

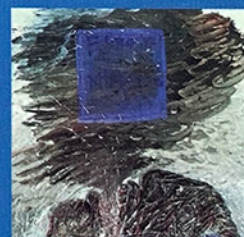
TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

DISCURSOS DE LA CRÍTICA

BELLUCCI
BLANCO
CASANEGRA
FERNÁNDEZ
GUTIÉRREZ
LÓPEZ ANAYA
OLIVERAS
PERAZZO
RAVERA
SANTAELLA
STEIMBERG
SUÁREZ URTUBEY
SVANASCINI
TAVERNA IRIGOYEN
TRAVERSA

CURADORES: ROSA MARÍA RAVERA / RICARDO BLANCO



ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA / 2007

TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

DISCURSOS DE LA CRÍTICA

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA / ABRIL 2007

Temas de la Academia : discursos de la crítica / Alberto Bellucci ... [et.al.] ; coordinado por Rosa María Ravera y Ricardo Blanco; con prólogo de Rosa María Ravera. - 1a ed. - Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2007. 128 p. ; 25x25 cm.

ISBN 978-950-612-018-4

I. Arte y Cultura. I. Ravera, Rosa María, coord. II. Blanco, Ricardo, coord.
III. Ravera, Rosa María, prolog.
CDD 700.I

Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes

© Academia Nacional de Bellas Artes, 2007 / N° 5

Diseño y Calidad Gráfica

Tribalwerks Publishing®

Corrección

Mariano Blatt

Academia Nacional de Bellas Artes

Sánchez de Bustamante 2663, 2° piso, (C1425DVA)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Tel.: (5411) 4802 2469 / 3490

e-mail: secretaria.anba@fibertel.com.ar

www.anba.org.ar

INDICE

Rosa María Ravera	INTRODUCCIÓN	5
Alberto G. Bellucci	REFLEXIONES SOBRE LOS CONFLICTOS ACTUALES ENTRE GLOBALIZACIÓN E IDENTIDAD CULTURAL	11
Ricardo Blanco	ACERCA DE LA CRÍTICA EN DISEÑO	29
Mercedes Casanegra	UNA APROXIMACIÓN A LA SUBJETIVIDAD CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS DE LA CRÍTICA DE ARTE	39
Roberto Fernández	LO URBANO: CONVERGENCIAS TEÓRICO-CRÍTICAS ENTRE ARTE Y ARQUITECTURA	45
Ramón Gutiérrez	LA ARQUITECTURA AL COMENZAR EL MILENIO APUNTES PARA UNA REFLEXIÓN CRÍTICA	53
Jorge López Anaya	HISTORIA DEL DISCURSO CRÍTICO	61
Elena Oliveras	LAS DOS VÍAS DE LA CRÍTICA	69
Nelly Perazzo	GILLES DELEUZE ANALIZA LA OBRA DE FRANCIS BACON	77
Rosa María Ravera	LA CRÍTICA EN CUESTIÓN	85
Lucia Santaella	LA CRÍTICA DE LAS ARTES ANTE LA COMPLEJIDAD CULTURAL MEDIÁTICA	95
Oscar Steimberg	CUANDO TODA CRÍTICA ES METACRÍTICA	105
Pola Suárez Urtubey	EL ROSTRO DE LA CRÍTICA MUSICAL, DE AYER A HOY	109
Osvaldo Svanascini	APUNTES INCIDENTALES	115
Jorge M. Taverna Irigoyen	NUEVOS DISCURSOS DE LA CRÍTICA: ¿OPERACIÓN REFLEXIVA, DISPERSIÓN ANALÍTICA?	121
Oscar Traversa	DOS RELATOS DE BUZZATI SITUADOS EN LA BIENAL DE VENECIA	125

Introducción

ROSA MARÍA RAVERA

El ejercicio de la crítica es una de esas prácticas discursivas, de interés e implicancias notabilísimas, cuya sola mención ya avanza la posibilidad de un importante doble sentido. O sea, crítica para comprender, sentir y pensar lo que es “obra” –no entidad estática sino “puesta en obra” como objeto que es, en realidad, la forma de un proceso– pero a la vez crítica de lo que es la crítica (de arte). En efecto, desde el principio, el distingo diferencia lo que en primer término es una escritura específica, que a esta altura ya no sustenta pretensiones de verdad y se repliega, criteriosamente, en enunciaciones argumentativas pero también en ineludibles aceptaciones, preferencias o rechazos en torno a eventos vinculados al arte de una u otra manera, estética y extra-estéticamente, y, en segundo término, según apuntamos, la otra destacada actividad metalingüística. Si se considera que parte de las obras contemporáneas son autorreferenciales, el carácter metadiscursivo resultaría aun más operante.

Brevemente, se trata de escritura comprometida, densa de proyecciones valorativas se lo acepte o no, y de infinidad de informaciones e interpretaciones sobre lo que focaliza y sobre el sujeto responsable. En esta publicación de la ANBA han colaborado un buen número de investigadores, estudiosos y profesionales de extracción diversa. La selección incluye miembros de la Academia y personalidades invitadas para trabajar en la empresa editorial. Los puntos de vista, saberes y criterios escogidos son, según observará incluso una primera lectura, felizmente diversificados,

como lo son asimismo las áreas a las que los escritos se abocan en cada caso, lo cual habla de la amplitud de una Academia que no se limita al esquema de las prácticas artísticas clásicas. De hecho, hay especialistas dedicados a la crítica de las artes visuales, de la música, de la arquitectura y del diseño, sin excluir referencias al plano literario y al género de la caricatura, con experiencia y formaciones diversas que contribuyen, en su conjunto, a ofrecer un panorama amplio, vigoroso y de alcance múltiple.

Una buena introducción al tema lo ofrece el trabajo de J. López Anaya, con un documentado y muy útil panorama sobre la función crítica desde las primeras crónicas de Sante-Yenne, Diderot y Baudelaire, a los que sigue la presentación de los sucesivos “ismos” vanguardistas, preludiados por los movimientos sociales de Saint-Simon y Faurier. En sentido contrario, la teoría del arte por el arte, de Th. Galtier, deriva sucesivamente en la necesidad de imprescindibles “mediadores”, para una crítica que se desea no exigida por normativas externas. Tras destacarse la importancia de la investigación sobre el lenguaje y el interés hacia la autoconstrucción de la obra, son citadas la formalización de C. Bell, las estéticas postkantianas y de la pura visibilidad, sin olvidar nombres como Focillon y Mallarmé. En la línea de cierta orientación quizá anticipada por Nietzsche, el autor se detiene en M. Duchamp y en el nuevo paradigma de Valéry, quien acuña la teoría del “objeto ambiguo”. En torno al arte posterior a la Segunda Guerra Mundial, hay interés en el aporte de H. Rosenberg, en

la controvertida representatividad de C. Greenberg, M. Freid, Rosalind Krauss y otros modelos derivados del postestructuralismo francés. Entre las actuales perspectivas figuran los nombres de G. Dickie y de N. Goodmon, así como una referencia final a A. Danto.

Por su parte, Pola Suárez Urtubey diversifica el área proponiendo las cuestiones de la crítica musical en épocas recientes, sin omitir referencias al pensamiento griego, ya interesado en la cuestión semántica. Si en el siglo XIX la crítica alcanza la gran altura de E. Hanslick, de frialdad analítica y competencia inédita, en el siglo XX el problema contenidista alterna variaciones con Stravinsky, al acentuar el costado artesanal y los valores constructivos, con prescindencias subjetivistas, G. Brelé, que pone el acento sobre el “tiempo musical” –la forma musical sería la misma esencia de la música–, B. de Schloezer, que remite a una suerte de lenguaje como sistema de signos independientes, donde cuenta la estructura y no las instancias psicológicas. Conocida discípula de Cassirer, Susanne Langer postula el carácter metafórico del lenguaje musical como modo simbólico de expresión de sentimientos, aunque no seguramente su expresión inmediata, mediante la intuición del *significado formal*. En sucesivas apreciaciones aparece el rescate de la figura del crítico compositor, magistralmente ejercida por Pierre Boulez. Su

relación con John Cage, de alternancias variables y las firmes rectificaciones que hace a Adorno en torno a Schoenberg y Stravinsky (un rebelde respecto de la tradición), lanzan el mensaje de una inmensa experiencia que nos introduce decididamente en el siglo XXI.

Centrado, en cambio, en la perspectiva de las artes visuales, Jorge Taverna Irigoyen subraya las transformaciones colosales de las nuevas tecnologías, del arte como idea, arte efímero, sin disciplina. Hoy es posible hablar, declara, de arte del público, del artista y de la crítica. El impactante posicionamiento de Susan Sontag se hace oír: en lugar de una hermenéutica, una erótica del arte. Lo contrario parece constituirlo cierta crítica hiperintelectual que pretende valer *per se*, sin protección para el artista. El autor retorna a Filiberto Menna en su *Opción analítica del arte moderno*, cuando enfoca los límites de la formalización de un discurso estrictamente analítico. En la labor crítica es particularmente apreciado el saber interdisciplinario del estructuralismo, la semiótica, la lingüística y la pragmática. Para Eco, el arte habría entrado en un politeísmo de raíces no todavía profundas, pero que aun así operan sobre la conciencia del saber y del hacer artístico. Es recordado R. Berger en *Arte y Comunicación*, pero hay precauciones frente al nuevo concepto de la comunicación artística, más ligada a la educación y al arte-ciencia, donde su inserción es obvia, pero incidental. En otras perspectivas subsiste la aspira-

ción a renovadas articulaciones en torno a la “aparente inutilidad del arte”.

También Osvaldo Svanascini se refiere al panorama visual en los siglos XX y XXI, con discordancias que no evitan la desilusión y el desencanto frente al caos y cierto ostentable “parricidio”. La anunciada muerte del arte se asocia a cuestionamientos que, no se lo niega, podrían suscitar expectativas de interesante renovación. El retorno a la pintura y el auge de instalaciones, video y experiencias digitales echa luz sobre el cuestionamiento a la belleza, planteo central del texto. Sin omitir la fealdad, el informalismo, el *arte povera* y el protagonismo de Munch, Picasso y Dubuffet, no pasan inadvertidas las opiniones de Beuys y de Danto, quien habla de la belleza como de un delito estético. Se hace notar la imprescindible necesidad del crítico, el historiador, el investigador comprometido tanto como el que se considera “objetivo”, mientras los lenguajes contemporáneos, incluso el nihilismo dadaísta, devienen rápidamente históricos. La expansión globalizadora es analizada también en Oriente, circunstancia que aporta el conocimiento de un buen número de artistas operando en líneas contemporáneas. El análisis de una mega exposición en el Centro Pompidou podría descubrir lo que parece ser, en este enfoque, todavía la esperanza de una meta: un reencantamiento aún posible.

A su vez Ricardo Blanco, cocurador del volumen, cambia nuevamente registro al

ocuparse de la crítica del diseño, actividad muy nueva que lo impulsa a interrogarse sobre su misma necesidad, dada la inexistencia de una teoría al respecto. El autor sigue el hilo de la relación entre la crítica de arte y del diseño, citando el desfonde de condiciones normativas otrora vigentes. De todos modos considera que “la parafernalia del Design System ya existe”. Una serie de complejos desarrollos establecen diferencias. La crítica de la obra de arte no coincide, obviamente, con la crítica de lo que es utensilio (Heidegger), sin olvidar que el diseño apela a la necesidad de representar la “verdad” del objeto. En el bosquejo de su investigación Blanco aborda, en primer termino, el diseño como disciplina para luego detenerse en los objetos, afirmando que es la propia operatoria proyectual la que emite la crítica, los objetos opinan y la crítica es su resultado. Se admite que los objetos de diseño se acercan al arte y lo certifican ejemplos de Mari, Pesce, la banalidad de Mendini o el absurdo del grupo holandés Droog Design, entre otros. Con el análisis de Nuevos escenarios se reedita el concepto (moderno) de producto para todos, hoy Diseño Universal, y la actualidad del Ecodiseño.

En los escritos de Nelly Perazzo, Mercedes Casanegra y Elena Oliveras se retorna al ejercicio crítico aplicado a las artes visuales y al arte conceptual. La primera autora analiza la reflexión de G. Deleuze sobre la obra de Bacon, a la vez

que cobra autoridad la figura de Cézanne, cuya relación con éste implica pintar la sensación como base de cualquier estética posible. En el trabajo pictórico es analizado el surgimiento de una originaria unidad de los sentidos, de vitalidad múltiple y diferentes niveles. Ante la tela vacía el artista evitaría el peligro invasor de los estereotipos al provocar la insurgencia de marcas libres, trazos asignificantes que desorganizan con la mano y el azar. El derrumbe de lo figurativo conocido es entonces una suerte de caos que dispara el germen del orden y del ritmo con la aparición de la Figura, “lo improbable mismo”. La propuesta elabora el control del “diagrama”, esa catástrofe que se ejerce sobre los datos irracionales para impedir la figuración verosímil. Las salidas de la pintura moderna son, para Deleuze, la vía abstracta, la Action Painting y Bacon, que contempla el estatuto intermedio de Cézanne. La pintura es aquí lenguaje analógico a tres dimensiones, la más sugerente, la última, el cuerpo. Para el filósofo la figuración de Bacon no tiene cara sino hueso y carne, lo que aparece en las crucifixiones, lo que convierte a Bacon en un pintor religioso.

Por su cuenta Mercedes Casanegra apela a una microsensibilidad de la subjetividad, precisando la ausencia de herramientas actuales en la crítica y en la historia. El sujeto moderno, afirma, ha olvidado la relación con el cuerpo, el corazón, el entorno y la comunidad en

su conexión con la naturaleza. La incorporación de la realidad a la obra tiene, en cambio, la capacidad de reconocer instancias de emocionalidad y subjetividad plenas. Las conocidas afirmaciones de A. Danto recuerdan que, antes del renacimiento, la función de las imágenes transcendía lo artístico a través de experiencias afectivas y religiosas que la modernidad desconoció. Es a partir de la mitad del siglo transcurrido cuando comienza, señala Casanegra, la recuperación de una concepción más integrada. Lo demuestra el arte de acción y del cuerpo, el caso J. Pollock, el de Yves Klein y, entre otros, el accionar de la brasileña Lygia Clark en la construcción de heterotopías que intentan soluciones individuales. Hélio Oiticica y Ana Mendieta, ejemplos de excepción, y entre nuestros artistas Víctor Grippo y Mónica Millán. Con el auxilio de otras disciplinas, el arte contemporáneo demuestra, entonces, querer proponer en muchos casos la búsqueda de una requerida y válida subjetividad intersubjetiva.

En muy otro sentido va la propuesta de Elena Oliveras, quien anticipa la problematización de una estética de definición sensorial, en relación a “tener o no tener la obra ante los ojos”, o sea, referida o no a una estructura sensible. Si muchos críticos son partidarios de lo visual, otros, con Duchamp a la cabeza, están a favor de un arte no retiniano. Para defender los respectivos puntos de vista se presenta la

autoridad de David Hume, filósofo empirista del siglo XVIII, y de Gérard Genette, conocido crítico y semiótico. El primero asigna criterio determinante a la “delicadeza del gusto”, considerando Genette, en cambio, que ese punto de vista implica confusión de términos entre apreciar y precisar, entre hecho y valor. En otros ejemplos es afirmada la no necesidad del detalle perceptivo y el esclarecimiento de un placer intelectual-teórico. Se trataría del eclipse del estatuto estético del arte y de la contemplación de la forma, que la tradición asigna a Kant. Oliveras subraya una serie de indicaciones que le permitirían al crítico transferir su experiencia directa y equilibrar, con conocimientos teóricos y sensibilidad, las tensiones propias de las batallas contemporáneas. Al hacer notar el impacto que las posiciones conceptuales produjeron en su momento, señala que no se trataría, sin embargo, de posiciones irreductibles según el recordable esquema de los apocalípticos e integridados, dado el carácter ecléctico que a su juicio presenta el arte contemporáneo, propenso a la conciliación de los opuestos. En esa línea, a pesar de creer que, después de Duchamp, todo arte de avanzada es conceptual, evalúa los aspectos más relevantes de las dos líneas, con numerosos ejemplos que reafirman la evidencia de una actual experimentación múltiple y cambiante.

La visión de los arquitectos es también una sección particularmente interesante

del volumen. Ramón Gutiérrez parte de la caída de una modernidad excluyente sin que de la posmodernidad se derive una esperable revisión crítica, sustituida en cambio por una acentuada falta de creatividad en las propuestas. Se hace notar la imposibilidad actual de la profesión para acercar soluciones al problema de la vivienda, la cuestionable afirmación de que “todas las arquitecturas son buenas”, y la segura responsabilidad que hoy tienen los medios de comunicación. Si en la década del 70 el accionar de nuevos estudios abandonó la búsqueda de la obra singular para favorecer la producción de torres, la crítica debería asumir, a juicio del autor, una visión urbana renovada que priorizara el bien común sin abandonar a los ciudadanos al rol de meros espectadores.

Ejemplos positivos mencionados por el autor se encuentran en Porto Alegre, Curitiba y Bogotá, así como en la formación de equipos de reflexión con compromiso hacia el medio. Entre las citas cuestionables —que no le escapan a evaluaciones ríspidas— la Catedral de Río de Janeiro es considerada adefesio urbano y el Memorial de América Latina, de O. Niemeyer, “culto formalista a una nostalgia autobiográfica”. Las preocupaciones por el patrimonio, otra de las principales puntualizaciones, recuerdan el positivo reciclaje de las Universidades de Quilmes y de Lanús, y no dejan de subrayar la necesidad de revisar, verificar intenciones y

programas con aspiración constante a una vocación social compartida.

Desde su enfoque Alberto Bellucci ubica la problemática en torno al conflicto entre identidad y globalización, acudiendo a experiencias personales en una isla sureña de Chiloé y en Idaipur, India. La vocación globalizadora, aclara, no es fenómeno nuevo, pero sólo en el siglo XIX cobra fuerza un sistema del que estamos en etapa post. Precisando que está asentado en los dos pilares de la revolución informática y los capitales extranjeros, los focaliza en la unificación de una democracia hegemónica, Estados Unidos. Para América Latina el peligro es la desaparición de lo diverso. Entre los argentinos se citan, con raíces de origen, Gramajo Gutiérrez y Quinquela, más cerca de lo conceptual García Urriburu y Bedit, en una evocación ancestral, Alejandro Puente y Eduardo Medici en el conflicto explícito entre las polaridades del “hoy” y el “aquí”.

En torno a la arquitectura, quehacer tradicionalmente regional, tras mencionarse su conocida internacionalización, es remitida a una modalidad polivalente en la región urbana. Cierta volatilidad conceptual (posmoderna) se vincula con acertadas declaraciones de Mario Roberto Alvarez sobre una discutida torre afrancesada, en pleno siglo XXI. Estética líquida y ética blanda afloran en la tarea, no fácil, de mantener signos de identidad, mientras se reclama protagonismo y

compromiso ético en la tarea del hombre concreto, lo más importante.

Completando la visión arquitectónica, Roberto Fernández examina determinadas teorías del arte contemporáneo (Adorno, Krauss, Foster, Wellmer, Jamenson, la Documenta Kassel-2002) que reconceptualizan lo urbano como territorio de prácticas en una renovada convergencia entre Arte y Arquitectura, ya no sesgadas por articulaciones estéticas sino metodológicas. Se trata de la reartistización de la Arquitectura, incrementada por la idea del proyecto como producto terminal y autónomo.

Este protagonismo proyectual hoy se apropia de concepciones artísticas contemporáneas: cese de la mimetización descriptiva y del concepto de representatividad, posibilidad de encarar lo real desde una nueva autonomía, abolición de la subjetividad en búsqueda de un arte “ejecutante” capaz de develar el mundo y modificarlo. Se objeta a la modernidad universalista y se favorece una orientación multicultural que rescata la fragmentación heterogénea y las mutaciones teórico prácticas. Son recuperadas, asimismo, las teorías posmodernas de estudios culturales que evidencian la crisis entre lo global y lo local, así como los surcos trazados por culturas de fusión. Fernández apela a la literatura latinoamericana en su actividad poética, superadora del sobreactuado realismo mágico, en un espacio ahora

nutrido más por lecturas que por lugares. “Los lugares urbanos son una invención del lenguaje”.

En el aporte de Steimberg, cuando toda crítica es metacrítica y se han abandonado las seguridades del valor con pretensión universalizante, el texto crítico “se dobla sobre sí” autorreferencialmente, queriendo ser parte de la obra, obligándonos a atenernos a su contenido y a su forma. En referencia a Gombrich, cuando éste se ocupa de un género “bajo”, en “El Experimento de la Caricatura” (1900), cobra relieve la investigación de dispositivos que fracturaron, calladamente, las bases ideológicas de la representación occidental.

Gombrich, en efecto, informa sobre el método que enseña a interiorizar repertorios de posibilidades para la imagen, estrategia que, junto a la utilización de un concepto desacralizante, agregando el componente de imprecisión y libertad, permite la independencia de la copia de la naturaleza. Se trata de verdaderos antecedentes precursores de la operatoria vanguardista, conducente a la conceptualización de un trabajo artístico que podrá luego hablar de sí en términos de una fugacidad, no conocida previamente. Steimberg entrevé una línea de continuidad en varias empresas intelectuales que culminan con la pregunta básica sobre las propias condiciones de producción, ya situadas en una contemporaneidad que confiesa su pertenencia al instante y a la

impresión de estar siempre naciendo, fuera de una corriente de origen.

El texto de Oscar Traversa se detiene en dos de los *Sessanta Racconti* de Dino Buzzati (Mondadori, 1958), situados en Venecia en ocasión de la *Biennale*. Ambos abordan el problema del arte: uno se refiere a una nota ensayística en torno a un pintor poco conocido, el otro inventa comentarios sobre el mismo Buzzati que, habiendo fallecido, en la ficción, resurge como espectro fantasmático que libra selvática lucha contra ocasionales defensores de la novedad vanguardista, no sin encontrar, finalmente, una posible identidad entre tradición y novedad. La compleja trama argumental sobre las cosas del arte aquí elaboradas –vasto arsenal de mercancías del mundo capitalista– si nos da la posibilidad de conocer algo sobre el mundo, es porque nos permiten convertirnos en observadores privilegiados de cómo ha sido construida. La serie de pasos discursivos que investiga en lo que no ha sido pronunciado en el artefacto textual, discierne, por último, una característica del cambio artístico de nuestra cultura. Se trata de su lógica sustitutiva, a diferencia de la lógica de la acumulación oriental, en la que lo nuevo se agrega a lo antiguo, sin destruirlo.

