

Nº 11 | año 2010

mec

museo emilio caraffa

plaquetas del museo

Formas de lo político en el arte

Ana Longoni

Brian Holmes

Marta Fuentes

Colectivo Mujeres Públicas

Cristina Roca

Esteban Alejandro Juárez

La presente publicación es la primera de su relanzamiento luego de verse interrumpida su aparición desde hace dos años aproximadamente.

La idea de este número es aportar a una discusión no demasiado presente en nuestro medio: la relación entre arte y política.

Sin la intención, ni la posibilidad, de ser exhaustivos, la iniciativa fue convocar a actores de la práctica artística y de la teoría para que reflexionen sobre este tema. Esto funcionó como un punto de partida a partir del cual cada autor fue llamando a otro autor, formándose el diálogo en el que resultan estas páginas.

Lo fundamental para nosotros fue abrir un espacio institucional a la participación de diferentes estratos discursivos, desde relatos de prácticas artísticas concretas hasta reflexiones filosóficas. De esta manera se ensamblan en una misma publicación voces y discursos que corren por canales de expresión distintos y que interpelan a diferentes interlocutores.

María Julia Oliva Cúneo
Mariano Serrichio

*Área de Investigación
Museo Provincial Emilio A. Caraffa*

Dilemas irresueltos.

Preguntas ante la recuperación de los conceptualismos de los años sesenta¹

Ana Longoni

En 1970, el artista argentino Jorge Carballa fue invitado (a través de Jorge Glusberg) a formar parte de una muestra en el MoMA (Nueva York). Se trataba de “Information”, la mítica exposición de arte conceptual curada por Kynaston McShine que reunió a artistas estadounidenses, europeos y latinoamericanos, entre los que se encontraban Alejandro Puente, Luis Camnitzer, Cildo Meireles, Artur Barrio y Helio Oiticica.

Carballa presentó allí “Noche de tigres, noche de panteras. América llora”, una obra enigmática en la que se cruzaban los territorios de la magia y la política. El artista pidió a tres adivinos que predijeran cómo iba a ser la muerte de los presidentes de cada uno de los países de América. En las embajadas solicitó la foto (oficial) del respectivo jefe de Estado. Sobre la pared de la sala del MoMA dibujó con tiza una estrella de cinco puntas alrededor de la cual pegó las profecías de muerte con la foto del presidente aludido. Abajo, a la manera de una ofrenda, la piel de un animal no nato. En sus invocaciones rituales y su apelación a augurios ajenos, el montaje parece estar señalando sentidos distintos y superpuestos: el rumbo hacia un inminente quiebre del orden instituido o un vacío del poder en el continente, lo que desataría la posibilidad de una “revolución” de acuerdo a la clásica concepción leninista, generada a partir de una conflagración mágica antes que a la violencia

¹ Ponencia presentada en el seminario internacional “Conceptualismos del Sur”, organizado por la Red de Investigadores sobre Conceptualismos en América Latina, MAC-USP, Sao Paulo, 25 de abril de 2008. Recientemente publicado en Cristina Freire y Ana Longoni (org.), “Conceptualismos del Sur/Sul”, Sao Paulo, Annablume, 2009.

insurgente o incluso a la comprobación científica de la inevitabilidad de la muerte (próxima o distante) de todos los mortales. El desenlace del desplome del sistema, se refuerza además por la ofrenda de lo no nacido, aquello en gestación y aún por venir. A la vez, la estrella dibujada en tiza no sólo remite a un ritual de magia sino también al conocido y reconocible ícono del foquismo latinoamericano (la boina del Che, la bandera del Ejército Revolucionario del Pueblo, etc.)

Pero, más que abrir el juego de las interpretaciones que puede desatar esta obra, me interesa traer aquí el relato del propio artista de las condiciones en que ella fue muy brevemente montada y desmontada en esa legitimadora instancia del conceptualismo internacional. Al respecto Carballa cuenta:

*“El día de la inauguración había tanta decadencia y un lujo tan escandaloso que me asqueé. Mujeres con el torso desnudo cubiertas de joyas. Había ido [a Nueva York] con mi mujer de ese entonces. Ella se fue al baño y cuando volvió no me encontró ni a mí ni a mi obra. La había arrancado y me la llevó conmigo a la calle. Me encontró en el cordón de la vereda, abrazado a los restos y llorando. Tenía la sensación de que no llegaba ninguna emoción a esa gente. **Hasta podía uno desangrarse para comunicar (alguien incluso lo hizo) y que eso fuera simplemente arte.** Mi obra iba a estar mejor al otro día, cuando la recogieran los basureros, que allí dentro, entre esa gente.”²*

La de aquella noche fue la última y fugaz incursión de Carballa en el relumbrante mundo del arte. El momento cúlmine y a la vez el de mayor desolación. Adentro seguía la fiesta, quedaban Andy Warhol y su cortejo, y también Hans Hacke y su célebre encuesta al público sobre la inter-



vención de Nixon en Indochina, junto a trabajos de Joseph Beuys y Joseph Kosuth, entre otros pesos pesados. Afuera, mientras lloraba arrinconado, abrazado a los deshechos de su obra, Carballa tomó la decisión de abandonar definitivamente el arte. Muchos de sus compañeros de la vanguardia argentina de los sesenta habían tenido el mismo gesto de autodestruir sus obras y arrojarlas a la calle y habían tomado la misma decisión terminante –colectivamente o en solitario- de abandonar el arte un par de años antes, acuciados por la extrema sensación de inutilidad y vacuidad de cualquier gesto -por revulsivo que éste fuera- dentro de las paredes del arte, “estas cuatro paredes [que] encierran el secreto de transformar todo lo que está dentro de ellas en arte” –como había proclamado Pablo Suárez en su carta de renuncia repartida en el Instituto Di Tella en mayo de 1968, en medio del creciente hostigamiento de la dictadura y de las urgencias cada vez más imperativas de la acción política radicalizada.

Hay algo de esa experiencia de desolación extrema y ajenidad ante el (centro mismo del) mundo del arte que me interpela de una manera incómoda que no quería pasar por alto. Desde esa incomodidad es que exploro algunas

² Entrevista a J. Carballa, Buenos Aires, 1999, el destacado es mío.

preguntas que quiero formular aquí. Preguntas que quieren no ser meros ejercicios retóricos en tanto no tengo respuestas convincentes ni cerradas. Más bien, voy a intentar el ejercicio embarazoso de exponer la incompletitud de una discusión en proceso, una elaboración colectiva todavía abierta, que asume los términos de un diálogo muchas veces polémico e inacabado entre varios de los que estamos involucrados en la Red de Investigadores sobre Conceptualismos en América latina y otros interlocutores próximos. Podría decirse que la apuesta (en nuestros proyectos intelectuales) por conjurar en base a la elaboración colectiva esa sensación de desolación (en su versión más extrema) o de desazón (en la más moderada) es clave en la conformación de la plataforma de discusión que aspira a constituir nuestra Red.

La primera inquietud que quiero introducir es la cuestión de que, ante la insistente recuperación de algunas de las experiencias más radicales de la vanguardia argentina y brasileña de los años sesenta -en particular Tucumán Arde,³ así como un recorte parcial de las producciones de Helio Oiticica y Lygia Clark⁴ que viene teniendo lugar en la última década, parece indiscutible hablar hoy de su definitivo ingreso al canon. Sin embargo, aquello que puede percibirse desde afuera como un reconocimiento monolítico y coincidente en los relatos historiográficos, curatoriales, etc., dista mucho de ser un bloque homogéneo y trasunta un cúmulo de conflictos explícitos y tensiones implícitas, versiones en colisión, sentidos en pugna, posiciones muy distintas e incluso contrapuestas. La aparición de relatos anticanónicos o alternativos sobre los inicios u

³ Tucumán Arde ha sido incluido en decenas de exposiciones internacionales desde *Global Conceptualism* (Museo Queens, NY, 1999) hasta la *Documenta XII* (Kassel, 2007).

⁴ Cristina Freire señala que "las obras de Helio Oiticica y de Lygia Clark han sido asimiladas en la nueva presentación de la colección del narrador hegemónico de la Historia del Arte occidental, el MoMA de Nueva York, después de la última reforma". En: "El discurso latente del arte brasileño en los años setenta", en revista *Papers d'Art*, n° 93, segundo semestre 2007, Girona.

orígenes de otros conceptualismos interviene entonces en un mapa complejo en el que se dirimen operaciones de apropiación e hipótesis de interpretación que no son de ninguna manera equiparables.

Dentro de este mapa, como dice de sí misma Rachel Weiss –una de las curadoras de *Global Conceptualism*, la exposición en el Museo Queens en 1999 que fue un hito dentro de esta saga-, me reconozco por cierto "implicada en la batalla por la historización de los primeros pasos del conceptualismo"⁵ y responsable en parte de cómo se inscriben y circulan esos relatos.

A la hora de intentar construir algún dispositivo de lectura que reactive el sustrato crítico de aquella experiencia, ¿qué efectos –más acá o allá de nuestra voluntad- produce o desencadena nuestra propia labor de investigadores? ¿Cómo ingresar al museo o a la academia los escasos restos o registros parciales de producciones colectivas que se autoexcluyeron del circuito de arte institucional sin aplanar sus sentidos? ¿Qué reverberaciones y potencias podemos hacer resonar en nuestro presente, desde nuestro rol de investigadores, críticos, curadores, artistas? Advertido de estos riesgos, Cristian Gómez (del colectivo de pensamiento sobre arte latinoamericano Tristestópicos) nos preguntaba en una conversación hace poco tiempo: "en ese cruce entre la investigación histórico-social y la acción política rigurosa, ¿podemos despojarnos de la lectura que proviene de la institución estetizante?, ¿podemos deshegemonizar la lectura de cara a otros sectores políticos implicados?, ¿cómo se construye esta zona de pluridiscursividad radical?". Sus preguntas están abiertas a los ensayos de respuestas que podamos elaborar, sobre todo en el día a día de nuestras prácticas y posicionamientos.

Lo cierto es que, más allá de los recaudos tomados que no nos eximen de la responsabilidad que tenemos en tanto sujetos involucrados en la recuperación de aquellas experiencias, no podemos dejar de interrogarnos ante las condiciones de visibilidad, los riesgos de fetichización o de

⁵ Rachel Weiss, "Reescribir el arte conceptual", *Papers d'Art* 93, Girona, Espai d'Art Contemporani, 2007, pp. 151-155.



mitificación, e incluso recientes fiebres de mercado por incorporar a sus fueros también a esas experiencias hasta ahora invisibles a esa lógica, pero que nuestro mismo trabajo ha generado o puede generar. Porque a veces ocurre que ponemos en marcha procesos cuyas derivas escapan de nuestras manos.

Pondré algunos ejemplos concretos. El arriesgado proyecto curatorial que desembocó en *Global Conceptualism* tuvo la virtud de poner en tensión el relato cerrado sobre los orígenes angloamericanos del arte conceptual, pero a la vez supuso el efecto, al plantear un repertorio limitado a algunas pocas experiencias por región, de que se terminen instalando y reiterando dentro del discurso del conceptualismo global, dos o tres experiencias o nombres, a riesgo de desconocer escenas mucho más complejas y de extrapolar ciertas producciones fuera de sus contextos precisos de circulación. El mismo catálogo de *Global Conceptualism* advierte acerca de esta contradicción: “Lamentamos que, inevitablemente, [...] **la sacralización de actos intencionalmente profanos** haya ocurrido por el interés de recuperar esas historias”.

Suely Rolnik ha señalado con insistencia estos riesgos cuando advierte la incorporación fetichizada al circuito institucional de los sencillos objetos que empleaba Lygia Clark en las terapias con la memoria de cuerpos traumatizados por el horror de la dictadura brasileña, por ejemplo un trozo de plástico que usaba en esas sesiones colocado encima de una tarima. Ella denuncia que una serie de restos, de documentos o registros devienen en obra dentro de una colección, cuando en su origen eran dispositivos de acción, que tenían que ver con producir efectos reparadores con y sobre el cuerpo del otro. Ante este dilema, Suely viene experimentando e inventando nuevos dispositivos curatoriales para generar otras posibilidades de aproximación sensible y no cosificadora ni reductiva a aquellas experiencias por parte de quienes Lygia llamaba sus “clientes”.

Una tensión semejante ocurre cada vez que se implica a Tucumán Arde en muy diversos contextos de exhibición. ¿Los restos documentales (fotos, documentos, afiches) pue-

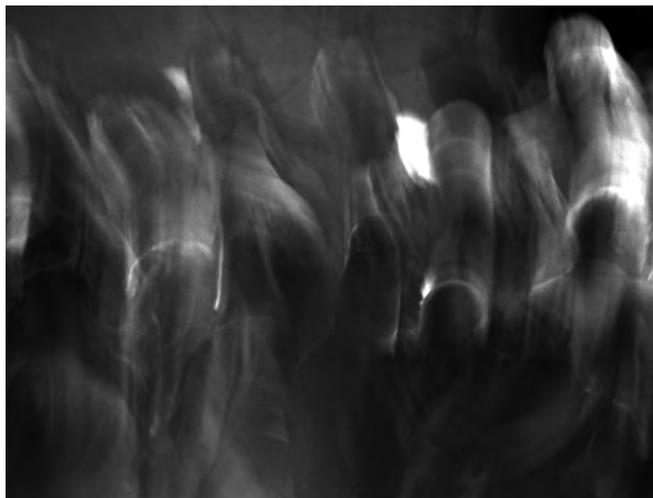
den comunicar siquiera parcialmente alguna de las versiones de la historia compleja de aquella realización colectiva? ¿Y en todo caso qué comunican? ¿Se puede relatar en densidad esa experiencia en una sala de museo? Los riesgos que se corren cada vez que se muestran materiales del Archivo o se compone un relato de aquella experiencia son diversos: caer en la estetización banalizante al devolverla a aquel territorio estético de la que aquella experiencia se desmarcó en su tiempo, o bien insistir en una mitificación acrítica, convirtiéndola en una suerte de escena primigenia (e igualmente anquilosada) del arte político o en el “símbolo y modelo del arte activista” (como señala Jaime Vindel).⁶

Cuando hace más de ocho años Mariano Mestman y yo terminamos de escribir nuestro relato del itinerario del '68, apostábamos a intervenir con el libro *Del Di Tella a Tucumán Arde* en un incipiente espacio de luchas por definir el sentido y el impacto de esta experiencia radical, propiciando el rescate de un desafío vigente no sólo en su tiempo sino en el nuestro. El imprevisto interés de curadores, críticos y espacios institucionales (muchos de ellos, históricamente reactivos a cualquier manifestación artística que pusiera en cuestión su status de autonomía o pretendiera una relación crítica en su entorno) por esos casos hasta entonces desatendidos podría convencernos de la inutilidad de nuestra intención, en la medida en que nuestro trabajo terminó incluso contribuyendo a alimentar la versátil maquinaria canonizadora. Sin embargo, sostenemos que aún está abierta la disputa por definir el signo del legado de aquellas experiencias y sus consecuencias para nuestro presente. ¿En qué formas las prácticas conceptuales latinoamericanas de los sesenta y setenta extienden su conflictividad al presente? ¿Es posible salirse de la encerrona de la canonización, para que estos acontecimientos pasados se vuelvan críticamente sobre nuestro tiempo? La tarea hoy no es –como entonces– reconstruir un episodio

⁶ Jaime Vindel, “Los 60 desde los 90: notas acerca de la reconstrucción historiográfica (en clave conceptualista) de la vanguardia argentina de los años sesenta”, en: revista *Ramona*, n° 82, Buenos Aires, julio 2008.

olvidado o silenciado, reunir sus escasos restos materiales y devolverles alguna legibilidad, sino de terciar –en medio del clamor glamoroso- por insistir en la condición radicalmente política de esta herencia, que se resiste a quedar reducida a formas pacificadas, estilos renovados y clasificaciones tranquilizadoras, y sigue obligándonos a preguntar –una y otra vez- por lo que aún no entendemos ni resignamos.

Del episodio que relaté al comienzo (la última noche de Carballa en el mundo del arte) podemos desprender algunas otras cuestiones acuciantes para nuestras discusiones de estos días. Entre ellas, cómo escuchamos hoy la molestia e incluso el repudio de varios artistas ante su temprana y rápida inclusión en –como denunciaría el rosarino Juan Pablo Renzi- “la nueva moda” del naciente arte conceptual



internacional, fenómeno que empieza a evidenciarse a fines de los sesenta y principios de los setenta. ¿Desde qué coordenadas corresponde incluirlos dentro de esa inscripción a la que ellos mismos se resistieron o renunciaron? En el mismo sentido va la pregunta de Jaime Vindel: “¿por qué incluir Tucumán Arde dentro del conceptualismo (ya sea político o ideológico), cuando muchos de aquellos artistas se negaron a tal adscripción? (...) ¿Por qué no hablar, sim-

plemente, de arte político o activista?”. Sin duda, nos compete problematizar la etiqueta ‘conceptualismo’ como (potencial) marco reductivo de la conflictividad de las experiencias que abordamos y de sus derivas. Pero al mismo tiempo, ¿no tendría un efecto igualmente reductivo clasificar estas interrupciones como “arte activista”?

Quizá debamos anteponer a este dilema una definición que, por su obviedad, estamos pasando por alto: ¿qué designamos bajo el plural entrecomillado “**conceptualismos**”? Si en el texto de presentación de nuestra Red sostenemos que el conceptualismo no es una tendencia artística puntual ni un estilo coherente y cohesionado, sino “un giro radical y definitivo cuyo momento de inflexión puede ubicarse en los años sesenta pero cuyas consecuencias son indiscutibles en la producción y la teoría artísticas contemporáneas”, sospecho que hay que ser todavía más radicales y enfáticos en pensar dicho giro como un quiebre irreducible al “Arte” en tanto no puede restringirse nunca a una mera cuestión de renovación estética ni explicarse en los términos internos de la Historia del Arte. Desde esta perspectiva, los conceptualismos son movimientos que impulsan (y son parte de) un ánimo generalizado de revuelta dentro y fuera del mundo artístico que marcó a fuego una época. Son distintos intentos desde-el-arte (y que lo exceden) de transformar las condiciones de existencia e imponer formas de acción que no quedasen –como señala Rachel Weiss- “acorraladas por las instituciones y los usos y costumbres de un sistema artístico cada vez más sumiso y mercantilizado”. En ese sentido, no queremos repetir la muletilla falaz de que las producciones experimentales y críticas de los 60/70 en los distintos contextos latinoamericanos se pueden subsumir en una subtendencia periférica denominada “conceptualismo político” o “ideológico”, porque en todo caso los “conceptualismos” que nos interesa reactivar siempre son, a todas luces, proyectos políticos (lo que no niega su condición poética, sino que la amplifica más allá de los límites modernos del Arte). La condición política de los conceptualismos no puede analizarse como “un elemento” externo adherido o adicionado en términos de ciertos “contenidos” o “referencias” a un contexto represivo o autoritario.

