías con público más amplio, los museos privados con vida pública más informada), algunas de sus extensiones esperan hoy su momento de ingreso a la catalogación parpadeante de los blogs. Que son, por momentos, *sólo* foro, aunque un foro en el que el objetivo no parece ser ya ganar en la confrontación, tampoco permanecer inacabablemente en escena ni convencer al otro, sino convocar la emergencia de una novedad que será resultado de un juego. Que en ausencia de un contexto con linealidades históricas no ocultará, en cada caso, su condición agónica. Habrá futuro, pero no *propio*.

Y el proceso de desvinculación con respecto al componente utópico que se da en las operatorias que insisten, pero ya sin discurso aglutinante, desde las vanguardias, se dará también en los medios, y en la crítica y su teoría: en las folklorizaciones mediáticas de esas operatorias, contra la ilusión de unas finales epifanías de la razón o del deseo; y en las nuevas teorías del arte, contra la estética especulativa inclinada sobre la posibilidad del registro en la obra de valores constantes.

Aquí el ejemplo de un juego intergenérico, uno de los procedimientos con que las vanguardias históricas intentaron apartarse de la previsibilidad de los moldes textuales, en la línea del *romanticismo otro*, no el de la intimidad desatada ni el torrente expresivo sino el de la *poesía de conjunto* de Friedrich Schlegel, como recurso –ahora explícito y enunciado para grandes públicos– de la búsqueda estética: “Traté de llegar a un estilo que calificaría de de punk soul”, fue una de las respuestas de Lou Reed, “ícono rock” según la calificación de *Le Nouvel Observateur*, en un reportaje del diario con motivo del pasaje al film, en 2008, de “Berlín” (1973) (Arma-

net, 2008). Y en relación con lo específicamente instrumental: “Yo quise encontrar un juego de guitarra que no estuviera fundado sobre el blues”. Presencias y ausencias de género; puestas en fase de género y dispositivo. Que pueden llegar incluso, en su juego mutuo, a confiar, otra vez, sus novedades a la palabra. Sólo que, ahora, sin anticipar su decurso ni cerrar su proposición.

Bibliografía

Armanet, F. (2008), “*Berlin, 2008*”, reportaje a Lou Reed, *Le Nouvel Observateur*, N° 2264, París, 27/3 al 2/4 de 2008

Cortazar, A.R. (1970), *Poesía gauchesca*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

Flahaut, F. y Schaeffer, J.-M. (1997), « *Presentation* », en *Communications*, N° 64, París, Seuil.

Guidieri, R. (1997), “*Lo imaginario del museo*”, “*Museofilia*” y “*La estetización generalizada*”, en *El museo y sus fetiches*, ed. cast. Madrid, Tecnos.

Lévi-Strauss, C. (1958), « *Anthropologie et folklore* », en *Anthropologie Structurale*, París, Plon..

Luhmann, N. (2005), “*Percepción y comunicación: la reproducción de formas*” y “*Autodescripciones*” en *El arte de la sociedad*, México, Herder.

Sanguinetti, E. (1972), *Ideologia e linguagem*, trad. port. Porto, Portucalense..

Schaeffer, J.-M. (1996), *Les celibataires de l'art*, París, Gallimard.

Souriau, E. (1965), “*El arte y las artes*”, en *La correspondencia de las artes*, ed. cast. México, Fondo de Cultura Económica.

Todorov, T. (1988), “*El origen de los géneros*”, en AA.VV., *Teoría de los géneros literarios*, ed. cast. Madrid, Arco/Libros.

Vattimo, G. (1989), ed. cast. “*Dimensiones del olvido*”, en AA.VV., *Usos del olvido*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Oscar Steimberg

es semiólogo y escritor. Profesor consulto, Universidad de Buenos Aires. Profesor y Secretario de Asuntos Académicos, IUNA. Vicepresidente de la Asociación Argentina de Semiótica y ex vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica Visual. Entre sus libros sobre temas comunicacionales se cuentan *Leyendo historietas: estilos y sentidos en un “arte menor”*; *Estilo de época y comunicación mediática*, en colaboración con Oscar Traversa, y *Semiótica de los medios masivos - El pasaje a los medios de los géneros populares, El pretexto del sueño, El volver de las imágenes* (comp. con O. Traversa y Marita Soto) y, en prensa, *Transposiciones*. o.steimberg@iuna.com.ar, steimbergoscar@gmail.com

Recorridos

Interiores*

Pablo Cetta

Vanguardia es un término que aplicamos corrientemente a la creación artística, en particular cuando nos enfrentamos a determinada producción estética sin poder encasillarla, ni vincularla directamente con aquello que nos resulta conocido. Así solemos llamar a lo que se opone francamente a lo establecido. Hablamos de vanguardia cuando el presente es confuso, cuando nos sentimos rodeados por posibles genialidades o absurdas banalidades sin poder discriminar unas de otras.

Cantidad de obras forman ya parte de la historia por exhibir en su momento una postura distinta, una problemática nueva, o una mera oposición a lo conocido. Algunas nos obnubilan hoy con su belleza y principios constructivos, mientras que a otras les atribuimos escaso valor artístico. Parece ser más revelador, en estas últimas, lo que se dijo de ellas que la obra misma, como si cierta opinión autorizada les hubiera conferido el don de la permanencia.

Pero ¿es útil el concepto de vanguardia al pensar en la creación? ¿Hasta qué punto es eficaz para dar cuenta de la tarea del artista? Hablando de música, resulta curioso observar en los compositores del siglo XX un marcado rechazo por la aplicación de tal denominación a su obra y por las etiquetas impuestas a sus estilos. Y hablamos de compositores, no de productores de dichos, manifiestos o pancartas sonoras, que si bien llevaron a repensar nuestros propios rumbos no generaron necesariamente arte.

El término "atonalismo", por ejemplo, es portador de una negación, la de un sistema que guió por siglos la organización de la música en prácticamente todos sus aspectos. Pero esta ruptura, este supuesto abandono del sistema tonal producido a principios del siglo pasado, es entendido hoy como una consecuencia absolutamente natural del cromatismo romántico. Contrariamente a cómo se juzgaba en ese entonces, vemos que no ocurrió ninguna revolución, simplemente una re-evolución del material sonoro, un paso más de un lógico devenir. Dicho sea de paso, Schönberg nunca aceptó ser llamado vanguardista, y propuso denominar "pantonal" a su música, aquella anterior al dodecafonismo.

A esta Segunda Escuela de Viena siguieron luego estéticas, obras y creadores geniales, y hoy estamos mucho más distendidos, pues entendimos a dónde se dirigían. Experimentamos también una mirada más comprensiva del pasado, y una necesidad de integrarnos a él e integrarlo en la obra. Finalmente, podemos asegurar que nos hallamos en una meseta propicia para la profundización, sobre las bases conquistadas por quienes nos precedieron.

Pero crear se impone. Es un estado del alma que nos sobrepasa. Una pulsión por construir lo indecible, lo inmaterial. Una fuerza que reclama un cauce o ley que haga posible lo impensable para que se convierta en obra. Del mismo modo, sentimos las creaciones de algunos otros como actos de verdadera trascendencia. Pero ¿qué es original si no se conecta con nuestro origen? ¿Qué es real si no proviene de nuestra misma esencia y se vincula con la propia historia? No somos músicos, somos la música.

Verdadero es que produjimos un siglo de música dramática y compleja, muchas veces cegados por la búsqueda de una fórmula mágica que pudiera convertir a las ideas en belleza. Pero también es cierto que la música se ha pensado a sí misma como nunca antes. Y este arte-ciencia, de tanto observarse, parece haber encontrado hace algunos años atrás su propio origen en la esencia misma del sonido, en el timbre.

Cada vez más, la composición musical se acerca a la labor científica, tanto en sus métodos como en la forma de establecer vínculos con sus orígenes. Frente a esto, la idea de vanguardia carece casi por completo de interés. El músico, lejos de buscar el efecto de ruptura que suele acompañar a este concepto, actúa como un investigador, ligado al trabajo y a los descubrimientos de sus predecesores.

En definitiva, no existe forma alguna de crear si no ocurre en el mismo frente de batalla ¿Existen acaso los científicos de vanguardia? Su misión es hurgar, descubrir, inventar, reflexionar sobre sus logros y los de otros para así continuar. Útil sería que aquellos que simplemente observan, estrechen la franja del presente, pues la música sigue tan viva como siempre.

Música - Tecnología

Desde hace tiempo este arte se encuentra en firme contacto con la tecnología, relación que se inicia a partir de la invención de los dispositivos de registro sonoro. De medios nuevos surgen estéticas nuevas, y muchas de ellas son motivo de confrontaciones y controversias. Lo cierto es que la música que hace uso de los medios envuelve una actividad multidisciplinaria, que obliga a moverse más allá de las especialidades. Los científicos actúan en el campo del arte y los artistas en el de la ciencia. Entre tanto, la música gana poco a poco un nuevo espacio.

Ya a fines de la década del 50 los compositores comienzan a utilizar computadoras, animados por la posibilidad de un control exhaustivo del sonido y de los parámetros musicales. En la actualidad, los medios digitales se aplican en la composición asistida, en la generación de sonido y música mediante las más variadas técnicas de síntesis y algoritmos compositivos, y en el procesamiento en tiempo real del sonido proveniente de instrumentos acústicos convencionales.

Las obras de cámara y orquestales del movimiento espectral francés de mediados de la década del 70, a modo de ejemplo, parten de la re-síntesis de espectros sonoros con instrumentos acústicos tradicionales. Del análisis espectral de un sonido instrumental – o a veces electrónico- se crea una versión metafórica, cuyos componentes son imitados del original usando los instrumentos de un ensamble u orquesta. Estas ideas compositivas impulsaron la utilización de herramientas apropiadas de análisis y representación del sonido, sin las cuales esta música no podría existir.

Un ámbito de aplicación particularmente importante de los recursos tecnológicos en la música ocurre en relación con el tratamiento de las cualidades espaciales del sonido. En la actualidad, los medios han ampliado enormemente los límites de lo posible.

Espacio - Música

Observamos en la historia diversos modos de utilización del espacio en música con fines expresivos, que responden no sólo a cuestiones acústicas, sino poéticas, sociales, culturales, cósmicas y religiosas.

La puesta en relieve del espacio en la representación musical se remonta al canto antifonal y responsorial y continúa hasta hoy, pasando por diversos estilos y períodos. A principios del siglo XVI, por ejemplo, algunos compositores demuestran un interés particular por la disposición espacial de los recursos vocales. Tal es el caso de Willaert, que con su estilo polioral explota las posibilidades arquitectónicas que se presentan en la catedral de San Marcos, en Venecia.

El lugar donde se desarrolla la obra puede ser considerado tan sólo como un marco, o como una instancia capaz de generar la obra misma. Durante el siglo XX han existido muchos intentos destinados a romper la disposición tradicional del concierto en la que instrumentistas y público conforman dos entidades bien separadas. Los compositores parten de distribuciones particulares de los grupos instrumentales hasta llegar a la ubicación de los músicos en la platea misma, esparcidos entre los oyentes. Bártok recurre a dos orquestas simétricas en *Música para cuerdas percusión y celesta*, idea que retoma luego Ligeti en su obra *Ramificaciones*. Stockhausen ubica tres orquestas en *Gruppen*, en su búsqueda obsesiva de integración de los parámetros musicales, y más tarde, en *Lichter* crea constantes modulaciones tímbricas y recorridos espaciales entre voces e instrumentos, diseminados en el espacio de audición.

