

## archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /  
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las  
vanguardias

n°5

Las tapas de  
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida  
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El  
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos  
mediáticos: los casos  
de las tapas de revistas  
en papel y en soporte  
digital

n°10

Sobre historia y teoría  
de la crítica I

## búsqueda

ir

## Contacto

## Comentarios

## Suscripción

*Las muertes de las vanguardias*

n° 4

oct.2008

semestral

Secciones y artículos [1. La mirada atrás]

El aura de la vanguardia. Sobre los  
dorados años sesenta

Florencia Suárez Guerrini



abstract  
texto integral  
notas al pie  
autor  
bibliografía  
comentarios

**Abstract**

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

**Abstract en inglés****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



## Texto integral

### 1. El museo y la vanguardia

- 1 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) <sup>[1]</sup>. 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) <sup>[2]</sup>. 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" <sup>[3]</sup> se ha señalado como *triumfo 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) <sup>[4]</sup>.
- 2 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.
- 3 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 <sup>[5]</sup>. 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*).
- 4 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 <sup>[6]</sup>.

- 5 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

- 6 *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)<sup>[7]</sup> fueron más que exposiciones antológicas. No sólo reunieron un conjunto de obras notables 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.
- 7 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 producciones 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.
- 8 *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<sup>[8]</sup>. 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<sup>[9]</sup>.
- 9 La reelaboración de ese gesto en la exposición que tuvo lugar treinta años después, se consolidó a través de 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).

- 10 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", *Página 12*, 1998: 29)<sup>[10]</sup>

- 11 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 revivals.

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)

- 12 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

- 13 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)

- 14 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, teletipia 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, fílmico, 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.

- 15 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).

- 16 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).

- 17 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

- 18 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).
- 19 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 marcaron grandes quiebres en el terreno de los lenguajes artísticos no podía pasar inadvertida.
- 20 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* <sup>[11]</sup>. 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.
- 21 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 <sup>[12]</sup>. Un aura que no pretende instaurarse como propiedad intrínseca de todo objeto artístico sino que se presenta, paradójicamente, como aura de la vanguardia.



#### Notas al pie

<sup>1</sup> 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. (Volver al texto)

**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). (Volver al texto)

**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. (Volver al texto)

**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 ¿triumfado? 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 significativa en sus momentos iniciales". (Foster [1996] 2001: 33-34). (Volver al texto)

**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). (Volver al texto)

**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). (Volver al texto)

**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. (Volver al texto)

**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). (Volver al texto)

**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 tendencias 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). (Volver al texto)

**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). (Volver al texto)

**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). (Volver al texto)

**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 oxímoron 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). (Volver al texto)



## 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". Travessia. 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.



## Autor/es

**Florencia Suárez Guerrini** es 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

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>  
**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**  
Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



## Realizar comentario

Comentario

---

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

**Enviar**