Por otra parte, para cualquier observador del arte contemporáneo salta a la vista que en los últimos tiempos existe una tendencia internacional a la legitimación institucional de prácticas que cruzan de manera radical arte y política. Si esa tendencia actual deviene en la incorporación y domesticación de legados críticos y tiene el signo de una neutralización o, al contrario, el de una reactivación crítica es algo que no está clausurado sino que está por definirse. Rachel Weiss, ante la llamativa insistencia en la agenda artística actual de la palabra *revolución*, se pregunta “¿a qué se debe este interés, ahora, por estos legados radicales? ¿Qué nos explica este resurgimiento sobre nuestro momento actual?”. Porque señalar únicamente que estos legados radicales corren el riesgo de aplacarse porque ingresan al museo y a los relatos oficiales sería limitar el ángulo de visión ante un proceso que resulta en verdad mucho más complejo y contradictorio. Lo cierto es que esta tendencia institucional se nutre de la genuina aparición de varios grupos de arte activista que en estos diez últimos años –no solamente en Argentina sino en muchas partes del mundo- se proponen articular sus prácticas artísticas con nuevos movimientos sociales. Ante ella, sostener una posición antiinstitucional unívoca como reaseguro principista ante los riesgos de incorporación o fagocitación, supone pensar a la institución arte como un bloque monolítico, una suerte de corset en nuestra capacidad de pensamiento y de movimiento (un lastre quizá proveniente de la teoría de la vanguardia en clave del teórico alemán Peter Bürger, que asocia de manera indisoluble a la vanguardia con la antiinstitucionalidad). Antes que sostener una posición purista y estéril, prefiero enfrentarme cada día a estos y otros dilemas y sostener la tensión entre qué recaudos tomamos y qué riesgos nos animamos a correr para amplificar nuestras posiciones y articular nuestras perspectivas con las de otros. Porque se trata de pensar también qué nos pueden legar esas poéticas políticas para inventar nuevas formas emancipatorias sobre el presente, dentro y fuera del territorio del Arte.

Como señala Guillermo Fantoni, “no se trata simplemente de emular los estilos de las vanguardias, sino de encontrar

allí una reserva de sentido que contribuya a una crítica del presente y potencie la construcción de un futuro; en otras palabras, de un mundo más habitable y comprensivo”.

En eso estamos, apasionados en esta febril expectativa de reunirnos a pensar e idear juntos para que la calle en la que lloró Carballa abrazado a la piel de animal no nato se vuelva incluso prometedora, y esperando que el espectro del glamour artístico nos afecte definitivamente menos.

* *Las fotografías que acompañan este texto son autoría de Sebastián Del Carril.*

Geopolítica del hacelo-vos-mismo¹

Protesta global y proceso artístico

Brian Holmes

Lo que nos interesa en la imagen no es su función como una representación de la realidad, sino su potencial dinámico, su capacidad para despertar y construir proyecciones, interacciones, marcos narrativos... artefactos para estructurar la realidad².

Franco Berardi (Bifo), "L'immagine dispositivo"

El arte de vanguardia comenzó, en el siglo veinte, con el problema de su propia superación, ya sea en el modo destructivo, dadaísta, que buscaba apartar el completo repertorio de las formas heredadas y disolver las estructuras del ego burgués, ya sea en el modo expansivo, constructivista, que quería inyectar, en la arquitectura, el diseño y los nacientes medios de comunicación, nuevas dinámicas de propósito social e inteligencia múltiple en el diálogo político. Aunque ambas posiciones se lanzaron de forma incontenible por encima de los tradicionales géneros de la pintura y de la escultura, siguieron mostrándose como polos opuestos, y persistieron sus disputas ideológicas a lo largo de la primera mitad del siglo, pese a ciertas zonas de transacción secreta o enigmática (Schwitters, Van Doesburg...). Pero después de la guerra, la amplia red de artistas revolucionarios que se reunieron alrededor de 1960 en la Internacional Situacionista (SI), le dio un giro decisivo a la oposición Dada/constructivismo. Con su

¹ El título en inglés es "Do-It-Yourself Geopolitics", donde está ese slogan intraducible (Do-It-Yourself), nacido en los 50 y que invita a hacer y reparar las cosas cotidianas, sin recurrir a otras personas ni a los productos industriales. El slogan y la práctica fueron posteriormente retomados y resignificados por el punk y otros movimientos contraculturales, en contra de la tendencia capitalista a convertir a los sujetos en consumidores pasivos, sin capacidad de acción (n. del t.)

² Franco Berardi, "L'immagine dispositivo," disponible en <http://www.rekombinant.org/old/article.html.sid=2360>

técnica de “secuestrar”³ imágenes comerciales (*détournement*), con sus cartografías de derivas urbanas (*dérive*) y, especialmente, con su aspiración a crear los “grandes juegos” de las “situaciones construidas”, el SI buscaba proyectar una práctica subversiva del arte en el campo de recepción potencialmente activo constituido por la vida cotidiana en las sociedades de consumo.

La carrera incendiaria del grupo fue eclipsada por el análisis político de *La Sociedad del Espectáculo*, una obra que deliberadamente intentaba maximizar el antagonismo entre la estética radical de la vida cotidiana y las decepciones suministradas a diario por las comunicaciones profesionalizadas, capitalistas, de los medios masivos. El SI zozobró en esta lógica del antagonismo, que llevó a la exclusión sucesiva de la mayoría de sus miembros. Pero con la noción de cartografía subversiva y la práctica de las “situaciones construidas”, fue como si algo nuevo se hubiera liberado en el mundo. Sin tener que atribuir orígenes exclusivos o formular genealogías falsificadas, es fácil ver que desde fines de los ‘60 el viejo impulso de autosuperación del arte ha encontrado un nuevo campo de posibilidad en la relación conflictiva y ambigua entre los ilustrados hijos e hijas de las antiguas clases trabajadoras y la proliferación de productos de la industria de la conciencia. El hecho estadístico de que un gran número de personas entrenadas como artistas es alistada al servicio de esta industria, combinado con la disponibilidad de un “lenguaje fluido” de *détournement* que les permite salir de allí cuando lo elijan, ha estado en la raíz de las olas sucesivas de agitación social y estética que tiende simultáneamente a disolver la misma noción de una “vanguardia” y a reabrir la ambición de construir una verdadera democracia. Y entonces la pregunta que está en boca de todos es: ¿cómo puedo participar?

³ El término inglés que he traducido como “secuestro” es “hijacking”. Es un término proveniente de la informática y se aplica a cualquier técnica ilegal de apropiación en ese campo, por ejemplo el secuestro de redes, información, conexiones. En este pasaje, el autor lo pone en sintonía con el famoso “*détournement*” de los situacionistas, comúnmente traducido como “tergiversación” (n.del. t.).

“Este es un acorde. Este es otro. Ahora formá una banda”⁴. La invitación punk a hacer-vos-mismo música ofrece una comprensión inmediata de la revolución cultural que recorrió Gran Bretaña a fines de los ‘70. La impredecible mezcla de hilaridad, trasgresión y violencia de clase en la performance punk, se acerca bastante a la definición de situación hecha por el SI: “Un momento de la vida construido concreta y deliberadamente mediante la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de eventos”. La relación entre punk y situacionismo fue bien percibida con el tiempo, pero entonces había algo más en juego, que fue novedoso en comparación con las tácticas disruptivas de los ‘60. Porque la invitación D.I.Y. (*Do-It-Yourself*) tuvo otro lado, que decía: “Ahora surge una etiqueta”. La proliferación de bandas de garaje llegó acompañada de una avalancha de discos “indie”, realizados y distribuidos de forma autónoma. En ese sentido, el movimiento punk significó una tentativa diseminada de *apropiarse de los medios de comunicación*, lo cual, en una sociedad dominada por la industria de la conciencia, es equivalente a *apropiarse de los medios de producción*.⁵ Hay en esto un impulso constructivo: un deseo de contestar, con medios técnicos, a las técnicas de programación del deseo de las compañías discográficas. En otras palabras, era una tentativa comunitaria de construir situaciones subversivas en las escalas que posibilitan las comunicaciones modernas.

Algo esencial cambia cuando los conceptos artísticos comienzan a usarse en un escenario de potencial apropiación masiva, con un borramiento de las distinciones de clase. Un territorio del arte asoma en los círculos “underground” más amplios, donde se considera que la estética de la práctica cotidiana es un asunto político. Esta transformación debe ser comprendida, y teorizada, en beneficio de una práctica post-vanguardista. Puede rastreársela a través de los márgenes radicales del movimiento tecno en los ‘80, con sus

⁴ De una tapa del fanzine punk Sniffin’ Glue (1976-77), reimpresso en la antología editada por Mark Perry, Sniffin’ Glue: The Essential Punk Accessory (London: Sanctuary Publishing, 2000).

⁵ Sobre las apropiaciones políticas del punk, ver Dan Graham, “Punk as Propaganda”, en Rock My Religion (Cambridge: MIT Press, 1993).

discos de etiqueta blanca producidos en cada ocasión con diferentes nombres, su recurso a sofisticadas tecnologías de computación, sus sistemas de sonido nomádicos que les permitían montar recitales en cualquier locación. Se la puede explorar en los vástagos del arte postal, con sus desarrollos de fanzines, los movimientos “Plagiarios” (*Plagiarist*) y “La Huelga del Arte” (*The Art Strike*), el proyecto Luther Blissett, la invención de radios –o teléfonos– para asistir las derivas urbanas.⁶ Podía ser descifrada en los videoartes orientados a la comunidad, en los proyectos de televisión alternativa y en las teorías iniciales de “los medios de comunicación tácticos” (*tactical media*). Pero más que ocuparnos en una arqueología de estos desarrollos, demos un salto directo al último período de goce, a fines de los ‘90, cuando un sentido renovado del antagonismo puso una vez más a los productores estéticos junto con otros grupos en una abierta confrontación política con las normas sociales y las autoridades.

Esta vez, el espectro completo de medios disponibles para la apropiación podía engancharse en una máquina de distribución capaz de abarcar el mundo entero: la Internet. La práctica específica de los hackers y el modelo general que ellos proponen de intervención amateur en sistemas complejos le dieron confianza a una generación que no había experimentado de manera personal las derrotas y los callejones sin salida de los ‘60. Edificada sobre esta posibilidad constructiva, se despertó la ambición de cartografiar el orden represivo y coercitivo de las corporaciones e instituciones transnacionales. Su corolario sería una tentativa de desbaratar ese orden a través de la construcción de carnavales subversivos a una escala global. Las prácticas estéticas colectivas, proliferando en redes sociales situadas por fuera de las esferas institucionales del arte, serían uno de los principales vectores para canalizar este doble deseo de usurpar y transformar el nuevo mapa del mundo. Un

⁶Para la Huelga del Arte y los movimientos Plagiarios, ver los libros y sitios web de Stewart Home, en especial *Neoism, Plagiarism & Praxis* (Edinburgh and San Francisco: AK Press, 1995) y *Mind Invaders* (London: Serpent’s Tail, 1997). Para el proyecto Luther Blissett, ver <http://www.lutherblissett.net>, o una novela escrita de forma colectiva como *Q* (Arrow, 2004).



deseo democrático extremo que podía ser resumido en una frase en apariencia imposible: geopolítica del hacelo-vos-mismo.

J18, o el Centro Financiero más cerca de vos

¿Sabe alguno cómo se hizo esto?⁷ La esencia de los eventos creados de manera cooperativa propone un desafío a las narrativas simples. Pero puede decirse que el día 18 de Junio de 1999, cerca del mediodía, algo así como diez mil personas emergieron del subterráneo en la estación de la Liverpool Street en la ciudad de Londres. La mayoría sostenía una máscara de carnaval, de colores rojo, verde, negro o dorado –o tal vez eran sólo unas cuantas docenas de máscaras, que se pasaban unos a otros. Entre el caos de las voces enardecidas y el golpe de los tambores, era posible leer estos textos en la parte posterior de las máscaras:

⁷Lo que está escrito aquí, se basa principalmente en una participación en el evento, en conversaciones retrospectivas (especialmente con John Jordan), en los sitios <http://rts.gn.apc.org> and <http://www.agp.org>, en las fotos de Alan Lodge que están en <http://tash.gn.apc.org>, y en un soberbio escrito titulado “Friday June 18th 1999” en el diario eco-anarquista *Do or Die 8* (London, 1999), disponible en <http://www.eco-action.org/dod/no8/index.html>.

"Aquellos que gobiernan temen a la máscara porque su poder reside, en parte, en identificar, sellar y catalogar: en saber quién sos vos. Pero un Carnaval necesita máscaras, miles de máscaras. El acto de enmascaramos libera nuestro ser en común, nos permite actuar juntos... En los últimos años el poder del dinero ha mostrado una nueva máscara sobre su cara criminal. Desconociendo límites, sin importar le la raza o el color, el poder del dinero humilla dignidades, insulta honestidades y asesina esperanzas. Con la señal sigue a tu color /Que comience el Carnaval..."⁸

Se suponía que la música vendría de parlantes puestos en mochilas, pero nadie la podía escuchar por el estruendo. La multitud se había dividido en cuatro grupos, no exactamente por el color; uno de ellos se desvió y terminó en el puente de Londres, donde realizaron una fiesta. Los otros tomaron distintos caminos a través del laberinto medieval del más grande distrito financiero de Europa, convergiendo hacia un punto que solamente unos pocos sabían de antemano: el London International Financial Futures & Options Exchange, o el edificio LIFFE, el más grande mercado en derivados financieros de Europa –el cerebro pulsátil, computarizado, hipercompetitivo de la bestia. La apuesta era desfilar anárquicamente a través de las calles espiraladas, incitando a las bandas de samba, invitando a los comerciantes y a los empleados de banco a que se sacaran sus corbatas o tacos altos y se unieran a la fiesta, mientras que unos grupos pequeños se lanzaban hacia delante, a fin de escurrirse por pasajes y esperar ese preciso instante en que unos autos se detendrían inexplicablemente y comenzarían a bloquear un trecho de la Lower Thames Street. El sistema de sonido, por supuesto, ya estaba allí. Mientras los manifestantes espantaban a los conductores rezagados fuera del área, grandes grupos comenzaban a entretejerse, alzando muñecos al ritmo de la música y sacudiendo al aire banderas "Reclaim the Streets" rojas, ne-

⁸ El texto completo de la máscara se encuentra en Do or Die, op. cit.; es en parte un plagio del texto del Subcomandante Marcos, "First Declaration of La Realidad" (Primera Declaración de la Realidad), disponible en <http://www.eco.utexas.edu/Homepages/Faculty/Cleaver/firstrealidad.html>

gras y verdes⁹. El Carnaval había comenzado, adentro de la "Milla cuadrada" del más prestigioso distrito financiero de Londres –y la policía, tomada por sorpresa, no pudo hacer nada.

Las insignias se alzaban: "NUESTRA RESISTENCIA ES TAN GLOBAL COMO EL CAPITAL", "LA TIERRA ES UN TESORO COMÚN PARA TODOS", "LA REVOLUCIÓN ES LA ÚNICA OPCIÓN". Unos pósters del grupo de artistas gráficos franceses *Ne Pas Plier* fueron pegados en las paredes de los bancos, denunciando "EL MUNDO DEL DINERO", proclamando "RESISTENCIA-EXISTENCIA"; o retratando la tierra como una hamburguesa gigante esperando ser consumida. El lugar fue elegido también por su ecología subterránea: un arroyo entubado corre por debajo de Dowgate Hill Street y Cousin Lane, justo en frente del edificio LIFFE. Un muro de cemento y perpiaño fue construido frente a la entrada, mientras que una boca de incendio se abre hacia la calle, proyectando un chorro de agua treinta pies hacia el aire, liberando simbólicamente el río enterrado de las sedimentaciones del capital. En un centro histórico de la disciplina burguesa, las inhibiciones se vuelven difíciles de encontrar. Esta fue un nuevo tipo de fiesta política: un evento desenfrenado, en el sentido dionisiaco de la palabra. La calidad de estas sublevaciones urbanas es espontánea, impredecible, porque todo depende de la expresión cooperativa de una multitud de grupos e individuos. No obstante, estos eventos pueden ser alimentados, llevados adelante con recursos lógicos e imaginarios. Los seis meses anteriores al J18 se desplegaron en un proceso infinitamente cuidadoso y caótico de encuentros cara a cara, comunicaciones informales, producciones cortar-y-pegar y precoces aventuras activistas en la red electrónica. Se preparó un folleto informativo sobre las operaciones financieras de la City con el título de "Lidiar con la Milla Cua-

⁹ Reclaim the Streets (RTS) (Recupera las calles) es un colectivo con un ideal compartido de propiedad comunal de espacios públicos. Sus participantes caracterizan el colectivo como un movimiento de resistencia opuesto tanto a la dominación de las fuerzas corporativas en la globalización, y al automóvil como principal medio de transporte. Reclaim the Streets es también un término utilizado para denotar este tipo de acción política, independientemente de su relación con el colectivo RTS (n. del t.).

drada" (*Squaring Up to the Square Mile*). Incluía un mapa con las diferentes categorías de instituciones bancarias y comerciales, así como meticulosas explicaciones sobre lo que los financistas hacen realmente. Se distribuyeron 50.000 volantes color oro metálico con una cita del situacionista Raoul Vaneigem: "trabajar para el deleite y la auténtica festividad se distingue apenas de la preparación para una insurrección general". Se distribuyó de manera gratuita un diario engañoso, con el título de *Evading Standards (Estándares Esquivos)*; la cubierta mostraba a un confundido hombre de negocios entre pilas de papel desmenuzadas, con un encabezado que decía: "CATASTROFE



DEL MERCADO GLOBAL". Pero, lo más importante, se había enviado un llamado alrededor del mundo, pidiendo a la gente que interviniera en sus centros financieros locales el 18 de junio, el día de apertura de la cumbre del G8, realizada ese año en Colonia. Los avances de una película se habían acoplado junto con un documental sobre las protestas mundiales anteriores, con una voz cavernosa, como de película de terror, que al final pronunciaba: "18 de Junio: Un centro financiero se acerca a vos". Este evento estaba imbuido con la historia del movimiento

social británico "Reclaim the Streets" (RTS), junto con otros grupos tales como "London Greenpeace" (una organización local eco-anarquista). RTS es una "des-organización". Surgió del movimiento anticarreteras de comienzos de los 90, que luchaba contra el programa de autopistas del gobierno thatcherista. Sus miembros empleaban técnicas de acción directa, cavando túneles por debajo de los sitios en construcción, atándose a la maquinaria, poniendo sus cuerpos en la línea de fuego. En 1994 hubo una larga campaña de verano contra la autopista M11, que incluyó la ocupación del distrito residencial condenado de Claremont Road, la convivencia en las calles, la construcción de andamios, de alambrados aéreos y de puestos de avanzada en los techos para prolongar la resistencia final contra las balas de demolición y la policía. Pero fue también el año del "Criminal Justice Act"¹⁰, que le dio a las autoridades varios poderes represivos contra las fiestas tecno en espacios rurales abiertos, y politizó a la fuerza a los jóvenes amantes de la música. Después de esto, los "ravers" y los manifestantes anticarreteras decidieron que no iban a esperar al Estado para tomar la iniciativa. Inspirándose en un texto de 1973 del filósofo francés André Gorz, "La ideología social del automóvil"¹¹, decidieron recuperar las calles en el centro de Londres, y hacer una fiesta en el corazón del dominio automotor.