En el ámbito de la música electrónica, la primera obra que hace uso de la espacialización del sonido es *Gesang der Jünglinge* (1955-56), de Stockhausen, concebida originalmente para cinco grupos de parlantes, distribuidos en las esquinas del auditorio y en el techo. Lo mismo realiza

en su siguiente obra electrónica, *Kontakte* (1959-60), de la cual produjo otra versión, que incorpora piano y percusión combinados con los sonidos electrónicos. Para esta obra, el autor diseñó un mecanismo basado en una mesa redonda giratoria, con un parlante fijado a su superficie. A los lados de la mesa colocó cuatro micrófonos que registraban los sonidos producidos por ese parlante. Ubicado frente a un cronómetro, podía girar la mesa y realizar las trayectorias circulares planeadas en su partitura. El sistema puede hoy parecerse precario, pero la audición de su música aún nos sorprende.

Boulez, por su parte, recurre a la antigua idea responsorial en *Répons* (1981-1984), obra compuesta para solistas, un conjunto de cámara, sonidos electrónicos y electrónica en tiempo real. El público se ubica entre los músicos y los parlantes, rodeando al sonido y siendo rodeado por él. Desde el punto de vista formal, Boulez compara a su obra con la forma del Museo Guggenheim de Nueva York, donde el espectador se enfrenta con lo que tiene delante de sí, guarda en la memoria lo que acaba de ver y puede presentir lo que vendrá. Esta forma de espiral en el tiempo es abierta y cerrada al mismo tiempo; si se interrumpe en cierto punto su forma sigue siendo perfecta, pues no carece de nada, pero a la vez, es posible continuarla hasta el infinito.

Otra obra que transforma el espacio de representación es *Il Prometeo*, de Luigi Nono, concebida originalmente para San Marcos, pero estrenada finalmente en San Lorenzo en 1984. Aquí, el compositor propone una desvinculación de lo que se ve respecto a lo que se escucha, en una suerte de contrapunto escénico. Los grupos instrumentales, las voces y los sonidos provenientes de los parlantes, interactúan conformando un laberinto sonoro -émulo de la acústica natural veneciana- montado sobre una estructura especialmente diseñada por el arquitecto Renzo Piano.

Un último ejemplo que considero interesante, es *Le noir de l'étoile* (1990) de Gerard Grisey. Esta obra fue escrita para seis percussionistas dispuestos alrededor del público, sonidos grabados y transmisión de señales astronómicas en tiempo real. Entre los años 1982 y 1986 Grisey dictó clases de composición en Berkeley. Allí conoció al astrónomo Jo Silk, quien le hizo “escuchar” diversas señales electromagnéticas provenientes de erupciones solares y pulsares, captadas por radiotelescopios -una versión acústica de estas señales puede ser reproducida a través de un parlante. Los pulsares -residuos cósmicos resultantes de la explosión de supernovas, que giran en el espacio transmitiendo señales periódicas a la manera de un faro cósmico- producen diferentes alturas o ritmos, de acuerdo con su velocidad de giro, y sólo pueden ser registrados a determinada hora del día. Para esta obra, Grisey utilizó grabaciones del pulsar Véla, que sólo aparece en el hemisferio sur, residuo de la explosión de una supernova

que debió verse claramente hace 12.000 años; y la reproducción en tiempo real del pulsar 0329+54 -generado por una estrella que explotó hace cinco millones de años- cuya señal tarda 7.500 años en llegar a la tierra. Estos sonidos se combinan con la percusión para dar forma a la obra. El estreno tuvo lugar en Bruselas el 16 de Marzo de 1991 a las 17 horas, ya que 0329+54 hace su aparición a las 17:46 en el radiotelescopio de Nançay en Sologne, desde donde se transmitieron las señales al lugar del concierto. Grisey mismo, con los comentarios acerca de su obra, propone reflexionar acerca de la llegada en directo, al lugar del concierto, de estos relojes cósmicos impasibles, que han franqueado años luz hasta llegar a nosotros. Las señales se encuentran con una música que no sólo prepara su entrada en escena, sino cuya organización temporal deviene de sus características rotacionales.

Estos casos, y tantos otros dispersos en el tiempo, permiten notar que las características espaciales de la música han sido ampliamente aprovechadas en función de la expresión. Ya sea a través de ideas extramusicales o en vinculación con la estructuración misma de la obra, el espacio cumple una función integradora del discurso. Toda sensación sonora lleva implícita una determinada cualidad espacial, y el espacio se manifiesta a través del sonido. Los medios electroacústicos actuales han aumentado considerablemente las posibilidades de tratamiento del espacio, pues mediante la simulación, es posible multiplicar las fuentes sonoras y distribuir las en ambientes virtuales según la voluntad del compositor.

Comencé mi primera obra electroacústica -*Bosco: jardín al compás del deseo*- en 1989, impulsado por la problemática del espacio en música. Esta pieza -basada en el famoso tríptico de Hieronymus Bosch *El jardín de las delicias*- fue presentada en el contexto de un trabajo interdisciplinario de investigación y desarrollo de hardware. Diez años después, animado por los avances tecnológicos ocurridos durante ese tiempo, retomé el tema en *Interiores*, estrenada en 2004 como parte de la defensa de mi tesis de Doctorado en Música, en la especialidad Composición.

Investigación - Composición

Interiores fue escrita para flauta, oboe, saxo alto, clarinete bajo, piano y procesamiento electrónico en tiempo real. La tesis, por otra parte, describe el diseño y desarrollo de programas de computación de asistencia en la composición musical -especialmente orientados al tratamiento del espacio en música- que luego fueron aplicados en la composición de esa obra.

La composición musical y el desarrollo de programas presentan temáticas bien diferenciadas, pero mutuamente relacionadas. El primer objetivo, la composición, surge del deseo de expresar la poética del espacio en términos sonoros. El segundo, las herramientas de creación, de la necesidad



Figura 1 Fragmento de *Interiores*

del compositor de generar un entorno apropiado que posibilite la realización de su obra, sin el cual ésta no podría existir.

Los programas asistentes empleados en la génesis de la obra sirven para la simulación de fuentes aparentes en ambientes virtuales y su desplazamiento en el espacio; el tratamiento del espacio interno de la música en relación con las trayectorias descritas por esas fuentes; el control espacial de la altura, de las relaciones temporales entre los eventos sonoros, del timbre y la textura y la generación de volúmenes espaciales; y el control de la posición de las fuentes que los generan. Intervienen temas relacionados con la audición, el procesamiento de señales digitales, la informática y la música.

La tarea comienza con un relevamiento previo de los aspectos psicoacústicos relativos a la audición espacial y de técnicas de simulación de imágenes espaciales en ambientes ilusorios. Luego, se trasladaron algunos de los sistemas de espacialización preexistentes (Chowning, Moore,

Ambisonics) al ámbito del procesamiento en tiempo real, incorporándolos como asistentes adicionales del entorno compositivo.

La plataforma elegida para el desarrollo de software es el sistema gráfico de programación Max-MSP, creado en el IRCAM, en París. Se basa en objetos interconectables, con funciones específicas, orientados al procesamiento digital de señales de audio. Bajo este entorno es posible crear nuevos objetos, escritos en lenguaje C, que incrementan sus posibilidades.

Finalmente, desarrollé un modelo de localización espacial del sonido que parte de una técnica de grabación denominada binaural. Se trata de un sistema de síntesis binaural, con reproducción transaural cuadrafónica. Realicé un primer programa para sistema operativo Windows, que luego trasladé a Max-MSP, donde opera en tiempo real.

El software creado procesa el sonido proveniente de instrumentos musicales tradicionales o de fuentes electrónicas, y lo distribuye espacialmente a través de parlantes en la sala de concierto. Transforma las señales monofónicas que ingresan a la computadora, e induce al oyente a percibir una imagen espacial similar a la que experimentaría frente a una o más fuentes estáticas o en movimiento, y un espacio de características materiales distintas a las del recinto en que se encuentra.

Al modelo se agregan otros objetos que aportan un mayor realismo en la localización. Entre ellos, la simulación de la acción filtrante del aire en función de la distancia fuente-sujeto, y la simulación de las primeras reflexiones que ocurren en las paredes, techo y piso del recinto simulado. Los objetos creados admiten cierta variedad en cuanto a posibilidades de interconexión. Incluso, en un mismo entorno, es posible utilizar más de una técnica de espacialización.

Considerando las aplicaciones musicales que veremos más adelante, fue necesario disponer de un sistema de ubicación de las fuentes virtuales de posibilidades múltiples. Por esto, implementé diversos módulos integrados en una interfaz gráfica, que sirve de herramienta para el trazado de trayectoria o posiciones fijas de las fuentes. El sistema de posicionamiento consta de dos vectores solidarios controlados por transformaciones geométricas en coordenadas homogéneas.

Integración de la música al espacio virtual

Los eventos sonoros, al igual que las estructuras musicales, se desenvuelven en un espacio propio e interno, delimitado por los parámetros que los caracterizan. Algunas propiedades de ese espacio son observables a través de los movimientos de un intérprete o un director de orquesta, que transforma y exterioriza ciertos recorridos inscriptos en gestos visibles en la partitura.

Siguiendo esta idea, podemos concebir el problema de la localización espacial del sonido aplicado a la composición como una exteriorización del espacio interno de la música, y a la vez, como una interiorización del espacio externo. Esto significa que las trayectorias espaciales se desenvuelven en relación con los recorridos interiores del sonido, y que los parámetros del sonido o la música pueden ser alterados por la trayectoria de las fuentes virtuales.

Consideramos, entonces, dos aspectos: (a) el sonido genera la trayectoria; (b) la trayectoria transforma al sonido.

El primer caso involucra la detección de la magnitud de algunos parámetros elegidos como la altura, la dinámica, el grado de tonicidad o la duración de los sonidos instrumentales que ingresan a una computadora. Estos parámetros se agrupan por ternas, y a cada uno de ellos se le asigna una componente del espacio. Si los parámetros varían, cambian en consecuencia las coordenadas de la posición de la fuente. Las acciones musicales que realizan los instrumentistas provienen de la partitura, donde se contempla la modificación gradual de estas variables, no sólo en función del discurso a generar sino también de los recorridos espaciales.

En el segundo caso, la descomposición de las trayectorias sobre los ejes de coordenadas produce valores que alteran la magnitud de los parámetros de procesamiento del sonido. Lo que suena es transformado por la trayectoria elegida para la fuente.

La aplicación más inmediata de la exteriorización del espacio interno es lo que denomino *registración espacial de la altura*. Cada nota adquiere una posición fija en el espacio. A cada grado del total cromático corresponde un ángulo sobre el plano horizontal, y a cada octava un ángulo de elevación. Esta disposición coincide con cierta forma de representar la altura a través de una espiral ascendente en la cual todos los grados de igual nombre coinciden verticalmente.

Si disponemos los eventos sonoros secuencialmente, el sentido de giro de la fuente se relaciona con la direccionalidad melódica. Si ejecutamos una escala cromática ascendente, por ejemplo, percibimos que la fuente que la genera rota y sube, describiendo la espiral antes mencionada. La velocidad del movimiento, por otra parte, depende de la interválica presente. Si las distancias entre las notas son más amplias, la velocidad aumenta en consecuencia.

Desde el punto de vista de la implementación, debemos considerar que el recorrido de la fuente debe presentar curvas suavizadas en el tiempo. Esto lo logramos a través de rampas de cierta duración entre valores sucesivos de altura, que amortiguan las desviaciones de los giros melódicos.