Asimismo reconocida semiótica y académica correspondiente por Brasil, Lucia Santaella se refiere al problema de la crítica de las artes ante la complejidad cultural mediática. A fin de caracterizar las

orientaciones actuales busca, en una primera etapa, la explicación de las condiciones constitutivas de la cultura contemporánea, de la que el arte forma parte, y en un segundo momento focaliza el hipercomplejo circuito artístico y el papel desempeñado por los medios. Se detiene en la confusa generalización que opera en torno al sentido de la palabra “medio” y en su relación con la “cultura de masas”. Considera que ésta ha perdido hegemonía frente a las nuevas tecnologías que permiten la opción personal, el consumo individualizado y preparan la sensibilidad para una tercera etapa, la digital o cibernética. Distingue, por consiguiente, tres ciclos con sus propias lógicas: la cultura de masas, la cultura de las *medias* y la *cibercultura*, coexistiendo todas ellas al favorecer “la caldera de mezclas de la cultura y del

arte contemporáneo”. El fenómeno de hibridación que resulta de la confluencia de identidades, estilos, géneros, prácticas y tecnologías, caracteriza un horizonte un tanto salvaje en el que la figura del curador hoy cobra protagonismo. En esta profusión globalizada, semiodiversa, los estándares o indicadores críticos se entrecruzan y no cabe sino apelar a la construcción individual como apuesta creativa, sujeta siempre a modificaciones.

Por último mi trabajo, tras una mirada histórica a la crítica y a algunos de sus protagonistas, pone el acento en una línea de filiación italiana de notable envergadura, con las contribuciones de Umberto Eco, introductor, en *Obra abierta*, de aspectos fundamentales de la recepción contemporánea, y del filósofo Emilio Garroni, aplicados ambos a la

recuperación de aspectos poco frecuentados de la estética kantiana, indispensables para discernir el rol de la imaginación e invención en toda teoría y práctica de la crítica de arte.

Es posible confirmar, finalmente, que este volumen de la ANBA bosqueja un interesante horizonte de amplitud heterogénea y diversidad de aportes y criterios de análisis y experimentación. Justamente por no presentar una lectura homogénea, alienta la colaboración de un lector partícipe de los avatares interpretativos, que por tal motivo se enriquecen, ensanchan y proyectan con la eficacia de argumentos y evaluaciones de creativa indefinición, que impulsan, a no dudarlo, la producción discursiva por partida doble, la del autor y el lector.

Reflexiones sobre los conflictos actuales entre globalización e identidad cultural

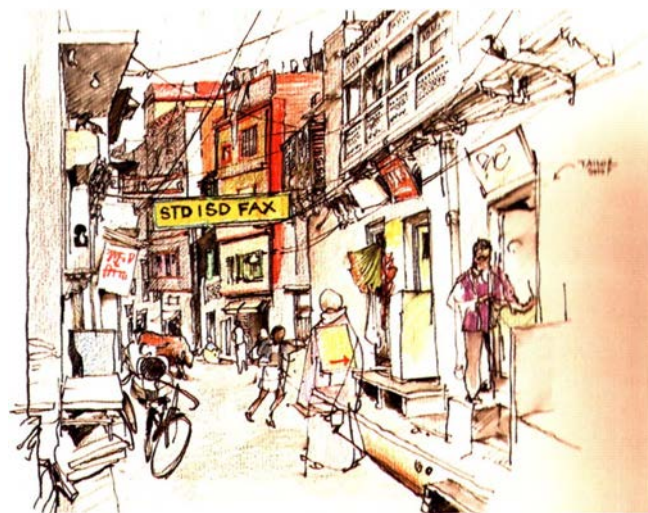
ALBERTO G. BELLUCCI

I
Quisiera abrir estas reflexiones sobre el conflicto entre los conceptos de *identidad* y *globalización* con dos escenas pertinentes al tema, un par de imágenes que –separadas por veinte años y miles de kilómetros– conservan una presencia fuerte e intermitente en mi recuerdo. La primera se dio en el corazón de Chiloé, en 1982; la segunda, en una callejuela de Udaipur, en la India, a principios de 2003.

Al despuntar los años ochenta, en las islas sureñas de Chiloé era habitual percibir una evidente armonía de comunión entre trabajo y festejos, y la serenidad de una existencia enhebrada de amabilidad y sonrisas y ligada a los ritmos de la naturaleza. En todo caso, los ruidos del mundo exterior resonaban lejos, al norte de las aguas que envolvían las tierras. Pero ya entonces, en la casa chilota de Achao, donde me albergaba a falta de hotel, pude asistir una noche al espectáculo del televisor recién llegado –blanco y negro, por supuesto, y muy pequeño– instalado en un rincón del comedor. Retengo claramente la reacción de asombro silencioso, incluso de incredulidad, con que la familia de doña Dolorinda Vidal acusó el *shock* de esa serie de pistoleros en Chicago –creo que era “Los Intocables”, no por casualidad norteamericana– y recuerdo la sensación de *extrañamiento* que embargó al grupo ante las imágenes de esas violentas escenas urbanas que les resultaban ajenas e incomprensibles. Al terminar

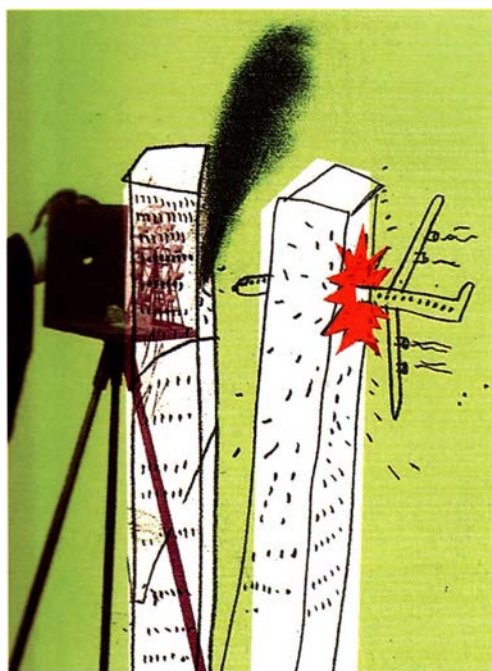
la serie, uno de los asistentes murmuró algo así como “¿Qué cosas nos quieren meter en la cabeza, pó! ¡Mira que vamo’a creerles que se pueden tirar tantos tiros en tan poco tiempo!”, mientras volvió tranquilamente a sorber su “agüita” de hierbas.

Varios años más tarde, decidí repetir el viaje con un sentido de indagación retrospectiva. Encontré más urbanización, nuevas instalaciones, mayor actividad comercial y probablemente más oportunidades laborales, pero también menor pintoresquismo, mayor heterogeneidad y un evidente deterioro del paisaje urbano.



Tensiones entre identidad local y globalización. Contraste de culturas: Vacas sagradas y cyberstations en Udaipur, Rajastán. Dibujo del autor, 2003.

Un balance quizás gratificante para los pobladores –no lo sé, no vi tantas sonrisas, no hubo tanta oportunidad para el diálogo– pero en todo caso un paisaje más mezclado, con muchos televisores –ahora a color– y muchas antenas, y con una identidad bastante más diluida. Caso curioso, habían desaparecido casi totalmente los trabajos de cestería con figuras mitológicas chilotas y nadie parecía recordar al Cauhelche, al Millalobo, al temible Chauco, a la serpiente Coicoivilú. En su reemplazo, había campanitas de cerámica, *pins*, *stickers* de grupos musicales y cuencos de madera más o menos parecidos a los que se venden en cualquier otro mercado para turistas. Para



Tensiones entre identidad local y globalización. La violencia observada: M. Kovensky: "Septiembre 2005".

remate, en el puerto pesquero de Castro, la capital de Chiloé, me ofrecieron dos ejemplares de brujas de Halloween, con zapallo y todo.

La segunda imagen que me acompaña con frecuencia es la de una habitación de Udaipur, directamente abierta sobre la calle, y dentro de la cual un adolescente indio accionaba vertiginosamente su computadora en una búsqueda afanosa de quién sabe qué tema de su interés por Internet. Sobre la pantalla, a medias oculta por la estearina derretida, chorreaba una vela encendida en honor de Ganesha, el dadivoso dios elefante, mientras en el umbral observaba la escena, inmutable, una vaca echada. La India es un vasto continente habitado por millones de cuerpos sujetos a la miseria, pero con rostros sonrientes y almas esperanzadas que confían en la trasmigración. Sociedad religiosa y culturalmente heterogénea que comparte, sin embargo, un parecido sentido cíclico de la historia y una visión evolutiva del individuo a través de las generaciones. Pero la India posee, al mismo tiempo, una de las más altas proporciones de jóvenes informatizados y de cibercafés desbordantes de actividad, fenómeno que a primera vista no parece llevarse demasiado bien con los rasgos culturales antes descriptos. En todo caso, la imagen de Udaipur me transmitió la inmediatez del conflicto desatado entre la pulsión del teclado todopoderoso y la

chorreadura de la vela ritual sobre la pantalla, entre la fe o el mito local y el *logos* del mundo exterior, o sea, entre la defensa de una forma de ser y de sentir (*identidad*) y la posibilidad de abrirse a esencias y sentidos de mayor consenso universal (*globalidad*).

Con rasgos diversos según las diferentes regiones, podemos encontrar multiplicadas estas imágenes por el mundo, como evidencias de la tensión preponderante que, en forma abierta o encubierta, alimenta el dilema de las opciones culturales contemporáneas. Porque allí donde la posibilidad de participación en la universalidad de la información libera a la mente "local" de la subordinación a las limitaciones cognitivas del entorno, nacen a la vez condiciones apropiadas para desarrollarle una subordinación más o menos solapada al servicio del proveedor/manipulador universal de esa información.

II

Así pues, *globalización* es el término más frecuentemente utilizado para caracterizar la tendencia cultural más abarcadora de este nuevo siglo que nos toca transitar. La otra –su contraparte explícita– es *identidad*. Podríamos reemplazar *globalización* por *universalización*, *mundialización* o, incluso, *transnacionalización*; e identidad por *diferenciación* o *regionalismo*, pero ninguno de estos términos satisfaría la complejidad de los ingredientes que se

incluyen en cada uno de los dos fenómenos que pretendemos describir.

Es que los vocablos que inventamos para designar un cierto fenómeno o conjunto de fenómenos tienen el poder de autogenerar modificaciones o de evocar diferentes imágenes en quienes la utilizan. No es el momento ni el espacio para penetrar en los dominios de la lingüística o la semiótica con el objeto de explicar las relaciones estructurales entre lo real y el signo que lo denota, o escudriñar a través de la sociología y la psicología en los mecanismos de asociación que se establecen instintivamente entre el fenómeno y el nombre que lo define, entre significativo y significado. Al respecto del término “globalidad”, Ivonne Bordelois nos acerca una glosa, evidentemente socarrona, que transcribo como digresión oportuna: “Imagen infantil, inflada y tersa, proveniente del mundo de Walt Disney, los cotillones y McDonald’s, un globo es un artefacto plástico, vacío, hinchado, resbaladizo, frágil. No está demás recordar que por alguna razón, en un antiguo dialecto porteño, llamábamos globo a las mentiras. Y el ingreso a la globalidad, panacea obligatoria e inevitable del mundo presente y futuro, requiere que nos integremos a lo global volviéndonos nosotros mismos mentirosos, es decir, plásticos, vacíos, hinchados, resbaladizos y frágiles (...)”

Porque lo global se presenta en el inconsciente imaginario del planeta como una gran teta vacía y mentirosa, que suscita el rencor, el resentimiento y, finalmente, el ataque eficaz del terrorismo salvaje”.¹ Apreciación sustanciosa y punzante, sin duda, pero que contiene al menos un error, ya que un globo inflado no es un artefacto vacío, sino lleno de aire o gas (¡y vaya si estos no son elementos importantes para la vida y la economía del mundo actual!).

Simplemente anoto la evidencia de que los vocablos que inventamos para designar un cierto fenómeno o conjunto de ellos tienen el poder de autogenerar modificaciones y de evocar diferentes imágenes según la ideología y los puntos de vista de quienes los utilizan. Como le dice Humpty Dumpty a Alicia: “Cuando uso una palabra, significa precisamente lo que yo elijo que signifique”, o como recuerda Carlos Floria “Nombrar es el guante, interpretar es la mano”. Esto ha pasado con los “ismos” artísticos y arquitectónicos de la historia –gótico, renacimiento, barroco, impresionismo, fauvismo, etc.– pero también, y sobre todo, con movimientos ideológico-culturales mucho más abarcadores, como colonialismo, capitalismo, liberalismo o comunismo, e inclusive con las religiones, cuyos nombres, extendidos cada vez más sobre sus límites originales por expertos y legos,



Imágenes de tiempos y lugares concretos. C.Monet: La rue Montorgueil el 30 de junio de 1978. M.d'Orsay, París.

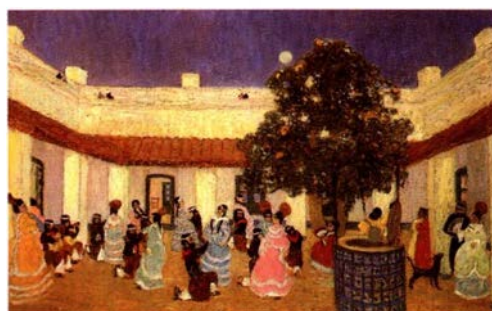
acaban finalmente desfigurados y confundidos entre sí, con necesidad de redefinirse y aun re-nombrarse cada tanto. Por eso es oportuno preguntarse cada tanto a qué nos referimos cuando nombramos a cualquiera de ellos.

Por ejemplo, no es cierto que la “globalización” que estamos experimentando desde hace unas décadas sea un fenómeno nuevo; a lo sumo es la primera, y única, vez que nos toca vivirlo en estas determinadas circunstancias históricas y dentro de un *continuum* geográfico antes nunca

1. Bordelois, Ivonne, *La palabra amenazada*, Buenos Aires, Del Zorzal, 2005.



Imágenes de tiempos y lugares concretos.
F. Fader: *Sobre la vida de un día (amanecer)*.
MNBA J. Castagnino, Rosario.



Imágenes de tiempos y lugares concretos.
C. Figari: *Patio*, c.1930. MNBA, Bs.As.



Imágenes de tiempos y lugares concretos.
Quinquela Martín: *Reflejos*, MNBA E. Sívori, Bs.As.

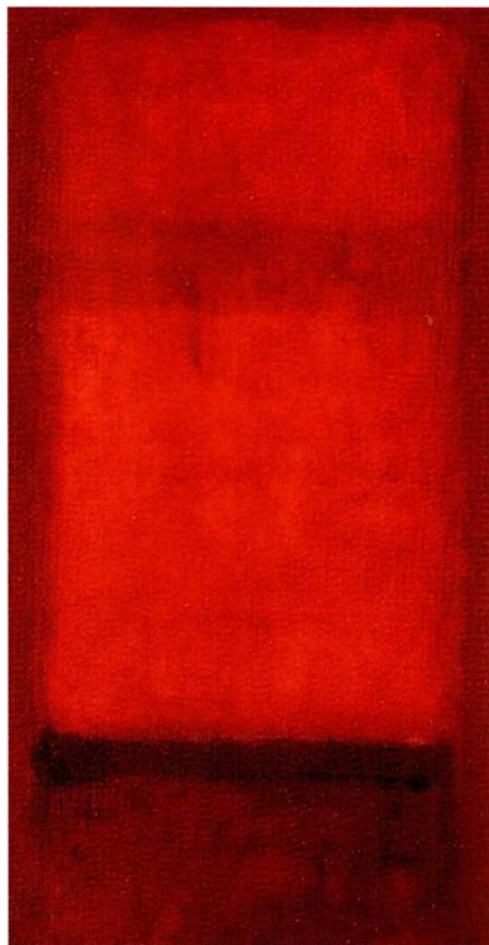
visto. Porque la remota unificación del Alto y Bajo Egipto, cuando se proclamó enfáticamente que “el mundo no existe más allá del Nilo” supuso, de hecho, una vocación globalizadora, como la tuvieron luego los sucesivos imperios de Ciro y Darío, de Alejandro, de los romanos, los mongoles, los otomanos, los precolombinos americanos, el de los Habsburgo, el de Victoria, etc.; todos ellos proyectos globalizadores que tuvieron un carácter indiscutiblemente imperial y colonialista, y se mantuvieron con éxito durante un período más o menos prolongado. También las grandes religiones han implicado diversos tipos de globalización cultural, en tanto cuerpos de doctrina, creencias, normas y actitudes consecuentes que generan, imponen o propician esquemas de adhesión integral. Estas propuestas, a nivel de fe o de ideologías, han resultado más rigurosas y agresivas cuanto más fusionadas se han manejado con el poder político, alcanzando de ese modo un nivel máximo de extensión social y una autosuficiencia cultural excluyente (lo que hoy denominamos *fundamentalismo*). Lo vemos manifestarse actualmente en los mundos cerrados –pero “mundos” al fin– de varias naciones islámicas, fuera de cuyos sistemas de alta homogeneidad nada parece tener derecho a existir. También puede darse el caso de “globalizaciones” endógenas y antitéticas, como sucedió, por ejemplo, entre el imperio romano y el

cristianismo durante los tres primeros siglos de sus respectivas historias. En un caso se trataba de una organización político cultural, en el otro de un sistema religioso, pero uno y otro defendían la “universalidad” de sus programas y ambos incidían –y muy conflictivamente, por cierto– en las ideas, normas, conductas y hábitos culturales de la sociedad que imaginaban construir. Pablo de Tarso, por ejemplo, fue testigo, actor significativo y finalmente víctima de este doble proyecto globalizador de su tiempo, el romano que estaba en su apogeo, y el del cristianismo que él contribuyó a afirmar. Claro que por tener carta de ciudadanía romana tuvo al menos el privilegio de no morir crucificado como su maestro Jesús y su colega Pedro, sino honorablemente decapitado.

Por lo que llevamos dicho, los diferentes intentos de globalización siempre se propusieron pero nunca consiguieron ser verdaderamente “universales”, ya que resultaban geográficamente parciales y excluyeron sectores más o menos importantes, con los que muchas veces no tuvieron relación ni conocimiento. Es a partir del siglo XIX, y desde el noroeste de Europa, que cobró fuerza el nuevo sistema de globalización cultural cuyas etapas “post” estamos viviendo en la actualidad, y cuyas transformaciones advertimos, pero sin poder visualizar aún su desenlace. El desencadenamiento de este proceso tuvo que ver con la multiplicación

maquinista y el consiguiente dominio de la velocidad del transporte y las comunicaciones. En dos siglos se pasó de sociedades medianamente quietas y aisladas a la actual cultura, casi universal, del vértigo y la simultaneidad. En efecto, la velocidad promedio del cruce de los Alpes en elefante que hizo Aníbal 218 años antes de Cristo –unos 7 km/hora, algo más que el paso vivo de un caminante– fue la misma que consiguió Napoleón, mil años después, en su retirada forzada de Moscú. En todo caso, hasta entonces la máxima velocidad disponible fue la del galope del caballo, y ello siempre que se la administrara en tramos cortos, con intervalos de descanso. La revolución de las velocidades empezó en 1829, a partir de la locomotora Rocket, con la que George Stephenson alcanzó los 40 km/hora. En pocas décadas más, el trazado del ferrocarril llegó a ser el fleje visible que envolvió el globo terráqueo y las ideas –invisibles– viajaron cada vez más rápido sobre él. Esos fueron los inicios de una globalización desencadenada por la Europa industrializada y de la cual nosotros, europeos en la naciente Argentina, comenzamos a ser parte desde las últimas décadas del siglo XIX.

Muy pronto se agregarían, en creciente aceleración y con prototipos cada vez más veloces, el automóvil, el avión, la cohetaría



Imágenes de abstracción globalizante. M. Rotbko: Rojo claro sobre rojo oscuro, 1955/7. MNBA.

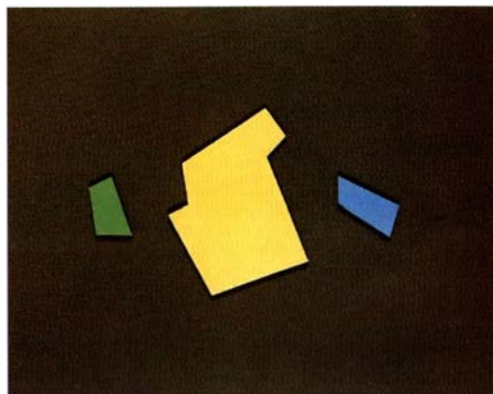
espacial. En 1947, el vuelo del X-I superó la velocidad del sonido, ya partir de entonces se hizo posible que los hombres se trasladaran literalmente más rápido que su propia voz. Veinte años más tarde, los prototipos supersónicos duplicaban cómodamente aquel límite. El aumento de las velocidades con que se desplazaban las cosas, las personas y las ideas hizo que el

mundo se volviera matemáticamente más pequeño, dos, tres, diez, cien veces. El globo, hasta entonces inconmensurable e inasible, iba transformándose en una modesta ciruela. Un proceso análogo se vivió en el circuito de las comunicaciones, desde los tiempos del “periódico” impreso –convertido luego en “diario” entregado en la puerta de casa–, pasando por la radio, el teléfono, el telégrafo y la televisión. Finalmente, las transmisiones satelitales y el “chip” electrónico acabaron por convertir al globo, ya reducido a proporciones de ciruela maniobrable, en un simple punto virtual que Internet ha transformado en .com. Libro de arena inagotable, contenido en la infinitud de un punto, concreción de una utopía *borgesiana* que el mismo Borges no llegó a disfrutar. Se estima que actualmente existe más información disponible en Internet que en todas las bibliotecas del mundo. “La desaparición del polo de influencia soviético ha dado paso a la globalidad, e Internet está transformando tan vertiginosamente nuestros hábitos y sistemas de vida que estos resultarán prácticamente irreconocibles en un par de décadas (...) Con la realidad cómodamente instalada en el ciberespacio tal vez sólo sea necesario un presidente.com”.²

III

Por supuesto que la actual “globalización” –entendida como el proceso de unificación hegemónica alrededor de un

2. Diamant, Mario, “El presidente posmoderno”, *La Nación*, Argentina, 11 de marzo de 2000.



Imágenes de abstracción globalizante. R. Lozza: Pintura n.678, 1971. MNBA.

equilibrio tecnocrático con capacidad igualadora— incluye por partes iguales certezas, equívocos y seducciones. A primera audición —desde su misma eufonía y como hemos señalado más arriba— el nombre trae ecos de “globo” y asociaciones de “cosmos”, universalidad, “todos-juntos”, y es verdad que, al pronunciarlo con optimismo, es posible evocar imágenes de un posible mundo desarrollado y homogéneo, unificado y feliz. Las mejores intenciones de los globalizadores tienden a eso, y la globalización soñada por los bienintencionados, también. Pero, en definitiva, en este temprano siglo XXI, el término globalización también alberga (u oculta) componentes perceptibles, bastante más “direccionales”, que es conveniente identificar.