La primera protesta del RTS fue hecha en la primavera de 1995 en Camdem Town, donde cientos de manifestantes surgieron de la estación de subte en el momento en que ocurría una pelea escenificada entre dos automovilistas que habían chocado. Los espectadores sorprendidos observaron cómo los dos conductores enarbolaron martillos y comenzaron a destrozarse sus propios vehículos. Mientras tanto la calle fue ocupada y comenzaron los festejos. Posteriormente se inventaron técnicas para hacer "trípodes",

¹⁰ The Criminal Justice and Public Order Act 1994 es un acto del Parlamento del Reino Unido que introdujo un cierto número de cambios en la ley existente, lo más notable fue la restricción y reducción de los derechos existentes y una mayor penalización para ciertas conductas consideradas "antisociales". La reforma, hecha por el gobierno conservador de John Major, despertó una amplia oposición (n. del t.)

¹¹ El texto de Gorz puede hallarse en el sitio web del RTS, disponible en <http://rts.gn.apc.org/socid.htm>.

de modo tal que el tráfico podía ser bloqueado con facilidad con un solo manifestante colgado sobre la calle, a quien la policía no podía bajar sin riesgo de provocarle serias lesiones. Noticias de estas invenciones se desparramaron alrededor de Gran Bretaña, y así nació una nueva forma de protesta popular. Más adelante se vio la ocupación de un trecho entero de la autopista, o una fiesta callejera donde se había desparramado arena sobre el asfalto para que jugaran los niños, dando vuelta el famoso slogan del Mayo Francés, *sous les pavés, la plage* ("sobre el pavimento, la playa"). La obra del crítico ruso Mikhail Bahktin sobre el potencial político del carnaval encontró un nuevo hogar fuera de la teoría literaria. Desde aquí, sólo era necesario



otro salto de la imaginación para llegar al concepto de fiesta callejera global –realizado por primera vez en 1998 en unos treinta países, dentro del contexto más amplio de “los días globales de acción” contra el neoliberalismo. El “RTS London” era parte del People’s Global Action o PGA (Acción Global de la Gente), una red popular contra la globalización que surgió en 1997. Subyace en esa red la política poética de los Zapatistas y la carismática figura del Subcomandante Marcos. Por encima de ella surge la invención de un movimiento social a nivel mundial, que

atravesase la división global del trabajo y traspase las opacas pantallas de los medios de comunicación corporativos. Edificado sobre el éxito de los Encuentros Zapatistas y la primera protesta global en 1998, los activistas trataron de desparramar su mensaje “por cualquier medio a su alcance”. Para el 18 de Junio en Londres, unos videastas colaboraron con un laboratorio de producción autónomo llamado Backspace, ubicado justo enfrente del edificio LIFFE, cruzando el río Támesis. Los videos fueron enviados al espacio durante el evento, editados con crudeza para navegar por la red; luego se los distribuyó a través del correo para impedir cualquier posible decomiso¹². Aun más importante, un grupo de hackers en Sydney, Australia, escribió una especial pieza de software para actualizar la página web dedicada a su evento local J18. Seis meses más tarde, este “software activo” se utilizaría en la ciudad norteamericana de Seattle como el fundamento del proyecto Indymedia –un instrumento de perspectivas múltiples para la información y el diálogo políticos en el siglo 21¹³.



¹² Al menos un video se distribuye, J18 (First Global Protest against Capitalism), disponible en <http://www.cultureshop.org>. Un creciente número de documentos se puede encontrar ahora en Internet.

¹³ Ver <http://www.active.org.au> y el diagrama donde uno de los programadores esbozó una cadena de cooperación para la invención y el uso del software, disponible en <http://www.active.org.au/doc/roots.pdf>.

Como en Seattle, hubo confrontaciones con la policía. Mientras que la multitud retrocedía por Thames Street hacia Trafalgar Square, una nube de humo se elevaba por encima de la catedral de Saint Paul, como señalando que este carnaval era serio. Al día siguiente el diario Financial Times se resignó al encabezado: "Los anticapitalistas asedian la City de Londres". Las palabras marcaron una ruptura en el lenguaje triunfalista de la prensa en los '90, que había eliminado la noción misma de anticapitalismo de su vocabulario. Pero el verdadero evento se desplegó en Internet. El sitio web de RTS mostraba un mapa de la tierra, con links que anunciaban acciones en cuarenta y cuatro países y regiones diferentes. El concepto de una fiesta global callejera fue realizado, con niveles previamente desconocidos de análisis político y sofisticación táctica. Una nueva cartografía de práctica ética-estética fue inventada, incorporada y expresada todo a lo largo del mundo¹⁴.

Circuitos de producción biopolítica

J18 no fue una obra de arte, sino un evento, una situación construida de forma colectiva. Abrió un terreno de experiencia para sus participantes –una "zona de autonomía temporal", en palabras del muy popular escritor anarquista Hakim Bey. Con respecto a los mundos virtuales del arte y la literatura, pero también de la teoría política, se puede concebir a tales eventos como *actualizaciones*: lo que ofrecen es un espacio-tiempo para la concreción de posibilidades latentes. Este es su mensaje: "OTRO MUNDO ES POSIBLE", el slogan del Foro Social Mundial. Pero también es un alivio ver cómo las movilizaciones políticas recientes ayudan a hacer otro mundo posible para el proceso artístico, por fuera de los circuitos constituidos de producción y distribución.

Un espacio para comenzar es Internet. Las listas de e-mail y los sitios webs han abierto un nuevo tipo de esfera pública transnacional, donde las actividades artísticas

¹⁴ Para una mayor información sobre la acción directa del movimiento contra la globalización, ver el libro ilustrado *We Are Everywhere* (London: Verso, 2003).

Reclaim The Streets!
Free Street Party!!! Next Monday...
Join in The Mayday Carnival of Resistance
against the G8... Come and meet with the
NCAD group at 1.00pm next bank holiday
Monday 2nd May at Central Bank, and then
on to RTS Street Party 2005...One day a
year when the streets are for the people -
not the cars! Please come along,
EVERYBODY's welcome!...



What will be provided: sound system & reclaimed city space.

What to bring: friends, family, pets, musical instruments, banners, footballs, juggling balls, face paint, puppets, skipping ropes, paint, bikes, chalk, flags, whistles, skateboards, food, enthusiasm and anything else to help make it a fun day out.

pueden ser discutidas como parte de una conversación libertaria más amplia sobre la evolución de la sociedad¹⁵. Tales discusiones aportan la *arena* crítica para la evaluación de propuestas artísticas, por fuera del sistema de galería-revista-museo. Ejemplos clásicos son la *listserve*¹⁶ transnacional Nettime, el sitio web establecido en New York y de nombre The Thing, la primer Public Netbase en Viena, Ljudmila en Ljubljana, etc. Su emergencia, a mediados de los '90, le dio un foco intelectual y un potente sentido de organización al encuentro de la práctica artística y del activismo político, con el nombre de "medios de comunicación tácticos". Este concepto fue trabajado en las conferencias "Next 5 Minutes", que tuvieron lugar en Amsterdam desde 1993 hasta 2002, con intervalos de tres años¹⁷. Así lo resumían David García y Geert Lovink en 1997: "Los Medios de Comunicación Tácticos surgen cuando los medios baratos tipo 'hacelo-vos-mismo', accesibles gracias a la revolución en los consumidores de productos electrónicos y formas expandidas de distribución (de la televisión por cable a Internet), son explotados por grupos e individuos que se sienten agraviados por, o excluidos de, la cultura"¹⁸. La noción clave proviene de Michel de Certeau, quien describía a la consumación (*consumption*) como "un conjunto de tácticas por medio de las cuales el débil hace uso del fuerte"¹⁹. Está en juego la posibilidad de una imagen autónoma y de una producción de información en una era dominada por estructuras de enormes, intensivos capitales y por redes firmemente disciplinadas. Pero De Certeau habla de culturas orales, premodernas, cuyas prácticas íntimas, no registradas, podían aparecer como una vía de escape al capitalismo hiperracionalizado; mientras que las

¹⁵ Ver <http://www.nettime.org> y el libro ReadMe: Ascii Culture and the Revenge of Knowledge (New York: Autonomedia, 1999).

¹⁶ Listserve es un servidor de lista de e-mails automático. Cuando se envía un e-mail a una Listserve, es enviado automáticamente a cada persona en la lista. Es similar a un grupo de noticias o a un foro, salvo que los mensajes son transmitidos por e-mail y solamente están disponibles para los miembros de la lista (n. del t.)

¹⁷ Ver <http://www.next5minutes.org>.

¹⁸ David García and Geert Lovink, "The ABC of Tactical Media," citado de <http://thing.desk.nl/bilwet/Geert/ABC.txt>.

¹⁹ Cf. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: UC Press, 1988).

tácticas en cuestión son las de los trabajadores del conocimiento en la economía postindustrial, más cerca de lo que Toni Negri y sus compañeros de ruta llamarían las "multitudes". Con sus cámaras de DVD, sus sitios web y técnicas de transmisión, los nuevos activistas practican una "estética del plagio, de la estafa, de la lectura, de la charla, del paseo, de las compras, del deseo... astucia del cazador, maniobras, situaciones polimórficas, gozosos descubrimientos, tanto poéticos como combativos". Este fue el espíritu de Next 5 Minutes 3, en la primavera de 1999, justo cuando el movimiento contra la globalización estaba a punto de adquirir plena visibilidad pública.

La confianza de la táctica del activismo con medios masivos de comunicación representa un giro radical desde el pesimismo que expresa Debord en *La sociedad del espectáculo* hacia esos medios, quien describe la colonización de todas las relaciones sociales, e incluso de la propia mente humana, por los productos de la industria de la propaganda. La teoría de Negri de la "subsunción real" del trabajo, o en otras palabras, la penetración total de la vida cotidiana por la lógica y los procesos del capital, parece al principio reflejar ese pesimismo –pero de hecho, lo revierte. El libro Imperio desarrolla la teoría de la subsunción real a través de una reflexión sobre el concepto de Foucault de biopoder, que él define como "una forma de poder que regula la vida social desde su interior, persiguiéndola, interpretándola, absorbiéndola y rearticulándola". El biopoder es "una función vital, integral que cada individuo abraza y reactiva con su propio acuerdo". Pero esta internacionalización de la función de control tiene el efecto de devolver las herramientas de dominio a todos los sujetos sociales, y así hace posible la reversión del biopoder en la biopolítica:

"La sociedad civil es absorbida en el estado [capitalista], pero la consecuencia de esto es una explosión de los elementos que estaban previamente coordinados y mediados en la sociedad civil. Las resistencias ya no son marginales sino activas en el centro de una sociedad que se abre en redes; los puntos individuales se singularizan en mil mesetas. Lo que Foucault construía implícitamente (y Deleuze y Guattari hacían explícito) es

la paradoja de un poder que, mientras unifica y envuelve dentro de sí mismo cada elemento de la vida social (perdiendo así su capacidad efectiva para mediar diferentes fuerzas sociales), en ese mismo momento revela un nuevo contexto, un nuevo medio social de máxima pluralidad e incontenible singularización –un medio social del evento²⁰.

La emergencia de los medios masivos de comunicación tácticos marca el umbral donde los mecanismos individualizados de incitamiento y control de la sociedad contemporánea comienzan a debilitarse frente a la mera posibilidad de que uno haga su propia imagen, con todas las técnicas sofisticadas ofrecidas por la integración de uno mismo en la economía contemporánea de alta tecnología. Esa posibilidad se vuelve urgente bajo el efecto de la colonización que hace el capitalismo de todo –desde el medio ambiente natural de pueblos distantes hasta el interior de la psiquis de cada uno. Este es el punto en que los “trabajadores inmateriales” del próspero Norte comienzan a experimentar una situación común con los pueblos más drásticamente explotados y dominados del Sur, pese a todas las manifiestas diferencias en sus situaciones respectivas. “Cuando la auto-explotación adquiere una función central en el proceso de valorización, la producción de subjetividad se vuelve un terreno de conflicto central”, observa André Gorz en un artículo en el periódico *Multitudes*:

“Las relaciones sociales que se han retirado del dominio del valor, del individualismo competitivo y del intercambio mercantil, hacen que éstos aparezcan por contraste en su dimensión política, como extensiones del poder del capital. Un frente de resistencia total se despliega. Esto desborda necesariamente el dominio de la producción de saber hacia nuevas formas de vida, de consumo, de apropiación colectiva del espacio público y de la cultura cotidiana. Reclaim the Streets es una de sus más poderosas expresiones²¹”.

²⁰ Esta y las dos citas anteriores provienen de Michael Hardt and Antonio Negri, *Empire* (Cambridge: Harvard UP, 2000), pp. 23-25; disponible en <http://www.angelfire.com/cantina/negri>.

La reversión del biopoder en la biopolítica sitúa a las tácticas con medios de comunicación –y a todas las formas de arte post-vanguardista– en una circulación más amplia de luchas, donde lo que se distribuye son los medios para dotarse de poder, es decir los medios de creación de sí. Los carnavales subversivos del cambio de siglo incorporaron esta producción de una nueva subjetividad política, controlada por el poder político pero también capaz de alejarse ocasionalmente de su esfera, para celebrar una transformación social prefigurada en el aquí-y-ahora de las calles ocupadas.

Con el ciclo de luchas que se desplegaron desde 1999 hasta 2003, un nuevo territorio de experiencia se volvió consistente. Densamente entrelazado con análisis políticos, pero también con imágenes estéticas y afectos, este territorio móvil cambió sus formas de ciudad en ciudad, en un tour alrededor del mundo que culminó con las protestas masivas del 15 de febrero de 2003, que alcanzaron escala planetaria pero no lograron detener la guerra. Capitalizando los sentimientos de tristeza y depresión que vinieron después de este inmenso grito por la paz, políticos y sociólogos proclamaron con rapidez la muerte del movimiento, porque su más profundo deseo es controlar todo aquello que esté vivo. Pero la calle ya no es la misma, las luchas siempre regresan después de sus períodos de latencia y lo que nosotros llamamos “arte” es hoy más libre, más proteico, más resistente, luego de aquellos años tumultuosos. Cuando pienso en ellos hoy en día, el 18 de Junio y todo lo que siguió parecen una forma constructiva, irrevemente pero impresionante, de inaugurar la llegada del siglo 21.

²¹ Entrevista con André Gorz realizada por Yann Moulier Boutang y Carlo Vercellone, “Economie de la connaissance, exploitation des savoirs,” in *Multitudes* 15 (Invierno 2004), pp. 208-9.

Bernardo Ponce y Lucas Di Pascuale Apuntes para pensar el vínculo arte-política en la escena plástica cordobesa

Marta Fuentes
Córdoba, 2009

El vínculo arte-política ha sido eje de numerosas discusiones y reflexiones académicas a lo largo de la última década en Argentina. Reflexiones que en algunos casos han cristalizado en productos editoriales o proyectos expositivos que han amplificado la consideración pública de este vínculo y han ido conformando una plataforma crítica importante sobre la cual asentar futuras reflexiones. Paralelamente a este fenómeno, las experiencias artísticas orientadas en esta dirección se han multiplicado de manera notable, en especial, a partir de la crisis de 2001.

Cabe señalar sin embargo, que el mayor volumen de esta producción artística y discursiva procede, mayoritariamente, de la ciudad de Buenos Aires.

En el caso de Córdoba no existen aún trabajos de investigación que se hayan propuesto indagar de manera sistemática en torno a la articulación arte-política en la escena local, y más concretamente, en el terreno de las artes visuales. Algunos ensayos de reciente publicación se han aproximado al tema de manera lateral, recogiendo casos puntuales pero sin profundizar en este tópico específico¹. Si pensamos por ejemplo en la producción plástica de las décadas del '60 y '70, momento que en otros contextos (Buenos Aires, Rosario) ha sido identificado como álgido respecto a la articulación entre arte y política, son muchos los interrogantes que persisten en torno a esa época en Córdoba. En tanto otros aspectos de ese intenso período han sido objeto de consistentes trabajos de investigación

¹ Se pueden mencionar los trabajos de Gabriel Gutnisky (Impecable-implacable. Marcas de la contemporaneidad en el arte. Córdoba, Edit. Brujas, 2006), Dolores Moyano (La producción plástica emergente en Córdoba. 1970-2000. Córdoba, Edic. del Boulevard, 2005) y Cristina Rocca (Las Bienales de Córdoba en los '60. Arte, modernización y guerra fría. Córdoba, Universitas, 2005).



EL TERRITORIO

Lucas Di Pascuale
Proyecto López, 2007/09

Acción 4, Cartel en el techo del Museo de Comunicación
24 de junio 08, Pellegrini 213, Resistencia, Chaco, Argentina.

(el movimiento estudiantil, las luchas obreras, el Cordobazo)², no se registra la misma productividad en lo que respecta a las artes plásticas.