También es preciso considerar el nivel de tonicidad del sonido, a fin de decidir la posición de la fuente en caso que no exista altura definida. Con el propósito de evitar que el oyente “aprenda” con excesiva rapidez las relaciones entre altura y espacio virtual, realizamos transformaciones de la posición de la espiral, tales como desplazamientos o rotaciones, como parte de las modificaciones ambientales que luego veremos.

Otro aspecto a considerar es el relativo a las distancias. La simulación de la distancia debe depender en primer grado de la intensidad de los eventos sonoros. Mientras menor es la intensidad, más lejos se encuentra la fuente del eje de la espiral. Para incrementar el realismo de la situación, implemento un efecto filtrante, asociado a la amplitud de la señal. De este modo, las dinámicas tenues se asocian a espectros pobres y las fuertes a espectros más brillantes. La figura siguiente muestra un esquema del proceso.

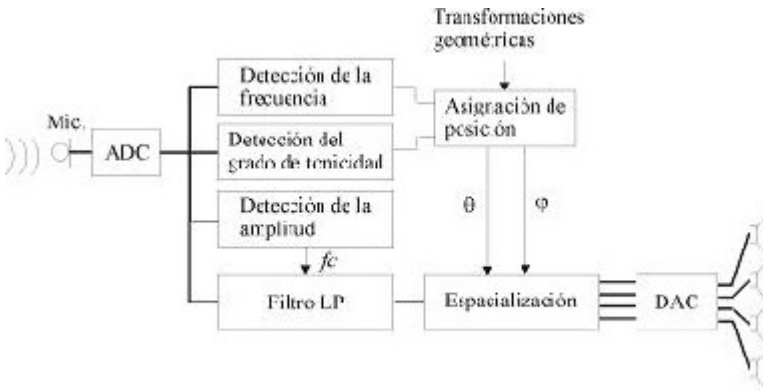


Figura 2 Esquema de implementación de módulo de espacialización en función de la altura, la dinámica y el grado de tonicidad de los eventos sonoros

Frente a la superposición de estratos melódicos podemos hablar, entonces, de un contrapunto extendido que involucra a las trayectorias.

Otro ejemplo de exteriorización del espacio interno de la música lo observamos en la figura 3. El registro, el ámbito melódico y la dinámica de una sucesión de sonidos, conforman las componentes de una trayectoria espacial, que actúa como correlato del movimiento interno del gesto musical (a). El registro se traduce en elevación de una fuente sonora, y el ámbito melódico y la dinámica en su desplazamiento a lo largo y a lo ancho del cuarto virtual. A su vez, la misma trayectoria sirve para transformar los parámetros de un proceso de filtrado aplicado a otro objeto sonoro (b). Los parámetros de la sucesión melódica, traducidos al terreno de la música electrónica, se convierten ahora en frecuencia de corte, ancho de banda y ganancia del filtro.

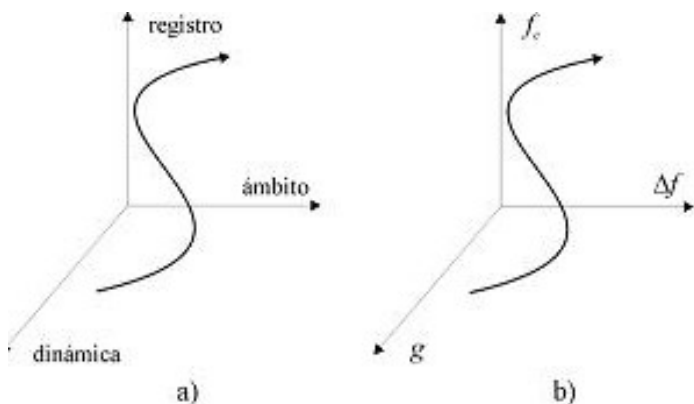


Figura 3 Relación entre los parámetros de un gesto musical y su desplazamiento en el espacio (a) y utilización de la misma trayectoria en el procesamiento de un objeto sonoro con un filtro (b)

Extendiendo este principio a otros parámetros, podemos crear múltiples trayectorias para una misma fuente –tantas como ternas de variables consideremos–, o bien, aplicar las coordenadas definidas por la trayectoria de una fuente al control de la magnitud de los parámetros de otro sonido o fragmento de música. De este modo, la evolución dinámica de un evento sonoro, su tonicidad, el nivel de consonancia de las redes interválicas de un sector musical, su densidad cronométrica o polifónica, o la relación de periodicidad o a-periodicidad de una sucesión de eventos, se constituyen como variables del espacio, o parámetros transformados por las trayectorias en él descriptas.

También es posible intercambiar los parámetros asignados a cada eje de coordenadas del espacio virtual a fin de rotarlo, o modificar el factor de escala, a la manera de un zoom espacial. Las coordenadas obtenidas pueden sufrir transformaciones geométricas, y las mutaciones del sonido o las secuencias de eventos pueden coincidir en tiempo con los movimientos de la fuente, o bien ser anticipadas, o retardadas a la manera de un eco. La magnitud de los parámetros, traducida tanto a coordenadas cartesianas como esféricas, duplica las trayectorias posibles, sin que por esto se altere la percepción de estas relaciones. Por último, cualquier parámetro del sonido o la música puede afectar no sólo a las trayectorias, sino también a las dimensiones o características acústicas del espacio virtual.

Tratamiento espacial de la altura y el timbre

Como método de control de la altura, la organización de conjuntos de grados cromáticos (PCS, por *pitch class sets*) resulta eficaz. He dedicado cierto tiempo al estudio de sus propiedades y al desarrollo de programas de composición asistida que utilicé luego en la composición de algunas obras (Cetta, 2003).

Del análisis de las características de los conjuntos, surgen clasificaciones orientadas a la generación de similitudes, oposiciones o transformaciones entre campos de altura. En el caso de los conjuntos formados por cuatro sonidos, por ejemplo, una clasificación posible surge en relación con el grado de asociación respecto del sistema tonal -acordes de séptima, tríadas con notas agregadas, acorde bimodal, conjuntos cuyos subconjuntos son acordes por terceras, acordes por cuartas, fragmentos de escalas reconocibles- o disociación respecto a él, ordenados por sus características propias.

Las relaciones entre los campos de altura se regulan en función del nivel de consonancia de cada conjunto. La determinación del grado de consonancia puede establecerse por varios métodos, pero básicamente tiene en cuenta la cantidad y calidad de las clases interválicas presentes en cada conjunto y la disposición vertical u horizontal de sus sonidos en el registro. En el ordenamiento se comparan todos los conjuntos, pero también se establecen subcategorías de acuerdo con la ausencia de uno o más intervalos en particular, cantidad de clases interválicas presentes, cantidad de transposiciones o inversiones no redundantes, etc.

Cuando varios instrumentos monódicos ejecutan simultáneamente las notas de un conjunto, cada sonido se diferencia por su timbre, por el modo de ejecución empleado y por la ubicación de cada instrumentista en el escenario. Cualquiera de estas características puede ser transformada, aplicando el procesamiento adecuado. Pero es posible, además, simular la producción de varias alturas organizadas con un único instrumento monódico, transportando aquella que ejecuta a otras distancias, y aplicando a cada nota un tratamiento tímbrico diferenciado y una ubicación particular en el espacio.

Para la implementación de este proceso, programé un objeto de control que genera los índices de transposición a utilizar en la transposición. Estos índices son calculados para conjuntos de grados cromáticos de tres y cuatro elementos cuya denominación se especifica en una de sus entradas. Si elegimos el conjunto 4-15 por ejemplo, e informamos al programa que la nota ejecutada corresponde a la posición del bajo, al tocar un *do* es posible obtener *do#*, *mi* y *fa#*, que completan el conjunto antes mencionado. El objeto calcula una transposición posible y decide si lo invierte o no, por lo cual en cada interpretación de la misma nota escuchamos un acorde con la misma estructura interválica (4-15, en el ejemplo) pero transpuesta, invertida, o permutada de formas distintas.

Las transposiciones del sonido de un mismo instrumento presentan un nivel de coherencia mucho mayor que en el caso de varios instrumentos ejecutando las notas de un acorde. Obviamente la relación de las componentes espectrales es la misma para todas, pero desplazada en frecuencia.

Esta característica genera una integración de los sonidos que guía a la percepción de un único espectro, por lo cual, este tratamiento de la altura produce resultados más bien tímbricos. El efecto se potencia en la combinación de estos acordes-espectros con el tratamiento interválico de las fundamentales.

Con el propósito de generar acciones musicales variadas, recurrimos a un objeto que detecta si la nota supera en duración un cierto umbral. Sólo en ese caso la operación de armonización es llevada a cabo. Esto permite la ejecución de giros rápidos –adornos, por ejemplo- sin armonización y detenciones, donde la armonía aparece a través de un *crescendo* programado. La distribución espacial de estas acciones complementa el efecto buscado.

Por otra parte, mediante el procesamiento adecuado, el sonido de un instrumento puede convertirse en el de otro, y la modulación entre ambos ser acompañada por una trayectoria, que los vincula espacialmente.

Tratamiento espacial de las relaciones temporales

Es posible comparar el tiempo de un fragmento musical con las dimensiones del espacio virtual. Desde un punto de vista perceptual, al aumentar el espacio, la sensación de transcurso del tiempo parece disminuir. Esta idea, considerada a través del tema que nos ocupa, puede justificarse a través de diversas causas: una es la acción de la reverberación, que disminuye la resolución temporal; otra surge en relación con los primeros ecos. Las diferencias temporales entre los tiempos de arribo de las primeras reflexiones aumentan a medida que el espacio crece. Los primeros ecos considerados son seis y se producen por el rebote del sonido que emana de la fuente sobre las cuatro paredes del recinto, el techo y el piso.

Dejemos de lado, por el momento, la disminución en la intensidad del sonido debida a la distancia y la absorción asociada a la reflexión, aprovechando la virtualidad de nuestras aplicaciones del espacio. Si las dimensiones del ambiente virtual crecen considerablemente a medida que transcurre el tiempo, llega un momento en que los ecos son percibidos con un grado de separación tal que se pueden expresar en términos aplicables al ritmo.

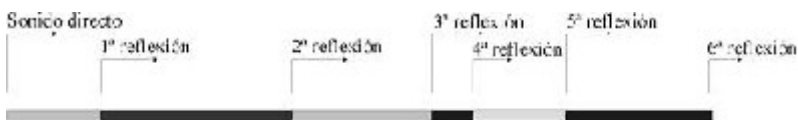


Figura 4 Relaciones entre los tiempos de llegada de las primeras reflexiones, medidos con segmentos

Si modificamos la dirección de la fuente o la distancia, percibimos un cambio en la estructura temporal generada por las reflexiones. La figura 5 muestra cómo se transforma esa estructura cuando el ángulo de azimut varía entre 0° y 45°. El gráfico surge del cálculo del tiempo de arribo de las seis primeras reflexiones, para una elevación de la fuente equivalente a 5°, y una distancia fuente-sujeto igual a 0.483 veces el lado del recinto, formado por un cubo.

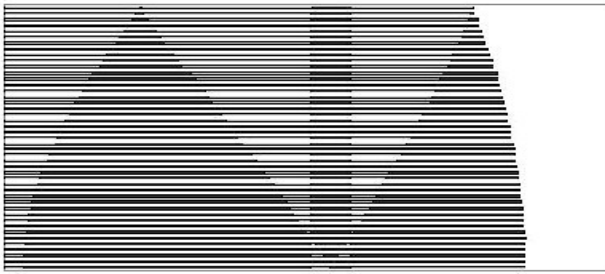


Figura 5 Relaciones entre los tiempos de llegada de las primeras reflexiones, variando el ángulo de azimut

En este sentido, las dimensiones del ambiente virtual funcionan como un indicador de tempo de las reflexiones. La figura siguiente es una traslación del gráfico anterior a notación musical. La duración más pequeña se expresa como apoyatura de la semicorchea. Una

traslación similar es posible, usando corcheas de quintillo o seisillo, como figuras de menor valor.