Hemos dicho que la “globalización” contemporánea es indudablemente mucho más “universal” que todos los

intentos anteriores; pero no hay duda de que su centro de irradiación ya no es Europa —cuyas naciones borrosas reagrupan fuerzas en la entusiasta pero tambaleante Unión Europea— sino los Estados Unidos., líderes mundiales del siglo XX, cuyo protagonismo económico, técnico y cultural resultó muy fortalecido a partir del ocaso soviético de fines de los ochenta y de la bonanza de sus propios indicadores económicos de fines de los noventa, aunque esté sufriendo un importante —¿acaso irreversible?— proceso de descrédito y desconfianza a causa de la lamentable conducta humana de su gobierno en Irak. No hay duda de que la vocación de los EEUU es imperial (aunque se trate de una versión histórica y políticamente democrática) y ha seguido el modelo de conquista y seducción de sus antecesores romanos, apoyando decididamente un cierto sincretismo cultural, y favoreciendo una “inclusividad” que no rehuye el disenso, muy especialmente en los dominios del arte y la actividad académica. Al mismo tiempo, ha ido elaborando códigos de comunicación sencillos y adaptables para todo el mundo. Baste considerar las simplificaciones introducidas en el inglés de Shakespeare con la versión casi onomatopéyica del “american”. El resultado es una conquista funcional y “globalizable”, construida bajo la garantía de la democracia colectiva, la eficiencia del día a día y el bienestar indi-

vidual, alimentados bajo el ala de la filosofía pragmática de Dewey y Pierce.

A propósito, el columnista de *The New York Times* Thomas Friedman, experto en asuntos internacionales, ha expuesto su “teoría de los arcos dorados”, en referencia a la M insolentemente arqueada de McDonald’s, tomada como símbolo de la globalización contemporánea. Friedman llegó a sostener que la mera instalación de estos “arcos dorados” ejerce un efecto inhibitorio sobre la agresividad de las naciones; no opinó, en cambio, sobre la agresión visual que esa M chillona ejerce sobre el entorno circundante y que varias ciudades europeas, celosas de su identidad, no permitieron instalar o restringieron al mínimo posible (restricción que lamentablemente no tuvo eco en nuestras ciudades, que la han aceptado sin chistar). Sigue Friedman: “En ningún caso, dos países en los que estuviera McDonald’s habían librado una guerra entre sí desde que esa cadena norteamericana de comida al paso se hubo instalado en ellas”, y a título de ejemplo agrega: “China no puede disparar contra Taiwán sin disparar contra sí misma. Taiwán no puede apartarse de un tirón de China sin tirar abajo su propia economía, y cualquier movimiento enérgico e incisivo por parte de cualquiera de ellas desestabilizará el mundo. De eso se trata la globalización: los norteamericanos no pueden —ni deben— adoptar una actitud pasiva mientras miran cómo Taiwán, una

nación hecha a nuestra imagen y semejanza, es devorada por Pekín. Una China que invadiera Taiwán sería una China que tendría que olvidarse de vender productos a los Estados Unidos durante mucho tiempo".³ Por eso acierta en su ironía Nicolás Casullo al advertir que "cuando las teorías más recientes hablan de la norteamericanización cultural del mundo, esto no alude solamente a las hamburguesas". En rigor, podríamos hablar de un imperialismo norteamericano de nuevo cuño, o –simplificando– de una "norteamericanización" que envuelve al mundo y que el mundo, al recibirla, la ha convertido en un "output" enmarañadamente internacional.

No hay que olvidar que la globalización contemporánea se asienta en dos pilares estructurales: la revolución informática y la enorme movilidad de los capitales financieros⁴, una dupla que ha debilitado tremendamente la fuerza y los límites tanto de los estados nacionales como de las regiones. Como describe Robert Samuelson, "con el nuevo milenio, la globalización se ha convertido en una espada de doble filo: vehículo poderoso que aumenta el crecimiento económico, propaga nuevas tecnologías y mejora los niveles de vida tanto en los países ricos como en los pobres, pero también se trata de un proceso sumamente controvertido que ataca la soberanía nacional, erosiona

la cultura y las tradiciones locales y amenaza la estabilidad socioeconómica".⁵

Como se aprecia a través de estas breves consideraciones, gracias a la globalización mucho bueno es posible –modernidad, nivelación, bienestar, democracia, conocimiento– pero, paradójicamente, por causa de ella, poco de eso se hace presente. En todo caso se hace necesario atender a los frutos mezclados que nos ofrece. Es allí donde quisiera dirigir mi siguiente argumentación.

IV

Desde el punto de vista artístico y cultural, el proceso globalizador es observable desde ópticas y componentes muy diversos. Para referirme a un aspecto que tiene relación directa con esta multiplicidad de puntos de vista menciono lo sucedido en la última Conferencia anual del CIMAM (Comité Internacional de Museos de Arte Moderno), llevada a cabo en San Pablo, en octubre de 2005, bajo el lema "Los museos: intersecciones en un escenario global". A lo largo de tres días, más de veinte expositores y panelistas desplegaron una panoplia de argumentaciones y experiencias en torno de los problemas de la globalización y el rol de los actores involucrados en la comunicación museológica y museográfica, principalmente

investigadores, artistas y curadores de exposiciones. Por encima de la heterogeneidad de las posturas y del contenido específico de los discursos, algo importante quedó en claro: para los latinoamericanos, en general, el riesgo de la globalización radicaba en el sometimiento a una indiferenciación gobernada por ideologías y ópticas económicas (pero también por vanguardias artísticas y formas del mercado de arte) dictadas difusamente desde los centros de poder; o sea, *una superestructura de unificación internacional que amenazaba*



Imágenes de abstracción globalizante. L. Ferrari: s/t, col. part. 2006.

3. Friedman, Thomas, "La teoría de los arcos dorados", *La Nación*, Argentina, 26 de marzo de 2000. (El subrayado es nuestro).

4. Síntoma de la magnitud de esta movilidad fue el monto de las fusiones y adquisiciones de las empresas multinacionales: 85 millones de dólares en 1991, siete veces más en 1998 (u\$s 544.000 millones) y más de u\$s 500.000 millones en los primeros seis meses de 1999.

5. Samuelson, Robert J., "El doble filo de la globalización", publicado originalmente en *International Herald Tribune*, y traducido y publicado en *La Nación*, Argentina, 14 de enero de 2000.

la caracterización de lo diverso.⁶ Podríamos compararlo al peligro de una lluvia ácida venida desde lo alto y capaz de diluir los perfiles individuales del paisaje preexistente. Para los europeos, en cambio, la característica más incómoda de la globalización reside en la forzada convivencia de sus comunidades locales con grupos humanos culturalmente diferentes; una *operación causada por traslados físicos masivos más o menos recientes y crecientes, que se viven como conflictos sociales y culturales instalados con violencia entre individuos y grupos precisos* (tales, por ejemplo, las exposiciones de Ursula Biemann y Brian Holmes). Aquí podríamos hablar de un entrecruzamiento o injerto de tejidos escasamente compatibles, propensos a la úlcera o la expulsión.⁷ De más está decir –y esto no responde a ningún preconceito ideológico, sino a lo que objetivamente se vivió durante el encuentro paulista– que los participantes estadounidenses oscilaron entre varios diagnósticos de orientación tecnológica y especificidad museográfica, y un cierto romanticismo en la consideración de identidades locales ajenas; algo parecido a la visión de un observador distante, basculando entre la imparcialidad y la comprensión. Todo lo cual nos habla de importantes diferencias de óptica que influyen en la percepción del traqueado concepto de la globalización.

Existe, por lo demás, el fenómeno recurrente de la *adaptación* (que podríamos llamar también *mestizaje*) que va cimbreando sus ondulaciones sobre la historia cultural de los grupos humanos. Como los troncos centrales que se multiplican en copas florecidas, como las enormes olas amenazantes que al caer sobre sí mismas se vuelven mansas y se dispersan en el festoneo de la espuma sobre la arena de la playa, así también las oleadas globalizadoras se van transformando y diversificando por



Imágenes de utopías y sueños personales. H. Bosch: Tríptico de las tentaciones (fragm.), 1505/6. M.M.de Arte Antiquo, Lisboa.

obra de la apropiación que las distintas sociedades van haciendo con ellas. Toda imposición globalizadora, más o menos consciente, genera con el tiempo procesos de adaptación local, que derivan hacia formas expresivas nuevas, variadas, dialectales. Así fue cómo la impronta globalizadora del latín fue *deformándose* hacia las diferentes lenguas romances que hoy hablamos y cómo, a su vez, de la evolución del sajón primitivo devino el inglés clásico de Shakespeare y Wordsworth, sucedido luego por el “american” globali-

zado y funcional que hoy nos inunda y al cual se le van introduciendo día a día intervenciones y variantes que darán lugar a nuevas formas del habla regional. No sería inoportuno mencionar aquí el escaso éxito que tuvo el esperanto del profesor Zamenhoff, con su ingenua pretensión de anclar científicamente todas las lenguas en un idioma único y definitivo, sin posibilidad de adaptación ni flexibilidad.

Ahora bien, en las antípodas del imparable proceso globalizador se encuentra el constante reclamo de “identidad”, esgrimido intermitentemente y con diversos fundamentos por naciones, regiones, grupos y personas. Es que los intereses sectoriales se manifiestan en mayor o menor medida en pugna con la tendencia globalizadora y, en su tono de proclamas reivindicatorias, tienden a despertar adhesiones inmediatas. Y, de hecho, es muy difícil no coincidir con ellos, ya que suelen desplegar banderas de preservación de valores naturales y tradicionales a los que parece lógico asociarse. Incluso, gracias a la globalización, sectores concientizados de países ricos pueden informarse y actuar en defensa de los derechos obreros básicos de los países pobres, lo que era impensable antes de ahora.

El dilema, como siempre, es atender a una valoración justa del problema y –en

6. *La cultura en la sociedad democrática*, Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires, 1999, (tomo II, p. 383).

7. “(...) hay, por un lado, ciudadanos de la globalización, y por el otro, marginales, parias y excluidos. Hay una nueva clase social globalizada que es la que participa de este proceso y se beneficia con él, y el resto queda al margen”. Floria, Carlos: “Los intelectuales ante el 2000”, *La Nación*, Argentina, 7 de enero de 2000, p. 9.

lo posible— esclarecer las intenciones y proyecciones de sus promotores. También aquí hay que ponerse en guardia para discriminar brisas de huracanes. A diferencia del gran viento global, estos vienen mezclados y soplan desde distintos lugares, reeditando en nuevas versiones el permanente conflicto de apreciación entre el bien común y el bien sectorial. Los encuentros y desencuentros de las cumbres y anticumbres de Seattle, Roma y Mar del Plata han resultado bien ilustrativos de la distancia que separa las utopías fundamentalistas de la globalización y de la identidad a ultranza, pero también de las fragmentaciones que dividen a los heterogéneos enemigos de la globalización, sean estudiantes, ambientalistas, nacionalistas, indigenistas, cuentapropistas, grupos religiosos, anarquistas, etc. En defensa del mantenimiento de la identidad cultural se han desatado, por ejemplo, agrias discusiones en torno de las necesarias restricciones a la inmigración (*globalización* del derecho a la estabilidad cultural), acciones en contra de la prohibición de la caza del zorro entre los ingleses (*globalización* de los derechos del animal), la eliminación de la siesta (*globalización* del horario laboral) y la prohibición del tabaco entre los españoles (*globalización* de los parámetros de la salud), la veda al cultivo de la coca (*globalización* de la lucha contra la droga) y muchos otros temas mayores y

menores que desatan conflictos entre la cultura unificadora del nuevo tiempo —y su economía— y las culturas regionales tradicionales, y las suyas.

Más arriba mencionamos la pugna existente entre China y Taiwán. A pesar de la homogeneidad racial y de las raíces históricas y culturales que ambos pueblos comparten, cada uno de esos países está obsesionado por reafirmar su propia identidad frente a sí mismos y frente al mundo, pero también es cierto que bajo el angelismo de esta plausible intención anidan odios y rechazos de carácter negativo que ensucian, muy desde lo hondo, la pretendida limpieza de los discursos reivindicatorios. Así también sucede con Kosovo, Ruanda, Chechenia, los extremistas indonesios y vascos, los zapatistas del comandante Marcos y tantas etnias regionales y minorías de todo tipo que constantemente se manifiestan, más o menos agresivamente, en pro de sus derechos particulares dentro de las comunidades que los engloban (o que, según ellos, pretenden hacerlo), y la verdad es que, así como es impensable, indeseable e imposible sobrevivir en sociedades urbanas absolutamente uniformes, resulta frecuentemente insostenible convivir en sociedades demasiado diversificadas. Porque hay un punto en que el exceso y la disparidad de las demandas se convierte en verdugo del deseable equilibrio multicultural.

V

Dentro de esta tensión entre globalización e identidad local, el artista plástico contemporáneo está en una posición al mismo tiempo más libre y más conflictiva, en cierto modo comparable —aunque de manera distinta— con los embajadores, los científicos, los líderes religiosos, los divos de la ópera y el deporte y los pilotos aéreos. Todos ellos participan con mayor intensidad que el



Imágenes de utopías y sueños personales. Xul Solar: Xamine todo, 1962. Col. Galería Rubbers.

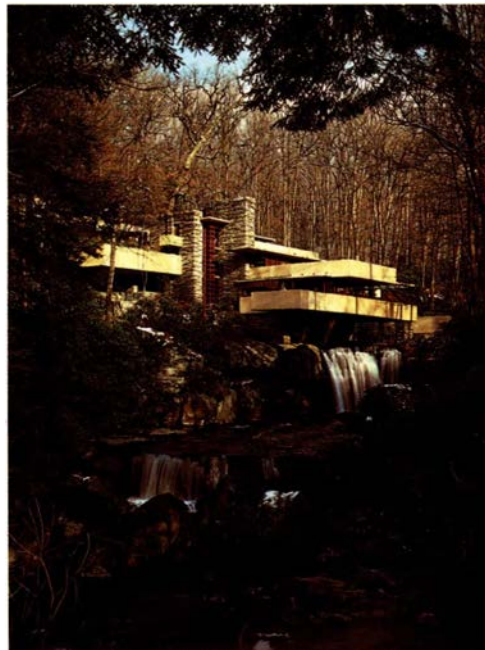


Imágenes de utopías y sueños personales. C. Testa: "Estoy muerto", 1997. MNBA, Bs.As.

ciudadano común –si es que esta categoría existe– del acoso entre las polaridades de la globalización y la pertenencia regional, en tanto el desarrollo de sus quehaceres y su forma de vida suele arrancarlos de sus culturas originales y los contrasta de forma real o virtual con otras culturas y ópticas opuestas. Pero existen apreciables diferencias en el “output”: al diplomático se le exigen básicamente informes objetivos y al científico investigaciones de validez universal, al piloto, precisión de máquina, al cantante, perfección en la interpretación de partituras ajenas; en cambio, al artista se le piden, sobre todo, testimonios personales, que son forzosamente subjetivos, con mucho de diagnóstico, bastante de imaginación y, en lo posible, algo de escatología. Es decir, las mismas cualidades por las cuales el viejo Platón determinó excluir a los artistas de su república perfecta y por las que, contrariamente, los ameritan los críticos y los expertos de hoy.

Hay artistas que orientan su testimonio plástico casi íntegramente hacia sus raíces de origen y sus entornos tradicionales; son los testigos y comunicadores convencidos de un *aquí* troncal con el que se sienten críticamente identificados. Entre la multitud de artistas argentinos que podríamos ubicar más objetivamente en este

grupo, surgen los nombres de Gramajo Gutiérrez, Bermúdez, Quinquela⁸, incluso –con poéticas diversas pero ambas cercanas a lo conceptual– García Urriburu y Benedit. En otros casos, el aquí no se refleja en presentes figurativos sino en la evocación de un *aquí* ancestral, como en el caso de Alejandro Puente o del recientemente fallecido Tito Delmonte. Otros



Adhesión al genius locii. F.Lloyd Wright: Casa Kaufmann o ‘de la cascada’, Bear Run, 1935/9.

artistas, en cambio, sienten el llamado a expresar más bien el *hoy* universal, a través de ideas o formas que, entienden, son, pueden o deben ser comunes a todos los hombres; me refiero a los abstractos (o

“concretos”) y a los conceptuales, pero también a Xul, a Aizenberg, a Kosice y Le Parc. Entre estas dos polaridades se va ubicando el conjunto de los artistas, con intransferibles poéticas personales más o menos cercanas a la comunicación expresiva del *hoy* global y el *aquí* circunstanciado, expresadas en dosis varias de crítica y disfrute, celebraciones y denuncias, compromiso y distanciamiento, exaltando entreveradamente el *siempre así* con el *nunca más*.

Al respecto, vale la pena transcribir aquí una reflexión del venezolano Jesús Soto (1923-2005) sobre su amigo Jean Tinguely (1925-1991) y sobre sí mismo: “(...) yo era el caso opuesto de Tinguely y en general de los nuevos realistas. Nuestra coincidencia era temporal, más bien de orden formal que de fondo, y por eso nunca pude integrarme completamente a sus ideas. Tinguely, por ejemplo, que era un hombre brillante, muy culto; surge del perfeccionismo más absoluto, que es Suiza. Suiza era perfecta en su sistema económico y político. Por eso creo que él reacciona y empieza a burlarse de las máquinas, de los relojes y de todo perfeccionismo (...) Eso tiene que ver con una cultura que ya está cansada de hacerlo bien, a la cual pertenece Tinguely. El arte se presenta entonces como una especie de antítesis para mover las bases de la

8. En una entrevista de Pedro Alcázar Civit a Quinquela (*El Hogar* n. 1094, 3/10/1930) el pintor confesaba: “La Boca que yo pinto es el resultado de un largo proceso espiritual, (y) supone una elaboración lenta del paisaje en lo íntimo, que sería imposible de obtener en puntos donde resido unos meses (...) El arte, para mí, es un incontenible impulso interior que desaparece o se debilita cuando ando lejos de mis pagos (...) Creo que si todos sintieran así habría más pintura nacional. O la pintura nacional, y como ella las demás artes, lograrían universalizarse. Con lo regional se llega a lo universal”.

cultura, es como un llamado a la regeneración. Pero nosotros, en Venezuela, no tenemos nada hecho; tenemos toda la naturaleza a nuestro favor, pero estamos empezando a domarla y hasta que no tengamos una estructura social perfectamente formada, no tenemos derecho a destruir. Por eso he defendido siempre la idea de la estructura, y quisiera dejarle por lo menos a mi país esa idea”.⁹ Este párrafo es sumamente valioso por presentar el testimonio del propio artista sobre las coordenadas conceptuales de su propuesta geométrica y por su interpretación de las de Tinguely; dos poéticas disímiles, generadas a partir de posturas personales en profunda relación con lo globalizado de una estética contemporánea de la abstracción y lo específico de una identidad local que se reconoce y ante la cual se reacciona.¹⁰

A su vez, nuestro compatriota Eduardo Medici expone un conflicto explícito entre lo global y lo personal: “Creo que los artistas estamos siempre preocupados por la búsqueda de la identidad, pero no desde una perspectiva de lo nacional, sino desde la intimidad. Porque el creador siempre está en lucha –más en un país

dependiente como el nuestro– contra esas miradas que pretenden imponerse como paradigmas que vienen del centro. La identidad está en esa lucha para que la personalidad no quede disuelta en esos paradigmas. No es una impensada dedicación al arte *folk* o gauchesco lo que preserva mi identidad, como tampoco es hacer un arte mimetizado con las capitales del mundo (...) No hago sino esperar. Siento que estoy pariendo”.¹¹

Por lo expuesto hasta aquí y por los muchos testimonios que podríamos seguir agregando, debemos considerar a los artistas plásticos como componentes de un cuerpo especial de avanzada, con condición híbrida de documentalistas, intérpretes, profetas y, aun, “paridores” de la realidad circundante, una realidad que es, al mismo tiempo –e indisolublemente–, global, regional e intransferiblemente personal. Una vez más, disintiendo con Platón, creo que no sólo es necesario, sino absolutamente imprescindible que el artista forme parte protagónica de la república ideal de los hombres para que –entre otras cosas específicas de su oficio– nos presente “sus” formas de ver y de sentir las



Adhesión al genius locii. A. Aalto: Municipalidad de Saynäsalo, 1950/2.



Adhesión al genius locii. E. Sacriste: Casa en San Javier, Tucumán, 1964.

tensiones entre el cosmos y el *locus*, entre lo universal y lo particular. Esto obliga a dispensar al artista la mayor libertad en la postura y el grado de aproximación respecto del par *globalidad-identidad*. Como contrapartida –e independientemente de los requisitos propios del oficio y la imaginación creadora– se les debe pedir una actitud de responsabilidad coherente con la misión de comunicadores de las cualidades del *boy*

9. Jiménez, Ariel, *Conversaciones con Jesús Soto*, Caracas, Fund. Cisneros, 2005.

10. Son numerosos los intentos de interpretación crítica por evidenciar la aproximación de artistas abstractos –incluso no americanos– a los dominios de la identidad regional de nuestro subcontinente. A simple título de ejemplo citamos un párrafo donde Luis Pérez-Oramas se refiere a la alemana Gego (Gertrud Goldschmidt), la notable creadora de tramas reticulares irregulares y decididamente abstractas, refugiada en Venezuela desde 1938 y de quien en 2006 se ha presentado una muestra antológica en Buenos Aires: “Es una hermosa paradoja de nuestra modernidad abstracta, toda tendida hacia Europa en un proceso de culposa autolegitimación y ansioso ‘aggiornamento’, toda signada por una pulsión de implantaciones y saltos cualitativos en contra del tiempo de nuestras propias y modestas tradiciones artísticas locales encontrarse, finalmente, a su mayor figura crítica, es decir, a su mayor contrafigura, en una artista europea quien, huyendo precisamente de Europa, vendría con el tiempo (...) a desmontar todas las certezas míticas del programa abstracionista y geométrico venezolano, es decir su mítico ‘universalismo’”.