En este sentido, vale la pena recuperar una pregunta clave formulada por Antonio Marimón en un artículo publicado en 1989³: "¿Había en la ciudad mediterránea una cultura y un arte que se articularan, no como un reflejo pero sí como una intensidad homóloga, a la extrema inquietud social de los años 60 y comienzos de los 70?". Marimón, que percibe con toda claridad el vacío existente, recoge en su artículo una serie de experiencias que reconoce como "complejas, avanzadas cada cual en su nivel, y en casi todos los casos con un valorable porcentaje de ruptura de las convenciones, tradiciones y códigos precedentes" (experiencias que podríamos asociar a cierta idea de "vanguardia", entendida en términos de actitud que comporta una serie de rasgos tales como búsqueda de reunión del arte con la vida, experimentación, provocación del público, etc.). Menciona así las revistas Pasado y Presente, Jerónimo y Hortensia; los experimentos teatrales de Jorge Bonino; y dos producciones literarias específicas: Memoria de aventura metafísica (de Oscar del Barco, también integrante de Pasado y Presente) y Dos cuentos (de Antonio Oviedo). Su análisis le permite detectar en ellas la consumación de lo que llama una "lucha contra lo imposible", lucha que define en gran medida el espíritu de esas décadas. No existe sin embargo referencia alguna a producciones en el terreno de las artes visuales. Sus observaciones resultan sugerentes y abren camino a reflexiones más extensas y abarcadoras (una posibilidad que el propio autor señala). Pero en lo que respecta a la plástica específicamente (aun cuando las obras de Bonino, fronterizas, difícilmente encuadrables, podrían ser consideradas como el primer antecedente de obras performativas), nos deja en gran medida abierta su pregunta inicial. Sin duda la conexión entre arte y política, y las particularidades con que puede haberse presentado en diferentes

momentos en la escena plástica de Córdoba, es un tema que merece ser profundizado. Su complejidad excede sin embargo las intenciones de este trabajo en el que intentaré, a manera de aproximación preliminar, exploratoria, indagar sobre una serie de cuestiones que hacen a este conflictivo vínculo, a partir de dos artistas puntuales: Lucas Di Pascuale y Bernardo Ponce.

¿Por qué estos dos artistas? ¿Por qué sus trabajos permitirían pensar -más que otros- en el vínculo arte-política? La elección no deja de tener cierto grado de arbitrariedad. Sin embargo sus manifiestas definiciones políticas, ciertas características de sus obras, algunos aspectos de sus respectivas trayectorias, como así también los diferentes contextos en los que éstas transcurren, indican que su consideración podría resultar en alguna medida productiva.

Arte y política 1: Bernardo Ponce

Bernardo Ponce (Santiago del Estero, 1929) se aproxima al arte hacia 1950 a través de Basilio Celestino, discípulo de Ramón Gómez Cornet, que en este momento se encuentra radicado en Santiago y dicta clases en su taller particular. Parte de este contacto se deriva a su vez de la relación de su padre (Ricardo Ponce Ruiz) con Ramón Gómez Cornet. Amigos de la infancia, ambos integran el grupo "La Brasa", núcleo de intelectuales y artistas activo entre las décadas del '20 al '40 en Santiago, que permite en esos años una intensa circulación de ideas y propuestas estéticas. Sobre este proyecto cultural (que cuenta entre sus protagonistas más destacados a Bernardo Canal Feijóo) se ha dicho que "sintetizó el esfuerzo de ordenamiento y orientación de la actividad intelectual y artística del medio, y los temas que abordan sus trabajos, de raíz americana, regional y provincial, se anticipan a las búsquedas que habrían de preocupar al país y al continente".⁴

² Cabe señalar las investigaciones de Mónica Gordillo y Alicia Servetto especialmente.

³ Antonio Marimón, "La cultura de lo imposible", en rev. Plural n° 13, marzo 1989.

⁴ Marta Cartier de Hamann, La brasa, una expresión generacional santiagueña, citado en "'La Brasa', una expresión generacional", diario La Nación, 04.06.1995.

Siguiendo a su padre, Ponce se aproxima siendo muy joven al peronismo. Durante esos primeros años de actividad política, se relaciona con los hermanos Santucho, quienes forman parte de una iniciativa cultural que pretende reactualizar lo que fuera "La Brasa". Surge así el grupo "Dimensión", en el que Ponce participa. De hecho, su primera exhibición la realiza en 1956 como parte de las actividades del grupo en el Centro Cultural de la Biblioteca Sarmiento. En el catálogo que acompaña la muestra, se incluye un texto de Bernardo Canal Feijóo especialmente redactado para esta ocasión. Posteriormente, las divergencias ideológicas llevan a Ponce a apartarse del grupo y ese mismo año comienza a militar de manera orgánica en el Partido Comunista.

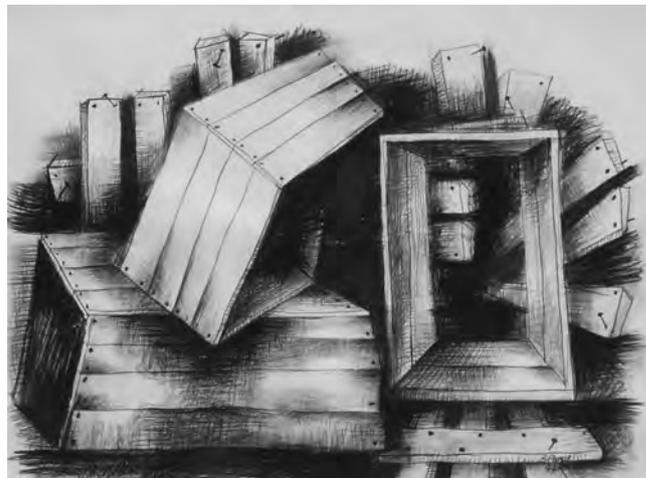
Desde aquellos primeros trabajos que expone en esa oportunidad, el dibujo (realizado con carbonilla, lápiz conté, grafito) se presenta como su medio más afín, aunque realiza también pinturas y grabados. Sus imágenes provienen básicamente de dos fuentes: los recuerdos de sus visitas infantiles al Museo de Arqueología y las leyendas santiagueñas. También aparecen con frecuencia elementos característicos del paisaje de Santiago que, inclusive luego de su alejamiento de esa ciudad se mantienen como constantes. A pesar de esto, no sería atinado considerar su trabajo en términos de folclorismo. Como ha señalado Susana Metzadour: "no es una obra costumbrista, ni pretende ilustrar los temas de ese paisaje, sino que esa imaginación es el pretexto para expresar el fuerte sentimiento de la relación entre el hombre y la tierra que caracteriza esa región del país".⁵

En la década del '70 ingresan en su iconografía diversos objetos cotidianos: sillas, cajones, lámparas, utensilios de cocina, los instrumentos más comunes son abordados como tema. Su presencia no está exenta sin embargo de una suerte de extrañeza, de indicación de un más allá de lo que se observa a primera vista. En ocasiones, estos simples objetos aparecen junto a formas vegetales o animales, en

⁵ Texto incluido en el catálogo de la exposición Ponce. Pinturas y Dibujos, realizada en el Cabildo Histórico de la Ciudad de Córdoba, 2000.

paisajes, junto a figuras humanas, conformando atmósferas perturbadoras, sobrenaturales.

Puede percibirse desde los primeros trabajos hasta los más recientes, una recurrencia de ideas y formas que son reela-



Bernardo Ponce
Los cajones
1977
Lápiz conté
50 x 70 cm

boradas una y otra vez de diversas maneras. En algunos casos, la exploración llega a los límites de la abstracción, sin que esto signifique un punto sin retorno.

En el año 1975 Ponce decide radicarse en Córdoba, obligado a abandonar su ciudad natal como consecuencia de las persecuciones de las que allí es objeto. Su vínculo con esta ciudad no se inicia sin embargo en este momento, sino que se remonta a varios años antes. Durante la década del '60 viaja a Córdoba con cierta frecuencia (parte de su familia paterna se encuentra aquí) y expone en diversas oportunidades. Entre las personas que visita en estos viajes se encuentran algunos artistas como Luis Saavedra (también afiliado al Partido Comunista y colaborador de la revista *Mediterránea*), Daniel Moyano (escritor), Alberto Bournichon (editor). Concorre a las exposiciones en galería

Feldman, lugar que frecuentan también en ese momento los integrantes de Pasado y Presente y que representa uno de los espacios más activos de la plástica cordobesa en esos años. Por otra parte, su actividad en el partido le demanda viajar con cierta periodicidad a Buenos Aires, donde establece relaciones con artistas y escritores que, como Andrés Rivera o Juan Gelman, comparten sus inquietudes artísticas e ideológicas.

En este marco de vínculos y cruces derivados de una sostenida militancia política, cabe preguntarse cómo concibe el artista la articulación de arte y política en su propia obra. Según él mismo señala, su opción es mantener separada su actividad partidaria de su producción plástica.

Esta división no le impide, sin embargo, involucrarse en eventos artísticos en los que sus definiciones políticas se hacen claramente manifiestas, pero que operan por fuera de la obra. Pueden mencionarse en este sentido hechos como su participación en una muestra colectiva que se realiza en el Museo Genaro Pérez de Córdoba en 1973, para repudiar el derrocamiento de Salvador Allende y que es coordinada por el artista Luis Saavedra.

Por otra parte, ¿qué rol le asigna el partido en su condición de artista? Uno que no excede la usual función ilustrativa. Ponce relata que en 1967, Víctor Larralde, dirigente del PC radicado desde hacía varios años en Santiago, acude una mañana a su casa con la noticia de la muerte del Che Guevara (que no se había hecho pública todavía). Le pide a Ponce que realice una tirada de afiches en serigrafía (la clásica silueta negra sobre un fondo de color), con inclusión de un texto-homenaje, firmado por el Partido Comunista de Santiago del Estero. Ponce realiza los afiches que son pegados por toda la ciudad esa misma noche en la que Fidel comunica la muerte de Guevara. Recuerda también que en los comienzos de su militancia (hacia fines del '50), junto a su amigo el pintor Alfredo Gogna, realiza pintadas callejeras encomendadas por el partido, que incluían el ícono de la hoz y el martillo. "En el fondo, lo disfrutábamos", recuerda Ponce. "Cuando se nos acababa el rojo, empezábamos a pintar de cualquier color; claro que elegíamos bien las paredes, fijándonos en el color de fondo"⁶.



Ilustración de Bernardo Ponce, incluida en un folleto de la editorial La Rosa Blindada, que difunde la novela Ventana al sur de José O. Arveras. (1964) En el pie de la foto: "Usted puede obtener gratuitamente el original de la ilustración que presentamos, si el número de esta plaqueta coincide con las tres últimas cifras del primer premio del último sorteo de la Lotería Nacional del mes de abril de 1965."

⁶ Entrevista con el artista, Córdoba, febrero, 2009

Al llegar a Córdoba en 1975, aunque había decidido mantenerse al margen de la actividad partidaria por un tiempo, acude a una reunión en la que Jorge Berstein (Secretario del Partido) le pregunta en que área le interesa actuar. Ponce responde que en el frente cultural del partido. Berstein le responde que no existe tal cosa, pero que puede crear ese espacio. Ponce acepta, pero encuentra poca receptividad (cierta hostilidad, más bien) por parte de aquellos militantes que, curiosamente, tenían alguna afinidad con el campo cultural.

Dentro de esta posición adoptada en relación al vínculo entre práctica artística y militancia política, y de los lineamientos estéticos ya señalados, Ponce ha sostenido en Córdoba su producción plástica hasta hoy, con un grado de visibilidad relativamente bajo: una exposición individual retrospectiva (Cabildo Histórico de la Ciudad de Córdoba, 2000) y diversas exhibiciones colectivas (salones anuales de la Asociación de Artistas Plásticos-APAC-asociación de la cual forma parte hasta 1985-; en "Córdoba plástica", Galería Tizatlán, 1978; 1° Salón de los Derechos Humanos, UCR, 1984; Jornadas 60° Aniversario Instituto "Gregorio Bermann", Galería de Arte Colegio de Escribanos, 1992; Arte de Córdoba-Argentina Pinta Bien, Museo Caraffa, 2003; 100 Años de Plástica en Córdoba - 1904/2004, Centenario de "La Voz del Interior", entre otras).

Vista en conjunto, su obra desplegada a conciencia al margen de todo referencia explícita a temas políticos (aún cuando su militancia partidaria se mantenga paralelamente de manera muy activa), sugiere la idea de la minuciosa elaboración de un universo fantástico operando como una suerte de refugio para el artista frente a una realidad claramente conflictiva, hostil: la opresión y violencia derivadas de los procesos dictatoriales que se suceden de manera intermitente en el país entre las décadas del '60 y '70. Más aún, la indagación del artista en torno al paisaje santiagueño y a todo un conjunto de relatos y leyendas muy arraigados en la vida cotidiana de sus habitantes (que persiste, como ya se ha observado, inclusive después de su radicación en Córdoba) parece dirigirse hacia la reactualización de un pasado más o menos remoto, en procura de extraer

elementos que devuelvan cierta constancia, cierta permanencia, sin que esto implique, por otra parte, un telurismo o vocación tradicionalista de corte conservador.

Arte y política 2: Lucas Di Pascuale

Lucas Di Pascuale (Córdoba, 1968) ha planteado explícitamente el vínculo arte-política como vector clave de su labor artística. De hecho, el artista ha manifestado que la producción que viene llevando adelante desde mediados de los '90 (a diferencia de Ponce, toda su obra se sitúa en un contexto democrático), opera a partir de cruces entre arte y política, entre lo público y lo privado, donde la inclusión de su entorno social y familiar es también una constante.⁷ Es interesante observar como puntualiza esta orientación en un autotexto publicado en el sitio del proyecto *Bola de Nieve*, en el que enumera sus intenciones como artista:

*"1) dialogar con la política y la historia reciente aunque sin entusiasmarme con la denuncia; 2) ser un artista nómada en lo referente al ¿cómo producir?; 3) entablar relaciones con mi entorno a través de la obra; 4) pensar la práctica artística como un aprendizaje que la carga de sentido; 5) entablar conversaciones entre lo público y lo privado 6) contagiarme de prácticas que me seducen"*⁸.

En su caso, habiendo sostenido una militancia en su paso por la escuela secundaria (en el centro de estudiantes, dentro de una corriente de izquierda del radicalismo) y durante los primeros años de su cursado universitario, finalmente sus inquietudes políticas se desplazan desde esa participación directa hacia una integración en la obra.

⁷ La referencia es tomada de un autotexto del artista, "I love my car", elaborado en ocasión de su intervención en las Jornadas de performance "La nariz en la taza", CEPIA-UNC, Córdoba, 2005, disponible en su sitio web (www.lucasdipascuale.com.ar)

⁸ Bola de nieve (www.boladenieve.org.ar/node/716)

En 1998 Di Pascuale presenta en el Centro de Arte Contemporáneo Chateau-Carreras la exposición *Homenajes*. La muestra consta de 23 piezas (23 "homenajes") que el artista realiza en torno a 23 nombres que conforman lo que puede intuirse es, un álbum personal de figuras significativas. La lista incluye (la denominación es textual del artista) a Castelli, Emiliano Zapata, Augusto César Sandino, Ernesto [se refiere al Che Guevara], Cortázar, Kieslowski, Madres [Madres de Plaza de Mayo], Miguel Hernández, Atahualpa, Rosa Luxemburgo, San Francisco de Asís, Gandhi, Luther King, Lennon, Nicola Sacco, Bartolomeo Vanzetti, Beuys, Leonardo, Duchamp, Soriano, Anna Frank, Allende, Juana de Arco, Saint-Exupéry.

Cada una de las piezas (pinturas, objetos, instalaciones) está realizada con materiales diversos (papel, barniz, enduido, pigmentos, palos, alambre, acero, ladrillo, etc.) y es en esa singularidad de la materia que el artista confía primordialmente para evocar ciertas sensaciones o pensamientos. Las posibles asociaciones son acotadas no obstante por una serie de textos que, redactados en primera persona, conviven con las obras señalando un vínculo personal del artista con cada "homenajeado".

Podría decirse que en esta exhibición (una de sus primeras individuales que es, por otra parte, su tesis de licenciatura en pintura), Di Pascuale ofrece a través de esa sucesión de nombres, un horizonte de ideas, ideas que son en cierta medida sus propias definiciones políticas (y artísticas) y que por medio de una serie de operaciones poéticas, son comunicadas al espectador.

Este acercamiento entre memoria individual y memoria colectiva favorecido por la obra (algo que Ana Longoni ha denominado "la politicidad de lo íntimo")⁹, reaparece como constante en diversos trabajos del artista.

Desde esta perspectiva pueden pensarse proyectos como *Chocolates argentinos* (2003), *PTV-Partido Transportista de Votantes* (2003-2004) o *Tríptico JJ* (2005), trabajos en los que Di Pascuale se propone indagar sobre ciertos aconteci-

mientos de la historia argentina reciente. Su objetivo no es sin embargo tomarlos estrictamente como tema, sino explorar algún aspecto particular relacionado con cada uno de ellos. En el caso de PTV, por ejemplo, el clientelismo político (abordado como un aspecto del funcionamiento democrático y los procesos electorarios), es lo que da lugar al desarrollo de un complejo emprendimiento: "PTV es un partido político que se construye como obra de arte, y es una obra de arte que se desarrolla a la manera de un partido político", señala Di Pascuale.¹⁰ Iniciado en el marco de las elecciones presidenciales de 2003 con una acción (en la que el artista pasa literalmente a recoger a los votantes y los traslada hasta el lugar de votación), el proyecto va evolucionando hasta convertirse en una actividad colectiva en la que se suceden diversas instancias y eventos que hacen a lo que supone es el funcionamiento de un partido político. Campañas publicitarias, merchandising, discursos, actos, asambleas, y todo tipo de recursos para sumar simpatizantes son diseñados y realizados con extremo detalle en esta experiencia que adopta, como herramienta privilegiada, el humor. Un recurso que, si bien se percibe en algunos trabajos anteriores de Di Pascuale, se despliega aquí con una contundencia inédita. Es interesante observar que en algunas producciones recientes de otros artistas cordobeses, tanto en obras que se proponen explícitamente articular arte y política como en otras alejadas de esta intención, el humor emerge como una herramienta legítima para intensificar y sofisticar su capacidad comunicativa. Han logrado así desprenderse de cierta solemnidad o acartonamiento con un desenfado que no obstante, involucra un alto grado de autorreflexión respecto a los procesos creativos, abriendo así nuevos horizontes de indagación. PTV puede ser considerado dentro de este terreno poco explorado anteriormente por el arte de Córdoba, ya que, exceptuando las experiencias de unos pocos artistas que hace algunas décadas se permitieron el gesto "poco permitido" del humor (Manuel Reyna, Horacio

⁹ Ana Longoni, "H31: La politicidad de lo íntimo", prólogo del libro de L. Di Pascuale/G. Halac, H31, Córdoba, 1999-2001

¹⁰ Texto incluido en la carpeta del proyecto realizada por el artista (Archivo Documental del Museo Caraffa).