Se aprecian claramente las características moduladoras que surgen de la disposición sucesiva de estas células. Los ritmos se generan del ataque de los instrumentos, pero además, surgen de las acentuaciones, del ordenamiento perceptual de sucesiones de grados cromáticos, de la incorporación de adornos o articulaciones diferenciadas o de la modificación del timbre en cada evento.

Los ritmos son generados con un programa que utiliza los mismos objetos usados en el modelo de localización espacial del sonido propuesto (ver figura 7), y que fueron destinados a la simulación de las primeras reflexiones. Este software toma las trayectorias diseñadas en la interfaz gráfica antes mencionada y calcula los ritmos derivados de los primeros ecos. Los resultados pueden aplicarse no sólo a la producción de esquemas rítmicos a ejecutar por los instrumentos, sino también al control temporal en tiempo real de otras unidades de procesamiento del sonido.

Figura 6 Ídem Figura 5, pero representado en notación musical

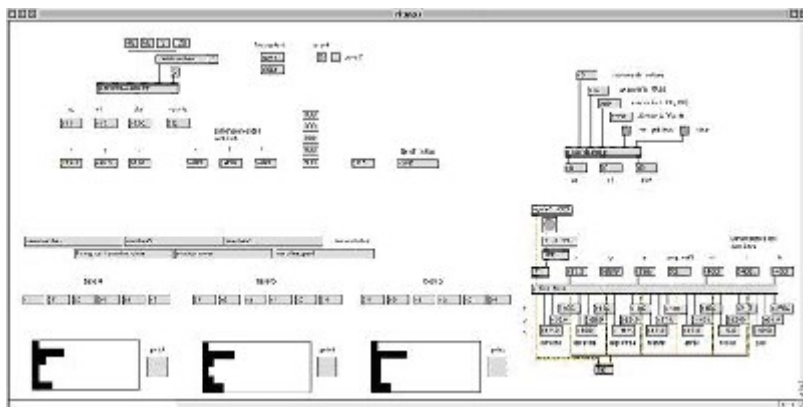


Figura 7 Software que genera ritmos a partir de trayectorias.

Hemos visto una vinculación perceptible de la relación espacio-tiempo. Es posible resaltar sus coincidencias, o bien ponerlas en conflicto, mediante el control de las dimensiones espaciales y las densidades temporales.

La expansión del espacio, y los ritmos asociados a las primeras reflexiones, se vinculan de algún modo con la dilatación temporal propia del espectralismo. En esta música, la dilatación del tiempo da lugar a la re-síntesis instrumental de las componentes sinusoidales de un sonido analizado. De no aplicarse tal aumento a la grilla temporal, las complejas variaciones espectrales de las componentes que ocurren durante el ataque del sonido no podrían ser imitadas con instrumentos mecánicos convencionales. En nuestro caso, el procesamiento electroacústico permite un recorrido gradual que parte de las reflexiones ambientales de un sonido instrumental y conduce a la generación de ritmos de ataque de varios instrumentos distribuidos en el espacio

Tratamiento espacial de la textura

Los sonidos impulsivos, según vimos antes, resultan más fáciles de localizar que los sonidos continuantes. Las acciones musicales formadas por sucesiones de sonidos breves, por analogía, brindan mayores posibilidades espaciales que otras construidas sobre sonidos largos. La figura siguiente, presentada a modo de ejemplo, reúne algunos comportamientos típicos donde los tipos de articulación del sonido ayudan a la localización de la fuente.



Figura 8 Sucesiones de sonidos breves, agrupadas de acuerdo a cantidad de alturas ejecutadas.

Un modo artificial de crear sucesiones de sonidos impulsivos resulta de la fragmentación aleatoria de sonidos continuantes. Uno de los objetos programados hace uso de este principio, con el propósito de atomizar un evento sonoro y distribuirlo en el espacio, en un volumen de dimensiones variables definible por el usuario. Para la distribución de los fragmentos en el espacio se recurre a otro objeto, que genera coordenadas de forma aleatoria, comprendidas en una zona especificada que puede modificarse en el tiempo, incluso con algún parámetro sonoro.

Otra forma de tratamiento espacial de la textura consiste en la generación de volúmenes delimitados por fuentes vinculadas, que reproducen eventos provenientes de instrumentos musicales y sonidos sintetizados.

Las herramientas destinadas al control preciso de las coordenadas que definen la posición de las fuentes virtuales vistas con anterioridad, fueron diseñadas con el propósito de facilitar la generación de movimientos complejos de varias fuentes que se desplazan en conjunto.

En la figura 9 observamos distintas formas geométricas definidas por la ubicación de las fuentes aparentes que rotan sobre su centro, o bien se trasladan en el espacio. Los números representan la cantidad de emisores involucrados en cada caso.

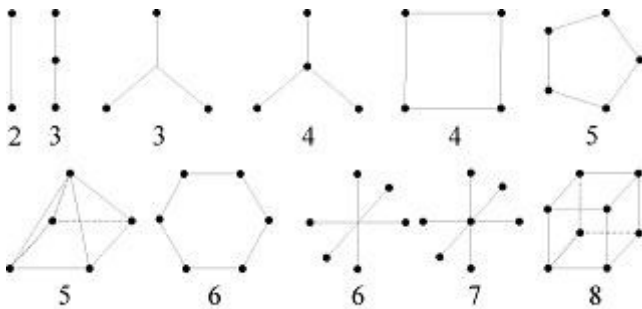


Figura 9 Ubicación de fuentes sonoras en complejos geométricos.

La textura global de estas formas en rotación se presenta como una sucesión de texturas sonoras o musicales individuales, emanadas por cada elemento del conjunto. El movimiento pone de relieve las dimensiones y la forma de estos complejos sonoros, compuestos principalmente de acciones iterativas, cuyos elementos se dispersan velozmente, y construye luego otros volúmenes.

Podemos imaginar que los complejos permanecen fijos mientras el oyente los rodea, como si se tratara de esculturas sonoras. El desplazamiento virtual del oyente alrededor de los objetos puede simularse mediante rotaciones y traslaciones del ambiente en su totalidad, manteniendo fijas las posiciones relativas de cada conjunto dentro del recinto.

Esto conduce a pensar un tipo de música en la que los recorridos en el espacio virtual son definidos por el mismo oyente, quien se detiene y examina cada objeto sonoro, rodeándolo y apreciando su textura según su voluntad. Algunos complejos permanecen fijos y otros se desplazan sin intervención del que escucha, en un intrincado laberinto que invita a encontrar una salida.

Conclusión

La potencia heurística de la noción de vanguardia pierde su eficacia al momento de la creación. La novedad no surge del anuncio de grandes rupturas o de las expresiones de un manifiesto estético. De allí no extraemos los materiales ni los procedimientos que conforman la música.

Hemos visto qué teorías entran en juego actualmente en la elaboración de una obra. A partir de las investigaciones sobre el sonido hoy se puede avanzar, profundizar ciertos caminos o aspectos y crear allí algo nuevo.

Las ideas compositivas aquí expuestas, algunas plasmadas en *Interiores*, plantean puntos de partida interesantes para los próximos desarrollos. La integración de los aspectos temporales y espaciales de la música, la exploración de su espacio interno en relación con el espacio externo y la creación de herramientas que hagan posible una música interactiva basada en las decisiones de un oyente, provocan desafíos nuevos. Estos temas, seguramente, serán profundizados en el futuro.

*Este texto formó parte de la tesis presentada para el Doctorado en Música, especialidad Composición, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA, 2004.

Bibliografía

Cetta, P. (2003) “Principios de estructuración de la altura empleando conjuntos de grados cromáticos” en Cetta, P. (comp.) *Altura-Timbre-Espacio*. Buenos Aires. Educa.

-(2004) *Un modelo para la simulación del Espacio en Música*. Tesis de Doctorado. FACM-UCA.

Pablo Cetta

ha compuesto obras de cámara, orquesta y música electroacústica. Realizó sus estudios musicales en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la U.C.A. y paralelamente cursó estudios de composición con Gerardo Gandini. Ha recibido becas y encargos en el país y en el exterior, entre ellas de la Fundación Antorchas; L.I.P.M. y Fundación Rockefeller, en un proyecto de intercambio con las universidades de California en San Diego y Stanford; Fondo Nacional de las Artes; Institut International de Musique Electroacoustique de Bourges; Laboratorio de Informática y Electrónica Musical de Madrid y Ministerio de Educación y Cultura de España. Obtuvo, además, la Beca Antorchas, el Premio Municipal de Música, Segundo Premio Nacional, Primer Premio en el Concurso Internacional de Bourges y el Premio Euphonies d’Or de Francia.

Entrevistas

Por unas formas, por su materialidad

Entrevista a Bernardo Schiavetta y Jan Baetens

Figuraciones: Todas las vanguardias surgieron para confrontar, para destruir un orden del arte, expresado en unas instituciones y en los automatismos formales que hacían su atmósfera. ¿Que queda de las vanguardias? ¿El proyecto? ¿La operatoria? ¿Unos modos de hacer?

Jan Baetens y Bernardo Schiavetta: Estas preguntas implican que la iconoclastia es una dimensión esencial de la Vanguardia. Nuestras respuestas dependerán por supuesto de cómo definamos la Vanguardia y de la manera en que tal definición la situará respecto a la Historia, y respecto a la Modernidad.

Nosotros consideramos que Modernidad y Vanguardia iconoclasta no son la misma cosa. Toda la vanguardia iconoclasta forma parte de la Modernidad, pero la Modernidad como conjunto es una realidad más grande y más compleja.

Vanguardia iconoclasta y Modernidad tienen en común la búsqueda de la novedad, pero en esa búsqueda hay que distinguir entre las vías que rechazan el pasado y las que lo integran, entre destrucción y construcción, entre idealizaciones positivas y negativas, entre las tendencias radicales y las que no lo son.

En la primera Abstracción y en el Bauhaus había una búsqueda de esencias intemporales geometrizaras, ópticas, científicas en suma, no una destrucción rebelde. Se busca la novedad radical por una idealización positiva abstracta, un “purismo”. Esta vía se prolongará más tarde en el Neoplasticismo, en el Purismo, en el Cinetismo, en el Op-art, en el Minimalismo, y en ciertos aspectos del Arte Conceptual.

El Cubismo no implicaba necesariamente un rechazo total del pasado (¡se pintan fundamentalmente dos géneros naturaleza muerta y retratos!). No lo implicaba tampoco el Expresionismo.

Hubo por lo tanto a principios del siglo XX vanguardias que no eran iconoclastas.

La gran mayoría de las producciones del arte y la literatura del período entre las dos guerras son fundamentalmente constructivas. Triunfa entonces internacionalmente el Art Decó (donde se debe incluir los Realismos y el Post-cubismo). Fue un estilo universal, que se expresó en todas las formas estéticas: en las artes aplicadas, en la moda vestimentaria, en la arquitectura y en las artes propiamente dichas. Este período de “retour à l’ordre”, es sin ninguna duda Moderno, pero no es un momento de rechazo del pasado. Busca una novedad constructiva, que no es radical, sino inte-

gral, y que se acompaña de una idealización positiva y de unarenovación del pasado.