11. Victoria Verlichak, *En la palma de la mano*, Bs.As 1996, ed. de la autora. Entrevista a E. Medici, p. 39.

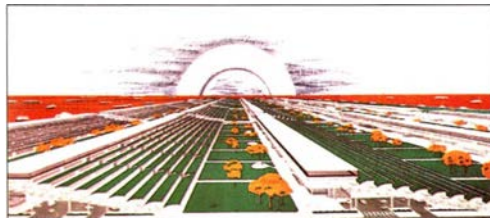
y el *aquí*, oscilando entre la inmensidad del firmamento que nos cobija a todos y la realidad de la parcela cultural que nos sustenta.

VI

Permítanse unas consideraciones sobre la arquitectura –mi quehacer primigenio– en relación con estos temas. Debemos aceptar el hecho de que los centros de las grandes ciudades son, junto con los componentes de nuestras computadoras personales, los productos más adecuados para recoger y exhibir la quintaesencia de la globalización. *Downtowns* y computadoras pueden tomarse como las pantallas macro y micro que mejor reflejan la sustancia y las tendencias del mundo globalizado, y que al mismo tiempo se exhiben públicamente como



Racionalidad globalizadora. Le Corbusier y Ch. Jeanneret: Casa Savoy en Poissy, 1929/31.



Racionalidad globalizadora. A. Williams: Viviendas en el espacio, c.1942.

envases paradigmáticos (el *packaging*) de esas sustancias y tendencias.

La arquitectura ha sido tradicionalmente un quehacer ontológicamente regional, vinculado a climas y formas de vida, técnicas constructivas y oficios locales. Es verdad que al ritmo de la evolución histórica y tecnológica, la difusión de la imprenta y el creciente dinamismo social, se fue generando una red de tratados, tipologías y códigos estéticos que superó los límites regionales, nacionales y aun continentales de Occidente, promoviendo el establecimiento de una suerte de arquitectura “internacional” bastante anterior a la que así fue bautizada en el siglo XX (pienso en el sistema del alto gótico, en la difusión del renacimiento, en los palacios del tardobarroco, los edificios públicos del neoclasicismo y las estaciones de ferrocarril prefabricadas). Globalizaciones que resultaron, en todo caso, precursoras pero no comparables con la escala y la universalidad que ofrece la arquitectura y el diseño del equipamiento urbano contemporáneos, en tanto ahora suelen ser resultado de imágenes que se vuelven de conocimiento inmediato y moda universal, producidas por equipos de diseño y gerenciamiento internacionales, con ubicuidad tecnológica y la posibilidad cierta de control climático del edificio y del entorno, y habitados por usuarios cada vez más móviles, asépticos y “globalizados”.

Para la arquitectura polivalente de hoy, la región urbana es menos un territorio físico determinado que una eventual localización ideológica. Por supuesto que la obra debe ser capaz de responder acabadamente a los requerimientos funcionales y las exigencias del comitente, a los entresijos del código municipal y a las posibilidades icónicas de un “packaging” seductor, pero frente al postulado romántico “mi aldea es mi mundo”, para el arquitecto contemporáneo, inversamente, más bien el mundo es su aldea. Que el edificio más alto esté en Malasia y sea obra de un argentino que reside en Nueva York, que el último museo científico de La Coruña se le haya encargado a un japonés y el aeropuerto más grande del Japón a un italiano, que un estudio de Chicago haya resultado el proyectista de la sede porteña de Telecom y un valenciano famoso sea el autor del puente pivotante de Puerto Madero, son indicadores suficientes del cambio en la relación histórica que unía la obra del arquitecto a las particularidades de su región geográfica de origen. Acordando que todas las nombradas, está de más decirlo, son obras de gran calidad intrínseca y testimonial.

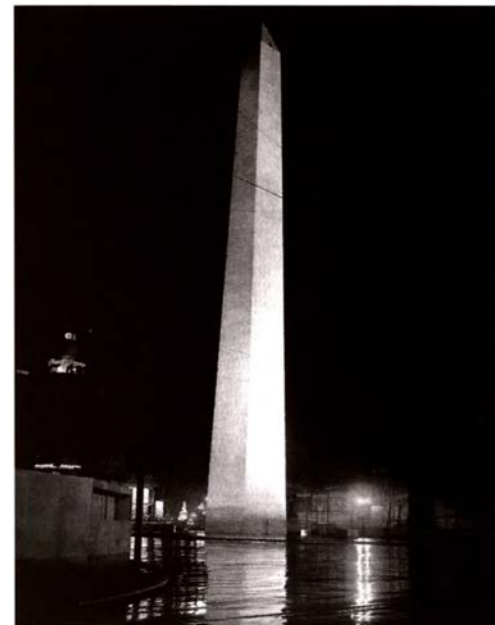
Contrario sensu, que el mismo coleccionista de arte argentino de vanguardia que tan generosamente decidió levantar el MALEA a fin del siglo XX, y el equipo de jóvenes arquitectos de Córdoba que ganó el concurso de ese edificio con un

excelente diseño contemporáneo, hayan juntado esfuerzos para edificar en pleno siglo XXI un “refrito” de torre afrancesada, es un signo de la singular condición volátil e incoherente con que se administran las convicciones estéticas en nuestros días (y también las políticas, ¡cómo no!). Volatilidad conceptual que, en rigor, la globalización recibió de la posmodernidad, que la pergeñó y la difundió a través de la revaloración del relativismo, el eclecticismo historicista y la refutabilidad permanente. No hace mucho, el arquitecto Mario Roberto Álvarez, miembro de esta Academia Nacional de Bellas Artes, se expidió al respecto con estas palabras: “No es admisible que se haya propiciado a sabiendas una torre disfrazada con un toque francés, llena de cornisones, pilastras, metopas, pilastras, mansardas y otras yerbas con intención marquetinera. No se debió seducir a los compradores con un supuesto incremento de prestigio social, consumado ante el silencio cómplice de entidades profesionales y de los arquitectos complacientes que se prestaron a engendrar un proyecto nefasto. Significa un retroceso en el progreso de la ciudad; la arquitectura avanza, como la medicina. Por eso no se concibe en los comienzos del siglo XXI esta inculta oferta inmobiliaria”.¹² Sin embargo, esta “retrogradación” estilística es un signo de estos tiempos globales, en que las imágenes sobrenadan acrítica-

mente épocas y lugares de la historia, confundiendo por igual originales, copias y caricaturas. En este y en muchos otros casos, podríamos hablar de una “estética líquida”, correlato eficaz de la “ética blanda” característica de la élite globalizada. Por cierto que el notable éxito económico del emprendimiento inmobiliario citado, tan anacrónico en términos de imagen, demostró que el relativismo posmoderno goza de muy buena salud, tiene muchos afiliados y se mueve a sus anchas dentro de una cultura globalizada que promueve espectáculos de convergencia histórica, estilística e ideológica donde, como quería Popper, todo termina siendo educadamente aceptable, refutable, reemplazable y renovable, o como sostenían nuestras abuelas, en pulido francés, “tout passe, tout casse, tout lasse, tout se remplace”. La diferencia es que ahora todo este proceso se da simultáneamente y sin descanso.

VII

A principios de 2006, el ministro de Cultura del Reino Unido invitó a sus compatriotas a elegir los símbolos que consideraran más típicos de la identidad inglesa (claro que a través de una página web, símbolo acabado de la globalización...). En la primera semana, se pronunciaron más de cuarenta mil ciudadanos, votando –entre otros– por objetos culturales como la taza de té, el autobús rojo de dos pisos



Transculturaciones y convergencias. A. Prebisch: Obelisco, Buenos Aires. 1936.

(¡justo en el momento en que las autoridades decidían el cambio del diseño tradicional!), el taxi negro londinense, los *pubs*, la cabina telefónica de vidrios cuadriculados, etc. Pero el listado incluyó, también, específicas obras de arte, tales como el retrato de Enrique VIII, de Hans Holbein (no se aclara cuál de los muchos que pintó), algunas tragedias de Shakespeare y *Alicia en el país de las Maravillas*, de Lewis Carroll, las ruinas de Stonehenge y la escultura monumental del Ángel, de Anthony Gormley, instalada en Tyneside, inclusiones que demuestran la presencia fundamental de la producción artística en la definición de la identidad de una comunidad.

12. M. R. Álvarez. Entrevista en *La Nación* supl. Arquitectura y Diseño, 15/2/06, secc.5 p. 6.-



Transculturaciones y convergencias. Sir N. Foster & O. Arup y asoc. HSBC Bank, Hong Kong, 1979/86.

Casi simultáneamente se hicieron públicos aquí los resultados de una encuesta realizada en 2004 por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), llevado a cabo en poblaciones argentinas con más de diez mil habitantes.¹³ La encuesta incluía preguntas sobre los símbolos que se consideraban identificatorios de “lo argentino”. Resulta interesante anotar que el “ranking” fue encabezado por el

fútbol, al que siguieron –en ese orden– el mate, la bandera y el tango, todos ellos elementos actualmente caracterizadores de “lo nacional”. Quizás, profundizando en el tema, hubieran podido aparecer también –ojalá– las cataratas y el glaciar, Talampaya e Ischigualasto, la Virgen de Luján y Gardel, Ginastera y Piazzolla, Berni y Molina Campos..., todos ellos lugares y personajes históricos que condensan diversos valores positivos por los cuales la Argentina puede presentarse ante el mundo. Pero también sería oportuno intentar una lista similar, actualizada, de lo que los argentinos consideramos símbolos típicos de las identidades regionales, alcanzando o no dimensión nacional. A lo mejor, Buenos Aires estaría representada, además del tango, por el Riachuelo, el Obelisco y el Colón; el Litoral por el chamamé y el gauchito Gil, Cuyo por la chacarera y el vino, San Juan por la Difunta Correa, la pampa por su horizonte tendido, la quebrada por el carnavalito y las capillas aldeanas y así, siguiendo. Todos ellos signos identificatorios que las comunidades sienten como propios, elementos por lo cuales son identificadas por los demás y sin los cuales perderían su carácter particular, permaneciendo

anodinos, sin nada que ofrecerse a sí mismos ni ofrecer al mundo.

A propósito de esta relación conflictiva pero inextricable entre globalización e identidad, es oportuno recordar cómo –desde hace más de cincuenta años– la UNESCO insiste en que “la conservación del patrimonio cultural presenta una gran importancia para todos los pueblos del mundo (...) puesto que cada pueblo aporta su contribución a la cultura mundial”¹⁴ y que “el deterioro o desaparición de un bien del patrimonio cultural y natural constituye un empobrecimiento nefasto del patrimonio de todos los pueblos del mundo”.¹⁵ Con ese propósito se han ido seleccionando y protegiendo en todo el mundo –con suerte varia, según los casos y la convicción de los países al respecto– lugares juzgados valiosos e irremplazables como patrimonio de la Humanidad globalizada, que por ello gozan de ciertas restricciones y privilegios universales, aunque todas ellas son, en primer lugar, herencia irrenunciable y patrimonio identificador propio de sus pueblos.¹⁶ Pero no hay que engañarse. La preservación de los signos de identidad no es una tarea fácil dentro de la cultura unificadora

13. PNUD. Informe sobre el desarrollo humano en Argentina “Argentina después de la crisis: un tiempo de oportunidades”, IDH 2005 Bs.As. Es interesante saber que el 47% de los consultados afirmó que la identificación argentina también se afirma por rasgos negativos como la ‘chantada’, la corrupción, la haraganería, el desapego a las leyes y el descreimiento de las instituciones, en tanto un 26% destacó cualidades positivas como la solidaridad, la imaginación, la cultura del esfuerzo y la capacidad para sobreponerse a las dificultades.

14. Digesto de Convenciones y Recomendaciones de la UNESCO sobre la protección del patrimonio cultural, París, 1983. Protocolo de La Haya 14/5/1954.

15. Conferencia General de París, 11/12/1962.

16. Desde 1984 hasta el presente, UNESCO ha incorporado al registro de patrimonio mundial los siguientes sitios de la Argentina: Parques Nacionales de Iguazú, Los Glaciares, Talampaya e Ischigualasto; las Misiones jesuíticas guaraníes (que abarcan tres países), la manzana y estancias jesuíticas de Córdoba, la Península de Valdés, la Cueva de las Manos del Alto, en Santa Cruz, y la Quebrada de Humahuaca. Paralelamente, la Comisión Nacional de Sitios y Monumentos Históricos de nuestro país ha listado más de 300 edificios y fragmentos de significación en cuanto a la identidad histórica, artística y cultural argentina. Lamentablemente, la escasez consuetudinaria de recursos y de convicciones no ha sido una buena compañía para asegurar el cumplimiento de los objetivos buscados.

predominante y de la tendencia a la vulgarización y al folklorismo que la acompaña. No hay mejor modo de perder la identidad que disfrazarla de sí misma; tampoco es lícito sustraerse a los legítimos beneficios que son propios del mundo global. Hace unos meses, elegí viajar a la puna jujeña en busca de las raíces de la tierra y la paz del alma. Encontré ambas cosas y experimenté la mansa aceptación y el respeto por el otro, la ausencia de corrupción y la preservación de lo íntimo, pero además vi la pobreza, la enfermedad, el estancamiento y la falta de oportunidades, tanto más dramática cuanto que la globalización ha puesto sus imágenes de ilusión y varias de sus realidades al alcance de la mano (o más bien de las pantallas) de los escasos pobladores. Lo que falta en la gran ciudad sobra en esa soledad; lo que aquí nos sobra allí falta en grado sumo. Volvieron a aparecérseme las escenas vividas en Chiloé y en Udaipur, con su carga de conflictos no resueltos. ¿Qué hacer? ¿Tender a mantener esa paz junto con esa pobreza? ¿Cómo integrar los bienes y las formas contemporáneas sin afectar el paisaje y la identidad cultural del lugar? Sea cual fuera la solución adoptada, en cualquier intento de acción sociocultural deben conjugarse dos imperativos de conciencia: a) el derecho de las personas a acceder lo más plenamente posible a la generación y el intercambio de bienes (materiales y espirituales) y b) el respeto

por los valores del mundo natural y del patrimonio cultural, en tanto datos insoslayables de identidad (desde adentro) y reconocimiento (desde afuera) de una comunidad. Dos derechos sagrados, a menudo antitéticos y conflictivos, pero que merecen ser igualmente defendidos.

No me cabe duda de que los conflictos entre ambos derechos pueden superarse o al menos atenuarse por vía de la educación de locales y extraños sobre la transferencia solidaria de los bienes y sobre la intransferible riqueza de las diferencias. Porque es de la *educación sobre los valores de lo propio* —a menudo oscurecidos por el encandilamiento ante lo ajeno— *de donde surge la apreciación de los elementos conformadores de la identidad*. De esa apreciación brota naturalmente una actitud de defensa por la continuidad, que no viene impuesta desde afuera por compasión o por intereses, ni es abandonada desde adentro por ignorancia o complejo de inferioridad. Un logro notable en este sentido se ha dado en el este boliviano, donde gracias a la tarea pionera del obispo de Concepción, la dedicación de jóvenes profesores de música y el apoyo continuado de grupos muy activos de España, Alemania y Suiza, a lo largo de los últimos veinte años se ha ido logrando no sólo la restauración de varias iglesias, centros misionales y órganos jesuíticos sino también el resurgimiento de la carpintería

y la lutheria, la habilitación de dieciséis coros y orquestas de chicos y jóvenes indígenas de la zona, la creación de muchos puestos laborales, el mejoramiento sanitario y la creciente interconexión con el mundo exterior.¹⁷ En nuestro país hay muchas personas y grupos trabajando por lograr un resurgimiento similar a través de la revaloración y la puesta en circuito de las artesanías y oficios vernáculos; menciono, entre tantos otros, la acción de Ricardo Paz en el monte santiagueño, de Lucio Boschi en las mesetas del noroeste, de Cristina Miguens entre los mapuches. Quizás se pueda lograr, así, que subsistan el adobe, los telares, los misachicos y la siesta, pero sobre todo que se afirme la convicción de la importancia de mantener la identidad en el tiempo, y que esa identidad pueda coexistir con la diversificación laboral, las cloacas e Internet.



Transculturaciones y convergencias. KPF (Chicago) y Hampton-Rivoira: Telecom, Puerto Madero, Bs.As, 2000/3.

17. Al respecto, puede consultarse A.G. Bellucci "El milagro de Chiquitos en Bolivia", *Criterio* n.2294, junio 2004, pp 288/90.

Lo que importa no es sólo firmar declaraciones con buena prensa, sino llegar a convencerse íntimamente de las razones por las cuales ese patrimonio heredado debe mantenerse y hasta qué punto la cultura de la diferenciación puede y debe sobrevivir ante el impacto de la creciente globalización. En palabras del profesor indio Bhikhu Parekh: “Ninguna cultura es perfecta o representa el estilo de vida óptimo y, por tanto, puede salir beneficiada de un diálogo crítico con otras culturas (...) y debe combinar el respeto a la diversidad con la profesión de ciertos valores comunes”. Reflexión plausible aunque difícil de llevar a la práctica, ya que no es un asunto de palabras sino un problema de convicción, de acción y de constancia. El mundo desarrollado no deja de manifestarse en favor de la preservación de las culturas regionales y los derechos de las minorías, pero muy a menudo esos discursos e incluso los actos públicos tienen poco que ver con las acciones reales que se siguen en el tiempo.

Hay que admitir que los sistemas culturales regionales, sean estos supra o intranacionales, suelen ser estructuralmente débiles frente a los estímulos provenientes de la globalización, y es precisamente esa condición la que nos exige privilegiar su defensa. Reitero que los procesos y las soluciones no son nunca fáciles, pero hay que convencerse de que lo fácil seguramente que no es solución.

VIII

Tampoco resulta fácil pronunciarse a priori sobre la pertinencia y posibilidad de aceptación de reclamos de grupos geográfica o culturalmente alejados, sobre los que solamente podemos proyectar una intencionalidad más o menos generosa. Una cosa es pronunciarse “en abstracto” frente a los medios y a la opinión pública en favor de una situación deseable de solidaridad y armonía multicultural, y otra muy distinta es defender con actitudes concretas el multiculturalismo instalado en la rutina de la convivencia diaria, que –por ejemplo– se ha vuelto tan difícil para muchas de las regiones más desarrolladas de Europa. Lo verificamos en los recientes episodios de París en relación con la agresividad y el descontrol de algunos grupos urbanos y periurbanos –básicamente jóvenes e islámicos–, en las discusiones pro y antidiscriminatorias abiertas en Holanda y los países escandinavos, en el rechazo de los españoles a aceptar las oleadas de africanos que procuran alcanzar –ellos también– una porción seductora del mundo “globalizado” que con tanta insistencia se les pregona. El violento debate entre los fanáticos de su propio credo cultural y los defensores de la indiferenciación globalizadora, se profundiza cada vez más, involucrando nuevas facetas, nuevos grupos y nuevos desafíos.

Pero si es difícil pronunciarse sobre problemáticas aún lejanas, podemos, y

debemos, en cambio, ser protagonistas decididos en la defensa de aquellos bienes tangibles o intangibles que son “nuestro prójimo cultural”: el lenguaje que heredamos, nuestras expresiones populares, la común herencia artística y artesanal, nuestros mejores paisajes urbanos y rurales, nuestras costumbres y ceremonias. Insisto en el carácter “regional” de los rasgos identitarios, ya que no suelen coincidir con límites políticos y administrativos de una nación. El tango une la costa de dos países separados por un enorme río, las misiones jesuíticas involucran tres repúblicas independientes, el camino del Inca –actualmente en estudio– se extiende linealmente por cinco países andinos. Bienes de un patrimonio cuyo recorte pertinente no es forzosamente nacional sino, en todo caso, vernáculo, palabra con la que tratamos de apresar esa sustancia escurridiza que destila el suelo que arraiga y la cultura que lo sobrenada.

Reitero, la globalización ofrece innumerables oportunidades positivas, tales como la creciente posibilidad de “democratización” en el uso de la información, un más rápido y exhaustivo conocimiento de sucesos mundiales, próximos y lejanos, mayores posibilidades de promoción económica, tecnológica, educativa y cultural y, ¿por qué no?, el aumento de la ilusión a través del juego y la fantasía. Por la globalización podemos conocer más, comprender más, actuar más rápido y mejor.

Las contraindicaciones son simplemente la cara negativa o desequilibrada de las ventajas. Esto es: falta de control en la emisión y recepción de la información (¿qué es verdad, cuánto es exageración?); exceso de informaciones, con la consiguiente dificultad en la selección y el peligro de trivialización, alteración del concepto tradicional de “prójimo” y relativización de su existencia, con su correspondiente efecto negativo de alienación y deshumanización; creciente protagonismo de las realidades virtuales en desmedro de las objetivas. A propósito, recuerdo un cartel californiano que profetizaba: “Un día, quizás dentro de diez o quince años, te despertarás y te darás cuenta de que todo lo que hay tu alrededor es virtual”, seguido por el comentario consolador que rezaba: “Por suerte cuando llegue el momento no nos daremos cuenta”. Idolizar la globalización supone, también, un aumento de tensiones por la potenciación del contraste entre la realidad cotidiana y las realidades virtuales que se erigen como “modelo” universal. De allí que el promocionado pasaje al “mundo global” implique, tan a menudo, junto al abandono de los valores culturales regionales,

la tendencia a anular las diferenciaciones y el riesgo de producir una profunda anomia cultural.

No hay que esperar que la globalización solucione por sí los problemas geopolíticos causados en gran medida por la exacerbación del conflicto de identidad; sería utópico reclamarle per se la concreción de un mundo ideal cuyas bondades e imágenes infladas, sin embargo, suele proponernos hasta el hartazgo. Entiendo a la globalización como un estadio histórico-cultural irrenunciable, como un medio poderosísimo para que el hombre se anime a medir su crecimiento esencial en relación con el nuevo orden establecido. Octavio Paz ha propuesto sustituir el concepto de “globalización” por el de “analogía”, en el sentido de asumir el beneficio de las crecientes semejanzas respetando las diferencias: reivindicación de la unidad estructural de un mundo que debe mantenerse plural en sus manifestaciones. Más allá del término propuesto –que no me parece para nada adecuado– coincido en que se trata del único camino hacia una utopía posible. Al fin y al cabo, como ya hemos dicho, esta ola globalizadora supone el mismo tipo de desafío que

la Humanidad ha debido enfrentar con otras creaciones abstractas o concretas, técnicas o políticas, que a lo largo de la Historia han ido modificando la forma de ser y de estar en el mundo, desde la rueda hasta la clonación. El desafío de la globalización reside, como antes, en trabajar en la orientación de los componentes técnicos de este vertiginoso proceso –que tanto asombra a los mayores y encandila a los jóvenes– hacia un compromiso ético siempre mayor con la sociedad globalizada. O sea, animarse a “cargar” el sistema global con contenido humanista, demostrando que el hombre concreto –emisor o receptor, operador o destinatario– es siempre y en todo caso más importante que la estructura del soporte que lo conduce.