Álvarez, Antonio Seguí serían algunos de ellos y también, como ya se ha mencionado, la experiencia avanzada de Jorge Bonino), este recurso ha estado casi ausente en la plástica local. Esto resulta aún más llamativo si se piensa en una sociedad que ha convertido su sentido del humor en una suerte de marca cultural identitaria (el célebre "humor cordobés").

Distinta es la estrategia adoptada en un proyecto como López (2007-2008) que, aunque con elementos comunes a los anteriormente mencionados, recurre a un procedimiento mucho más austero y alejado completamente del humor.

López es una intervención (luego convertida en serie) que se origina en una invitación del Centro Cultural España-Córdoba (CCEC) para participar del evento 150 [poEticos] mts., a desarrollarse durante varios días en calle Caseros, abarcando desde la sede del CCEC hasta la cuadra siguiente. Según las palabras de Guillermo Daghero, curador del proyecto, 150 [poEticos] mts. se definió como una manifestación situada en la vía pública en la que los invitados compartían el hecho de incluir, en sus respectivas producciones previas, la escritura.¹¹ El proyecto se encontraba vinculado a otra iniciativa del Centro: la creación de un espacio/archivo dentro de su mediateca ("Lenguajes aledaños"), destinado a obras situadas entre el campo del arte y la literatura, prácticas difíciles de encuadrar que, de manera aproximatoria, podrían denominarse como escrituras experimentales.¹² La propuesta de Di Pascuale consistió en la instalación de un cartel en el techo del CCEC: cinco enormes letras realizadas en madera (200 x 400 x 100 cm en total), formando la palabra "LOPEZ", que fueron emplazadas por el artista, con la colaboración de otras seis personas. La obra tuvo una serie de extensiones-reediciones a lo largo de las cuales fue mutando en su forma y también en la instalación, durabilidad: se instaló en la vidriera de Documenta/escénicas (Córdoba, 2007); en el techo del

pabellón CEPIA, Ciudad Universitaria (Córdoba, 2008) y del Museo de Comunicación (Resistencia, Chaco, 2008); finalmente, se presentó en la Rijksakademie, en el marco de una exhibición de artistas residentes de la que Di Pascuale formó parte (Amsterdam, 2008). En este último caso, el cartel fue acompañado por un volante que el artista distribuye entre el público que explicaba quién es Julio López. Es posible pensar este trabajo desde cierta noción de performance: "Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schener ha dado en llamar *twice behaved-behavior* (comportamiento dos veces actuado)"¹³. Se diría entonces que López, a través de la repetición, del gesto actualizado que llega a convertirse en ritual, adquiere un plus de sentido. Es necesario señalar también que los cambios de contexto resultan cruciales en cuanto a la modificación de la percepción de la obra y sus posibles efectos. Sin duda la experiencia realizada en Holanda (que de hecho, demanda un soporte adicional que facilite la comprensión de la obra), da cuenta de este problema. La obra hace foco así en un tema que ha sido crucial para toda una línea de desarrollo del arte identificado como "político": el ejercicio de la memoria, ejercicio entendido como ritual de resistencia que mediante la inscripción (paradójicamente, silenciosa) de un objeto-recordatorio, insta a mantener activa la memoria colectiva en relación a un hecho determinado.

Algunas conclusiones (e interrogantes abiertos)

¿Resulta posible arribar a una definición de arte político, con una validez amplia, susceptible de ser aplicada en contextos diversos y a producciones muy disímiles?

¹¹ Además de L. Di Pascuale, participaron como invitados D. Aizemberg, R. Bianchedi, G. Blázquez, A. Bustos, A. Carrera, G. Crembil, B. Dezzi, Fuentes/López/Moisset, M. Kovensky, I. Martínez Vollaro, J. Perednik
¹² Este proyecto fue concebido también por Guillermo Daghero.

¹³ Diana Taylor, "Hacia una definición de performance", en Musitano, Adriana (comp.), Intervención política: performance, teatro y activismo. (Material del curso realizado en CEPIA-UNC, Córdoba, 2007).

A la hora de pensar desde escenas artísticas que evidencian un menor grado desarrollo de sus dispositivos críticos, la superabundancia discursiva metropolitana (Buenos Aires, en primer lugar) en torno al tema arte y política llega a conformar un paisaje de eventos, nombres y fechas ineludibles que operan como referencia casi obligada a la hora de abordar este tipo de producciones, aún en situaciones muy diversas. Su adopción a la manera de modelo cristalizado, único, podría actuar como un obstáculo para reflexionar sobre las singularidades locales, aún cuando puedan existir puntos de contacto y coincidencias que resulten productivas en los respectivos análisis.

Una anécdota puntual puede servir tal vez para dar cuenta de esta situación: recientemente una artista-investigadora rosarina se acercó a varias instituciones locales con la intención de reunir información sobre experiencias en video arte en Córdoba, surgidas en el marco de la crisis de 2001. La dificultad presentada a quienes procuraron responder a su requerimiento se relaciona, por un lado, con la carencia ya señalada de estudios específicos sobre el tema; pero por otro, con un supuesto asumido por la propia investigadora: que el 2001 señala un punto de inflexión para la producción artística en todo el país. Nadie podría negar la importancia de ese dramático momento que tuvo tan significativas consecuencias en lo político, económico y social. Sin embargo, determinadas respuestas artísticas surgidas en esa coyuntura en Buenos Aires (o tal vez Rosario), que dieron lugar a su vez a determinadas lecturas, no tuvieron lugar en Córdoba de manera coincidente, donde posiblemente otros momentos o acontecimientos (como ciertos hechos de corrupción con gran repercusión pública durante la década del '90) fueron disparadores que efectivamente activaron la imaginación artística (las intervenciones urbanas del grupo conformado por Cristina Roca, Viviana Oviedo, Alicia Rodríguez y Marivé Paredes como "El chancho" ofrecen un buen ejemplo en este sentido).

En los casos de los dos artistas aquí escogidos -Bernardo Ponce y Lucas Di Pascuale, en tanto la trayectoria del segundo pareciera coincidir, aparentemente, con cierta idea de "arte político" (opciones temáticas, modalidad de pro-

ducción, circulación de la obra, lecturas críticas, etc.), la del primero, a pesar de la sostenida actividad política de su realizador, no "encajaría" de manera tan clara dentro de esa categoría.

"Obras que se construyen a partir de sus alusiones y referencias a temas políticos", esta es una definición que Timo Berger, en un artículo publicado en *Ramona*¹⁴ se propuso cuestionar. Berger formula una serie de objeciones a esta orientación artística que -según reconoce- goza en el presente de una notable aceptación en la escena internacional. Una de sus sospechas se dirige entonces hacia la autenticidad del impulso de los artistas por ocuparse -justamente en este contexto de legitimidad institucional- de temas abiertamente políticos. Tales sospechas comienzan a presentarse también en algunos críticos y artistas radicados en Buenos Aires que perciben esta situación. Algunas lecturas que se hacen de la emergencia de las múltiples manifestaciones de arte callejero a partir del 2001 y de la consiguiente puesta en primer plano de la relación entre arte y política, comienza a contemplar la posibilidad de que esta eclosión pueda ser utilizada por algunos artistas y otros agentes del campo artístico como medio de legitimación y obtención de prestigio¹⁵.

Di Pascuale desarrolló en el año 2008 un proyecto en torno a esa misma duda. *¿Qué significa ser un artista comprometido viviendo en Córdoba en el año 2008?*, fue el título del proyecto, que finalmente se materializó en una instalación sonora, presentada en el Museo Caraffa en el marco del Premio Roggio de Artes Visuales. El artista recogió vía e-mail las respuestas a esta pregunta que formuló a 60 artistas de Córdoba de diferentes generaciones y orientaciones estéticas. Las respuestas fueron fragmentadas y mezcladas generando un texto compacto y a la vez heterogéneo, en el que afirmaciones se suceden generando coincidencias y

¹⁴ Timo Berger. "La Biennale der Berlín expone 'arte político' sin dientes", en *Ramona* 40, Buenos Aires, mayo 2004.

¹⁵ Este reparo crítico se plantea en el artículo de Ana Longoni, "La legitimación del arte político" (rev. *Brumaria* N° 5, Madrid, 2005). También, en la serie de encuentros sobre arte y política recogidos en Romero, J. C./Lo Pinto, Marcelo (coord.). *Arte, política y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2006.



Lucas Di Pascuale
*PTV - Partido Transportista de Votantes-
2003/04*

Lucas Di Pascuale (Artista Fundador del PTV) y Tomás Alzogaray (Presidente de la Juventud Peteviana) saludan en un alto de la Jornada Transportista ocurrida con motivo de las elecciones municipales de la ciudad de Córdoba. 5 de octubre de 2003

también contradicciones. Un equipo de audio reproducía en la sala de exhibición el texto leído por tres personas en simultáneo. La presentación se completaba con la pregunta/título ploteada sobre la pared e impresos del texto apilados, que los espectadores podían retirar.

Es posible pensar que la pregunta/eje del trabajo sea una pregunta que, en primer lugar, Di Pascuale se plantea a sí mismo. Y es que determinadas opciones que ha realizado a lo largo de su trayectoria artística, tanto en la concreción de la obra como respecto a su instalación en el medio (temas, modos de abordaje, opciones estéticas, modos de exhibición y circulación, autores de textos críticos) pueden llegar a convertirse en una suerte de idea correcta del "artista político" y es esa una idea que el propio artista comienza a vivir con cierta incomodidad en la medida que tiende a funcionar como una suerte de "molde" del que pareciera, resulta difícil escapar. No es casual entonces que la pregunta "¿Qué significa ser un artista comprometido...?" aparezca en este momento y se materialice en una obra que asume así el carácter de un impasse reflexivo que, por otra parte, Di Pascuale intenta hacer extensivo a sus pares y compartirlo, en última instancia, con el espectador de la obra.

"Un ojo en la calle y otro sobre la tela /¿Existe arte sin compromiso? / El compromiso puede aparecer, incluso, como un cliché / ¿Comprometido con quién? ¿con lo político? El artista comprometido es políticamente ineficaz" / Yo también me siento siempre al borde de que mi producción quede ahí... / Toda obra es política / Mucho eslogan pero todo muy vacío, el compromiso hoy es no entrar en ese juego".¹⁶

Las afirmaciones se disparan en diversas direcciones y lejos de producir certezas generan a su vez, nuevos interrogantes que, por lo pronto, ponen en evidencia la conflictividad de términos como "compromiso" y "política" utilizados en relación al arte.

"¿Por qué tantos artistas ponen tanto énfasis en el eje te-

mático casi convirtiendo su arte en un panfleto ensayístico, descuidando a su vez el aspecto formal de las obras? ¿Por qué tantos artistas dejaron de creer en un cambio del mundo a través del cambio de la forma?" Dos preguntas que, dando vueltas a la misma cuestión, agrega Berger en el artículo mencionado. Para fijar su posición, cita al escritor argentino Sergio Raimondi: "el tema no es el tema". Desde este punto de vista, la decisión de un artista como Ponce de no abordar explícitamente temas políticos en su obra, cobra tal vez un nuevo sentido. ¿sería lícito pensar que, a pesar de lo señalado, existe un componente político en sus trabajos? Una declaración del artista, que aparece como frase manuscrita en uno de sus dibujos, puede proporcionar una pista al respecto: "Los sueños traducidos en obras nos impulsan a una mayor libertad"¹⁷. Se percibe así una convicción del artista en la existencia de cierto potencial liberador en la obra; un potencial que excedería sus contenidos explícitos y que se desplegaría sólo a condición de estar en sintonía con las pulsiones más vitales de su realizador. "El artista no está hecho para razonar ni para clasificar silogismos, sino para crear una imagen del mundo (...) Me bastaba, pues, con que de este lado me llegara un soplo de vida auténtica", revela en alguna ocasión Witold Gombrowicz.

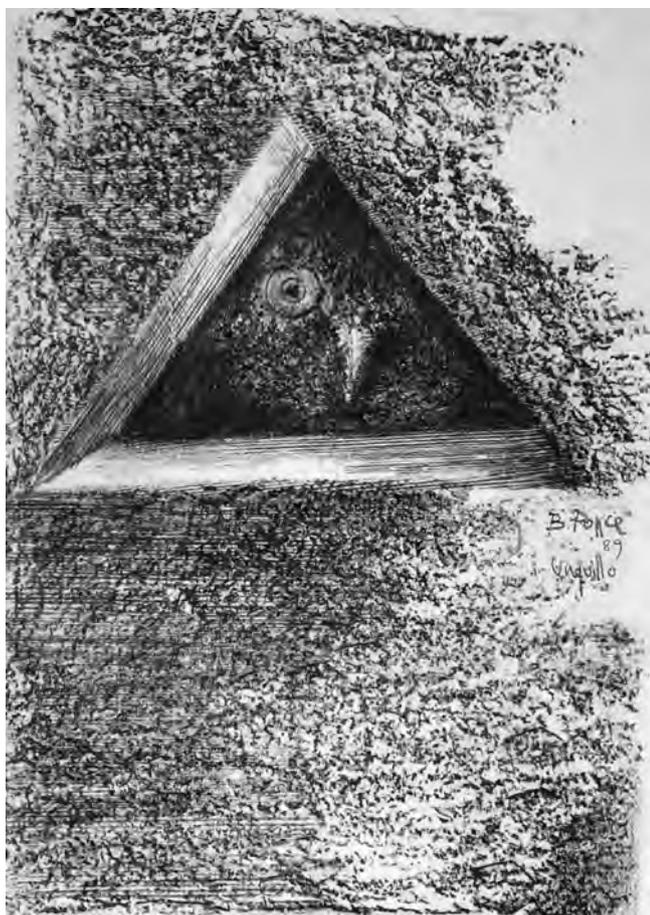
Una idea sugerente que en relación a las posiciones más extremas de descreimiento respecto del potencial crítico del arte en el contexto contemporáneo, permite intuir, al menos, una posibilidad.

Otro camino que ha sido sugerido aquí, se relaciona con la opción del humor, como una alternativa legítima, posiblemente más "eficaz", en términos de una provocación política, en la medida en que éste no se agote en una simple cuestión de ingenio, sino que nos aproxime a una percepción compleja de la realidad.

En gran medida la idea que ha guiado la elaboración del presente texto, enfocada en un recorrido por la trayectoria de dos artistas en Córdoba, ha sido precisamente enfatizar

¹⁶ Fragmentos del texto resultante del proyecto ¿Qué significa ser un artista comprometido...?

¹⁷ Dibujo reproducido en un artículo de F. Colombo dedicado a Ponce en rev. Umbrales, Año 2, N° 2, Córdoba, junio 1994.



Bernardo Ponce
Del Cacuy, su vuelta
1989
Grafitto-frottage
31,5 x 23 cm

la necesidad de buscar matices a la hora de abordar el vínculo arte y política y, principalmente, en el requerimiento de una comprensión contextual de las múltiples articulaciones posibles. Comprensión que claramente demanda, de manera urgente, a la escena cordobesa, un aceleramiento del trabajo crítico que, por diversos factores, no ha llegado aún a demostrar una capacidad de aprehender de manera compleja, con herramientas conceptuales y teóricas consistentes, sus prácticas artísticas.

Mujeres Públicas: feministas en acción

Por el colectivo **Mujeres Públicas** ¹

Nacer mujer y no ocuparse a lo largo de la vida de alterar dicho accidente o haberse construido e incluso “convertido” en mujer, implica por decisión o devenir, ocupar un lugar marginal.

Este lugar marginal, ladeado, oblicuo suele ser tan extendido y generalizado que no permite develar su condición de tal, ni nuestra propia situación dentro de él.

Una multitud de condicionamientos, mandatos y ataduras nos va generando paulatinamente un extraño malestar, una inadecuación que no sabemos ni debemos nombrar.

Es la revuelta feminista, la histórica, la actual, la de todos los días, la que viene a correr el velo y a poner palabras en lo innombrado, a resignificar tanto los grandes discursos como los actos y gestos más cotidianos.

Sin embargo la lucidez que aporta esta mirada feminista trae consigo otro malestar de naturaleza muy diferente que tiende a arrasar con todo aquello que hasta entonces nos había provisto de una identidad y un ser en el mundo.

La reflexión, motivada por la propia discordia, y desde una mirada feminista, transforma lo individual en colectivo, politizándolo.

Esta capacidad de pensar políticamente la propia marginalidad nos permitió, a cada una de nosotras, ubicarnos en otro lugar, que más que predeterminado se encuentra en permanente construcción; que más que un hecho es una flamante utopía.

De ése y otros malestares, nació Mujeres Públicas.

En un juego oscilante entre construcción y destrucción es que decidimos, en el año 2003, salir a la calle.

¹ Mujeres Públicas trabaja colectivamente desde febrero de 2003. Su propuesta es el abordaje de lo político a partir de una perspectiva creativa, como alternativa a las formas tradicionales de manifestación política. Su objetivo es denunciar, visibilizar y propiciar la reflexión en torno a diversas opresiones de que son objeto las mujeres, así como desnaturalizar prácticas y discursos sexistas, desde una perspectiva feminista. Estas creaciones emplean predominantemente la calle como escenario y utilizan la práctica artística como estrategia de acción política. Para ver y reapropiarse de las acciones completas del grupo www.mujerespublicas.com.ar

Salimos a la calle a destruir.

A demoler a la iglesia católica con todos sus frailes y prédicas que, en su asociación con el Estado, niega a las mujeres el derecho a decidir sobre sus propios cuerpos, a desmentir la institución discursiva que sostiene que las mujeres no podemos articular acciones conjuntas por competencia y envidia, a negarle de antemano al sistema del arte el privilegio de legitimarnos e incluirnos dentro de sus fronteras y a tomar unos espacios y unas palabras que, como mujeres y lesbianas, nos estaban doblemente vedados.

Salimos a la calle a construir.

A hablar a las mujeres de un feminismo posible en un lenguaje que les resultase familiar, accesible; a formar parte de ese feminismo o a inventarlo; a construir movimiento. Salimos a producir y brindar herramientas simbólicas de reivindicación, a poner en juego la risa y la belleza. Porque la belleza conmueve y la risa hace que todo resulte menos terrible además de ser, por supuesto, más divertida.

El activismo político es siempre una respuesta al malestar; lo que no significa que el malestar se vehiculice siempre por la vía política.