Por lo contrario, Futurismo, Dada, Surrealismo, fueron movimientos sin duda iconoclastas, que proponían una *tabula rasa* revolucionaria, un rechazo radical del pasado: los tres han propugnado la destrucción de los museos. Buscaban una “Novatio” sin “renovatio”.

Si la Vanguardia se define pues por su iconoclastia, entonces el término de Vanguardia sólo puede aplicarse a estas tres tendencias artístico-revolucionarias de las primeras décadas del siglo XX, Son lo que llamaremos *Vanguardias iconoclastas históricas*. Es importante subrayar que esos tres movimientos se extendieron a *todas* las artes, literatura incluida. En el caso del Futurismo, hasta hubo una arquitectura futurista.

A partir de los años sesenta del siglo pasado, y actualmente, las mismas tendencias han vuelto a surgir, es lo que llamamos el neo-vanguardismo. Dentro del neo-vanguardismo resurgieron no sólo las tendencias neo-dadaístas sino también las tendencias constructivistas y “puristas” que ya hemos evocado.

Nos parece por lo tanto que es un error identificar toda Modernidad con el rechazo de las formas precedentes, o no retener sino sus aspectos *destructivos y rebeldes*.

Bien por lo contrario, hasta es necesario distinguir entre los aspectos destructivos y constructivos *en el seno mismo* de las Vanguardias iconoclastas históricas, dado que ellas produjeron también formas nuevas con reglas bien definidas.

Dadá es sin duda la tendencia más destructiva, la que hace intervenir el azar como anti-regla (el poema sacado de un sombrero); pero los simultaneismos pictóricos, gráficos y sonoros futuristas fueron utilizados también por los dadaístas, y los surrealistas inventaron y codificaron los célebres *procedimientos* (escritura automática, cadáver exquisito, collage, etc.).

Hay pues aun en las mismas Vanguardias iconoclastas históricas una tensión entre la destrucción (una tendencia, diversamente graduada, hacia lo informe) y la construcción: la tendencia, diversamente graduada, hacia la elaboración de formas.

F.: Las vanguardias en las que ustedes señalan una condición no iconoclasta (con su búsqueda de esencias, su intemporalidad..., y creo que la división es verdadera y operativa): ¿no subvertían sin embargo conceptos estructurantes de la historia del arte occidental, como la perspectiva centrada el cubismo, o la primacía de la representación por sobre la exposición del trabajo el constructivismo? ¿la naturaleza muerta y el retrato no

eran de algún modo desmontados por el cubismo y su fealdad, que en ese caso no sólo desarmaba el punto de vista sino también el disfrute de la mimesis?

J.B y B.S.: Cuando se hace un análisis histórico de vanguardia destructiva y modernismo constructivo, se advierten como dijimos, aspectos constructivos en la vanguardia más destructiva, e, inversamente, se pueden discernir aspectos destructivos en el modernismo constructivo. La oposición no puede aplicarse mecánicamente de manera simplista, pero un 'distinguo' de la *predominancia* de la construcción o de la destrucción es un criterio útil.

En el modernismo constructivo se deben distinguir también graduaciones y matices. El cubismo de Picasso, Braque y Gris fue interpretado por la inmensa mayoría de los primeros espectadores como un primitivismo. La crítica de la perspectiva precede el siglo XX. Manet, ejemplo superlativo de pintura moderna figurativa según los cánones de nuestros días, fue acusado durante toda su vida de no saber pintar. El cubismo elimina, por ejemplo, la perspectiva frontal y ciertas reglas de pintura académicas, pero lo hace para integrar puntos de vista múltiples, que toman en cuenta ciertas vulgarizaciones de la teoría de la cuarta dimensión. Tratar de dar una imagen más "verdadera" de la realidad, no es una actitud negativa, sino positiva, purista. Por otra parte, el uso de la fotografía y de otras técnicas mecánicas no implicó para el Cubismo el rechazo del gesto mismo de pintar, ni el del aprendizaje que supone. Lo implicó sí para Duchamp y para su posteridad.

No hay que olvidar que ambas tendencias luchaban en los años diez y veinte por obtener la posición dominante en materia de innovación (como lo demuestra admirablemente la actual gran exposición Dadá de Paris y Washington). Había aspectos competitivos y de "moda"; había préstamos e influencias mutuas.

No es exagerado decir, sin embargo, que gran parte del arte del siglo XX no sería pensable sin la herencia Dadá, que fue la vanguardia iconoclasta por excelencia. Dadá *construyó* una expansión del campo artístico. Muchas cosas que no formaban parte del mundo del arte han sido 'institucionalizadas' por Dadá: las bromas (más precisamente la crítica de la seriedad, la ironía), las invectivas (más precisamente un sarcasmo que ya no necesita adornos retóricos, como en la época de Voltaire), el absurdo. Existía por supuesto una larga tradición marginal del 'nonsense' y del sarcasmo, pero Dadá los ha 'autonomizado' y los ha puesto en el centro del campo artístico. Además, Dadá ha inventado formas nuevas, como el *ready-made*, objeto no artístico que se transforma en objeto de arte, la incorporación de máquinas (de manera más radical que la de los futuristas), la utilización del azar como regla, o el fotocollage. En este último caso,

tampoco se trató de una invención absoluta, pero con Dadá se hace un empleo sistemático y variadísimo de esta técnica.

Por fin, también hay que tomar en cuenta que nuestras ideas sobre construcción y destrucción, deben modularse en función de la variabilidad histórica de la percepción crítica. El modernismo 'clásico' ("high modernism"), fue considerado al principio como un movimiento innovador y progresista. Luego, a partir de los años 1960 muchos críticos lo han considerado como un movimiento políticamente y artísticamente reaccionario (cosa que hubiera sorprendido a los primeros lectores de *The Waste Land*).

Mutatis mutandis, hay actualmente una tendencia (fructífera, a nuestro parecer) que considera a Duchamp como un gran clásico, no porque Duchamp esté en los Museos, sino porque se va comprendiendo que toda su obra es fundamentalmente una crítica lúcida, erudita y radical de problemas *tradicionales*, como los de la esencia misma de la pintura occidental, de sus temas mayores y de sus técnicas: la perspectiva renacentista como paradigma de la visión tridimensional, el desnudo como paradigma temático, etc.

F: ¿Como juzgan la combinación de lo político y de lo artístico en las vanguardias?

J.B y B.S.: Por cierto, cuando se toca el tema *histórico* de estas tres Vanguardias, no se pueden ignorar sus aspectos no solamente rebeldes, sino *revolucionarios*, las rebeldías políticas expresadas en la mayor parte de los diversos *Manifestos*.

Nos parece útil citar a ese respecto una intervención muy reciente del filósofo Alain Badiou, publicada en el catálogo de la exposición *BigBang, destruction et création dans l'art du 20e siècle* en el Centre Pompidou. Esta exposición temática (que comenzó en octubre de 2005) abarca todos los desarrollos vanguardistas del siglo veinte que han dejado su huella en el arte y en la literatura (se exponen libros también). Para Badiou, lo propio del siglo XX es la articulación entre destrucción y formalización.

Es lo que siempre *Formules* ha sostenido acerca de la "modernidad" con una perspectiva diferente.

"¿Cómo hacer para que la destrucción se vuelva algo positivo? (dice Badiou) Uno de los medios posibles es el de proponer una formalización integral de esa manera, la forma pura, la forma que se exhibe como forma, que indica sus propias reglas, parece abolir toda referencia a un contenido, toda imitación o representación. Tal idea ya existía en la literatura, en el deseo de Flaubert de escribir una novela sobre nada, un libro capaz de sostenerse únicamente por la fuerza autorreferente de la escritura". Badiou, quien se posiciona explícitamente en la extrema izquierda, piensa

que esa misma articulación existía en el proyecto político del comunismo: borrar el pasado (“du passé faire table rase”) y dar estructura fuerte al Partido.

Sin embargo, una estructura fuerte del partido y una libertad revolucionaria del arte son incompatibles.

Desde nuestro punto de vista, la revolución política y la revolución artística vanguardistas nunca llegaron a combinar de manera satisfactoria vanguardia artística y vanguardia política en una síntesis estable.

En primer lugar, hay que decir que las vanguardias iconoclastas, no son ‘simplemente’ movimientos artísticos. Para ellas, el arte no es un fenómeno independiente, autónomo, sino un hecho social cuya función esencial es la de contribuir a un cambio social de la vida misma, como lo decía Tzara (en principio: de mayor democratización y de emancipación de todos).

En segundo lugar, en lo artístico propiamente dicho las vanguardias iconoclastas rechazan los criterios y modelos tradicionales de la belleza. Los futuristas italianos fueron los primeros que propugnaron la destrucción de los Museos, los dadaístas proclamaban la “muerte de la antigua belleza”, y los surrealistas mantenían que la belleza debía ser “convulsiva”. En eso eran estéticamente revolucionarios (pero esto no implica necesariamente el elogio de lo feo; ya volveremos a hablar de la cuestión difícilísima de lo sublime y de lo feo en arte).

Dar un valor absoluto a las reivindicaciones políticas sin dar un valor absoluto al arte ha conducido a muchos futuristas italianos a colaborar “patrióticamente” con Mussolini, o a unos pocos vanguardistas rusos a colaborar con los programas de Stalin, lo cual se traduce en ambos casos por el abandono final de la revolución propiamente estética. Si los surrealistas franceses “al servicio de la revolución” (fue el título mismo de la revista oficial de Breton) no llegaron a tales extremos, fue sin duda porque objetivamente no podían convertirse en artistas oficiales en Francia. El vanguardista que se pone *al servicio* del cambio social institucionalizado acaba por utilizar estrategias artísticas anticuadas para poder ‘comunicar’ con las masas y produce así un arte *kitsch* de izquierda o de derecha (como lo mostró el marxista Gillo Dorfles ya en los años cincuenta). ¡El surrealismo, que para Greenberg era un arte reaccionario, podría haber sido, vamos, en broma, en una ucronía, la base de un arte oficial *absolutely fabulous*! Y de alguna manera el Marqués Dalí lo hizo. Pero volvamos a ser serios: históricamente, es evidente que cuando la vanguardia se politizó en la *Polis* no pudo continuarse siendo realmente una vanguardia en el arte.

En el caso contrario (el de Adorno, el de los neo-dadaístas estadounidenses o europeos), ciertas neo-vanguardias realizaron sus programas de

crítica política a través una crítica de los idiomas artísticos existentes, pero perdieron todo contacto con el gran público y con la política (en el sentido común, banal, del término: acciones concretas en la *Polis*).

Esta parte de la neo-vanguardia es radicalmente una vanguardia iconoclasta, pero deja de funcionar como un instrumento político eficaz. Y dado que cada una de esas neo-vanguardias se propone en su momento como la única estética contemporánea legítima, todas son, en ese sentido, políticamente *totalitarias*.

En resumen, el problema *político* de las Vanguardias iconoclastas es que son políticamente imposibles y *artísticamente* antidemocráticas, porque no reconocen como *legítimas* las otras posiciones estéticas.

F.: ¿Cuál es la situación contemporánea de la vanguardia?

J.B y B.S.: En un sentido estricto, histórico, nos parece que la Vanguardia iconoclasta radical ya no existe ni puede existir, puesto que actualmente es imposible no volver sobre el pasado.

Las Vanguardias son pasado, y si continuamos en la Vanguardia iconoclasta estamos de nuevo en la repetición del pasado.