En un mundo tan rico y complejo como el actual, todo esto merece reflexionarse a cada paso, para orientar el sentido de nuestras convicciones y el rumbo de nuestro compromiso, atendiendo a la defensa de las identidades culturales que enriquecen la aventura de vivir, de aprender y comprender. Porque de fortalecer y extender esa actitud se trata... aunque sea mientras digerimos, a paso rápido, el contenido de cualquier “cajita feliz”.

Alberto G. Bellucci (actividades académicas desde su incorporación a la ANBA, agosto 2006).

Funciones, cargos y premios: Continúa como Director de los Museos Nacionales de Arte Decorativo (desde 1991) y de Arte Oriental (desde 2001). En agosto de 2006 concluye su gestión como Director del Museo Nacional de Bellas Artes (a/c desde 2002); continúa como Profesor Plenario de la Universidad de San Andrés (Apreciación Artística), titular desde 1989; Premio Konex de Platino 2006 en Ética, Teoría e Historia del Arte; Caballero de la Orden al Mérito de la República Italiana; Diploma de Honor de la Asociación Directores de Museos de la República Argentina.

Jurado de los concursos nacionales para Director del Museo de Artes Decorativas Firma y Odilo Estévez, de Rosario, y de Escultura “Raul Scalabrini Ortiz”, del Banco Nación Argentina; Vicepresidente de la Academia de Ciencias y Artes de San Isidro (desde 2005).

Escritos y conferencias: “La arquitectura de los años veinte en Buenos Aires”. En Los días de Alvear, Ed. Academia de Ciencias y Artes de San Isidro (noviembre 2006); “Guía del Museo Nacional de Bellas Artes”, proyecto, dirección y texto de apertura. Ed. AAMNBA, agosto 2006; “La arquitectura en la Academia Nacional de Bellas Artes” (ANBA, agosto 2006); Prólogos y presentaciones en catálogos de Juan C. Liberti (MNBA) y Josefina Di Candia, y en exposiciones temporarias del MNAD; “Presente y futuro del arte argentino”, Fund. Banco Galicia (en prensa); Presentaciones y conferencias varias en MNAD, Fundación Konex y Asociación Amigos MNBA; participante en la exposición “Arquitectos en la ANBA”, ANBA-Fundación Klemm.

Acerca de la crítica en Diseño

RICARDO BLANCO

Es significativo que muchos analistas del arte, cuando pasan revista al concepto de crítica, comienzan preguntando si la misma es necesaria. Gerard Vilar, en *El desorden estético* comienza así y realiza una serie de evaluaciones de diferentes posturas y culmina planteando la existencia de dos tradiciones en cuanto al concepto de la crítica.

Una primera, que ubica su raíz en la ilustración y que expone a la crítica como una necesaria interpretación explicativa y evolutiva, cumpliendo una función de mediación entre el arte y el público.

Esta tradición se basaría en el hecho de asumir la autonomía que logró el arte y, por lo tanto, su pérdida de evidencia.

La otra tradición es menos intuitiva o, como dice Vilar, es contraintuitiva, ya que parte de la teoría de que la obra de arte no puede no tener crítica, pues ésta le aclara su verdad, la redime.

Ambas tradiciones coinciden en la capacidad de “criticabilidad” de la obra y la necesidad de desplegar una reflexión.

Pero recorramos un poco la historia de la crítica en arte y encontraremos algunas razones o sinrazones para ejercer la crítica en el Diseño de objetos útiles.

Decíamos que es en la ilustración cuando se reconoce la autonomía de las artes, entonces la crítica toma el carácter de un juicio libre sobre la obra. Este criterio estuvo enfrentado con la concepción de que había un modelo normativo del arte, por lo cual la crítica era innecesaria ya que se sabía qué hacer.

Kant, al plantear una belleza libre y un juicio del gusto no ligado a una normativa, da inicio a una estética emancipada.

Hegel es reconocido como un crítico de las normativas en nombre de la razón, sin embargo comparte la noción de reflexión estética como algo inesperable de la obra. Advierte que el pensamiento y la reflexión se han extendido sobre el arte bello, pues el arte ya no propone la satisfacción de las necesidades espirituales como en otras épocas que hallaron en el arte una invitación a la reflexión pensante.

Benjamin, por su parte, plantea una concepción del lenguaje como médium a todo conocimiento y define que la tarea de la crítica es el cumplimiento de la obra.

Lo que la obra de arte no expone por sí misma, la crítica lo legitima. El arte moderno, a su vez, avanza en dos líneas, una óptica y otra retórica. Desde la línea óptica, lo que la crítica hace es configurar historias, creando modos de percepción del arte.

La lectura de la crítica como retórica se basa en el principio de que toda obra es una apertura de diálogo, ella pregunta y espera alguna respuesta.

Las obras siempre están dirigidas al otro, aun desde su condición de autonomía y afirmando siempre su soberanía. De allí que se puede decir que toda obra contiene una pretensión de reconocimiento en tanto genera una comunicación simbólica.

Este listado de referencias desde la filosofía acerca de la crítica nos enfrenta con algunas reflexiones y comparaciones, en una búsqueda de relacionar la crítica del arte con la crítica del diseño. Uno es el hecho de que la crítica se ocupa de la obra de arte como

pieza de la cultura alta y allí se hacen ciertas preguntas. Esta mirada pone en evidencia que la crítica de Diseño Industrial no tiene por qué recorrer caminos similares, dado que el diseño se ocupa de “*obras*” más cotidianas.

Otro hecho es que en casi todos los discursos acerca de la crítica de arte se plantea la relación entre la obra y el observador.

Si aplicamos este principio en el área del diseño, veremos situaciones encontradas. La primera, que el objeto (como normativo) “debe decirle” al usuario cómo se utiliza, por lo tanto el diálogo y el “comentario” deben existir; si no le dijera el objeto cómo funciona, no sería una pieza de diseño, pues nos pondría en evidencia que esa condición sustancial del objeto en tanto diseño no fue abordada.

Pero sabemos que el diseño ha entrado en un camino (que le orienta el arte) en donde ciertas condiciones normativas (que no son verdades) están siendo puestas en crisis. Y aquí aparece otro concepto, casi una categoría filosófica que abre interrogantes fundamentales como es el concepto de “lo interesante”. En relación a ello Vilar se pregunta: “¿Por qué nos interesamos por lo interesante?”. Y responde: “Porque en una categoría en la cual una de sus interpretaciones es aquella que abre una nueva perspectiva de reflexión aún no determinada de una obra, esta no es rechazada ni ignorada o aceptada de inicio. Es un primer indicio de que algo en la obra nos

puede mover a la reflexión antes de adelantar un juicio estético”.

El percibir alguna propiedad distintiva nos hace ver a la pieza como interesante, nos propone una posibilidad posterior de adhesión.

Y esto es lo que hace a lo interesante como una categoría básica que se hace presente, por ejemplo, en las decisiones de coleccionistas y galeristas en el campo del arte.

En el diseño, en cambio, lo interesante es la indicación iniciática de una reflexión que en general pone en crisis a las normativas fundamentales del diseño que son: la funcionalidad evidente, la tipología formal como elemento de reconocimiento y el adecuado uso de los materiales en un objeto de producción.

La categoría de lo interesante realiza, con la obra de arte, una separación del género, ya que reconoce que el juicio estético puede estar cargado de pensamientos y hoy por hoy esto puede aplicarse al diseño.

También Vilar considera que lo interesante tiene valor estético provisional y en diseño esto es básico pues ¿qué más provisional que un juicio de aceptación a una pieza de diseño que se rige por la novedad, el mercado y la obsolescencia poniendo al gusto en un estado de crisis permanente?

El gusto desde lo interesante da pie a una energía estética mayor, ya que acostumbra con facilidad a algo poco conocido, pero una vez conocido pierde interés y se convierte en algo insulso y esto es parte de

casi todas las estrategias de diseño de productos donde el mismo debe agotarse para renacer con cierta diferencia.

Una vez establecidos algunos parámetros desde la filosofía en referencia a la crítica y a la categoría de lo interesante, podemos reflexionar acerca de la crítica en Diseño Industrial, aunque esto nos introduzca en un territorio virgen.

En primera instancia, porque sabemos de pocos pensadores que se refieran al tema, y eso nos impone los interrogantes de siempre: ¿Es necesario que exista la crítica en el Diseño Industrial? o: el Diseño Industrial ¿merece o necesita una crítica?

Habida cuenta de que el Diseño Industrial está considerando por algunos autores como una disciplina objetiva, es decir que un objeto de uso en tanto se produzca técnicamente bien y resuelva correctamente la necesidad para la cual se encaró este objeto es un buen diseño, y no le corresponde ninguna crítica, porque si no resuelve el problema no es un diseño, es un mero y simple producto, entonces esta dialéctica propondría la no necesidad de una crítica evaluativa en diseño.

Deberíamos decir que algunos autores importantes, en su permanente reflexión sobre la disciplina, sostienen que no existe una **teoría** acerca del Diseño, por lo que se hace difícil pensar la crítica si no hay una teoría.

¿Acaso es indispensable que en todos los dominios exista toda una comunidad de escritos, publicaciones, autores, teorías, etc. y, por lo tanto, haya una crítica?

En este punto deberíamos admitir que, hoy en día, la parafernalia del Design System ya existe.

Si continuamos tomando como modelo la crítica de arte para aplicarla a disciplinas cercanas como el diseño, podríamos sintetizar, *in extremis*, la trayectoria que siguió aquella y ver cómo puede ser la aplicación en nuestro caso.

Así, en el arte, la crítica pasó, en un estadio inicial, por analizar su relación con la práctica del arte. Al comienzo se orientó a establecer la relación de semejanza entre obra y naturaleza, luego pasó al criterio de sentido y contenido y posteriormente culminó en la abstracción. En esa secuencia los criterios con los que se realizaron los juicios críticos siguieron ciertos criterios ideológicos, como fue el valor religioso de la pieza como iconografía, así como el valor moral de los temas, o el valor político y social de la obra.

Respecto a los criterios canónicos a la llamada normativa, que “debería” respetarse, podemos enumerar los siguientes estadios: las doctrinas clásicas, que reclamaban su respeto y acatamiento; el academismo, que se postulaba con su normativa; y la modernidad, con su concepto de ruptura constante, como lo fueron las vanguardias.

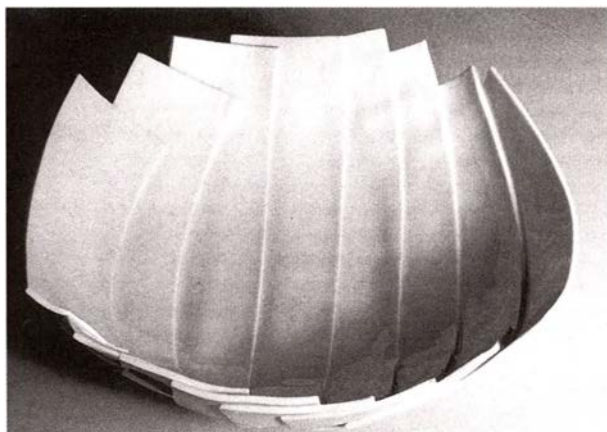
Es importante considerar, en la crítica, las variaciones al gusto que se dieron en distintas épocas y por diferentes razones. Como sabemos, el Diseño Industrial es la disciplina que se ocupa de la proyección de los objetos de uso, y que estos sean pensados para que se conviertan en un producto realizado por medios industriales. Esta definición nos pone en la pista de varios temas. Uno, acerca de los objetos, podríamos decir de ellos que son el resultado material de la práctica al diseño. Dos, en relación a la acción de proyectar, a la que definimos como el planificar acerca del cómo hacer, el porqué hacer, el para qué y para quién hacer. Esto sería posicionar el mundo del Diseño, a diferencia del mero sistema productivo. Cada una de estas cuestiones tiene sus miradas específicas. El **cómo** hacer podría tomar forma en la metodología para proyectar (en este campo hay o hubo una época en la cual se teorizó bastante). Otra mirada es el **para qué** diseñar. Aquí entramos en el campo de lo sociológico, por el lado del uso, y por el otro en la economía a través del *marketing*. Por último, el **para quién** se diseña debe ser visto como el componente ético del objeto. Sólo el para qué es definido de antemano, ya que el objeto se hace para resolver una necesidad, y aquí aparece una duda: ¿la necesidad es sólo la física u objetiva o las necesidades económicas, psicológicas y sociales deben también ser resueltas? Pero ¿es el objeto del diseño quien debe cumplir con ese mandato?

Pareciera que una crítica, es decir una reflexión acerca del Diseño Industrial, tendría que estar en el territorio de lo que el objeto de uso participa en la cultura y en la sociedad y en cómo ese elemento material afecta al hombre, y cuando decimos “afecta” nos referimos a su incidencia social momentánea o permanente (o sea, el elemento que deviene en tendencia o estilo).

Creemos que reflexionar con una intención de orientar o aclarar lo que sucede o debe suceder con el objeto de uso se impone en tanto una toma de conciencia del mundo material artificial y de cómo éste condiciona el quehacer humano. Hoy en día, es imposible separar la tecnología de los objetos que la portan, también es imposible separar los objetos del significado que estructuran a las relaciones sociales, entonces es imposible no reflexionar acerca de cómo el objeto de uso participa del entorno visual y social creado por el hombre y por ende el establecimiento de una estética variable, reemplazable y dinámica como no se dio en ninguna otra época de la cultura.

Planteando así algunas hipótesis e interrogantes, debemos repreguntarnos si la crítica del Diseño Industrial debe encaminarse desde todos los frentes o priorizar alguno. Si nos remitimos a ciertas etapas del diseño, debemos definir los estados que determinaban las condiciones o verdades que debía tener el Diseño. Así, en la época de la Bauhaus, el objeto de

uso, diseñado, intentó subir de categoría social al artesanado, pues era conocida su incidencia estética, y era importante apoyarlo en tanto reemplazaba ciertos elitismos del arte. En la posguerra, la relación del Diseño con el sistema productivo industrial marcó su impronta económica y simultáneamente comenzó a tener una importancia científica el **cómo hacer diseño**, ya que el equivocarse podía tener implicancias económicas negativas, con una concepción que se refería a que todo puede ser controlado, de ahí la metodología proyectual. Luego, podemos ver que en los años setenta, cuando el diseño italiano hizo su eclosión, se impuso una mirada acerca del diseño como un hecho predominantemente estético. La reflexión se basaba en la calidad visual de los objetos, pero en los ochenta el abuso de esa mirada llevó a que en su propio seno comenzara una corriente contestataria y se planteó el diseño radical como respuesta.



Cerámica de Enzo Mari. La crítica a la reproducción anónima a través de recuperar la manualidad como sistema contrario al diseño industrial.

Esta corriente se convirtió pronto en otra manera de hacer diseño, dando por agotados ciertos supuestos de la práctica del Diseño, como eran algunos de los postulados del movimiento moderno. Ya no interesaba la condición de Buen Diseño que se había instalado en los años cincuenta.

No obstante, no se percibía una crítica aplicada a la obra, a la pieza. Existía una generalización que implicaba a varias maneras del hacer, y fue la descripción de la pieza lo que se entendió como crítica. Habida cuenta de que comúnmente se considera al diseño como el producto u objeto producido y a este como a un bien comercializable, las implicaciones económicas de una opinión negativa resultaban conflictivas. Considerando que en arte o en diseño la crítica puede opinar sobre algo concreto –como ser el objeto realizado por vía de una intencionalidad– y como tal tiene un



componente de referencia a la acción personal y la materialidad la obra, debemos establecer, en tanto, que la manera de gestar diseño es diferenciada a la de hacer arte, que existe una diferencia notable entre la emisión de una crítica en Diseño Industrial y otra en arte.

Para ser rigurosos, una crítica del diseño debería considerar a este como un todo, es decir, el objeto, su razón de ser, su resultado y por sobre todo su *performance* o actuación en el seno de la comunidad, pues para eso se hizo.

El objeto puede ser analizado desde su materialidad, su tecnología, su adecuación al sistema productivo. En relación a su razón de ser, debería ser analizado críticamente su uso, no solamente el uso operativo sino su utilización simbólica.

Y en cuanto a su *performance*, pasaría por la verificación de su realidad utilizable, su duración, su mantenimiento y su ubicación desde un mero objeto de uso, hasta aquellos que se convierten en iconos culturales.

Y aquí nos encontramos con una dificultad: opinar críticamente sobre objetos que son lanzados comercialmente al mercado en base a campañas publicitarias hace casi imposible saber cómo y porqué se integran al imaginario colectivo. Deberíamos saber si esta integración es resultado natural o una previsión especulativa.

Por lo tanto, la crítica puede quedar circunscripta al valor del objeto como resultado o emergente de un proceso

proyectual (cosa a veces desconocida) o de los valores del objeto como un “obra”, pero el utensilio, según Heidegger –y el objeto de diseño es un utensilio–, se define por esa razón fundamental que lo ubica entre la cosa y la obra.

Por lo que la crítica del utensilio debe ser diferenciada de la crítica de la obra de arte. Volviendo a comparar la crítica de arte con la crítica de diseño, podemos ver que, a diferencia del arte, el diseño, en su faz actual, apela al principio de representar la “verdad” del objeto y, por ello, recurre a una iconografía neutra que trata que este se perciba más como “un producto” y no como “un diseño”, pues esta cualificación puede confundirse con una orientación estética ya perimida referida al “estilo buen diseño”.

Si analizamos la obra de los sesenta de Marco Zanuzo, en Italia, veremos cómo este se preocupó por el desarrollo de un lenguaje o estilo identificador propio basado en la belleza formal, no en la racionalización de la forma.

Pero el diseño Radical Italiano de los setenta u ochenta operó en actitud crítica, y apeló a otra estética, no a la que se apoyaba en la belleza clásica, pero sin ir a otra concepción.

Lo que se va perfilando como crítica en diseño podemos analizarlo de la siguiente manera: primero vemos cómo la crítica está referida al Diseño como disciplina más que a las obras de diseño, esto es cómo se fue configurando la disciplina del diseño, casi



Mesa Sansone. Gaetano Pesce. Crítica a lo regular de la producción seriada al posibilitar el uso de un método de reproducción masiva para lograr piezas únicas.

descriptivamente cómo se fueron gestando valores y paradigmas. En cambio, cuando se refiere al objeto, lo hace de manera ponderativa sólo si el objeto de diseño coincide con cierta normativa.

En segundo lugar, la crítica en diseño se está efectuando a través de la práctica de diseño, es decir, son los objetos los que conllevan la crítica a la práctica normativa del diseño. Podemos citar varios ejemplos: Cuando Enzo Mari apela a fraccionar el proceso de diseño en dos, uno en el uso de un molde (lo que le permite la reproducción) y en otro utiliza la manualidad para llenar ese molde (logrando que cada pieza sea distinta) está emitiendo una opinión acerca del anonimato de la pieza

producida industrialmente.

También Gaetano Pesce, en sus mesas de plástico, apela a poner menos material del necesario y el molde no se completa. Está utilizando lo aleatorio como crítica a lo extremadamente controlado del proceso de producción del diseño.

Lo **banal** propuesto por A. Mendini fue utilizado como cuestionador de lo útil como único destino del diseño.

Otra opinión crítica es la generada por el grupo holandés Droog Design, que apela a la **ironía** y al **absurdo** al proponer la realización de un sillón mediante la deformación a golpes de masa de un cubo de acero y de esta manera cuestionar el concepto del “hágalo usted mismo”, que



Diseño Banal. Alejandro Mendini. Énfasis en lo banal de los objetos de uso, como la aplicación de lo decorativo en un objeto de estilo, como crítica.

en algún entorno se consideró como una propuesta válida de Diseño.

En síntesis, es la propia operatoria proyectual del diseño la que emite la crítica sobre los conceptos disciplinares, son los objetos los que opinan sobre los procesos. La crítica es el resultado sobre la operación.

Este criterio es el que diferencia sustancialmente la crítica de diseño de la crítica de arte.

Ya no es sólo la belleza lo único evaluable en el diseño, a pesar de que no debemos olvidar también que un objeto “feo” no se vende y eso sigue siendo el *leit motiv* del diseño. En tanto un coleccionista de arte puede comprar arte con una estética agresiva o desagradable, nunca lo haría en

relación a un producto para su uso. No obstante, la existencia del coleccionismo de diseño se hace cada vez más presente en museos, remates, y éste propone una corriente que está orientada a piezas ya aceptadas, otra a piezas únicas (que tienen un aura artística aunque pertenezcan al universo del diseño) y otra que trata de generar y mantener piezas clásicas. Es significativo el caso del exprimidor de Alessi diseñado por P. Stark, que ha recibido críticas por su relativo mal funcionamiento (no retiene las semillas, crítica funcional) pero por su configuración se ha convertido en una pequeña escultura (crítica morfológica), y por lo tanto su pérdida de su “ser diseño” —el “ser para” remitiéndonos a Heidegger—, y, últimamente, al hacerlo dorado (referencia técnica), la propia empresa recomienda no usarlo, o sea que se ha diseñado un objeto de uso para ser sólo observado y para tener una “experiencia estética” y no utilitaria. Creemos que diseños como este no aceptan una evaluación como diseño en base a las pautas tradicionales que establece el diseño moderno acerca de su uso, y se debe considerar como negativo en tanto no es del todo eficiente. Pero en relación a considerarlo hoy como obra de diseño paradigmática, su evaluación es positiva en cuanto aceptemos la cercanía actual entre arte y diseño. Estas actitudes son las que merecen una nueva crítica o reflexión del tipo: ¿hacia dónde va el Diseño?

También debemos considerar que los objetos de diseño, hoy en día, no sólo se acercan al arte sino que participan de nuevos escenarios, lo que llevaría a generar una crítica diferente de ahora en más.

Si bien la crítica en la disciplina del Diseño Industrial podrá seguir considerando a la estética en el objeto de uso como una entidad evaluable, los nuevos escenarios serán los que orienten los nuevos juicios de valor de los objetos de diseño

Los nuevos escenarios del Diseño

Hoy en día, el Diseño Industrial está tomando características particulares que, en el fondo, no pierden la esencia de su origen, pero sí están variando algunas de las maneras convencionales de pensar un objeto y por lo tanto su análisis y evaluación recurrirá a nuevos parámetros.

En realidad, esto es resultado de una evolución que puede y de seguro va a continuar. El diseño comenzó cuando los objetos de uso que la gente necesitaba pasaron a ser motivo de proyecto. Esto pautó, precisamente, el cómo debían ser, y continuó hasta proyectar, precisamente, qué es lo que iba a pasar con **ese objeto en el medio**. Y esta característica nos anticipa el punto en que estamos actualmente.