Por lo general se inscribe al grupo cerca de los fundamentos y motivaciones de movimientos surgidos en los 70, como parte de la tradición del arte feminista y del arte político de argentina. Sin embargo podríamos ubicarnos también antes y después de esa década, ya que han existido, de un modo silenciado, muchas luchas creativas que nos sorprenden por su potencia simbólica, pero más aun nos sorprende su invisibilidad, sabiendo lo importante que podría resultar un debate sobre estas prácticas o aunque sea su enunciación. Por eso descubrimos con asombro, alegría y complicidad, las performances de Ilse Fuscova, Adriana Carrasco y Josefina Quesada, los simulacros de Julieta Lanteri, o las acciones de las mujeres anarquistas.

Nuestras prácticas se basan en un hacer procesual, tanto en sus formas como en su método, en el sentido de que en vez de estar orientado al objeto o al producto, cobra significado a través de la producción y la circulación.

Cuando las prácticas activistas se articulan con estrategias

de orden visual y comunicacional, surge de manera ineludible, la pregunta acerca de lo que debe ser dicho o hecho en la búsqueda de una transformación social.

En nuestro caso la pregunta está orientada a intervenir en el campo de las opresiones de género pero, dadas las características del proyecto feminista y el cuestionamiento que hace a la desigualdad basada en la diferencia sexual, nuestra práctica está atravesada también, por la intención de explorar quiénes somos las mujeres, cuáles son nuestros propios deseos y discursos, qué relaciones y lecturas podemos hacer de nuestro cuerpo y nuestra sexualidad por fuera de la maraña de mandatos de belleza, maternidad y heterosexualidad obligatoria.

Por lo tanto en nuestro trabajo confluye la reivindicación de derecho con nuestra subjetividad y es a partir de esta confluencia desde donde se impulsa nuestra acción, desde nuestra cotidianeidad, desde pequeñas e íntimas preguntas, que la mayoría de las veces, no tienen nada que ver con agendas políticas mayoritarias.

Anti afiches

En nuestro grupo hablamos de anti afiche al referirnos a los posters que producimos, debido a la singularidad con que están elaborados, en blanco y negro, con muchos detalles, muchas veces con collage, lo que los hace verse un poco similares a las elecciones estéticas del anarquismo; bajo presupuesto, cortando y pegando sobre un papel, usos de tecnología escasos o nulos. Al llegar a la calle vimos que no eran objetos de visualización rápida, es decir, no se los podía leer a simple vista, desentonando con la estética comercial de la publicidad, que se basa en todo lo contrario: el hiper-diseño, la metáfora corta y fácil, el golpe de ojo, el color desbordante, el hiperrealismo, la fotografía ultraretocada.

Y allí en la calle misma los bautizamos anti afiches, y descubrimos que llamaban la atención por estas características y que la gente de igual manera se detenía a leerlos. Pero no sólo esta producción afichera está pensada para la

calle ya que interpela en casas, aulas, y muchas veces marca territorio. Cada mujer que elige un afiche de Mujeres Públicas siente que le hablan a ella misma de algo, quizás de algún malestar o alguna reivindicación que no quiere seguir ocultando y ahí es donde lo hace propio, lo embandera y lo pone en su espacio de trabajo, en su taller, en su cocina, en su cuarto, se arma también una remera y eso empieza a ser parte de una estrategia, quizás un poco “animaleja”, de marcar nuestros propios territorios y decir: “Acá no molestes”, “Yo pienso esto”; y ese accionar colectivo es una real creación de espacio público, quizás mas grande de lo que podemos ver.

1-1 Todo con la misma aguja (2003). Es un afiche que intenta reflexionar sobre la problemática del aborto clandestino, práctica instalada en Argentina debido a que la legalización del aborto es un derecho pendiente por el que tanto el feminismo como parte del movimiento de mujeres se moviliza y reclama.

En nuestro país, muere una mujer por día por aborto clandestino. La penalización del aborto perjudica especialmente a las mujeres más pobres, que no cuentan con recursos para practicar una interrupción del embarazo en mínimas condiciones de asepsia y recurren a métodos que ponen en riesgo su propia vida.

Este trabajo alude de manera conflictiva a una disyuntiva



por la que pasan muchas mujeres. Aquí se está hablando de una práctica producto de una ausencia de derecho.

En esta imagen se despliegan algunas de las problemáticas más recurrentes surgidas del cruce entre arte y política, dos esferas distintas, y a veces distantes, de práctica y sentido, de objetivos y estrategias. La ambigüedad y la falta de una referencia de autoría, la ausencia de un contexto de legitimación claro, así como su contenido político y su factura estética sitúan al objeto en un borde y abre la reflexión a variantes de contexto y situación, dos elementos indispensables a la hora de pensar nuestras prácticas y las de otros grupos de acción política.



1-2 Mujer Colonizada (2004) pone en escena una serie discursos y mandatos patriarcales provenientes de la iglesia católica, la educación y la “estética femenina” que circulan en todas direcciones y nos atraviesan.

Utilizando y re-significando los nombres de los barcos utilizados por Colón en su llegada a “Las Indias” intentamos generar una suerte de relación irónica entre la colonización de las mujeres y la colonización de América.

“La Santa María” refiere al ámbito eclesiástico y sus enunciados prohibitivos y “sacrificiales” hacia las mujeres. “La niña” a aquello que la educación prohíbe hacer a las niñas sólo por el hecho de ser mujeres, previendo de antemano

para ellas un futuro de esposas y madres. Finalmente, “La Pinta” refiere a los mandatos de belleza que recaen sobre los cuerpos de las mujeres.



1-3 Trabajo Doméstico (2005) denuncia las tareas invisibles que las mujeres realizamos en nuestras casas y que no cuentan con reconocimiento alguno, por no hablar de remuneración económica. Para ello apelamos a una serie de dichos populares y fragmentos de canciones que evidencian de qué manera estas “ocupaciones femeninas” se ven promovidas e inducidas desde las profundidades de nuestra cultura popular.



1-4 Desde esta misma estrategia creamos el afiche “**Ni Grandes ni Pensadores, frases idiotas**”. En este afiche transcribimos textualmente algunas de las ideas que hombres prominentes, filósofos, científicos y estadistas vertieron a lo largo de la historia de occidente acerca de las mujeres. Intentamos dar cuenta así de hasta que

punto la misoginia ha sido y es un discurso abiertamente difundido y absurdamente argumentado como también denotar la extendida legitimidad de que gozan algunos de los individuos responsables de dichos enunciados.

1-5 La heterosexualidad cuestionada

En cierto momento, el feminismo fue acusado de heterosexista, crítica que resurge de tanto en tanto en el devenir de la práctica política. Es sabido que las lesbianas hemos hecho propias muchas reivindicaciones feministas, aún cuando éstas prioricen temáticas que no tocan de cerca la realidad cotidiana de las lesbianas. Sin embargo, el cuestionamiento a la heteronormatividad y sus consecuencias sociales no siempre han formado parte de esa misma agenda.



Irrumpir en el espacio público y privado con las preguntas: “¿Es usted heterosexual? ¿Cómo se dio cuenta?” o “¿Cree que su heterosexualidad tiene cura?” visibiliza y pone en tensión la heterosexualidad obligatoria.

En principio, estas preguntas generan incomodidad porque ponen en crisis esa construcción segura, hacen estallar la narrativa única en diversos relatos periféricos y subordinados. Ante el saber-poder de la afirmación que adiestra, cierra y cancela interpretaciones, proponemos la pregunta.

La pregunta abre caminos de pensamiento, no sentencia ni cierra una idea sino que sugiere y posibilita otras miradas. Interpela las certezas, las diluye, las pulveriza.

Hacemos una pregunta que denuncia algo no previsto en el catálogo formateado de nuestras posibilidades.

Conceptos, mandatos y roles reproducidos hasta el hartazgo hacen desaparecer el proceso de construcción cultural de cada uno de ellos, haciendo que se nos aparezcan como naturales.

Preguntar es apelar a un cambio de posiciones de lo normativo respecto a la subalterno. Es producir un enroque donde lo normativo pasa a los bordes y ocupa el lugar

subordinado.

Es sumirnos en el desamparo de tener que pensarnos.

1-6 Visibilidad disidente

La mancha es la metáfora del contagio, concepto que no sólo adquiere especial énfasis en relación al VIH, sino también asociado a las lesbianas tanto por los paralelismos que se establecen entre toda orientación sexual disidente y la noción de enfermedad, como por la idea de que toda persona cuya identidad difiera de la heterosexual intenta “convertir” a cualquiera que se cruce en su camino.



En el acto de inauguración del Encuentro Nacional de Mujeres (Mendoza 2004) y ante la mirada de una multitud de mujeres que llegaba de distintos lugares del país, desplegamos una bandera con la frase “Las lesbianas ya no jugamos a las escondidas. Ahora jugamos a la mancha” y como complemento de la acción tres pelotas gigantes con la consigna “La mancha lesbiana te toca” fueron arrojadas a la gente en una actitud provocativa frente a ese temor al contacto y al contagio, pero también en un intento no exento de sarcasmo, de visibilizar lo absurdo de dicho supuesto. El recurso lúdico, asociado al placer, hizo acercar a mujeres y a niñas a un juego mientras reflexionaban sobre las

consignas que las interpelaban.

Frente a otras formas del hacer feminista, nuestro trabajo suele ser considerado radical. Eso nos gusta, sin embargo nuestra radicalidad no siempre se enfrenta a esas otras formas de accionar feminista sino que se alía a ellas.

En resumen, nuestro trabajo pretende aportar a un feminismo crítico así como a la ampliación de los límites de lo que se entiende por arte o de aquello que se considera activismo, pero, sobre todo, apuntamos a la transformación de las subjetividades.

Creemos en la importancia de ganar el espacio público pero apostamos, también, a transformar el espacio privado y la vida cotidiana de las mujeres.

Un Plan de acción

Cristina Roca¹

¡Guerra a los solemnes; ¿Cómo? Riendo.
Deodoro Roca

“Plan de acción” consistió en tomar sorpresivamente el espacio urbano emplazando imágenes que simbolizaran una mirada crítica sobre la realidad social y política del momento. Las ubicamos en lugares estratégicos permitiendo así contextualizar el mensaje, como así también determinar los destinatarios de la crítica. Estos lugares fueron la Legislatura, la Casa Radical, la Casa de gobierno y los Tribunales.

Entendíamos que la acción sorpresiva y la reiteración de sucesivas intervenciones en el tiempo permitirían inscribirlas en el orden de lo cotidiano pero que el azar jugaría su papel porque era imposible imaginar si estas obras darían en el blanco de una necesidad colectiva, o serían simplemente ignoradas.

Las obras eran la representación en gran tamaño de objetos cotidianos, resignificados y descontextualizados, realizados con materiales de bajo costo, que estaban a nuestro alcance.

Los recursos discursivos fueron la ironía, la parodia y el humor como instrumentos para desocultar la verdad, en algunos casos resaltando las cosas por lo que no son, y en otros usando la literalidad de los mensajes vertidos por el poder político en entrevista con periodistas, convirtiéndolos a la categoría de “chiste”. Tal es el caso de la obra “tenedor con ñoqui”, que surge a raíz del comentario que el mismo Gobernador le hace a los periodistas cuando le preguntan: *¿Qué iba ha hacer con los “ñoquis”?*, y él contesta: comerlos. Otro ejemplo fue la obra “el corpiño”, que parodia palabras del gobernador, quien había manifestado “*que*

¹ Cristina Roca es artista plástica y docente de la Escuela Superior de Bellas Artes Figueroa Alcorta. Las experiencias que llevó a cabo, junto a Alicia Rodríguez y Marive Paredes, durante los años 1995/98 fueron: el Chanco Cecor, “Tenedor con Noqui”; sillón “Miss Senador”, “el Corpiño”, “papa Noel”, “San Pocho”, “Muerte de la Cultura entierro de la educación”, “El obrero” y “El inodoro”.



había que ponerle el pecho a la crisis". Otro caso fue la obra "Miss Senador", la cual subtitulamos "Manos limpias", palabras vertidas reiteradas veces por el ex gobernador Angeloz en conferencia de prensa promulgando su inocencia. Este uso del humor y la ironía, como así también el sentido de la oportunidad, explican la adhesión espontánea y generalizada del público, que se sintió identificado con el mensaje. Cada intervención promovía la "risa pública" potenciando el efecto de ridiculización, al desvalorizarse a través del "hecho risible" lo que se respeta en la vida real. El fuerte impacto mediático que alcanzaron estas obras, tiene su origen en la acción de la policía de llevarse preso al "CHANCHO", la primera obra instalada. Circunstancia que nos obligó a salir en defensa de éste para lo cual tuvimos que presentar un "Habeas Corpus" quedando así a disposición de la justicia, la cual, obligada a determinar la legalidad del arresto, le otorgó sin más remedio la libertad. El desatino policial no hizo más que propiciar una suerte de controversia y por sobre todo poner escandalosamente en evidencia el absurdo, sobre lo que ya era absurdo, potenciando así la eficacia de nuestra acción. Circunstancia que establecía una instancia de forcejeo de nosotras por no perder un espacio público de expresión, y de la autoridad para desactivar la eficacia de esa posibilidad. Por lo cual la obra fue emplazada nuevamente al recuperar su libertad.

Las obras se iban identificando como símbolos del descontento y las fronteras entre nosotras como productoras y los ciudadanos como espectadores se diluían y el aumento progresivo de público mostraba signos de peligrosidad, por temor al desborde social ya que no sólo se trataba de gente de paso, sino de agrupaciones barriales que se daban a la cita con pancartas y bombos creando una tensión que de



alguna manera el poder político necesitaba desactivar; algunos periodistas nos hacían saber de tales preocupaciones. Ordenar levantar la obra significaba mayor publicidad, pero además significaba reconocer la eficacia de las intervenciones, quedando ellos mismos tildados de tomar actitudes autoritarias, al privar la libre expresión de los ciudadanos, por lo cual apelaron a la empresas de limpieza de aquel momento para que se encargara de levantar la obra, a un horario en que los periodistas se ausentan de las calles. Nosotras, advertidas de esta situación, los llamábamos y la orden quedaba sin efecto. Paralelamente a lo que sucedía en la calle, las obras se difundían por los medios masivos de comunicación, nos invitaban a programas televisados y radiales, nos hacían notas en diarios y revistas locales y nacionales. Hubo también oportunidades en que los noticieros se televisaron directamente desde la calle.

Si bien se reconoce que a través de ellos esta propuesta cobró una dimensión inesperada, advertíamos que el tono en que se difundía la noticia, la situaban como la “nota de color”, banalizando la propuesta y convirtiéndola en un hecho pintoresco y folclórico, con la intención de desactivar así los posibles resortes transformadores y convertir las obras en inofensivas humoradas.

Valoraciones que nos hacían pensar que provenían de la cultura oficial y de ciertas minorías cultas de una “elite” que comparte con la cultura oficial el mito de la “cultura



superior” en su sentido aristocrático y cerrado; como señala García Canclini, si mal no recuerdo, en su libro “Culturas Híbridas”.

A lo cual hay que sumarle que el medio artístico, que también forma parte de una elite y comparte el mismo mito, tardó en pronunciarse. Otro sector dentro del mismo medio optó por preguntarse si esto era arte o no. Para nosotras no resultaba una preocupación en sí, pues entendíamos que, frente a lo que ya se había generado en la sociedad, se superaba esa cuestión, la cual dejaba además entrever ciertos prejuicios históricos que separaban lo popular y lo culto. Una división que define lo popular como sinónimo de ignorancia y pobreza y para la cual sería deseable que lo popular se mantenga en esa órbita. Pienso que también se acuñaba la idea de que el mensaje explícito y carente de dimensión poética o de contenidos universales, alejaba estas intervenciones del campo artístico pues se leían como panfletarias, meras ilustraciones de la realidad, y que el

grado de espectacularidad conlleva la asimilación sin reflexión. Lo paradójico es que la reflexión se estaba dando en las cátedras de carreras no afines al arte, como ciencias de la información, ciencias políticas y psicología; muchos alumnos tomaron estas intervenciones como encabezados de sus tesis y trabajos finales, reflexionando sobre diferentes aspectos de ellas.

El medio artístico en cambio lo hizo con posterioridad, necesitado de la opinión legitimadora de algún artista de renombre. En tal oportunidad fue la palabra del artista Víctor Grippo en el marco de un seminario, al cual fuimos invitadas, y las palabras de Carlos Alonso en una entrevista realizada por “La Voz del Interior”. Lo curioso es que a partir de estos hechos las intervenciones comenzaron a salir publicadas en la sección de “Arte y Espectáculo”. Pero la opinión vertida por Catherine David, la curadora de Kassel que por ese entonces visitaba Córdoba y que parecía tener una autoridad mayor, definió estas intervenciones como “acciones políticas”, con lo cual se sustituyó en la crítica el término “intervenciones urbanas” por el de “acciones políticas”. Luego se volvió a cambiar frente a la aparición de otros grupos.

El sentido de este relato es poner en evidencia la falta de independencia crítica del medio artístico y la descalificación de nuestros artistas referentes. Pues me atrevo a decir que las valoraciones estéticas deberían construirse desde la realidad propia y no en comparación con países que presentan grandes diferencias con los nuestros, subsumidos en realidades y conflictos con altos niveles de urgencia. De cualquier manera, y más allá de las valoraciones que se pudieran establecer, estas intervenciones habían logrado incidir tanto en lo social como en lo político y en lo cultural, y la indiferencia sólo significaba una terrible necesidad.

En aquel momento hubo demandas concretas de distintos sectores, algunos buscando sacar réditos, según el caso, económicos, políticos, ideológicos, y de otros que frente a la desesperación e impotencia por la situación que atravesaban, buscaban nuestra colaboración a los fines de incorporar a sus reclamos mayor convocatoria y audiencia pública. Instancias que nos ubicaban en un lugar que,

entendíamos, no era el nuestro.

Las obras traducían sentimientos colectivos y habían venido a ocupar un vacío en la sociedad, vacío que se podría atribuir a varias causas, entre ellas la corrupción, dentro del poder político y gremial. Sumado a esto, que las movilizaciones están totalmente fragmentadas y son de baja resonancia al haberse convertido en formas estereotipadas y sin resultado.

Como ciudadanas, no éramos ajenas a esta realidad y comprendíamos plenamente las necesidades de los distintos



sectores afectados, pero como artistas entendíamos que teníamos un límite. Límite que muchas veces se tornaba confuso, generando algunas contradicciones, pero no obstante elegíamos mantener un pensamiento visual independiente ante los distintos sectores sociales.