Como sabemos, lo que caracteriza la situación contemporánea del arte (y, tal vez, de la sociedad) es su heterogeneidad, la mezcla de tendencias y preferencias, que refleja tanto una creatividad excepcional como una pérdida de jerarquías y de criterios de evaluación. Todas estas tendencias se refieren al gran gesto vanguardista, unas para criticarlo o rechazarlo, otras para continuarlo en algún modo (son por lo tanto tendencias neo-vanguardistas, como las que aparecieron a partir de los años sesenta). Desde este punto de vista, podría decirse que la Vanguardia en su conjunto histórico sigue siendo la clave de toda nuestra contemporaneidad. Sin embargo, lo que más falta hoy día, es la Vanguardia iconoclasta misma: ésta no puede repetirse o continuarse, porque su esencia misma impone la no-repetición, la transformación y la autocrítica permanente. Por eso, lo más interesante que se puede hacer hoy no es la continuación de las Vanguardias, sino su crítica, no con la esperanza de poder volver atrás, sino con la esperanza de continuar la Modernidad de otra manera.

Ciertos eslóganes de las Vanguardias iconoclastas históricas se han impuesto como paradigmas dominantes en el arte postmoderno occidental, que es un arte mundial. Lo vemos hoy hasta en China (para no hablar del Japón ni de Rusia)

En la cultura de las élites intelectuales francesas, un difuso neo-vanguardismo iconoclasta está más presente que nunca, porque el rechazo del arte artesanal, el gusto de la provocación publicitaria (por medio de lo

obsceno y lo escatológico), y el deseo de inventar novedades a cualquier precio, son hoy el ABC de cualquier artista post-moderno (o mejor dicho, tales son los artículos de fe del credo académico que se enseña en las escuelas universitarias de arte).

Es más, casi todos los artistas están politizados y producen un arte muy 'políticamente correcto' (denuncias diversas, defensa de las minorías, etc.) pero esos mismos artistas rebeldes crean, en Francia, un arte oficial subvencionado, o en otras latitudes un arte comercial para los ricos coleccionistas de las ferias de Basilea, de Londres o de Miami, y sus objetivos ya no son el cambio de la vida, sino el ejercicio de un poder en las galerías chic, en las colecciones privadas de los millonarios y en los museos. Tal programa es perfectamente legítimo, si no se es hipócrita, y Andy Warhol ya lo había hecho pública y cínicamente suyo (cf. el libro de Obalk *Pourquoi Andy Warhol n'est pas un grand artiste?*). Hoy Jeff Koons puede servir como emblema de esa actitud.

La creencia en la revolución a través de la cultura fue el dogma de las primeras vanguardias históricas. Esta creencia existe todavía, pero es una creencia vacía, una *superstición* post-moderna: todos sabemos que lo que dirige la sociedad no es el arte sino la economía y si se continúa creyendo en el mito de la vanguardia y de la capacidad transformadora del arte es por razones... económicas: el arte es un *business* y mucha gente gana su vida en el mercado del arte (Véase las ferias internacionales que ya hemos nombrado).

Es importante subrayar, por otra parte, que las Vanguardias, a pesar de ser antinacionalistas y cosmopolitas, estuvieron marcadas por el contexto cultural en el cual emergieron. Las vanguardias francesas fueron diferentes de las vanguardias alemanas, americanas, belgas, etc. Estas divergencias se observan también hoy día.

Es claro, por ejemplo, que la situación actual en Francia, que influye por supuesto en la dirección que está tomando *Formules*, es muy favorable a la vanguardia. A pesar de su ausencia casi completa en el debate social, la neo-vanguardia goza de un gran prestigio institucional (en las artes plásticas, la neo-vanguardia es más o menos un arte de Estado), lo cual probablemente resulta de un "efecto Beaubourg", es decir del entusiasmo que ha despertado la creación de ese Centro de arte contemporáneo de París. Si las críticas de la vanguardia y de la neo-vanguardia se produjeron con retraso en Francia, es a causa de este efecto. De la misma manera, el prestigio persistente de la vanguardia en el campo plástico explica también porqué Francia continúa apoyando con máxima energía una producción artística y literaria de tipo neo-vanguardista, que muchos críticos de primer plano consideran ser de muy baja calidad.

Todo esto es el objeto de una gran polémica en Francia, que dura desde los años 90, con críticas violentas por parte de grandes intelectuales como Jean Baudrillard o Jean Clair, quienes atacan ese *conformismo del anti-conformismo* en las artes plásticas.

Régis Debray acaba de publicar el libro *Sur le pont d'Avignon* contra el “neo-vanguardismo” en el teatro contemporáneo, principalmente contra el espectáculo oficial presentado por el belga Jan Fabre durante el último festival de Avignon

En una entrevista conjunta con Régis Debray, Jean Clair acaba de declarar en *Le Figaro* que «c'est la forme qui dérange aujourd'hui et non plus l'informe»: “hoy, lo chocante no es lo informe, sino la forma”.

La situación en el campo literario es bastante diferente, esencialmente por razones institucionales propias de Francia, y también por la falta de importancia económica de las obras de arte literarias neo-vanguardistas.

En el campo de la prosa para el gran público, o en el de la novela comercial, que no es dirigido por el Estado sino por el Mercado, este tipo de debates simplemente ya no existe, por causa de la desaparición de las novelas neo-vanguardistas desde el principio de los años ochenta.

Si se las compara con las obras plásticas, las obras literarias de neo-vanguardia o de búsqueda estética (que se reducen en realidad a la poesía) no tienen ningún valor económico. Lo cual no significa que su valor simbólico sea inexistente, significa solamente que los debates literarios pueden desarrollarse entre unos pocos, sin tener ninguna repercusión, poniendo entre paréntesis, por decirlo así, la opinión pública.

Pierre Jourde ha publicado varios libros sobre la insignificancia actual de las producciones literarias francesas en prosa y verso (cf. *La littérature sans estomac*, cuyo título es una clara alusión a *La littérature à l'estomac* de Julián Gracq), y también lo ha hecho Richard Mollet (cf. *Le sentiment de la langue* y *Harcèlement littéraire*). Los planteamientos de estos autores deberían haber tenido más eco pero, curiosamente, si en el campo plástico existen polémicas sobre el arte contemporáneo subvencionado por el Estado, hay en cambio muy pocos debates sobre las subvenciones que se dan a la escritura neo-vanguardista, es decir a la *poesía* vanguardista. Tal vez porque, de todos modos, las sumas son mínimas, y porque la poesía ya no le interesa a nadie. En lo que nos concierne, *Formules* recibe esas subvenciones. ¡Y sin duda se nos considera como neo-vanguardistas, puesto que la revista *Magazine Littéraire* nos incluyó entre los *happy few* de su número sobre la *Nueva poesía francesa* (marzo del 2001)!

F.: ¿Cuál es la posición de *Formules* en este tiempo de la aceptación de las citas, la transtextualidad y los revivals?

J.B y B.S.: Lo que define a *Formules* no es solamente la crítica positiva, constructiva de la vanguardia y de la neo-vanguardia (lo que es muy diferente de su rechazo), es también la defensa de la especificidad del arte y de la literatura (y no del “arte por el arte”).

Lo que nos interesa, son las lógicas y estructuras del arte y de la literatura que le son propias y que funcionan con cierta autonomía ante lo político y lo social.

Por supuesto, el arte y la literatura tienen aspectos y efectos sociales. Sin embargo, nosotros pensamos que solamente la activación autónoma del material verbal puede crear textos de valor. Así *Formules* no retiene los aspectos más destructivos y rebeldes de las Vanguardias iconoclastas históricas (a pesar de todo lo que se puede aprender allí), sino sus aspectos constructivos: como por ejemplo los procedimientos surrealistas, las innovaciones tipográficas futuristas, las búsquedas esencialistas de la abstracción y del minimalismo. Por otra parte nos referimos a ciertas herencias, la de los procedimientos de Roussel, que compartimos con el Oulipo, y la filiación Poe-Mallarmé-Valéry, que compartimos con una parte del Nouveau Roman y con Jean Ricardou,

La “*Filosofía de la Composición*” de Edgar Allan Poe es un texto clave, la esencia de lo que buscamos (y que buscaron también Mallarmé y Valéry): la decisión de hacer hincapié en los métodos mismos de la escritura en lugar de tomar como punto de partida el yo del autor (romanticismo), o el “eso” del mundo (realismo).

Para nosotros, estos autores representan una tradición constructivista (antirromántica y antirrealista) cuya relación con la modernidad que defendemos es muy clara, más próxima de las vanguardias constructivas que de las vanguardias iconoclastas. Dentro de la modernidad, que vemos como un conjunto (no tiene sentido establecer clasificaciones o jerarquías entre autores que serían más o menos modernos que otros).

Las obras que siguen la tradición constructiva ofrecen un buen equilibrio (una armonía) entre dos aspectos capitales: primero, el deseo de radicalizar el gesto *específico* de la escritura gracias al empleo de reglas rigurosas; segundo, la posibilidad de utilizar estas reglas de manera no automática (es decir como un instrumento para descubrir algo, no como un fin en sí mismas). Esto nos permite recuperar la dimensión “expresiva” de la literatura. Y no tenemos miedo de añadir que la “belleza” del texto (y del lenguaje) es para nosotros parte de ambos aspectos: hay (o debería haber) una belleza de la obra bien hecha, producida con la ayuda de reglas y normas de escritura.

El programa de *Formules*, que es un programa en continuidad con la modernidad, es y no es al mismo tiempo un programa vanguardista. Es moderno y vanguardista porque, como todos los modernismos del siglo XIX y XX, no cree que la historia se acabó. Es vanguardista en el sentido más constructivo, porque en sus tentativas de innovación no le da miedo el radicalismo. Pero también se opone al neo-vanguardismo iconoclasta porque no acepta la destrucción como un valor, y porque no hace depender el arte y la literatura de programas políticos.

Dicho de manera menos general, el modernismo 'paravanguardista' de *Formules* se traduce por unos elementos clave:

1. La revista no valoriza la negación del arte y no defiende el arte como negación: lo feo, la incoherencia, lo incomprensible, lo irritante, etc. no constituyen un ideal, y la belleza, la coherencia, la claridad, lo agradable, etc. no constituyen un anti-ideal. Al menos no de manera teórica y general. Primero porque existe una tradición muy antigua de la estetización de lo feo como *sujeto* (siempre la estética clásica ha dado una gran importancia a la estetización de lo feo: Aristóteles en la *Poética*, habla de la descripción de cadáveres en la epopeya). Segundo porque lo feo como técnica o como efecto pueden sugerir estrategias artísticas fascinantes, a condición de que el artista acepte hacer un verdadero trabajo sobre lo feo (cr. los textos escatológicos de Ian Monk que hemos publicado).

2. Al revés, la belleza que defiende *Formules* nunca es la de un sujeto o un tema, siempre debe ser la de una forma o una técnica: es como la que se invoca cuando se habla de la belleza o de la elegancia de una demostración matemática. La belleza formal, cuyo tema puede perfectamente ser lo feo, no es una belleza, sino construida. Todo puede inspirar nuestros textos -el equilibrio, la belleza trascendental, la seducción, y también lo sucio, la locura, lo obsceno- pero lo que cuenta para nosotros es la manera en la cual se construyen los textos con la ayuda de reglas que transforman radicalmente la materia temática.

3. Por fin (y aquí se encuentra una de las dimensiones políticas de nuestra posición), *Formules* insiste sobre el carácter *compartido* del texto, que debe ser un punto de contacto entre el que hace y el que lee el texto: dicho de otra manera, las reglas del juego deben ser explícitas. En esto aplicamos al arte el "principio de cooperación" que la Pragmática ha identificado como mecanismo fundamental de la comunicación humana.