En la actualidad, se proyecta hasta su implantación social, o sea, se piensa precisamente el resultado final del objeto o su *performance* en el medio. Pero este medio es el que ha cambiado como tema de interés, es más, también se ha

ampliado. El objeto de diseño ya no es más el producto que resuelve una necesidad física para relacionar al hombre con el medio, de allí que podamos hablar de cuatro medios diferentes: **el social**, o sea el que tiene que ver con la gente como comunidad, **el físico**, o sea el medio ambiente, (este tiene que ver con la sustentabilidad, con la preservación, con la evolución), otro es el **medio económico**, con sus versiones más o menos éticas, respecto a la economía en la sociedad global, y el **cuarto**, referido al objeto de diseño como **materia de expresión** del universo de la cultura, con sus autores, lenguajes, expresiones, etc.

El medio social: Diseño Universal - Diseño para la gente

El diseño tiene que ver con el entorno social del usuario, ya se ha superado el simple hecho de realizar un objeto sólo utilizable. Éste se ha convertido predominantemente en un signo, en un símbolo de diferencia, de status económico y esto afecta a la sociedad. Muchos diseñadores en el mundo están empezando a responder a las realidades que genera la gran población mundial, particularmente el desequilibrio económico del siglo XXI. Un objetivo de los diseñadores es en dirección a la evolución **inclusiva** que propone el llamado **diseño universal**.

En la actualidad, en todo el globo, aun con diversidad en edades, las capacidades cognitivas son similares y mayores que en

toda la historia humana. Estamos empezando a reconocer que las diferencias en las capacidades humanas son comunes y no especiales, y que las orientaciones de diseño que se toma tendrán profundas implicancias para la equidad social y el bienestar comunitario.

El diseño busca mejorar accesos e implementar la tecnología, en beneficio del usuario.

El llamado **Diseño Universal** trata de que los objetos sean de igualdad para toda la gente o, por lo menos, incluyan a quienes antes no lo hacían.

Esta visión es la del diseño que se ocupa también de gente con capacidades diferenciadas, y que no habían sido atendidas, pues el mercado no los consideraba de interés.

La evaluación y crítica de un objeto de diseño desde la existencia de esta perspectiva lleva a tomar en consideración su capacidad de inclusividad y de integración.

El medio físico - Diseño Ambiental o Ecodiseño

El Ecodiseño o Diseño Ambiental está referido al universo del producto. Se ocupa de las relaciones del objeto con el medio ambiente.

La preocupación por la sustentabilidad ambiental se percibe dado que ha habido alguna toma de conciencia en la última década frente a la devastación del planeta

y el peligro ambiental, de todas las especies vivas y del futuro. Es especialmente importante establecer soluciones dramáticas en la mayoría del mundo en desarrollo. El reciclaje como postura ética, como dominante del proyecto, es una evidencia que permite entender al diseñador como un operador ambiental. Si consideramos una acción de crítica y tomamos el Diseño Ambiental como un tema, debemos considerar que los procesos productivos estén realizados con materiales renovables y no contaminantes. Esto tiene que ver con el re-uso y/o ahorro de los materiales, y con la economía de medios energéticos. Y esto puede derivar en las dimensiones del objeto y en su levedad real o virtual.

Esto daría productos pequeños: que ocupan poco volumen y ahorran energía en la producción, y, por ser livianos y tener menos peso, ahorran en material.

El medio Económico - el diseño de escala

Hoy, el diseño está basado en la segmentación del mercado y se apoya demasiado en interpretaciones semánticas de productos. Por ejemplo, en lo étnico, por lo que esto significa, pero no como defensa de una identidad, sino que éste es referente de lo distinto. Lo diferente es novedad y esto vende, no por su verdadero valor, sino porque es distinto, aquí veremos que el diseño puede ser usado éticamente. A la fecha, la globalización ha generado mayores disparidades entre pobres y ricos,

ya sea entre individuos como entre naciones. El diseño basado en los mercados debe dejar paso a los diseños que toman en cuenta las economías de escala.

La crítica basada en los volúmenes de producción como éxito comercial debe ser reconsiderada.

El tratamiento sería una postura que revierte la acción tradicional del diseño. Éste siempre generó objetos para la industria, hoy la industria genera objetos que puede usar el diseño.

El medio Cultural - el Diseño expresivo

El diseño visto como un hecho cultural tiene que ver con que los objetos se han convertido en significantes importantes. Hoy, el trabajo de un diseñador puede llegar a definirse como obra, casi como de un artista. El paradigma de la producción seriada hoy no es lo importante, pues las piezas únicas no tienen valor sólo por ser tales. El aura de la unicidad no fue nunca un referente en diseño. El objeto emana información más allá de lo necesario, de indicar cómo funciona. Se utiliza la semántica como calificadora de los productos. Esto ha llevado al error de considerar el concepto de entender el diseño como un valor agregado al producto cuando el diseño debe ser visto como el valor esencial del producto.

El diseño desde lo cultural hoy debe interesar más por la dimensión ética del objeto que por su incidencia cultural. Hoy, la estética del objeto, la represen-

tatividad de una identidad, la validez de su propuesta, los materiales usados, etc., deben ser potenciadores de una actitud ética.

En síntesis, los nuevos escenarios retoman el concepto de **productos para todos** generado en la modernidad. Esto, hoy, es denominado **Diseño Universal** y se refiere a los objetos inclusivos para todos los usuarios.



Sillón "Do it". Como crítica a un postulado disciplinar: "Hágalo usted mismo" (pero con un esfuerzo titánico).

El llamado **Ecodiseño** está referenciado a las implicancias del objeto, su producción, vigencia y muerte y a cómo esto afecta en el medio ambiente.

El objeto en la cultura visual hoy toma su caracterización a través de la **semán-**

tica de producto, que se ocupa más del significado de los objetos que de su pura estética, y lo puede hacer desde varias perspectivas proyectuales, que interpretan al usuario-consumidor.

Pero el nuevo nomenclador del diseño está refiriéndose a los conceptos como disparadores de las condiciones del objeto: lo amigable, lo gestual, la ironía y también el imaginario. Y para recuperar lo esencial del mismo, lo primigenio de su condición, el diseño deberá considerar al hombre como tal y no como mero usuario o consumidor. Ser parte de una producción realista y de una economía adecuada y con una estética representativa del momento, todo esto debería ser evaluado en la nueva crítica que debe desarrollarse para el Diseño Industrial.

La actual polución de objetos en las sociedades ricas hace que muchos de esos objetos, vistos desde el diseño, se hayan convertido en operaciones de crítica a los valores tradicionales del diseño.

En síntesis, la crítica al diseño, hoy, se ejerce por medio de los proyectos de los propios objetos del diseño en tanto estos son portadores de información, significado, simbolismo y opinión, ya que cada objeto es un texto.

Un proceso de crítica en Diseño

Tomando un principio paradigmático del diseño, por ejemplo la **participación**, o sea, cómo actúa el usuario en la "creación" de un objeto que él necesita,

se genera una situación en la que se pueden apreciar dos miradas diferentes: una, la **ética**, aquella actividad que busca mejorar caminos para el usuario, en tanto éste se “realice” mediante una participación. La otra es la mirada empresarial que busca en el principio de participación algo que lo beneficie. Por ejemplo, cuando se descubre que un objeto, un mueble, tiene un inconveniente comercial que puede ser por su tamaño, entonces se plantea que si está desarmado en sus partes se puede ahorrar espacio en el transporte, pero en lugar de entregarlo desarmado e ir a armarlo luego, lo que la empresa

plantea es que el armado lo haga el propio usuario, y esto lo hace a través del concepto de participación; entonces llama a este concepto “hágalo usted mismo”, ya que eso, se supone, valoriza a la persona y las pone a trabajar en algo que debería hacer la empresa. Pero quien colabora en esta situación es un diseñador. Es allí donde el diseñador puede generar una crítica, y comienza su operación, a través del absurdo, o la ironía, exagera las acciones que debe hacer el usuario para tener lo que necesita, entonces, una de las propuestas de Droog Design consiste en que le hace modelar un cubo de acero a golpes de

masa para lograr el sillón que desea. En definitiva, ha participado, lo ha hecho él, pero a través de un trabajo absurdo. Teniendo en cuenta que el transporte de un cubo de un metro por un metro hubo que hacerlo igual y esto era lo caro.

Bibliografía

- Gadamer, Hans George, *La actualidad de lo bello*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
 Jauss, Hans Robert, *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós, 2002.
 Vilar, Gerard, *El desorden estético*, Barcelona, Idea Books, 2002.

Ricardo Blanco. Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Arquitecto. Profesor Consulto. Fue Director de las carreras de Diseño Industrial y actualmente dirige Diseño de Mobiliario en la Universidad de Buenos Aires. Ha sido docente en las universidades de La Plata, Mendoza, Mar del Plata, Córdoba, Litoral, Noreste y San Juan. Fue jurado internacional en el área de diseño industrial en diversas oportunidades y en varios países. Obtuvo premios en diseño, CAYC'82, Premio Konex 1993 y Premio Konex de Platino 2002. Fue curador del Centro Cultural Recoleta, es curador de la colección permanente de diseño del Museo de Arte Moderno. Sus trabajos han sido publicados en medios nacionales e internacionales. Diseñó el mobiliario de la Biblioteca Nacional. En 2003 publicó *Sillopatía*, en 2004 *La silla*, ese objeto del diseño y en 2006, *Sillas argentinas*.

Una aproximación a la subjetividad contemporánea a través de la crítica de arte

MERCEDES CASANEGRA

Las ideas que interesan plantear aquí tienen que ver con una zona que ha poseído un desarrollo teórico parcial dentro de la crítica y de la historia del arte, y que está relacionada más bien con rastros, con huellas, evidentes a partir de una aproximación más integral a determinada problemática perceptible en algunas obras surgidas a lo largo del período contemporáneo. Esto es, el enfoque de ciertas cuestiones relativas a la subjetividad contemporánea, que a partir del derrumbe de la modernidad ha sido posible comenzar a recuperar.

Los proyectos totalizadores de la modernidad no podían tener como objetivo el seguimiento de una microsensibilidad del ser humano. Es este el aspecto que se habría dejado tanto al desnudo como en condiciones vulnerables. Los ideales de progreso y el endiosamiento de la razón como ejes de la modernidad tuvieron un desarrollo excesivo que, al pretender preparar al mundo para un *hombre universal*, perdieron de vista la composición de la intimidad del ser humano, aquellos aspectos constitutivos integrales de la subjetividad en un grado micro. Por otra parte, se alejaban también aceleradamente de la antigua concepción microcosmos-macrocósmos (Pico della Mirandola), entre otros. Y esa concepción occidental del sujeto individual moderno mantuvo relación con las formas de arte por él producidas.

Poco después se daría el pasaje modernidad-posmodernidad, el cambio de un paradigma patriarcal como estructura de la realidad con un deslizamiento hacia un *ethos* femenino como reemplazo de

la misma.¹ Comenzó la deconstrucción de aquel modelo moderno. Se habló de “la muerte del sujeto humanista” y de que se había hecho “saltar el sujeto en pedazos” con una consiguiente “entrega a lo fragmentario y lo fluido”.² Se asistía, en cierto modo, a un nacimiento, pero que tuvo que ser antepuesto a funerales de un cadáver anterior, cuya muerte muchos no advirtieron.

Nuestra pregunta ronda la duda sobre hasta qué punto se ha asumido suficientemente aquel quiebre cultural. Han surgido atisbos de acuse de recibo, a menudo incluyendo el amplio espectro de las disciplinas y métodos alternativos. Sin embargo, lo que se puede afirmar de manera indudable es que dentro de la corriente principal del arte, a partir de la ruptura de los años cincuenta y sesenta, hubo manifestaciones artísticas que contuvieron componentes relacionados con la percepción de esa microsensibilidad de la subjetividad.

El arte fue vehículo de signos de un cambio cultural, pero el carácter heterogéneo y anárquico del mundo del arte ha hecho que todavía ese giro no se haya terminado de asumir.

Nuestra hipótesis supone la ausencia de herramientas precisas de parte de la crítica de arte y de la escritura de la historia para abordar zonas de difícil nominación. Los nuevos paradigmas y las nuevas estructuras de ese período que ahora transitamos –sociedad de consumo, medios de comunicación de masas, hipertextualización– resultaron en grandes “moldes” que perdieron en sus extensas redes a la intimidad de la persona. Cuando Vattimo se

1. Suzi Gablik, *The reenchancement of art*, New York, Thames&Hudson, 1993.

2. Hal Foster, “¿Y qué pasó con la posmodernidad?”, en *El retorno a lo real*, Madrid, Akal, 2001.



Víctor Grippo, *Peso verdadero*, 1985.



Lygia Clark, *Straightjacket*, 1968.

refiere dentro de la sociedad posindustrial a la universalización del dominio de la información en el mundo actual dice, en términos tanto de Hegel como de Adorno, que podría interpretarse como “la realización pervertida del triunfo del espíritu absoluto”.³ Es decir, la utopía del retorno del espíritu a sí mismo, de la coincidencia entre ser y autoconciencia parecerían estar parodiados en esta “sociedad transparente” horadada por el mundo de la información, y en el cual, concluimos, la potencia de cada ser individual habría naufragado.

Si pensamos en períodos poco anteriores, es posible que algunas de esas huellas, bajo otras formas de aparecer, las haya recogido el surrealismo durante el período moderno al poner de manifiesto modalidades subyacentes y hacer emerger los procesos irracionales, lo inconsciente, lo fortuito, como modo de oponerse en alguna medida a la avanzada positivista. En ese lapso, primera mitad del siglo XX, en el sentido de una figura singular que tuvo la necesidad de oponerse a “una sociedad individualista, industrialista, materialista y racionalista”⁴, el caso de Xul Solar sería paradigmático, sólo que sus modalidades expresivas, aunque muy originales, se considerarían dentro de ciertos cánones modernos, aún.

“Un desvelamiento de lo no consciente es la verdad de todas las ciencias del hombre y por eso desvelamientos tales como

el psicoanálisis y la antropología son los más privilegiados de los discursos modernos”.⁵ Al afirmar esto, Foucault demostraba también ciertas fisuras de la modernidad a la vez que ofrecía claves para las nuevas apreciaciones posibles en la actualidad.

El sujeto moderno llevaba consigo la idea de un arte autónomo, formalista, con una preeminencia extremada de la visualidad, al punto de casi haber olvidado su relación con el cuerpo, el corazón, otros sentidos, el entorno, la comunidad y sus conexiones con el ámbito de la naturaleza. Entre esos cambios que inauguraban otros modos de estar en el mundo y con ellos otras formas de arte, se dio el advenimiento, en principio, de la incorporación de la realidad a la obra y como parte de ella se dio también la introducción del cuerpo y de la condición activa del artista. Esto trajo aparejado el ingreso del ámbito de la emocionalidad, de los sentimientos, de lo vivencial, finalmente de una subjetividad más plena e integrada. Se introducían en la obra elementos de terrenos que habían estado en el dominio de la psicología, de la sociología, de la etología, de la ética, entre otros. Por lo tanto, era una consecuencia lógica un tipo de extrañamiento de parte de los intérpretes, los historiadores, los críticos, al tomar contacto con esas nuevas obras. Y, una vez dada esa apertura, subyacía en los artistas el deseo utópico del acercamiento de esos modos estéticos a la vida.

3. Gianni Vattimo, “Muerte o crepúsculo del arte” en *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1996.

4. Patricia M. Artundo, “Papeles de trabajo. Introducción a una exposición retrospectiva de Xul Solar”, en *Xul Solar, Visiones y revelaciones*, Malba, Buenos Aires, junio 2005.

5. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968.

El intercambio arte-vida se había hecho efectivo, y a la vez una bienvenida complejidad teórica se aproximaba.

Nos preguntaríamos también como actuó ese ojo, “desencarnado” del sujeto moderno en otros momentos de la historia. Y pensamos en la periodización de Arthur Danto al establecer las categorías moderno-posmoderno-contemporáneo y su referencia a *La imagen antes de la era del arte* de Belting.⁶ Si antes de 1400 d.C., la imagen no se consideraba arte era porque su consideración correspondía a una imagen devocional. Por lo tanto, su función iba más allá de lo artístico, pues quedaba implicada en la experiencia de su observación toda la afectividad y la emocionalidad del fervor y la piedad religiosos. Una condición más integrada de la persona quedaba involucrada en la experiencia estética, que luego se perdería paulatinamente a medida que se avanzaba hacia la modernidad, aunque el tema del Renacimiento y del Barroco haya sido esencialmente religioso, pero ya estaba instaurada la conciencia de la concepción moderna del arte.

Si pensamos en momentos fundacionales de la cultura occidental, se podría citar el caso del teatro griego y su función, época en la cual, en cambio, la pintura tenía una situación más marginal e incluso se desconfiaba de ella, como lo exhibe claramente la posición platónica.

Hacia un cambio de conciencia

Es así que la mitad del siglo XX constituyó un hito fundamental en la recuperación de una subjetividad más integrada y el arte dio claros signos de ello. A partir de la segunda guerra mundial, del Holocausto, de la bomba atómica, hubo un cambio de conciencia en el mundo e irrumpieron en la escena global el arte de acción y el arte del cuerpo, entre otros. Hubo pintores que fueron parte de ese cambio, como se considera al caso de Jackson Pollock. Él necesitaba tener contacto con la tela y realizaba un rito gestual sobre la misma a la manera de una danza primitiva. Es así que las cualidades meramente pictóricas que la pintura había tenido antes de Pollock quedaron relegadas al dominio de lo “meramente estético”.⁷ Las nuevas modalidades artísticas rompieron con la relación tradicional entre el artista y el objeto, y tomó preponderancia *el proceso de la creación*, más que la creación de objetos. Sin embargo, no todas sus manifestaciones necesariamente, aun en los casos de la intervención directa del cuerpo del artista, comprometieron siempre ese núcleo íntimo de la subjetividad de manera integral.

La década del sesenta fue un período vitalista por antonomasia, y así lo demostró la gran transformación de la escena artística, pero también fue un momento de gran politización de la cultura, lo cual no significa que debiera existir una



Lygia Clark, *Baba Antropofágica*, 1973, de la serie *Cuerpos colectivos*.



Ana Mendieta, *Imagen de Yagul*, 1973.

6. Arthur Danto, "Introducción: moderno, posmoderno, contemporáneo", en *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999.

7. Paul Schimmel, "Leap into the void: performance and object" en *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*, MOCA, LA, Thames&Hudson, 1998.



Ana Mendieta, *Sin título (Serie Fetish, Iowa)*, 1977.



Hélio Oiticica, *Jerónimo de Manguiera-Capa 5*, 1965.

necesaria relación entre un aspecto y otro. La politización, al ser hija de la ideología, no dejaba de ser una posición racionalista y moderna. Si bien hubo muchísimos artistas que se sumaron a las huestes políticas, hubo algunos que forzaron los límites del vitalismo aún más allá, y otros que hicieron coincidir ambas vertientes.

Uno de los casos paradigmáticos de referencia es el de Yves Klein, cuya singular producción abarcó sus proyectos azules, sus antropometrías, su salto al vacío, entre otros, de fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta. En 1958 realizó una insólita exposición que denominó *El vacío* en la galería Iris Clert, en cuyo momento culminante el artista, en su discurso, saludó a la “Época pneumática”. “Si la ‘época azul’ todavía estaba sustentada por la idea occidental de la espiritualización del cuerpo, con la ‘Época pneumática’ se seguía, precisamente, el camino inverso de la corporeización del espíritu”.⁸ Poco más tarde, con su *Salto al vacío*, 1960, escenificó un autorretrato de su universo artístico. Su concepción consistía en una total estetización de la vida. “(...) esa misma vida que es el arte absoluto en sí mismo”.⁹ En realidad, ese arte absoluto se había desprendido de cualquier definición conocida de arte hasta el momento. Klein no solamente había cambiado completamente su relación con el objeto mismo del arte: la obra, sino que él mismo se había convertido en

obra, extendiendo los límites de esa concepción a una red cósmica que lo contenía. “Sólo con algún ejercicio de trascendencia nos tenemos en pie”.¹⁰ Se trataba de un místico.

Otro caso paradigmático es el de la artista brasileña Lygia Clark. Fue justamente dentro de la escena del impulso modernista de Brasil, en su fase de desarrollo acelerado que llevaba, entre otras cosas, a la construcción de Brasilia, su nueva capital. El modelo artístico que dominaba a ese país, como a otros en América Latina, era el constructivismo. Sin embargo, tanto Clark como otros artistas sintieron una cierta desconfianza frente a esa fe ciega en el progreso. “Con sus ‘arquitecturas biológicas’, Clark construyó espacios que no eran como los de los constructivistas, utópicos, sino que se trató de heterotopías, espacios reales que reproducían la realidad, invirtiéndola al mismo tiempo que contradiciéndola”.¹¹ Para ella fue importante observar la necesidad de ofrecer soluciones individuales a problemas colectivos. Es así que finalmente su trabajo artístico pasó del concretismo a los *Bichos*, ca. 1960-63, a los *Objetos relacionados*, ca. 1976, a modos terapéuticos singularizados que practicó en su estadía en la Sorbona y, luego, a su regreso a Río de Janeiro nuevamente. Su obra, como la de Hélio Oiticica, quien dejó de lado la formalidad del concretismo, para tomar estrategias de la Scola do Samba de

8. Hannah Weitemeier, *Yves Klein 1928-1962*, Köln, Taschen, 1995.9. Ibid.

9. Ibid.

10. Salvador Pániker, *Filosofía y mística*, Barcelona, Anagrama.

11. Manuel J. Borja Vilel, *Lygia Clark*, Fundación Antoni Tapies, Barcelona, 1997.

Mangueira y crear sus famosos *Parangolé*, vestimentas que incitaban a la danza con una finalidad relacionada a los trabajos de Clark: una liberación del ser humano, a partir de una supresión de represiones y poniendo en funcionamiento una genuina energía sensorial de cada uno de los protagonistas que utilizaran esos atuendos. Ellos encontraron en el cuerpo humano no solamente una caja de resonancia de una sensorialidad adormecida, sino la posibilidad de saltos cualitativos de conciencia.