Teníamos claro que no habíamos concebido esta propuesta para terminar traduciéndole a cada sector su necesidad y su conflicto y menos aún a sectores políticos con fines partidarios. Tampoco había sido intención nuestra llenar un vacío ni promover un cambio social, por lo menos de manera consciente; ni quedar atrapadas en una suerte de “vetetismo heroico” desviando la atención de lo que era importante. Situaciones que fuimos sorteando con muchas contradicciones. Porque entre otras cosas lo que intentábamos proteger era un espacio para el arte, para los artistas,

y creíamos que mantenernos independientes posibilitaba esta intención.

Lo vivenciado resultó más fuerte que cualquier abordaje intelectual. La realidad se había tornado inabarcable y cada una de nosotras vivía sus propios interrogantes. Teníamos conciencia que después de tres años consecutivos de salir a la calle y con tanto por analizar, resultaba necesario detenernos.

Hoy, mirando en perspectiva, me parece que estas intervenciones no sólo propulsaron rápidamente la aparición de otros grupos que fortalecían el puente entre el arte y la sociedad, retomando un espacio de discusión entre la política y el arte en el contexto artístico, pero también a un nivel más público y generalizado problematizó la incumbencia del arte frente a lo político y social.

En la actualidad las intervenciones ya están institucionalizadas, como así también la discusión entre arte y política, con espacios en la Web, foros, seminarios, que muestran hoy un escenario diferente del de aquellos años.

Existen algunos síntomas de mayor fluidez entre los artistas y los sectores más empobrecidos; unos y otros se unen en actividades donde la producción artística recobra su efecto de canal y expresión del displacer de tal o cual comunidad, situación que tal vez merecería una investigación más profunda de personas calificadas.

En el ámbito político propiamente dicho, nuestras intervenciones cooperaron para que algunos políticos de turno en el campo de lo simbólico tuviesen su “muerte”, más allá de que operen en la clandestinidad.

Adorno: lo político en el arte

Esteban Alejandro Juárez

I. Introducción: la música solitaria y el deseo de lo colectivo

En el escrito “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído”, publicado originalmente en 1938 en el volumen VII de la *Zeitschrift für Sozialforschung*, y concebido como réplica al conocido texto de Walter Benjamin sobre el arte en la era de la reproductibilidad técnica, Adorno articulaba en un registro ambivalente las exigencias contenidas en la nueva música encarnada en Arnold Schönberg y Anton von Webern:

“Su música configura de inmediato aquel miedo, aquel terror, aquella percepción de la situación catastrófica de la que los demás sólo quieren zafarse, retrocediendo. Se los llama individualistas, cuando en realidad su obra no es más que un único diálogo con los poderes que destruyen la individualidad - poderes cuyas ‘deformes sombras’ incursionan hipertróficas en su música -. Los poderes colectivos aniquilan también en la música la individualidad sin salvación, pero sólo los individuos, frente a tales poderes y reconociéndolos, son capaces aún de representar el deseo de la colectividad” (Adorno, 2009: 50).

La agónica individualidad de estos compositores no se identifica con la noción del sujeto egoísta y posesivo que caracterizó a los primeros tiempos del liberalismo burgués. Este sujeto, mentado a la sombra del problemático concepto teológico-político del soberano, que opera con puro arbitrio y desde fuera sobre aquello a lo cual se enfrenta, poco conserva de la idea adorniana del individuo que representan aquellos compositores. Según Adorno, el sujeto compositivo de las grandes obras avanzadas no modela a capricho, en virtud de una facultad psicológica especial, el material musical con el que trabaja. En un sentido estricto, el compositor es el órgano ejecutor de la obra, el cual “obedece a lo que de él quiere la cosa”. Ni él, ni las formas musicales objetivas con las que se relaciona, son

entes puros y separados, ajenos al proceso histórico de producción social. Ambos son fuerzas mediadas socialmente. Por ello, toda música, hasta la más radicalmente individualista como la de Webern y Schönberg - y radical para Adorno es autónoma - entraña el deseo de lo general, de una colectividad de hombres auténticamente libres. "Todo sonido - sostiene Adorno - no dice ya otra cosa que Nosotros" (2006a: 18).

De este modo Adorno ha enfatizado el carácter colectivo latente en toda música. Pero una colectividad incluyente y no represiva, "imagen de una humanidad liberada" (Adorno, 2008: 152) que suena en la gran música, sólo puede encontrar algún sitio, en las condiciones de la industria cultural, en la música de compositores exiliados de la parafernalia de esa misma industria y de la sociedad que la ha generado. Ésta es, según Adorno, una de las razones del carácter socialmente antinómico del arte moderno avanzado. Esta antinomia no sólo sella el fracaso de las obras auténticas en su intento por superar la alienación con su público, sino que también rubrica su grandeza en cuanto que, al renunciar denodadamente a toda concesión con el estado de cosas existente, en el cual todo debe ser para otra cosa, se ciñen a las propios problemas técnicos que impone el trato con el material musical. Pues en la atención a la complejidad interna de la composición, concentrándose en sus leyes inmanentes, las obras de estos compositores conservan algo que las trasciende en tanto promesa de una felicidad que se les niega a hombres y mujeres en sus propias vidas. Y la custodian en un lenguaje encriptado que resuena, parafraseando la disquisición de Serenus Zeitblom sobre la última obra de su amigo Adrian Leverkühn (Mann, 1991: 673), como el eco que expresa el lamento de la muda naturaleza sometida en la historia del proceso civilizatorio ¹.

Mientras más se endurecen en su forma, mientras más



Arnold Schönberg
Autorretrato
1910
óleo sobre tela

¹ Según Serenus Zeitblom, el personaje-narrador de la novela de Thomas Mann *Doktor Faustus*, el "eco es esencialmente lamento, la respuesta condolidada de la naturaleza al hombre y a su intento de manifestar su soledad - como, a su vez, el lamento de las ninfas está con el eco emparentado" (Mann, 1991: 673).

pulen su arduo lenguaje individual, más dirigen las obras su fuerza impotente contra una vida socialmente petrificada. Esta tensa relación entre la praxis artística autónoma y su anclaje ineludible en la sociedad en la que se genera marcará el pulso de los esfuerzos nucleares del pensamiento estético adorniano hasta la póstuma *Teoría Estética*. A modo de un involuntario testamento intelectual, Theodor Adorno escribirá al final de su vida: “Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma. Y es esto, y no la inclusión de los momentos sociales, lo que define la relación del arte con la sociedad” (2004: 15).

La reflexión postadorniana sobre la experiencia estética, desde Peter Bürger, pasando por Hans Robert Jauss, Albrecht Wellmer y Karl Heinz Bohrer, hasta Christoph Menke, se ha enfrentado con la tarea de articular esta ambivalencia no resuelta en la estética negativa de Adorno. Las respuestas al “desafío de la antinomia de la apariencia estética” (Menke, 1997: 13), que Menke designa como el teorema central de la *Teoría Estética* adorniana, han configurado hasta hoy diferentes modalidades para determinar si es posible aún conectar experiencia estética y praxis social y política o, siguiendo a Menke, diversas formas de tematizar los lazos entre el poder soberano del arte moderno, ya sea para testimoniar, denunciar o poner en crisis ámbitos no estéticos, y su carácter distintivamente autónomo.

Las líneas que siguen orbitan en el núcleo de esa ambivalencia adorniana, especialmente en los escritos estético-musicales de Adorno. El objetivo que persiguen es reconstruir, tomando como eje *Filosofía de la Nueva Música* y algunos de sus primeros escritos, el marco epistémico desarrollado por Adorno en su reflexión sobre la tensa afinidad entre arte y filosofía. Desde allí es posible abordar el modo en que Adorno valoraba al solitario trabajo artístico de los compositores de la música radical, el cual se constituía en un vestigio de una praxis política transformadora, en el mismo momento en que, según él, ya no habría individuos que pudieran llevar adelante una acción liberadora en el terreno estrictamente político.

II. Afinidades

La tentativa más “acabada” de una estética filosófica, si se tiene en cuenta el carácter fragmentario e inconcluso de *Teoría Estética*, es elaborada por Adorno, entre 1940 y 1941, en *Filosofía de la Nueva Música* (Adorno, 2003a). En este texto, Adorno desarrolla, en el marco de una teoría del arte, los puntos principales que serían abordados posteriormente con Max Horkheimer, desde una perspectiva histórico-filosófica, en *Dialéctica de la Ilustración*². En aquel libro, Adorno ejercita de un modo concreto una dialéctica de subjetivización y cosificación aplicada a la composición musical (Cf. Adorno, 2000: 26), al mismo tiempo que discute las categorías centrales de la teoría musical, como la del tiempo, la forma, la construcción, la técnica y la expresión. Pero el interés de Adorno por internarse en cuestiones inmanentes de la técnica musical no es otro que profundizar en la categoría de mediación, en tanto que una praxis liberadora en medio de la total coacción de la identidad social no sería lo absolutamente otro de esa coacción, sino lo mediado por ella. Pues si Adorno avizora las modificaciones internas de los fenómenos musicales, modificaciones aparentemente sustraídas de las tensiones de ámbitos no estéticos, lo hace porque ellas atestiguan tanto la violencia robustecida de la totalidad social sobre los más mínimos detalles de experiencia del individuo, como también porque aquéllas testimonian lo que en la existencia estética acentúa su remitir, y en esto Adorno se encuentra en cercanía con Ernst Bloch, a un horizonte utópico.

Metodológicamente, esta tentativa, que ya desde la “Introducción” muestra la deuda de Adorno con el método presentado por Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* (Cf. Buck-Morss, 1981), trata de desligarse de dos

² En una carta a Adorno de 1941, Horkheimer manifestaba su adhesión a *Filosofía de la nueva música* y remarcaba su intención de trabajar en un proyecto en conjunto: “Si logramos orientar esa insobornable mirada [...] de conocimiento sobre la sociedad hacia la sociedad misma y confrontar así con la realidad las categorías que, con total apertura frente al objeto, guían su exposición, habremos alcanzado aquello que la teoría espera actualmente de nosotros. [...] Este trabajo servirá ampliamente de base para los esfuerzos que haremos en común” (Citado en Müller-Doohm, 2003: 414s).

posiciones respecto a la interpretación de los fenómenos artísticos en general y de la música en particular.³ Adorno se aparta tanto de la *Ideologiekritik*, la cual reduce al arte a mero exponente - o falsa conciencia - de la estructura socio-económica y al registro de su función social, como de una estética filosófica sistemática, la cual se adentra al terreno del arte desde un complejo de categorías filosóficas preordenadas y externas al fenómeno artístico mismo. Al mismo tiempo, el análisis filosófico de la nueva música, toma distancia también de las tareas a las que tradicionalmente se encaminaba el estudio del fenómeno musical, ya sea el análisis técnico descriptivo, el comentario apologético o la crítica.

“El análisis técnico siempre se presupone y a menudo es expuesto, pero ha menester de que lo complete la interpretación del más mínimo detalle si es que ha de ir más allá del inventario científico-espiritual, expresar la relación de la cosa con la verdad. La apología, en cuanto antítesis más adecuada que nunca de la rutina, se mantiene sin embargo ella misma constreñida a lo positivo. La crítica, se ve limitada al trabajo de decidir sobre el valor y la falta de valor de las obras” (Adorno, 2003a: 32s).

El tratamiento filosófico de la música que propone Adorno en *Filosofía de la Nueva Música* apunta a captar el contenido de verdad de la obra artística individual a través de la mediación inmanente de la lógica artístico-tecnológica del lenguaje musical que la gobierna, con la contradictoria situación histórico-social en la que la obra se desarrolla. La filosofía debe decodificar la mónada que constituye la obra, sin tratarla como un mero ejemplo de una norma general:

“Se exige transformar la fuerza del concepto universal en el autodesarrollo del objeto concreto y resolver la enigmática

³ Marc Jimenez ha resaltado que en las precisiones metodológicas de *Filosofía de la nueva música* Adorno procuró eliminar cualquier intervención psicologicista en la interpretación de la obra. Por lo tanto, este texto fue, según Jimenez, una corrección del fragmentario texto “Versuch über Wagner. I. Sozialcharakter”, escrito entre 1937 y 1938 (Cf. Jimenez, 1977: 34ss). Este rasgo psicologicista también ha sido percibido por Martin Jay, véase: Jay, 1988: 139.

imagen social de éste con las fuerzas de su propia individuación... El concepto debe sumergirse en la mónada hasta que surja la esencia social de su propio dinamismo, no considerarla como un caso especial del macro cosmos” (Ibídem).

Adorno prosigue así en la década del 40 los lineamientos programáticos esbozados en 1931 en la conferencia “Actualidad de la filosofía”, impartida en la Universidad de Frankfurt. En esta conferencia, en donde la impronta bejaminiana se conjuga críticamente con los aportes del joven Georg Lukács y Bloch, Adorno asienta las bases de su método de interpretación, que aúna, bajo la forma de un programa “dialéctico y materialista”, tanto el procedimiento inmanente como la crítica trascendente: “El espíritu no es capaz de producir o captar la totalidad de lo real; pero sí de irrumpir en lo pequeño, de hacer saltar en lo pequeño las medidas de lo meramente existente” (Adorno, 1994: 102). Captado por la extraordinaria percepción de Benjamin para lo individual, en esa conferencia Adorno postulaba la afinidad entre la microscópica mirada interpretativa de aquél y el análisis materialista aplicado al escrutinio de los sistemas filosóficos del idealismo, con la intención de socavarlos desde su interior. Su programa de conocimiento materialista se centraba en la interpretación de aquello que carece de intención, mediante la composición de los elementos que fueron aislados por el análisis, para que lo real sea iluminado mediante esa interpretación.

También esta afinidad es transpuesta por Adorno a la interpretación de la obra musical burguesa. Al profundizar en los detalles en apariencia insignificantes de composición y de la reproducción musical, Adorno procuraba liberar una significación, no intencionada por el autor, desde la cual iluminar lo general (por ejemplo, la crisis de la gran obra de arte burguesa junto con la estructura de las contradicciones de la sociedad) en el seno de lo particular. En uno de los cuadernos de notas escritas en los cuarenta, destinadas al nunca culminado libro sobre Ludwig van Beethoven, Adorno bosquejaba la potencialidad de la aplicación de la interpretación estética a la obra del compositor: “... en cada acorde de Beethoven está contenido el todo. Y precisa-

mente esto es lo que posibilita la definitiva emancipación de lo singular en el estilo tardío” (2003b: 59).

Al mismo tiempo que iluminación del todo en el detalle, la interpretación adorniana se proponía hacer justicia de la verdad de la materialidad⁴ de la obra singular, rastreable en las grietas que ella produce al no plegarse, sin violencia, al registro abstracto y ahistórico de la generalidad conceptual. De allí que, afín con la postulación de “Actualidad de la filosofía” de la captación de la verdad a través de las fracturas de los sistemas filosóficos con aspiraciones a captar la totalidad de lo real, en *Filosofía de la Nueva Música* Adorno constata el potencial de negatividad de la obra de arte burguesa en su ocaso como gran obra cerrada, unitaria, en sí misma dotada de pleno sentido:

“Sólo en la obra fragmentaria, que renuncia a sí misma, se libera el contenido crítico. Por supuesto, sólo en la disgregación de la cerrada y no en la superposición indistinta de doctrina e imagen tal como la contienen las obras de arte arcaicas” (2003a: 113).

Así, la dinámica material de lo singular, que se manifiesta en las fracturas de la identidad con el todo, se convierte en crítica de las obras como totalidades cerradas y estáticas. No obstante, si bien Adorno concibe en torno a la materialidad histórica del objeto artístico el núcleo de su contenido de verdad, esto no aminora la responsabilidad de la intervención activa de la interpretación crítica. En el trunco trabajo sobre la *Missa Solemnis* de Beethoven, Adorno remarcaba la importancia de la mediación crítica como instancia cognoscitiva creadora y productiva: “La crítica no puede ser otra cosa que un medio para el despliegue de la obra; el cumplimiento de un deber para con la cosa misma, no la satisfacción maliciosa que de una vez más haya algo menos que respetar en el mundo” (2003b: 130s).

A esta idea de que la interpretación crítico-filosófica constituye el medio para el desarrollo de la verdad contenida en

obra misma, Adorno podía encontrarla elaborada en la investigación sobre el concepto de crítica en el romanticismo alemán temprano que Walter Benjamin escribiera a fines de la década de 1910. En ese escrito, cuyo registro discursivo académico constituirá una extrañeza en su producción intelectual, Benjamin afirmaba que para los románticos alemanes la crítica era mucho menos el juicio sobre una obra que el método de su plena consumación. En tal sentido, la tarea de la crítica abogaba por “descubrir la secreta disposición de la obra misma”, y “ejecutar sus recónditas intenciones” (Benjamin, 1995: 105). Si esto pudo llegar a ser pensado, fue gracias a que el significado de crítica, en el núcleo de la concepción romántica, ya no discurría en el horizonte kantiano de un juicio subjetivo evaluador desde criterios externos a la obra, sino que se movía ahora en el seno de la reflexión de la obra, que no podría sino “proceder a desarrollar el germen crítico que le es inmanente a la obra misma” (Ibídem: 117).

Pero también es la *Ciencia de la Lógica* de Georg W. Hegel (1993: 254) a la que recurre Adorno para justificar una interpretación inmanente sin que ello implique a su vez aceptar la idea hegeliana de la superación del arte por la filosofía. Según Hegel, el procedimiento inmanente se introduce en las fuerzas contrapuestas contenidas en la cosa misma y se sitúa en su propio ámbito, descartando cualquier crítica estética que proceda a negar la cosa con una argumentación que se establezca desde fuera de ésta. Por la gravitación de este procedimiento, Adorno considera que interpretar seriamente la obra significa enajenarla, es decir, penetrar la densa atmósfera que la rodea y momifica - en tanto la convierte en un objeto de mera contemplación externa - para contribuir de esta forma, aunque siempre incompletamente, a la auténtica experiencia [Erfahrung] de ella. Esta contribución desmitificadora, desde la inmanencia de la obra, es ella misma una forma de praxis liberadora, al otorgar la palabra a las potencialidades que la obra misma encierra en su realización en el presente. Esa experiencia auténtica, el carácter de verdad de la obra, estaría ligada a su irrecusable transitoriedad. Para Adorno, la idea de que las producciones musicales relevantes fueran

⁴Sobre el sentido neokantiano de la noción de verdad inintencional, véase: Buck-Morss, 1981: 170.