En resumen, si *Formules* es ante todo una revista que se concentra en el arte, es también una revista que defiende, políticamente los valores democráticos de manera activa y radical. Los defiende a la vez en la textualidad, en su concepción de las reglas compartidas, y también en la reflexión sobre la textualidad, favoreciendo el debate interno y externo, suscitando

la contradicción interna y la crítica externa, lo que raramente hacen los defensores de la neo-vanguardia iconoclasta.

F.: Se han postulado, en relación con la propuesta poética de *Formules*, conexiones con las líneas de trabajo del Oulipo. ¿Se podrían señalar cercanías y distancias, en ese caso? Y ¿podrían señalar otros momentos o espacios de producción a recuperar, en una memoria de antecedentes o coincidencias?

J.B y B.S.: En el día de hoy, no se puede elaborar ni una teoría, ni una práctica de las escrituras formales contemporáneas sin tomar en consideración las realizaciones del grupo Oulipo, o, mejor dicho, sin intentar esclarecer qué tipo de realizaciones se designan bajo un término oulipiano, *la contrainte*.

En un primer momento, para percibir claramente el fenómeno, la utilización sistemática e integral, extendida a todo un texto, de una 'figura retórica' produce indubitablemente un texto *à contrainte*. Como ejemplo, bastaría evocar los magníficos poemas anagramáticos de Unica Zurm, en los cuales cada verso es el anagrama del título. Sin embargo tal definición es demasiado estrecha, porque excluye todos los procedimientos y programas no catalogados por la retórica. Muchas figuras narrativas, por ejemplo, pueden ser la base de un trabajo sobre la *contrainte*, a pesar de no estar en los libros de retórica (que se interesan más por la estilística de la frase que por la composición de largos textos narrativos).

Lo que debe retenerse pues es que una *contrainte* es un procedimiento formal relativamente inusual que se aplica sistemáticamente a la producción y a la recepción de un texto: es una regla de escritura global inusual reconocible gracias a una regla de lectura global.

Sin el Oulipo, sin las raras reflexiones teóricas oulipianas iniciadas en 1960 y sin los textos publicados bajo la marca de fábrica oulipiana, no hubiera sido difícil ir más allá de los postulados oulipianos.

Sin embargo, *Formules* busca fundamentalmente algo más.

La diferencia principal con el Oulipo reside en el hecho de que la *contrainte* no es para *Formules* un objetivo en sí mismo: no somos Conceptualistas puros. La *contrainte* es solamente un medio para obtener otra cosa, es decir un texto literario. Además, el valor de tal texto nunca depende de la utilización de tal o tal *contrainte*, mas siempre de los méritos del propio texto.

Tanto a nivel intelectual (porque gracias al Oulipo ya no tenemos la misma idea de la literatura) como a nivel del gran público (porque se hacen grandes tirajes de las obras de Calvino y de Perec), el relativo éxito

del Oulipo, no resuelve sino que agudiza un par de problemas muy importantes.

1) El primer problema, es de tipo *histórico*.

Aunque el grupo oulipiano ha insistido muchísimo sobre la filiación histórica de sus trabajos, y sobre la existencia de técnicas y tradiciones oulipianas *avant-la-lettre*, esa revaloración del pasado se presenta irónicamente como un “plagio por anticipación”. Eso es, evidentemente una broma, pero se tiende a olvidarlo, y así se ha establecido la creencia, al menos en la percepción del gran público, de la novedad del Oulipo. Se cree que el Oulipo ha inventado la escritura *à contrainte*, lo que claramente no es el caso. Por lo contrario, se debería decir que, hasta cierto punto, el Oulipo constituye la reactualización de una tradición olvidada (y sin duda censurada), y también como la contraparte literaria del Arte Conceptual, dado que se valoriza la *contrainte* por la *contrainte* misma. Esta observación no pretende minimizar la importancia del Oulipo, sino que trata de historizarla, colocándola como (quizás) *la primera de todas las manifestaciones de lo postmoderno en literatura*. Por supuesto, sería falso pensar que sólo el éxito del grupo explica el éxito retrospectivo o consiguiente de sus ideas o la influencia del *Zeitgeist*, pero el papel jugado por el Oulipo puede calificarse de decisivo en el replanteamiento de problemas y cuestiones muy antiguos.

2) El segundo problema es de orden *estético*.

La concepción oulipiana de la *contrainte*, por legítima e interesante que sea, tiende a borrar otras concepciones y prácticas que no son menos interesantes y legítimas. Podría decirse que, grosso modo, la *contrainte* oulipiana privilegia ciertas tendencias:

-Como acabamos de recordarlo, el Oulipo prefiere fundamentalmente la invención de la constricción misma al texto que se deriva de ella, texto que puede no existir. Es la tendencia de Le Lionnais, presente desde los comienzos del Oulipo. Más corrientemente, en todo caso en los ejemplos del *Atlas* oulipiano se acepta casi cualquier ejecución de una nueva *contrainte* sin buscar refinamientos cualitativos. Esta preferencia por los aspectos absolutos o puristas nos ha llevado a sostener que los oulipianos son los conceptualistas de la literatura, los que renuncian a la materialidad de la obra a favor de su sola idea. Nos parece que esta característica, y su proximidad histórica con la emergencia del “Arte Conceptual”, no ha sido explorada suficientemente, ya que podría dar un sentido a la inclusión (aparentemente anecdótica) de Marcel Duchamp en el trío de fundadores del Oulipo: Marcel Duchamp es, como toda la crítica lo reconoce, el verdadero iniciador del Arte Conceptual.

- El Oulipo no valoriza no *contraintes* difíciles o duras. Esto refuerza el carácter lúdico de la escritura oulipiana, que institucionalmente (en los espectáculos públicos del grupo) se suele presentar como un juego, y hasta como una competición.

-El Oulipo no hace una diferencia literaria entre *contraintes* visibles y *contraintes* invisibles. A menudo el lector debe resolver el problema como un enigma o una criptografía, con el riesgo de sentirse frustrado si no logra “ver” la *contrainte*, o de sentirse todavía más frustrado si el texto es un “Canada Dry” (una falsa *contrainte*). Este aspecto es acaso una consecuencia del carácter socialmente cerrado del grupo (como sólo se admiten nuevos miembros por cooptación, la escritura oulipiana tiene algo de una escritura para iniciados). En realidad, la idea misma de la “visibilidad” de la constricción reposa sobre un error en términos de pragmática o de meta-lectura, como ya lo hemos dicho: el lector no es un descifrador, debe poder reconocer los códigos del texto, y los nuevos códigos deben ser explícitos.

En resumen, el Oulipo nos ha permitido reflexionar sobre casos concretos de escritura y de lectura formales. Esa reflexión y nuestras prácticas (y las de decenas de autores que han publicado en *Formules*) nos han llevado a una concepción diferente de la forma. Por esta razón, a partir del segundo decenio de *Formules*, que comenzará en el año 2007, cambiaremos el subtítulo de la revista, por otro, queseirá acaso “programas, procedimientos, *contraintes*”, o bien, más simplemente, “revista de literaturas formales”.

Entrevista realizada por Oscar Steimberg

Jan Baetens

es profesor de Estudios Culturales en la Universidad de Lovaina (Bélgica). Ha publicado varios libros (generalmente en francés) sobre las relaciones entre lo verbal y lo visual, sobre todo en géneros literarios dichos menores: tebeos, fotonovelas, literatura digital, novelizaciones. Es también poeta y acaba de publicar *Slam!*, un libro de poemas sobre el basketball. Con Bernardo Schiavetta, ha creado y anima las revistas *Formules* y *FPC/Formes* poétiques contemporaines.

Bernardo Schiavetta

es autor de una obra poética que fue primero monolingüe (español), después bilingüe (español y francés) y ahora radicalmente “babélica” (véase el proyecto *Raphel* en que se combinan todas las lenguas del mundo: www.raphel.net). Es también crítico y teórico, particularmente de la escritura denominada de “constricción”. Premiado con el premio Loewe (para *Formules* para *Cratila*) y fundador de dos revistas (*Formules*, desde 1997) y *FPC/Formes* poétiques contemporaines (desde 2001), Bernardo Schiavetta juega un papel clave en la vida intelectual sobre la poesía en Francia

Por los hallazgos del día, a través de unas interrupciones del espacio social

Entrevista a Roberto Jacoby

Figuraciones: En distintas aperturas, cambios y transformaciones de los procesos de vanguardia fuiste participante destacado, y a veces protagonista. Pienso en salidas hacia la política, a veces articuladas con la producción artística, desde fines de los '60 y otras con rupturas más generales, como en el caso de *Tucumán Arde*. La pregunta es: en esa salida a la política, a la participación en las luchas gremiales a través del trabajo en acciones de información, de difusión y agitación, ¿pesaban elementos de la experiencia anterior, como ocurrió en otros finales de la experiencia vanguardista? Hobsbawm dice (y cuando lo dice, es obvio, es para no hablar bien de las vanguardias) que las operatorias de las vanguardias terminaron siendo un recurso de la publicidad.

Roberto Jacoby: Es cierto.

F: Entonces la pregunta: ¿Algo de la experiencia vivida fundamentalmente en el Instituto Di Tella hasta ese momento tuvo que ver con la operatoria de esa participación en una comunicación política?

R.J.: En mi caso personal, sí, muy breve si querés, porque mi período de artista vanguardista y de artista político fue casi simultáneo, no es tanto que haya estado primero el artista conceptual y después el político. Yo ya era una persona muy politizada cuando empecé a hacer arte de una manera seria (no de una manera escolar o como estudiante). Lo que sí hay, por lo menos en la fantasía, es un cambio en la orientación hacia el público: de un momento en que yo trabajaba más pensando en el público de los artistas o de los intelectuales, en el público de las artes, a otro en el que se planteó la generación de nuevos públicos, esa especie de utopía de fines de los '60, de dirigirse a la clase obrera, de trabajar con los sindicatos, de crear nuevas instancias autónomas, alternativas, redes clandestinas de comunicación, todo ese tipo de cosas. Que era (decimos nosotros) una especie de cosa festiva, como un ensayo bastante artístico dentro de todo, porque si comparamos con lo que pasó después con la política argentina, la política de fines de los '60 era como el *kindergarten* comparado con la de fines de los '70. Las redes alternativas de comunicación durante el gobierno de Videla no eran lo mismo que las que hubo durante el de Onganía, podríamos decir que se invierte el *dictum* de la primera vez como tragedia y la segunda como farsa. Acá la primera fue como comedia y la segunda como tragedia en la vinculación de los artistas con la política, o de la comunicación con la política, o de las vanguardias artísticas con la política.

F: Dentro de esta contextualización, ¿Se puede decir que de todos modos

había un cambio? Por ejemplo: en el arte siempre hubo una autorreferencia que es la que de alguna manera justifica lo que muchos dijeron (entre ellos Marx) acerca de que la instancia del trabajo, en la obra de arte, está siempre presente. No así en otras producciones que si bien pueden tener componentes estéticos, se presentan como fundamentalmente referenciales y pragmáticas. ¿Puede pensarse que, de acuerdo con el proyecto, en algún momento estaban pasando de la autorreferencia del artista, del privilegio de la mostración del acto, a un privilegio del referente y del objetivo?