Hacia una mayor integración

Realmente Clark y Oiticica habían ido lejos en la transgresión de límites, (“La inminencia del acto, el abandono de la transferencia al objeto, la propia disolución del concepto de obra y de artista...”).¹² Para intentar concluir con un cierto “modelo recuperado” de subjetividad integrada después del arrasamiento moderno, interesa proponer la conexión con el entorno, ya sea la tierra o el cosmos. Ana Mendieta, la artista cubana exiliada, quien trabajó a lo largo de su corta vida en relaciones estrechas con la naturaleza, es uno de los mejores ejemplos de esa interconexión rescatada. “He estado llevando a cabo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que esto es un resultado directo de haber sido arrancada de mi tierra natal durante mi adolescencia.



Mónica Millán, *Jardín de Resonancias*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2002.

Estoy abrumada por el sentimiento de haber sido formada por el útero (naturaleza). Mi arte es la manera de reestablecer los lazos que me unen al universo”¹³, dejó escrito como declaración de sus principios estéticos. Entre otras obras que ejemplifican estas palabras se puede citar *Sin título* (pirámide enterratoria), 1974, *performance* en la cual se hizo “enterrar” por debajo de una pila de piedras a lo largo de los escalones de una estructura de un templo en Yagul. Ella luego inhaló y exhaló profundamente, desplazando las piedras que la rodeaban. La lenta revelación de la presencia de su cuerpo fue documentada por una serie de diapositivas y en film Super 8.

Entre artistas que han observado entre sus objetivos un determinado sentimiento ecológico y de rescate de lazos entre el ser, la naturaleza y el cosmos, se cuentan casos como los de los argentinos Víctor Grippo y Mónica Millán. Las tan difundidas obras de Grippo realizadas con

vegetales como la papa y el poroto, que ponen a la luz de los espectadores la energía —una y la misma que la humana— de esos productos de la naturaleza, o los *Equilibrios*, 1985 en adelante, serie de cajas blancas que en su mayoría contienen elementos de la construcción como el nivel y la plumada, pero cuya clave se refiere a una arquitectura relativa a la edificación de la subjetividad en una extensión conectada con el Universo a partir de claves simbólicas arcaicas y tradicionales. Millán, artista misionera, trabaja siempre sobre temas relacionados al paisaje de su región tropical y a experiencias colectivas y personales dentro del mismo. En 2002 presentó en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires *Jardín de resonancias*, una instalación de formas escultóricas realizadas en barro concluidas por “capullos” que pendían sobre éstas. Las esculturas estaban inspiradas en los tacurúes, hormigueros externos, típicos de la zona litoraleña argentina. De manera

12. Laurence Louppe, “Lygia Clark nao para de atravessar nossos corpos”, en *Lygia Clark da obra ao acontecimento*, Musée des Meaux-Arts, Nantes y Pinacoteca do Estado, Sao Paulo, 2005-06.

13. Ana Mendieta, declaración inédita tomada de *Ana Mendieta: una retrospectiva*, New Museum of Contemporary Art, NY, en Viso, Olga, *Ana Mendieta – Earth Body*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC, 2004.

escondida, había en su interior unos minúsculos micrófonos que reproducían el sonido de la voz de la artista en estado de meditación. La ambientación remitía a un clima religioso y primitivo como si la deidad aludida fuese la misma madre tierra, donde además se encontraba la conexión entre la persona de la artista y el estallido de su subjetividad hacia lo infinito.

Quiénes somos y cómo viviremos

Creemos que cuesta al mundo intelectual, sobre todo en países como el nuestro, dejar atrás los pasos de la modernidad. Veremos qué le sucede notoriamente en menor medida a Brasil, por ejemplo. De todas maneras, hay un síntoma contemporáneo claro: el interés antropológico del arte. Recordamos distintas propuestas en este sentido a lo largo de lo ya transitado por la contemporaneidad: *El artista como antropólogo* y *El artista como etnógrafo*, de Joseph Kosuth y de Hal Foster, respectivamente. La actual 27^a

Bienal de San Pablo, 2006, lleva como título “Cómo vivir juntos”, el centro de la cuestión esta sostenido por dos líneas del Programa Ambiental de Hélio Oiticica: el significado de “construcción”, particular de la experiencia neoconcreta brasileña, y un “adiós al esteticismo”. Estas dos líneas se transformaron en “Proyectos constructivos” y “Programas de vida”.¹⁴ Ambos son ejemplos tomados al azar en las búsquedas artísticas de la preocupación sociológica, política, más globalmente, antropológica y finalmente humanística (no en el sentido histórico del término). De esto no tenemos duda. El arte contemporáneo parte de la base, más que en ningún momento de su historia, de una conjunción con la filosofía, y del pedido de auxilio a otras disciplinas para su interpretación, sin embargo, el medio de la crítica parece todavía no haber advertido un gran cambio de situación. “Vivimos una época que no tiene aún una imagen de sí misma”.¹⁵ Tal vez

resida allí uno de los secretos. Mientras tanto, las búsquedas y cuestionamientos en torno a la subjetividad contemporánea por parte de los artistas es una de las preocupaciones centrales del arte del presente, pero se manifiestan de modos decididamente múltiples. Hemos elegido describir algunos casos que conllevan signos de algo que está todavía *en proceso* y se trataría más bien de unas construcciones espiraladas de la personalidad a través de una intersubjetividad que trasciende el ego-lógico de las tradiciones cartesiana y kantiana.¹⁶

Una necesaria “afectivización del pensamiento”¹⁷ traería posiblemente aparejado una revisión de los aparatos críticos en vistas a una mayor interdisciplinariedad a la hora de realizar las exégesis de obras con las cuales nos seguiremos encontrando para preguntarnos por el ser y por la vida en el planeta en la indispensable compañía de nuestro componente estético.

14. Lisette Lagnado, 27^o Bienal de San Pablo: *Cómo vivir juntos*, Guía, San Pablo, 2006.

15. Luis F. Noé, Conferencia MNBA, noviembre 2006.

16. Suzi Gablik, op. cit.

17. Rosa María Ravera, en entrevista con la autora, octubre 2006.

Mercedes Casanegra. Lic. en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Escritora, investigadora en arte argentino e internacional contemporáneo. Docente en cátedra Estética para Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Es autora de numerosos libros y ensayos sobre arte argentino como Noé, Ed. Alba, 1988; Jorge de la Vega, Ed. Alba, 1991; Pintura del Mercosur, (sección Argentina), Ed. Banco Velox, 2000, entre otros. Ha realizado numerosas curadurías de exposiciones en el país y en el exterior como Tunga, Roberto Elía y Eduardo Stupía, Centro Cultural Recoleta, 1999, 2003, 2006, respectivamente; Jorge de la Vega, Malba, 2003; Entre el Silencio y la Violencia, Sotheby's, Nueva York y Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires; como así también de representaciones nacionales en acontecimientos internacionales como Bienal de Venecia, 2003; Bienal de Cuenca, Ecuador, 2004; Trienal de la India, 1997. Ha escrito textos de presentación en catálogos de numerosos artistas. Ha colaborado con varios medios como La Nación, Bs.As., Art nexus, Colombia, entre otros. Ha participado de jurados tanto de artes visuales como de trabajos teóricos. Ha obtenido premios de la Asociación Argentina de Críticos de Arte, AICA, por trabajos de curaduría y ensayos.

En el presente se desempeña como Presidenta de la Asociación Argentina de Críticos de Arte – Asociación Internacional de Críticos de Arte.

Lo urbano: Convergencias teórico-críticas entre Arte y Arquitectura

ROBERTO FERNÁNDEZ

Las relaciones del arte y lo urbano pasan de la *representación* a la *realidad*, Duchamp y la *Internacional Situacionista* mediante. Así, las ideas de un arte entendido como conceptualización de lo urbano resultan fundamentales en el replanteo de las prácticas urbanas ejercidas como dimensión crítica frente a las miserias del consumo y del capitalismo avanzado ya que, superada la fase representacional, el arte deja de *aludir* a la ciudad para *criticarla* y *actuar sobre ella* de manera directa.

Las teorías del arte contemporáneo (Adorno, Krauss, Foster, Wellmer, Menke, Jameson, la Documenta Kassel-2002) reconceptualizan lo urbano como *territorio de prácticas* –o escenario para el ejercicio de proyectos– y así emerge una convergencia nueva entre arte y arquitectura, no ya sesgada por articulaciones estéticas sino por afinidades crítico-metodológicas.

La arquitectura contemporánea –menos *social* que la moderna y más centrada en la producción de *acontecimientos culturales*– deja de arrogarse el mesianismo de una ingeniería capaz de controlar toda la forma urbana (y, a través de ella, sus funciones) y pasa a producir proyectos como intervenciones de activación cultural de la vida urbana con objetivos críticos, compartidos con las experiencias artísticas recientes (minimalismos, arte de instalaciones, *performances*, arte interactivo, etc.).

Desde que la epistemología moderna (Popper, en su *teoría de los tres mundos*) caracterizó al Arte como esfera del pensamiento equivalente a la Ciencia¹ o, según la filosofía estética de la teoría crítica *frankfurtiana*, como una esfera cognoscitiva superior, en su capacidad de desvelamiento del mundo (Adorno²), la teoría y praxis artísticas contemporáneas han adquirido un rango central en el debate actual, desde luego abandonando el tradicional sitio de lo excedentario y superfluo, y estableciendo su potencia ya no en el plano del disfrute placentero sino en el de la problematización crítica.

En este proceso, la Arquitectura, cuyo estatuto artístico había sido seriamente objetado en la estética hegeliana (y que había conducido a Loos a proponer que sólo podía haber arquitectura plena, como arte, en el proyecto de tumbas y monumentos, es decir, objetos cósmicos en sí, a-funcionales o carentes de teleologías fácticas), puede reformularse, dentro de la teoría *adorniana*, como práctica predominantemente artística, y ello a pesar del intento epistemológico iluminista-cientificista-tipologista de negar todo vestigio de subjetividad artística al proyecto e intentar caracterizarlo mas bien por los atributos cientificistas de la función y el lenguaje.

El encuadre *adorniano*, en la perspectiva crítica de adjudicar a la práctica artística la función principal de la in-utilidad, como crítica

1. Hay un análisis de la epistemología *popperiana* en cuanto a su devenir cognoscitivo entre los polos artístico y científico desde su posible aplicabilidad a una mirada cientificista-tipologista de la arquitectura en el libro de C. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1993, capítulo I, "La idea de tipo como fundamento epistemológico de la Arquitectura", pp. 15-43.

2. T.W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Ediciones Orbis, 1984. De la multitud de abordajes que encara esta obra liminar de la fundación de la estética moderna sólo entresacamos éste: "La estética formal libera los desarrollos históricos que quedaron bloqueados por la estética de contenido de Hegel y Kierkegaard como lo quedan por obra de la pintura abstracta. Pero al mismo tiempo la dialéctica idealista de Hegel se vuelve regresiva al considerar la forma como contenido y cae en una cruda dialéctica preestética. Confunde el tratamiento imitativo o discursivo de la materia con la cualidad ser-otro constitutiva del arte" (p. 17).



P. Eiseman / *Romeo & Julieta. Excursio proyectual en Verona, 1986.*

y negación esencial de la fatalidad inherente a todo producto moderno, de devenir en mercancía, se apoya ciertamente en algunas novedades del arte moderno, como las tendencias a la minimización del contenidismo³ (Beckett, Celan, Cage), la crisis del fin de la representación o la emergencia del acto artístico como presentación o disposición (Duchamp⁴, Schwitters⁵) y la perspectiva de una autonomía maquínica en el contexto implicado de la desnaturalización

del mundo y la abolición creciente del sujeto por la vía de la consumación absoluta del capitalismo (Deleuze⁶, Guattari).

La crisis de la representación como motor nutritivo del discurso artístico queda nítidamente generalizada en el punto de partida monográfico de la Documenta-Kassel 2002, consecuente de un trabajo analítico propositivo de varios años en sendas *plataformas urbanas multiculturales*, cuyo englobamiento programático, en cuanto a la diversidad de los experimentos artísticos, fue absolutizar lo urbano como, a la vez, significativo y significados susceptibles de otorgar sentido y despliegue a las praxis artísticas genéricas, como si no quedara nada fuera de lo urbano susceptible de devenir materia prima de un proceso de producción de arte. La idea *kasseliense* de arte es así, nítidamente, la del *descubrimiento* (de algo dado en la realidad urbana) antes que una *creación ex-novo*.

Ante esta redefinición del arte como dimensión *actuante* respecto de lo real (que es, predominantemente, lo real-urbano, visto el completamiento casi absoluto de

una idea de *segunda naturaleza*) y ya no descriptivo/re-presentante, las relaciones entre arte y arquitectura –mediadas ahora por lo real urbano, no bloqueadas por la relación de autonomía/heteronomía respecto de la función o el uso– recobran otra clase de articulación tanto en los discursos crítico-teóricos cuanto en los criterios metodológicos.

Creo que es importante asignar un rol relevante en esta rearticulación al llamado movimiento *situacionista*, que tuvo la tarea, en los 60, de establecer puentes entre un concepto de arte político y lecturas/prácticas psicogeográficas (o *derivas*) de reinterpretación de la ciudad como forma y lo urbano como magma de comportamientos psico-sociales, que el operador situacionista debe develar y situar, sin obturar su esencia nómada.

Quizá sea a través de la ahora revalorada postura programático-práctica de Guy Debord⁷, que las prácticas arquitecturales reemergen, en medio del posmodernismo de los 80, como oportunidades de crítica urbana, ciertamente devenidas de las ideas

3. Véase, para el intento de discernir una suerte de *weltanschauung* de modernidad signada por el descontentidismo silencioso del *minimalismo*, el catálogo de la muestra *Less is More*, a cargo de V. Savi y J. M. Montaner, Barcelona, COAC, 1994.

4. Una presentación acerca de la autonomía maquínica de la estética inherente a las obras de arte de Duchamp en J. A. Ramírez, *Duchamp. El amor, la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1994 y además, casi en una mirada que tiende especularmente a complementar el modo maquínico de la proyectualidad *duchampiana* como operación posmimética, un texto de O. Paz –*Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 1995– que investiga el trabajo del artista no tanto como máquina de producción emocional sino como sistema abierto de registro de sensaciones (apariencias): “El Gran Vidrio –citamos a Paz– es la pintura del desnudamiento de una novia. El strip-tease es un espectáculo, una ceremonia, un fenómeno fisiológico y psicológico, una experiencia erótica y espiritual, todo junto y todo regido por la meta-ironía... El Gran Vidrio es la pintura de una física ‘recreativa’ y de una metafísica que se balancea, como el ahorcado hembra, entre el erotismo y la ironía. Figuración de una realidad posible pero que es, por pertenecer a una dimensión distinta a la nuestra, esencialmente invisible” (pp. 64-5).

5. Existe un interesante tratamiento del *modus proyectual* (maquínico) de las *merzbaus* de K. Schwitters en Y. Conde, *Arquitectura de la Indeterminación*, Barcelona, Actar, 2000.

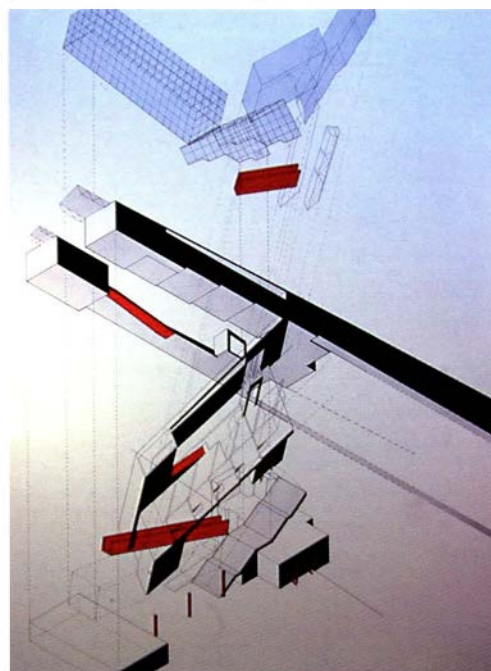
6. Los dos libros célebres del tándem citado son, en relación a la proposición de un ensamble estético de la confrontación entre el despliegue del modo capitalista y la crisis (esquizofrénica) de las subjetividades, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1988, y *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993. En cambio, por su cuenta, F. Guattari desarrolló con particular enjundia sus teorías sobre el modo maquínico que permea toda articulación entre sujeto y objeto transmoderno, dando curso a una nueva estética, en sus libros *Caosmosis*, Buenos Aires, Manantial, 1996 y *Cartografías esquizoanalíticas*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 2000.

7. Si bien el más celebrado compendio de los ensayos situacionista sigue siendo *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, Madrid, La Piqueta, 1977; están reeditándose viejos pero provocativos y fecundos ensayos de Debord tales como *Métodos de tergiversación* (firmado junto a G. Wolman y originario de 1956) ahora reproducido en la revista madrileña de filosofía *A Parte Rei*, 12, 2001.

situacionistas. Por ejemplo, en la producción teórica de Bernard Tschumi⁸ (*Manhattan Transcripts*) o en su tentativa más exitosa de instituir un proyecto plenamente consecuente con aquellas nociones de deriva, movimiento incesante, nomadismos urbanos y ruptura de la estabilidad gravitatoria de las moradas (Parque de La Villette). Incluso los contenidos de cinismo y fatalismo que Tschumi asignará a una proyectualidad urbano-arquitectónica finalmente despojada de todo utopismo y redentorismo social no sólo expresan el malestar de la cultura posmoderna sino el plegamiento de la arquitectura al cometido hipercrítico del arte posadorniano, muy cerca ya de la supresión de todo rasgo de valor o rendimiento, dada la relativización de la concepción funcionalista.

Si bien en el apogeo de la modernidad –y en la fermentación ulterior de algunas de sus novedades técnicas en la posmodernidad– debe reconocerse un avance *sobre-realista* y una recarga de subjetividad sobre la producción objetual –es decir, un mayor uso psicoanalítico de la imaginación, como se infiere del atrapamiento *lacaniano* de lo simbólico (y del efecto de algunos de sus célebres aforismos como *la mirada es la erección del ojo*), y asimismo el abandono del interés funcionalista prestacional aunada a procedimientos de sobreestetización, un rasgo bien notable de la actual vigencia del arte, en su desplazamiento a operar con y en lo real, es, precisamente, la reintroduc-

ción protagonista de la noción de *realismo*, que sirve no sólo para caracterizar algunas posturas artísticas contemporáneas sino además para fortalecer la perspectiva de la rearticulación de arte y arquitectura, mediada y objetivada por la reflexión y praxis acerca de los lugares urbanos.



B. Tschumi/*Bridge City. Ciudad virtual. Lausanne, 1997.*

El arte contemporáneo, caracterizable, según Foster⁹, por la hegemonía conceptual de un *retorno de lo real*, implica, sin embargo, una notable diferencia respecto del canónico concepto de representación, y ese retorno de lo real es, en rigor, una reconstrucción de lo real, una segunda, abstracta y construida realidad, no, meramente, una re-presentación.

“Para encarar lo real –dice Foster– el artista debe construir una autonomía respecto de lo real”, con lo cual se adviene a la necesidad de producción de nueva realidad y, así, a un nuevo estrechamiento de las anteriores diferencias entre arte y arquitectura, sobre todo si esa realidad, efecto de una producción artística, se entiende como predominantemente urbana, o específica de la omnicomprensividad de una naturaleza secundaria. Ahora bien, también podría entenderse este nuevo apogeo en nada más que un nuevo reconocimiento de la importancia de *lo real como tautología* en el concepto de arte *duchampiano*, en el sentido de que el problema o la exigencia del arte queda recluido en alguna clase de operación que depende de y se restringe a lo que la realidad presenta como mundo matérico-objetivo, por lo que cabe la pregunta: ¿Qué queda después de Duchamp? ¿Qué nueva tarea innovadora o inventiva, en materia artística, resulta imaginable traspasando el límite formulado en la praxis *duchampiana*, incluso no sólo en su *etapa presentativa* (el urinario, el porta-botellas) sino en su *etapa maquínico-real* (*le grand verre*)?

Sin embargo, Foster parece hacer aflorar, en este renacer de lo real, algunas anomalías de lo presente, que, agudizando el análisis, también estarían vigentes en la concepción maquínica del trabajo *duchampiano*. Foster dice que la *sensibilidad de lo real* está

8. B. Tschumi, *Manhattan Transcripts*, París, IFA, 1982, pp. 8-16 y también “Locura y combinatoria”, ensayo en revista *Arquitectura*, 122, Madrid, 1982, pp. 24-48.

9. H. Foster, *El retorno de lo real*, Editorial Akal, Madrid, 2000.



R.Koolhaas/Eurallille. Injerto nuevo en ciudad vieja, 1990.

atravesada e inficionada por *intrusiones* o *cortes* de esa sensibilidad, generados por, o devenidos de, intereses sociales o políticos. Tal concepto de corte o intrusión aparece así, como *suplemento de sensibilidad* que debe ser procesado en la praxis artística, que por tal razón, no puede sino incorporar al mecanismo tautológico unas derivas maquínicas y, por tanto, una recaída en lo alusivo.

Lo nuevo-real se presenta, ulterior a su estatuto de cosa artística (en rigor, trans-obra: montaje, instalación, registro, deriva, etc.), como algo que suplementa a lo tautológico-real puro, a la referencia o a la alusión a esos cortes o violencias

sobreimpuestas a la sensibilidad directa. Esto explicaría el nuevo protagonismo que algunos autores (Jauss¹⁰, De Man¹¹) le adjudican a otro retorno estético-retórico: el de *lo alegórico* como materialismo de lo simbólico.

Rápidamente podríamos, otra vez, relacionar arte y arquitectura, reconociendo la nueva vigencia del proyecto como dispositivo a la vez teórico-analítico y político-sintético (vinculado a la producción de realidad futura, pero trabajando en ese concepto de real-tautológico más los cortes o suplementos, no pues con una voluntad ontológica de realidad nueva, o mejor, realidad autónoma específica del mundo real urbano-arquitectónico).

Desde esta perspectiva podría entenderse el cinismo proyectual de Tschumi o Koolhaas (en rigor: una manera de procesar el *modus realista*) o el emerger de ideas que el proyecto asume como datos, aunque violenta su tradición com-positiva (como el concepto de *terrain vague*).

Cinismo o distanciamiento posmoderno –respecto del compromiso ético-estético moderno– que se deposita en el acuñamiento de un modo de proyecto observante, *voyeurístico*, propio de un método crítico-descriptivo, ya no impe-

lido por la voluntad de progreso y redención social de la modernidad de sesgo iluminista.

Podría, así, afirmarse la evidencia de cambios en la Arquitectura (y especialmente en el dispositivo del proyecto) devenidos de la nueva situación transmoderna del Arte, tanto en relación a los fenómenos del cese del modelo mimético y de la cuestión de la representación, al auge de la rearticulación entre arte y política a través de lo urbano y, según creemos, merced a las propuestas situacionistas (que finalmente engendran un conjunto significativo de planteos de *arte urbano* en Beuys, Karavan, Christo, Muntadas, Matta-Clark, Van Valkenburgh, Oppenheim o Nils-Udo)¹² y, también, al retorno del realismo.