Arnold Schönberg
Retrato de Gustav Mahler
1910
óleo sobre cartulina

Arnold Schönberg 1910

aquellas que conservan inalterado su contenido estético a través de la historia no sólo era una forma de idealismo metafísico; también levantaba un velo ideológico sobre lo pensado. En “Música nocturna”, un artículo de 1929 enfocado en la problemática de la dinámica histórica de la música, el joven crítico musical cuestionaba, en clave cercana a la crítica de las ideologías, el carácter legitimador del conservadurismo cultural propio de las interpretaciones que se afanaban por detectar una naturaleza inmutable y pura como valor de las obras (como es el caso de la defensa de la tonalidad como ley natural invariable) y, por lo tanto, que concebían a las obras como objetos exteriores a la historia misma. De esta manera, Adorno tomaba posición en el contexto del debate intelectual vienés contra aquellos que negaban el momento de perentoriedad al interior de las obras individuales, como si lo aparentemente natural no fuese en sí algo ya preformado por el devenir histórico:

“Discutir la descomposición de las obras en la historia tiene algo de reaccionario; la ideología de la cultura como privilegio de clase no quiere tolerar que sus elevados bienes, cuya eternidad debe garantizar la eternidad de la propia existencia, puedan jamás descomponerse” (2008: 63).

En la operación interpretativa, la intervención filosófica crítica no moldea a la obra imaginativamente desde el antojo del intérprete; tampoco la trata como si su sentido fuese ya dado, como el sentido de la “obra en sí”, cuya restauración histórica objetiva se lograría por empatía con el mundo psicológico del autor, a través de un estricto control metodológico, al modo de la hermenéutica diltheyana. Lo que Adorno sugiere, en cambio, es que la crítica filosófica, al interpretar la obra de arte, de modo semejante al intérprete musical, propende, como reacción subjetiva, a combinar, desde el presente, de modo no jerarquizado, los dispares elementos del material musical histórico que la constituyen, de tal modo que surja de allí, a partir del trato con las demandas objetivas inherentes a ese material, una novedosa configuración de esos elementos, en apariencia

hostiles y desarticulados entre sí, en yuxtaposición. A esa configuración Adorno la denominó, aludiendo a una metáfora astronómica utilizada también por Benjamin, “constelación”⁵.

El procedimiento crítico interpretativo captaría las constelaciones de elementos cambiantes mostrando tanto la identidad de lo que aparece como contrario, como también la diferenciación en medio de lo que se percibe inmediatamente como idéntico. Con ello, al descomponer los elementos del fenómeno, y al articularlos sin que se resuelva su mutua tensión, se evitaría todo cierre totalizador que presuponga un fundamento primero o una esencialidad ahistórica inherente a la totalidad de las partes. Así se cumpliría con el fin desmitificador del conocimiento al liberar en el fenómeno musical su momento de transitoria materialidad en el presente. “El conocimiento ha de velar meramente por que se realicen los contenidos que pertenecen a la plena actualidad de la obra” (Adorno, 2008: 63). La importancia relativa de la interpretación radicaría entonces en que, si bien en las obras de arte auténticas la verdad aparece en su forma sensible (allí radica su privilegio sobre el conocimiento discursivo de la filosofía), de esa forma, la verdad quedaría velada a la misma experiencia estética; ella no podría decir lo que allí aparece, no sabría lo que experimenta. Es el conocimiento filosófico de la obra el que garantiza su verdad, pero también el fermento de su propia negación. Las obras sólo pueden expresar su contenido como concepto, mediatamente, en tanto filosofía. Sin embargo, la filosofía, que está ligada a un medio que es el lenguaje conceptual, no permite por sí sola restituir la singularidad de la experiencia que aparece estéticamente. Tampoco se lograría captar la experiencia de la obra esteticizando a la filosofía. Evitar cualquier forma de mezcla difusa entre filosofía y experiencia estética, sin restarle a la categoría de lo estético su valor cognitivo, tópico que comparía con Hegel, fue uno de los motivos principales de su

⁵ Adorno utiliza esta expresión por primera vez en un contexto universitario en la conferencia “La actualidad de la filosofía” dictada en el 31. Véase Adorno, 1994: 89.

estudio crítico sobre el antihegeliano Soeren Kierkegaard, presentado como Habilitationsschrift en la Universidad de Frankfurt en el 31. Pero no es una anacrónica defensa de Hegel contra Kierkegaard lo que otorgaría significación a la apuesta adorniana por el distintivo valor de conocimiento de la estética y del arte. Adorno utilizaría allí este argumento concretamente contra las interpretaciones irracionistas del arte en auge en ese momento y, en particular, contra el creciente influjo de Martin Heidegger en los círculos intelectuales de Frankfurt tras la publicación de *Ser y Tiempo* en 1927:

“Incluso cuando se contempla una convergencia final entre arte y filosofía, habría que evitar toda estetización del proceder filosófico. Cuando más puramente cristaliza la forma filosófica como tal, más firmemente excluye toda metafórica que la aproxime exteriormente al arte, y no puede ella, en virtud de su ley formal, afirmarse artísticamente” (Adorno, 2006b: 22).

Por ello, la afinidad propugnada por Adorno entre arte y filosofía no debería entenderse en términos de contagio, confusión o transferencia. Ambos convergen en su remisión al contenido de verdad, pero esto no significa que sean procedimientos cognitivos idénticos. Arte y filosofía, según Adorno, deben permanecer en su propio ámbito y funcionar con sus propios instrumentos y medios. La filosofía no puede renunciar al concepto; el arte, por su parte, si bien no abdica a su anhelo de remitir más allá de sí mismo, de traspasar su mera facticidad, lo hace sólo desde su autonomía, es decir, realizando el contenido que lo desborda en las propias técnicas artísticas y en el mismo trabajo con su material específico. Como faros enfrentados, y contenidos en su propia esfera, arte y filosofía se iluminan recíprocamente, mostrándose sus respectivos límites⁶.

⁶ En *Dialéctica Negativa*, Adorno reformula la afinidad arte-filosofía en términos de un comportamiento iluminador entre ambas prácticas que prohíbe toda equivalencia de sus formas de experiencia: “...El arte y la filosofía no tienen lo que le es común en la forma o en el procedimiento configurador, sino en un modo de proceder que prohíbe la pseudomorfosis” (Adorno, 2005: 26). Vicente Gómez considera que, en algunos de sus tra-

Por lo tanto, la música puede llegar a hablar, según esta argumentación, sólo mediatamente, es decir, como filosofía. No obstante, el conocimiento filosófico de la música no puede trascender ni al objeto y ni a sí mismo en términos positivos. Al conocimiento filosófico conceptual se le sustrae lo singular, que constituye a las obras individuales como auténticas. Si éstas se dejaran traducir en un lenguaje universal perderían a su vez aquella singularidad histórica, su particular operación con el material históricamente devenido, que las determina como tales. Por lo tanto, la filosofía, al permanecer ligada a un lenguaje referencial, no puede restituir la inmediatez de la verdad que aparece en la experiencia estética:

“El lenguaje denotativo querría decir de manera mediada lo absoluto, y éste se le escapa en cada intención individual, deja atrás a cada uno como definitivamente detrás de sí. La música da con él inmediatamente, pero en el mismo instante se le oscurece, del mismo modo que la luz demasiado fuerte ciega unos ojos que ya no pueden ver lo totalmente visible” (Adorno, 2006a: 258).

Éste es el meollo infranqueable de la relación aporética entre arte y filosofía en la estética negativa de Adorno. Del mismo modo que la teoría filosófica burguesa no puede resolver por ella misma las contradicciones originadas en su sociedad, las contradicciones irresueltas en la esfera artística pueden ser iluminadas, pero no resueltas por la reflexión estético-filosófica: “Lo mismo que su objeto – manifiesta Adorno en *Filosofía de la nueva música* – el conocimiento permanece encadenado a la contradicción determinada” (2003a: 34).

bajos anteriores a la *Dialéctica Negativa*, sobre todo en “El Ensayo como Forma” y en el texto sobre el Hölderlin tardío (2003c), Adorno no siempre respetó esta prohibición al establecer una excesiva semejanza entre el proceder de las formas filosóficas y las formas artísticas de la música y la poesía (Gómez, 1996: 219ss).

III. Conclusión: la participación política de lo no político

Este horizonte de tensas y mutuas remisiones entre arte y filosofía proveerá a Adorno del marco epistémico desde el cual reflexionará sobre las mediaciones técnicas y sociales del arte moderno radical, especialmente de la nueva música. Ésta, que por sí misma no puede modificar las condiciones sociales, sí puede en cambio articular esas condiciones en tanto cumpla en forma más adecuada con su propia función dialéctico cognitiva. En nada contribuye a la determinación de esa función, que la interpretación filosófica atiende a las intenciones políticas conscientes de los compositores. Si la música ha de aportar a una acción transformadora lo hace precisamente a través de su carencia de una fusión social explícita, es decir, por medio de su inmanente negatividad crítica. Allí radica el núcleo de la problemática mediación de la música con la praxis política.

Un indicio social notable de la antagónica relación entre supervivencia de la nueva música y su solitario trabajo siguiendo la lógica inmanente del material musical lo refleja la fundación, en 1918, de la "Sociedad de Conciertos Privados". Ésta ilustra la desesperada y conflictiva posición de Schönberg, Webern y Berg ante el conservador público burgués y sus imposiciones en la organización comercial del arte. La Sociedad, que duró tres años, se rigió por un estricto estatuto, diseñado básicamente por Berg, concebido con la intención de preservar para la actividad musical un lugar no mutilado por la lógica del intercambio de mercancías y los dictados arbitrarios de la moda (Cf. Rosen, 1983: 77). Pero el costo de esta intransigencia y rigurosidad técnico-musical ha sido demasiado alto. El progresismo social de la nueva música se paga, socialmente, con un inevitable hundimiento en la subjetividad solitaria, con la alienación completa respecto a sus receptores.

Por eso, a la música radicalizada de compositores como Schönberg o Webern, que no quieren saber nada con las imposiciones sociales de la burguesía, ni con la conciencia conformista de las masas, sólo le queda presentar las antinomias sociales al interior de su propia estructura, en su

propio trabajo autónomo, confrontando con las exigencias que el material musical le impone.

De este modo, si los excesos de la subjetividad privada, elevada a principio absoluto, atentan, según la lógica histórica que Adorno desplegará en *Dialéctica de la Ilustración* (Adorno y Horkheimer, 1997) contra el individuo mismo, la dialéctica de la soledad del artista se orienta por el contrario hacia la resistencia mediatizada contra esos excesos. Subjetivismo privado y subjetividad solitaria son, en Adorno, los opuestos extremos que se tocan al configurar una imagen de la subjetividad desgarrada y políticamente impotente, imposibilitada para crear desde sí algún tipo de vínculo social libre entre los individuos.

El carácter problemático de esta relación también se percibe en la reticencia de Adorno para expresar una articulación concreta. En escasas ocasiones como en su conferencia de 1932 sobre Webern, Adorno fue tan explícito sobre el enlace de la música con una forma de praxis política transformadora de lo colectivo:

"Alguien que trabaje en el material sin guardar miramientos – es decir, hoy y aquí, de manera solitaria – sirve mejor a una verdadera colectividad que quien se somete a las exigencias de lo establecido y olvida por esa razón, pese a la apariencia colectiva, la exigencia social que a él le está hecha en su lugar estético auténtico, a saber: en la obra y en los problemas de la obra" (2006a: 223s).

Es precisamente en su diferenciación inmanente de la realidad empírica, en su propia alienación social, como las obras avanzadas expresan, de un modo negativo, una configuración distinta de lo que esa realidad es, y conservan lo que un estado de las relaciones humanas debería ser en una sociedad liberada del dominio [*Herrschaft*].⁷ De este modo, el arte no sólo sería "el pionero de una praxis mejor que la dominante hasta hoy", sino que también constituiría, según Adorno argumentará en *Teoría Estética*, el juicio

⁷ Sobre la fuerte dosis de pathos moral que encubre esta tesis de Adorno, véase: Dahlhaus, 1997: 139.

crítico contra la praxis entendida como dominio, contra la ciega autoconservación en medio de lo establecido (Cf. 2004: 24).

En este carácter de resistencia intrínsecamente no político, el arte radicalizado presenta su sesgo político, en tanto denuncia a un todo social en donde la autonomía y la felicidad de los individuos se han vuelto quiméricas. Que esa penetración de lo político en la obra no sea pensada como inmediatamente expresada en el contenido o medida en sus efectos sobre la audiencia, sino sólo a través de las complejas mediaciones intra-estéticas que establece el compositor consecuente con su material específico, fue una de las preocupaciones de Adorno a lo largo de su vida. Si la forma artística es contenido históricamente sedimentado, los problemas técnicos de la disciplina musical vertebran sin intención explícita los problemas políticos y sociales. El gesto de la renuncia de Adorno en los años treinta al comité editorial de la revista vienesa *Anbruch*, especializada en música de avant-garde, cuando ésta comenzó a defender la posición de que únicamente la música con explícitas intenciones políticas era relevante, aparecerá cristalizado de modo conceptual, mucho tiempo después, en la *Teoría Estética*:

“Aunque en arte no se deben interpretar sin más políticamente las características formales, también es verdad que no existe en él nada formal que no tenga sus implicaciones de contenido y éste penetra en el terreno político. En la liberación de la forma, tal como la desea todo arte nuevo que sea genuino, se esconde cifrada la liberación de la sociedad, pues la forma, contexto estético de los elementos singulares, representa en la obra la relación social... Objetivamente, esto implica la participación política de lo no político” (2004: 336).

Justamente, por esta mediación de la forma, los compositores también son, para Adorno, *zoon politikon* (Cf. Adorno, 2003b: 47). Pero en tanto que su actividad se centra en una aspiración estrictamente musical, su lenguaje desemboca en un hermetismo cerrado a toda comunicación. Sólo mediante la incomunicación, la alienación con el público, las

obras modernas radicales conservan algún rasgo comunicativo exento de dominación violenta con lo exterior a ellas. Así, en el pensamiento adorniano, expresividad radical y silencio se remiten recíprocamente. La consecuencia es que el arte radical conserva su verdad social sólo cuando con mayor tenacidad se aísla; pero es por su misma soledad, por el reforzamiento de la verdad en la autonomía estética, que el poder de la tendencia social a la integración y neutralización total la condena a su ocaso. Como verificaba Adorno poco antes de su muerte, “las obras suelen actuar críticamente en el momento de su aparición; más tarde suelen quedar neutralizadas debido al cambio de la situación. La neutralización es el precio social de la autonomía estética” (2004: 302).

Bibliografía

- Adorno, Theodor, 1994. Actualidad de la filosofía. Barcelona, Altaya.
_2000. Sobre la música. Barcelona, Paidós.
_2003a. Filosofía de la nueva música, Obra completa, 12. Madrid, Akal.
_2003b. Beethoven. Filosofía de la música. Fragmentos y textos. Madrid, Akal.
_2003c. Notas sobre literatura, Obras completa, 11. Madrid, Akal.
_2004. Teoría estética, Obra completa 7. Madrid, Akal.
_2005. Dialéctica Negativa. La jerga de la autenticidad, Obra completa, 6. Madrid, Akal.
_2006a. Escritos musicales I-III, Obra Completa, 16. Madrid, Akal.
_2006b. Kierkegaard. Construcción de lo estético, Obra completa, 2. Madrid, Akal.
_2008. Escritos Musicales IV, Obra completa, 17. Madrid, Akal.
_2009. Disonancias / Introducción a la sociología de la música, Obra completa, 14. Madrid, Akal.
Adorno, Theodor - Max Horkheimer, 1997. Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos. Madrid, Trotta.
Benjamin, Walter, 1995. El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán. Barcelona, Península.
Buck-Morss, Susan, 1981. Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. México, Siglo XXI.
Dahlhaus, Carl, 1997. Fundamentos de la historia de la música. Barcelona, Gedisa.
Gómez, Vicente, 1996. “¿Literatura por filosofía? Sobre la epistemología del fragmento en Th. W. Adorno”, en Anales del Seminario de Metafísica, n° 30: 219-236.
Hegel, Georg W. F., 1993. Ciencia de la lógica, Tomo II. Buenos Aires, Solar.
Jay, Martin, 1988. Adorno. Madrid, Siglo XXI.
Jimenez, Marc, 1977. Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte. Buenos Aires, Amorrortu.
Mann, Thomas, 2006. Doktor Faustus. Vida del compositor alemán Adrian Leverkühn narrada por un amigo. Barcelona, Edhasa.
Menke, Christoph, 1997. La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida. Madrid, Visor.
Müller-Doohm, Stefan, 2003. En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual. Barcelona, Herder.
Rosen, Charles, 1983. Schoenberg. Barcelona, Antoni Bosch.

Índice de textos

Introducción	p.1
<i>Dilemas irresueltos. Preguntas ante la recuperación de los conceptualismos de los años sesenta.</i> Ana Longoni.	p.3
<i>Geopolítica del hacelo-vos-mismo. Protesta global y proceso artístico.</i> Brian Holmes (traducción Mariano Serrichio).	p.11
<i>Bernardo Ponce y Lucas Di Pascuale. Apuntes para pensar el vínculo arte-política en la escena plástica cordobesa.</i> Marta Fuentes.	p.21
<i>Mujeres Públicas: feministas en acción.</i> Colectivo Mujeres Públicas.	p.33
<i>Un plan de acción.</i> Cristina Roca	p.39
<i>Adorno: lo político en el arte.</i> Esteban Alejandro Juárez	p.43

Indice de Plaquetas del Museo

- n° 1: EL MUSEO. Utilidad y Deleite. Agosto de 2005
- n° 2: CARMELO ARDEN QUIN. El Geometrismo Incesante. Noviembre de 2005
- n° 3: LA NATURALEZA MUERTA. Quietud y Silencio de los Objetos. Marzo 2006
- n° 4: RETRATO, AUTORRETRATO. Las Imágenes del Rostro. Mayo de 2006
- n° 5: REMBRANDT. Cuatrocientos Años. Julio 2006
- n° 6: TRAVESIAS FOTOGRÁFICAS. Septiembre 2006
- n° 7: EMILIO CARAFFA. Obras Artística e Institucional. Diciembre 2006
- n° 8: LOS BAILARINES. Una Singular Adquisición. Febrero 2008
- n° 9: TOMÁS MALDONADO. Una Cartografía Textual. Abril 2008
- n° 10: LOS ESPACIOS FOTOGRÁFICOS DE LA IMAGEN. Mayo 2008
- N° 11: FORMAS DE LO POLÍTICO EN EL ARTE. Mayo 2010