R.J.: Sí, como una especie de ideología también, porque finalmente era como un momento de una creación supercreativa. Para sacarlo de mi plano personal pienso en *La hora de los hornos*, que me parece la obra paradigmática en esa época, es una obra que junta elementos de la vanguardia con los de la comunicación política. Me parece que ahí hay muchísimo de obra personal, es una obra muy vanguardista, tanto que no lo soportaron ni los propios autores. Cortaron minutos de esa película en la época que volvió Perón en serio, ya no era como decir “ojalá que vuelva” sino que había vuelto, y para poder mostrar su propia película tuvieron que cortarla. Ellos habían resuelto censurarse en relación con lo mismo que habían hecho, realmente muy vanguardista; era como que iba más allá de la tolerancia del propio movimiento al que ellos se dirigían. Ahí se ve muy bien el carácter explosivo. Lo podemos decir de la experiencia de *Tucumán Arde* también, que la prohibió la propia CGT, finalmente la CGT no la defendió en lo más mínimo. La policía le hizo una amenaza que tampoco fue muy contundente y ellos agarraron viaje volando, dijeron “chicos, descolguémonos, basta, no estamos para poner en juego una organización sindical por una muestra de arte”. Y me quedé pensando en eso que decís de la relación entre publicidad y arte y estoy de acuerdo, pero creo que hay que circunstanciarlo muchísimas veces. En un primer lugar porque la vanguardia es inseparable de la publicidad desde su origen, podríamos decirlo al revés, que la vanguardia es consecuencia de una nueva mirada del mercado, de una nueva imaginación del mercado. Por algo todas las zonas de la vanguardia están llenas de reportes, de diarios, de avisos, de nuevas formas de dibujo, de revistas, de nuevas formas de grafismos en los bares, de un montón de signos que son propios de la publicidad. Está el caso paradigmático de Toulouse-Lautrec, pero todo ya estaba permeado, la vanguardia permeada por la existencia de los medios de comunicación en masas, por el cine. No es que primero viene la vanguardia, después la publicidad, sino que la vanguardia surge ya provocada por la publicidad. Están los ejemplos de los pintores que trabajaban en agencias de publicidad, sin ir muy lejos. Ese sería un punto para relativizar.

El segundo, que cuando decimos que la publicidad se adapta y adopta la vanguardia, adopta ciertos procedimientos puntuales de carácter técnico

sobre todo, pero no los fenómenos de liberación, no los fenómenos de relación entre trabajo productivo con las imágenes y fines objetivos en una poética social. Está totalmente subordinada a la política del dinero, entonces es como que está situada en otra posición, no es lo mismo. No es que absorbieron la vanguardia, sino que absorbieron unos procedimientos técnicos para producir cosas y algunas fantasías también.

F.: Uno podría decir “todas las vanguardias fracasaron en sus utopías” porque los constructivistas no lograron que el trabajo tomara la escena en el mundo, los surrealistas no lograron que el inconsciente tuviera acceso al conjunto de los escenarios sociales, los futuristas no lograron que la razón venciera al sentimentalismo, los dadaístas no lograron quemar los museos. Pero todas las operatorias de las vanguardias se impusieron. Y creo que vos decías algo central, que en realidad no había que esperar al fin de la ocupación de la escena de las vanguardias para percibir eso, que eso ya estaba desde que empezaron.

R.J.: La palabra vanguardia da la sensación de que estaban corridos con respecto a su tiempo, pero eso es la ficción de la metáfora. En realidad estaban en la misma parte, no había otra parte.

F.: Hace poco apareció en Francia un libro sobre las retaguardias; uno de los autores (Marik) recuerda que esa metáfora de la vanguardia tiene un origen militar: detrás tiene que estar el cuerpo general del ejército y en el fondo la retaguardia. Y eso se conectaría con una idea de linealidad histórica...

R.J.: En el lenguaje militar la vanguardia no pelea. En el lenguaje militar la vanguardia es la exploración de inteligencia, son destacamentos avanzados que lo que van es a explorar el terreno y a hacer inteligencia detrás de las líneas del enemigo. Así que no está muy bien la metáfora porque las vanguardias artísticas van a pelear como locas, se van a estrellar contra las paredes, su guerra va a ser así, loca.

F.: Esos autores hablan de esa concepción lineal, de la creencia en que era ese avance el que iba a fundar una nueva situación...

R.J.: Creo que se modificó muchísimo el planteo temporal. Era la idea de: hay un momento de sacrificio, un momento de triunfo, la toma de poder y después la época de la felicidad. Esa era más o menos la idea, después venía la época de libertad. Igual nunca se daba nada parecido a eso, ni remotamente, sino todo lo contrario. Me parece que hoy los que podrían ser los ideales de vanguardia son bastante más cotidianos. Veo que la gente que podía tener ese tipo de sensibilidad la trata de aplicar a la vida real. Me parece que esa es un poco la explicación del gran florecimiento que tienen los colectivos de arte, los grupos de rock, los grupos de gestión cultural,

las galerías realizadas por artistas, los festivales de artistas. O sea todo ese asociacionismo que es de todas partes del mundo, que en algunos casos se asocia también al antiglobalismo.

F.: ¿Y se puede pensar que la realización es esa? ¿Esa acción?

R.J.: No sé, pero es como una forma que se ve que va tomando. En algunos casos se alían a los movimientos antiglobalistas, o alternativos antiglobalistas, e incorporan a la acción el acto de encontrar cosas que descubren que hacen a su propia vida, así pasa con el movimiento de *ocupas*, el movimiento de *qué se yo qué*. No estoy muy informado, pero sé que hay redes y redes de periodistas, de gente cineasta, de videístas, son redes globales, son muy importantes y en algunos países se terminan por superponer a la acción de los estados, de los sindicatos... Me parece que hay lugares donde están instaladas como forma de vivir, hay una vanguardia que por ahí no abarca la vida de la persona en el grupo, pero que intenta generar formas de vida...

F.: ¿Serían vanguardias porque son formas novedosas interrupciones de la repetición?

R.J.: Porque establecen un espacio que interrumpe el espacio social convencional. Hay un espacio que es el de otras reglas, más o menos aceptadas, con un reconocimiento en grupos sociales o en tribus o en colectivos...de gente que tiene una moral que no es la moral promedio, que no es la de los diarios, que no es la que se vota, no es de la que se habla.

F.: Pero no puede dejar de trabajar para eso esa gente, en el sentido de poder interrumpir su acción. No puede pensar que lo que ya hizo permanezca en sus efectos.

R.J.: Yo lo que veo en Buenos Aires por ejemplo, yendo a una escala chiquita, es que los grupos que han trabajado en los últimos años...todos, mal o bien, llegaron a un nivel de institucionalización, de reconocimiento internacional, económico, van a bienales, salen en los diarios. Hasta incluso las que son sociedades más comerciales, como la de *Mondongo*, es un grupo de gente que hace obras en conjunto y son como una empresa, una SA. Pero también generan una interrupción de la realidad en un punto.

F.: En un tiempo se habló de que en los '80 del siglo XIX, en que las utopías eran creíbles y fuertes, había algunas que tal vez deberían haberse llamado de otras maneras (Oscar Traversa propuso el nombre de mixtopías); eran las que se articulaban con la vida cotidiana. No había que comer carne, entonces íbamos a dejar de ser sanguinarios; o había que andar desnudos, y entonces íbamos a ser más sinceros. Si no se llegaba a un nivel de cotidianización del proyecto, no estabas haciendo nada.

R.J.: Era muy bueno, era una cosa medio de los anarcos. Los socialistas también, socialdemócratas, europeos, creo que había una superposición.

F.: como en los socialistas vegetarianos.

R.J.: Claro, debía ser mucho menos frecuente que un vegetariano fuera un católico de derecha.

F.:Entonces esto de que hablabas tiene bastante más que ver con las mixtopías que con unas utopías que difirieran el objetivo para otro tiempo...

R.J.: Sí, es cierto. En ese sentido... son utopías en el sentido de que establecen como islotes que por ahí duran un momento. Que era de lo que hablaban los situacionistas y los postsituacionistas; de obras más temporarias. Por un tiempo y en un lugar se establecen unas relaciones agradables, de bienestar y disfrute. Existen en ese lugar y en ese tiempo. Y la gente... los jóvenes con esa cosa de las fiestas. Por ejemplo: ir a una fiesta no es una tarea frívola, es una forma militante, les crea un espacio público. Generar un espacio donde la gente se lleva bien y tiene seducción y se olvida de las normas y se comporta de una manera mucho más suelta, se tocan. Hay todo un relajamiento, en relación con normas morales de la buena conducta de etiqueta, digamos. Hay otra etiqueta también, obviamente, pero...

F.:Ahora, al perderse la necesidad o la obligación de disciplinarse en términos de una tarea acumulativa que lleve a un cambio cualitativo en un futuro lejano, al perderse esa necesidad, es como si perdiera seriedad la tarea...

R.J.: Sí, seguramente. A mí me parece que lo que cambia fundamentalmente es la estructura de la producción mundial. A partir de ahí es que aparece todo esto, porque la aparición de todo trabajo intelectual, de la importancia del trabajador dirigiendo, del trabajador que puede ser un vendedor, un profesor... La mayoría no son obreros de fábrica, como si no existiera más ese personaje, como si se hubiera hecho minúsculo en comparación con lo que es toda esa masa que en realidad es la mayoría de la sociedad. La gente que es desocupada, que vive en la casa de los padres y que hace traducciones.... el que consigue a veces un trabajo, que viene y va, hay-muchísima gente que vive así en muchas partes del mundo. O trabajan en sus casas, no están disciplinados a la cadena productiva, no tienen que ir a un lugar a encontrarse con los otros obreros, está todo cambiado. Entonces me parece que el cerramiento del sujeto es objetivo, no es un invento filosófico, me parece que es real. Y el trastocamiento en trabajo abstracto y mental del trabajo físico es real, es evidente. Como la exportación del trabajo físico a las zonas menos imaginables...

F: Tal vez dentro de lo mismo o en una zona vecina: en términos de la percepción del arte y también de cualquier género de los medios, aunque no se llame artístico, ¿podrá decirse que pasa a ser una percepción del cómo, del cómo se hacen las cosas? En un noticiero televisivo tienen la necesidad de mostrar ahora cómo se hace el noticiero, la noticia a veces parece que no está principalmente para contar lo que pasa...

R.J.: Todos los programas son autorreferenciales y todos son simples y de cosas publicadas en otro canal. Nunca sabés en qué canal estás porque siempre están copiando la imagen. No existe el canal, no existe el contenido, todo es una cita de una cita de una cita. Es para constituirse en un objeto de las miradas.... esas vanguardias... hoy es la gente que va a Frávega y se compra una película sobre cómo se está haciendo una película.

F: Esos chicos que hacen su propio archivo, que comentan...

R.J.: Los que se desprenden de la televisión.

Entrevista realizada por Oscar Steimberg

Roberto Jacoby

es artista visual, crítico y creador de publicaciones y emprendimientos de arte. Participante e impulsor, junto a Eduardo Costa y Raúl Escari, del “arte de los medios de comunicación”, y las Experiencias 68 en el Instituto Di Tella en los años 60. Posteriormente intervino en la creación y realización de la acción colectiva Tucumán Arde. En el año 2000 creó “ramona”, revista de artes visuales y Web site, y luego el Proyecto Venus, sociedad experimental de artistas y no artistas que recibió en 2002 la beca Guggenheim. Entre sus realizaciones posteriores se cuenta la instalación “Darkroom” (Malba, fines de 2005). Es Director de la Fundación Start.

figuraciones

4

LIBROS de
CRÍTICA



CRÍTICA
DE ARTES