Esta, si se me permite la hipótesis, *reartisticación de la Arquitectura* deviene en un incremento de la autonomía del proyecto y hasta en el fin de la subalternidad del proyecto respecto de lo real ulterior que el mismo presupone o anticipa y premodeliza, en lo que podría implicar el final histórico del largo ciclo del concepto de proyecto de talante renacentista o, más precisamente, resultante de las ideas *quattrocentistas* de Brunelleschi y Alberti.

En efecto, esta virtual posibilidad de concentrar la teoría y práctica de la

10. H.R. Jauss, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1995 (especialmente el estudio 5, "El recurso de Baudelaire a la alegoría", pp. 143-159).

11. P. De Man, *La resistencia de la teoría*, ensayo en la antología de escritos del mismo título, Madrid, Visor, 1990. También el ensayo de un discípulo de De Man, A. Warminski, *Alegorías de la referencia*, que éste escribe como introducción a otra antología de ensayos de De Man, *La ideología estética*, Madrid, Cátedra, 1998.

12. De la ya muy extensa biblio-iconografía acerca de los fundamentos de los trabajos de arte urbano –como confluencias de arte conceptual y urbanismo crítico– valga la referencia genérica a las actividades teórico-prácticas de Matta-Clark, insertas en la completa antología a cargo de D. Corbeira, *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2000 y, en ella, especialmente el ensayo de P. Lee, "Objetos impropios de modernidad", pp. 91-132, donde se expone un análisis de la implicación urbanística del pensamiento y praxis anarco-artístico de Matta.

arquitectura en el *proyecto* –ahora entendible como *producto final* y no como *mediación prefigurante*– reafirma los lazos de relación entre arte y arquitectura y se empieza a expresar en nuevos tipos de productos neoproyectuales (como las traducciones de Eisenman¹³ –Los Castillos de Romero y Julieta–, las *bio-arquigrafías* de Arroyo, los *actos-performance* de Matta-Clark, los relatos arquitectónicos de Hejduk¹⁴, *Víctimas*, *Vladibostock*, *Mask of Meduse*, etc.).

Otro flanco de articulación vendría dado en las circunstancias de cambio cultural que podrían reconocerse en lo que llamaría *posmodernismo bueno* (Lyotard, Wellmer, Anderson, Jameson): es decir, en la crítica multicultural al universalismo moderno que saluda la fragmentación heterogénea del mundo, el repliegue de la arquitectura a una esfera de actuación más propiamente cultural –complementario a la extinción de la utopía social de la modernización ilustrada, como justamente critica Habermas, al desvalidamiento de la potencia política de la modernidad– y la valoración de cuestiones ciertamente propias de un mundo en mutación como las ideas-fuerza posmodernas del acontecimiento, la reemergencia posestructuralista del pensamiento fenomenologista y la revancha de la subjetividad, la prevalencia del suceso, la aleatoriedad, la contingencia, incluso refundiendo arte y ciencia, en los



F. Gebry/Museo Wiesman. *El comienzo de las esculturas*.

campos de azar, la incertidumbre, el caos¹⁵ (Thom, Prigogine).

También las construcciones teóricas posmodernas, sobre todo asociables a los *estudios culturales* de Lash, Jameson o Žizek, tenderán a situar nuevas convergencias del arte y la arquitectura, relacionables con el análisis operativo de los lugares urbanos, como dimensiones específicas de las nuevas condiciones emergentes del choque global-local y la nueva división interna-

cional del trabajo simbólico emergente, incluso, de las cuestiones del poscolonialismo, los nomadismos, el mestizaje y las culturas de fusión.

Permítaseme cerrar este ensayo con algunas aportaciones derivadas del temario precedente, pero ahora más referidas a las circunstancias de indagar acerca de las prácticas artísticas y proyectuales en la escena latinoamericana, para lo que –en otra manifestación de posibles derivas y préstamos interdisciplinarios– quisiera

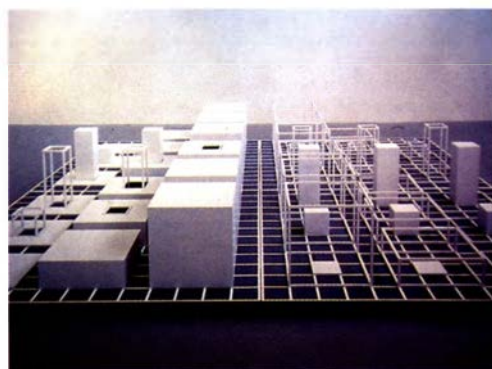
13. P. Eisenman, *Moving arrows, eros and others errors*, ensayo en revista *Arquitectura*, 122, Madrid, 1982, pp. 67-81.

14. J. Hejduk, *Víctimas*, Murcia, COATT-Yebra, 1993.

15. Una formulación acerca de una nueva articulación posible entre ciencia y arte desde estas perspectivas emergentes del trans-racionalismo científico en J. Wagensberg, *Ideas para la imaginación impura*, Barcelona, Tusquets, 1998; en donde, por otra parte, se agrega a las nuevas fusiones artístico-científicas la tercera vía devenida del pensamiento religioso, sobre todo en su vertiente oriental.



F. González Torres/Intitled (America). Ciudad figural. Instalación en Limerick, 1995.



S. Le Witt / Serial Works. Abstracción y reglas en un minimal.

reseñar algunas ideas ligadas más bien a las preceptivas del campo de la literatura, campo en el cual, no sin excesos tópicos, pudo intuirse la existencia de una cierta identidad *poiética* o productivo-cultural para América Latina.¹⁶

Por cierto que ya muy distante del espejismo del *realismo mágico*, narradores y pensadores a la vez –casi me gustaría encontrarle una homología con posibles roles artístico-proyectuales en la región–, como el mexicano Juan Villoro¹⁷, identifican, sin más, a América Latina como

parque temático del atraso, como si fuera posible aceptar estéticamente las condiciones de marginalidad. Algo que posibilita, y hasta exige en la actividad creadora, excesos de imaginación y realidad (como lo plantea –y además lo expone en su ficción, sobre todo en *La virgen de los sicarios*, el colombiano Fernando Vallejo).

Esto que los literatos han asumido como su materia prima (desde el exceso de naturaleza a la saturación de hibridación, que parece desembocar en la comodidad de las estéticas neobarrocas) podría ser la contracara, estéticamente potente, del déficit de modernización y las diferencias ostensibles con la cultura eurocéntrica que, sin embargo, opera como un imán poderoso y como el catálogo del deseo de forma.

Otras observaciones interesantes acerca de cuestiones identitarias ligadas con una inédita caracterización de una *poiesis* americana, por cierto que bien lejana del modelo del realismo fantástico, son las que aporta Rodrigo Fresán (escritor argentino que escribió *Mantra*, que ficcionaliza al lugar urbano de México DF). Fresán pone en cuestión, en el campo de la producción ficcional americana, la noción de *propiedad*, entendible como supuesta inexorabilidad de una discursividad geocultural, presentando, al contrario, y basado sobre todo en la situación argentina, unos recurrentes

leit-motifs basados en plagios, robos, falsificaciones, extrañamientos: operaciones todas, desde luego, ajenas a una noción basada en la propiedad (o en el *patrimonio*, podría decirse, extendiendo la idea al *corpus* urbano-arquitectónico) en donde emerge un sujeto híbrido –que Fresán llama *el turista nacional*– como el resultado de una situación de propiedad transida de ajenidad, de un ser-ahí, no obstante extrañado y distante.

De allí, puede aceptarse la posibilidad (seguimos en la ficción) de una *patria biblioteca*, que, en rigor, selecciona el *corpus* de lo tópico y no lo deja librado a una supuesta inexorabilidad de determinismos geoculturales. Esa patria –que es de la referencialidad y los afectos– es un espacio nutrido por *lecturas*, no por *lugares*; lo que termina de desarmar el concepto de *tópicos* (no, casualmente, aquello que relaciona concepto con lugar, *topos* con *tropos*).

La heterotopía americana (el confiar en los discursos emanados de otros *topos* o *locus*) también supone ser un motor de estéticas de fusión, alusión, pseudo-enciclopedismo, universalismo retórico, desde la cosmópolis de Darío a las ficciones de Borges.

Estas circunstancias reelaboran la identidad, la que, al ser no ya materia de apropiación, se convierte en un flujo permanentemente desplazado y fluido, que va de la *tradición* a la *extradición* (del *locus* al *no-locus*) y de la *traición*

16. Una importante revisión estética del eterno tópico de la naturaleza americana se encuentra en la antología preparada por G. Nouzeilles, *La naturaleza en cuestión*, Barcelona, Paidós, 2002.

17. J. Villoro, *Efectos personales*, Barcelona, Anagrama, 2000.

a la *traducción* (como figuras sustitutivas e impropias de un *arché*, que, no existiendo, es pasible de recreaciones desplazadas, no lejanas a lo real imaginario lacaniano).

En tal caracterización, las exigencias de *color local* –como cualidad determinante de culturas tópicas y valoraciones identitarias– no debiera resultar un factor determinante del proceso de producción de un objeto o acto de cultura, sino que tal exigencia deviene meramente de problemas de recepción externa o una suerte de necesidad exógena de exotismo, que en cualquier caso también depende de la nueva globalidad poscolonial y de una oferta de fusión, como queda claro en algunas dimensiones de cultura globalizada o metropolitana como las gastronomías étnicas.

Una *autenticidad artificial*, y por lo tanto, si se quiere, una *patria exagerada*, podría aparecer así como lo contrario de una construcción crítica de la globalidad, ya que esa polifonía folklorizante –al estilo de la *weltliteratur* o de las etnomúsicas

sampleadas y traducidas a los esperantos musicales digitalizados: eso que cada día puede escucharse en las grandes salas públicas de conciertos populares, por ejemplo en Londres– hoy parece ser parte sustantiva de las nuevas industrias culturales globalizadas.

Desde la perspectiva de una noción de geocultura deliberadamente orientada a la exageración tópica de lo folklórico-tradicionalista, puede derivarse en una noción negativa según la cual el subdesarrollo termina por definirse como desconocimiento de la cultura popular, una operación en su hora, sagazmente demistificada por los estudios *gramscianos*. El abandono del simplista repertorio tópico pseudo-popular (por otra parte, hoy severamente contaminado por los efectos degradantes de la *mass-culture* de los estratos más bajos del consumo) y, por tanto, la puesta en cuestión de la utilización de supuestos *lugares comunes* de la cultura popular que deberían asegurar circuitos

virtuosos de comunicación, presenta, inversamente, el problema del *lenguaje*, no como fortaleza sino como debilidad.

Un aspecto de esa *debilidad* y, a la vez, de la difícil construcción de discursividades geosituadas que no abusen de excesos populistas, se revela en las dificultades con que se presenta el trabajo de los *traductores* americanos cuando deben reconstruir narrativas locales para su recepción regional: cómo traducir a Faulkner, por ejemplo, para lectores españoles o guatemaltecos, configura toda una cuestión asimilable al desafío de un modo proyectual ya no ontológico sino alusivo, un modo proyectual que debe corporizar lo tópico singular sin el auxilio de repertorios o convenciones metalingüísticas.

Desde esta perspectiva, la *estética*, que implica, al referirse a aludir/producir lugares urbanos en el registro articulado de arte/arquitectura, no puede verse ya como *modus* axiomático, sino, estrictamente, como *invención del lenguaje*.

Roberto Fernández (1946) es Doctor y Arquitecto de la Universidad de Buenos Aires y Catedrático de Historia y Teoría de la Arquitectura en Buenos Aires y Mar del Plata. Académico de la ANBA desde 2006. Dirige la Maestría en Gestión Ambiental Urbana que se dicta en Mar del Plata y la Maestría y Doctorado en Arquitectura de la Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú. Entre sus libros recientes se destacan *Utopías Sociales* y *Cultura Técnica*, *Formas Leves*, *La Noche Americana* y *Crítica Ambiental del Proyecto*.

La arquitectura al comenzar el milenio

Apuntes para una reflexión crítica

RAMÓN GUTIÉRREZ

1. De la modernidad excluyente a la posmodernidad

Las dos últimas décadas del siglo XX se caracterizaron por la atmósfera de desconcierto. El derrumbe de la estructura modelística del llamado “Movimiento Moderno”, generada por su contumaz actitud ahistórica y la rigidez dogmática de sus planteos, fue reemplazada por una “Posmodernidad”, lúcida para la crítica pero banalizada en su pragmatismo, la carencia de principios fundantes y en la actitud inconducente de “un vale todo” que no logró consolidar los espacios de un pensamiento creativo en el plano de la arquitectura.

Los tiempos heroicos de aquella “modernidad” excluyente, de una “racionalidad” irracionalmente aplicada y de un “funcionalismo” que devino en agónicos formalismos, habían despojado de certezas a quienes compartían el discurso pero no los resultados. Como decía un intelectual español del siglo XIX: “El liberalismo levantaba tronos a los principios y cadalsos a las consecuencias”. El propio discurso del compromiso social se había diluido en una arquitectura donde la especulación inmobiliaria o la falta de creatividad de los conjuntos de vivienda de las políticas oficiales demostraban su incapacidad de atender las carencias sobre cuyo diagnóstico había ideas claras pero sobre cuyas soluciones se había errado el camino.

Si la caída de estas referencias “ciertas” de la arquitectura moderna podrían haber significado una revisión crítica de aque-

llas evidentes falencias, el camino fue, lamentablemente, otro. El posmodernismo heredó de su antecedente modernista el doble discurso, vació de contenidos referenciales la arquitectura, dejándola en manos del capricho del “arquitecto artista” y apostó a las efímeras coyunturas de unos sistemas mediáticos en los que la cultura arquitectónica se sumergió con bríos.

2. La ilusión egocentrista

Algún crítico europeo nos prometía en los noventa una “década rosa” donde los arquitectos ocuparían el escenario del diseño, de la moda *fashion* y donde sus nombres significarían símbolos no solamente de esta posmodernidad fragante sino también marcas comunicacionales en el inclusivo y exclusivo campo de la globalidad occidental. El imaginario del reloj o la cafetera de Aldo Rossi, del auto que usaba Ricardo Bofill, de la tarjeta de crédito de Rafael Viñoly, entre otras publicidades, parecía subrayar esta tendencia que ocultaba entre nosotros la incapacidad de nuestra profesión por aportar soluciones a los problemas de vivienda, tema que dejó de interesar al segmento profesional dedicado a ponderar los logros mediáticos de esta dulce decadencia. Lógicamente que ello sucedía en Buenos Aires luego de experiencias como las de “Fuerte Apache”, Lugano y otros conjuntos que en las décadas anteriores los arquitectos habíamos premiado o alabado y que hoy muchos reclaman por su desaparición por las perturbaciones sociales que generaron.



La clásica especulación inmobiliaria vendiendo en 1958 terrenos sobre el Riachuelo "rectificado" y promoviendo deportes náuticos...

Con la globalidad como excusa, el siempre latente individualismo narcisista de los arquitectos tendió a aflorar, buscando estas manifestaciones esplendorosas de alguna obra que por su carácter innovador en lo formal, lo tecnológico o simplemente por lo exótico significara un icono reconocible y apropiable por un imaginario mediático que colocara al autor en el pedestal de un consenso profesional que se encerraba cada vez más de sus relaciones con la sociedad. Desde un idioma críptico para "iniciados" hasta el dibujo de perspectivas caballerías indescifrables para la gente común, computadoras mediante, la arquitectura se fue convirtiendo en un campo distante y ajeno. En Argentina, esta distancia jugaba también un papel de falsa vitalidad. El hecho de contar con páginas de arquitectura semanales en los periódicos, algo que ninguna otra profesión podrá exhibir, creaba la falsa euforia

de una disciplina exitosa, algo absolutamente indemostrable en sus resultados y en sus responsabilidades. Contribuía a ello un acentuado nominalismo donde grupos, tendencias, escuelas o simplemente individuos pugnaban por ese espacio breve y fugaz de una gloria sustentada en una obra que en muchos casos fue tan efímera (por mal construida) como la vigencia de su noticia.

3. La banalidad de nuestra "cultura arquitectónica"

En muchos casos, los medios de comunicación de la profesión —revistas de arquitectura, páginas especializadas de los periódicos y los eventos conexos (Bienales)—, fueron utilizados para refrendar estas supuestas valoraciones de una sociedad que padecía los resultados de las propuestas mientras permanecía ausente de la formulación de los programas y necesidades que la arquitectura debía atender.

En América Latina, la década de los setenta instaló al amparo de las dictaduras militares o de gobiernos autocráticos a una serie de estudios de arquitectura favorecidos con la obra pública que acompañaron la demarcación de lo que se dio en llamar "los lápices de oro" que definiría una de las tendencias grupales que, en las décadas siguientes, articuladas con los inversores inmobiliarios, plantearían los grandes

negocios urbanos. Este sector entendió en general la conveniencia de abandonar la búsqueda de la obra singular para entrar en el más rentable campo de la producción masiva de torres u otras obras de similar envergadura.

Esto trajo aparejado, de la mano de los inversionistas, la concentración del trabajo profesional en escasos estudios, desalentando el ejercicio profesional de la multitud de egresados de las universidades públicas y privadas que proliferaron en Argentina, aunque con menor suceso que en Chile, Colombia, Perú o el Brasil, donde las escuelas privadas de arquitectura configuraron una parte interesante de los nuevos negocios fomentados por el vaciamiento educativo del Estado.

4. El repliegue de la responsabilidad del Estado en la tutela del bien común

Si la ausencia de una presencia municipal protagónica había determinado, en la segunda mitad del siglo XX, un impacto altamente negativo de la especulación inmobiliaria en la construcción de la ciudad, las dos últimas décadas del siglo —a despecho de una creciente demanda de la ciudadanía— encontró los mecanismos para vulnerar su propias normas y, mediante excepciones explícitas o implícitas, atender privilegiadamente a esta fase de los negocios urbanos. Que el edificio más alto de la Argentina (las Torres del Faro en Puerto Madero) sea

declarado de “bajo impacto ambiental”, eludiendo así la realización de una audiencia pública donde los vecinos y ciudadanos puedan manifestarse, es una de las tantas muestras que acompañan otras decisiones legislativas como las que, entre gallos y medianoches, elevaron las alturas para posibilitar un mayor negocio al Hotel Hyatt.

En este sentido, la crítica de arquitectura del siglo XXI debe asumir algunos de los cambios que plantea la renovada visión urbana de un planeamiento participativo que no deja a los ciudadanos como meros espectadores de su destino sino que les facilita la oportunidad de atender a aquellas circunstancias que permiten priorizar el bien común. Manifestaciones como las asumidas en los municipios de Porto Alegre con el presupuesto comunal, en Curitiba con sus políticas ambientales y de transporte, en Bogotá con una obra pública transformadora, en Montevideo con la regulación de preservación patrimonial, muestran las posibilidades de encarar alternativas que induzcan a construir ciudades con mayor calidad de vida.

5. La necesidad de hablar claro

Si la objetividad posible en el historiador radica en la explicitación de la escala de valores desde la cual realiza la lectura del acontecimiento, lo propio debe hacerse para el análisis y el juicio crítico de la obra de arquitectura. En esta circunstancia, mis

parámetros se basan en la consideración de la arquitectura como prioritaria respuesta a necesidades sociales y culturales de la comunidad.



La “modernidad” de las torres destruyendo perfil urbano en Bogotá (Colombia).

Frente a la visión individualista de una posmodernidad cuyos valores se nutren en el éxito mediático o en la arquitectura del espectáculo, el centrar una respuesta ubicada en el contexto urbano ambiental atendiendo prioritariamente al bien común parece ser un camino más seguro. En este sentido, la formación de equipos de reflexión que sean capaces de poner en evidencia las falacias que llevan a publicitar como buenas obras de archi-

tectura edificios que constituyen una ruptura del paisaje o de las condiciones ambientales o la desvirtuación del patrimonio cultural o de la escala de los barrios, nos ubican en la línea de acción de movimientos europeos que llevaron en su momento a refutar las “verdades” acrílicas del movimiento moderno.

Hoy debemos hablar claro y decir que un conjunto de obras de profesionales valorados y consagrados por el sistema de la “cultura arquitectónica”, como el edificio de Teodoro González de León, llamado popularmente como “el pantalón”, destruye totalmente la escala de vida de un barrio mexicano; que la Catedral de Managua, una especie de mezquita que Ricardo Legorreta erigió en la pauperizada Nicaragua, es una afrenta social y cultural; que lo propio puede decirse del Banco de Crédito del Grupo Arquitectónica de Miami y del Interbank de Hans Hollein en Lima, donde su despliegue de millonarios excesos formales y materiales contrastan con las realidades locales; que la legislación urbana que los chilenos han aplicado en Las Condes y Providencia destruyó, por especulación, fragmentos de una escala urbana de calidad en la ciudad de Santiago; que la recuperación patrimonial de Puerto Madero de Buenos Aires encubrió finalmente un gran negocio especulativo de una Corporación que ha vendido y privatizado decenas de hectáreas

TORRES EL FARO EN PUERTO MADRUGA
Lanzamiento Torre II

CONOCERLAS ES ENAMORARSE

*El Faro es una de esas torres,
de las que uno se enamora fácilmente.*

Hay personas que hacen que la vida sea divertida, como cuando
se venen del lado del viento, siempre en cualquier punto de
la ciudad, una ciudad de la que se enamora fácilmente. Y
hay algo que siempre vuelve a uno: la torre, se ve en un
lugar donde se encuentra con la Torre El Faro, donde
todo es posible.

El Faro ofrece muchas cosas
desde todos sus ambientes, una
calidad de construcción nunca
prevista, construido dentro de un
sitio y la naturaleza, una completa
rehabilitación de un área que
antes era el centro y el centro
y que siempre, toda la ciudad
de Puerto Madrugue, el barrio más
importante de Puerto Madrugue, con
una enorme cantidad de natura-
les, amplios espacios verdes y
bosques, a un lado del centro.

La torre es a conocer los edificios especiales que el
lanzamiento de la Torre II ofrece, una gran calidad y una
manera nueva de construcción con grandes espacios.



Prosa del Puerto S.A.

*Las torres del Faro, el edificio más alto del país, declar-
ado por los arquitectos de “bajo impacto ambiental” se
promueve no por la calidad arquitectónica de la obra
sino por el entorno que la propia obra va a afectar.*

de tierra pública para buenos negocios privados; que el Palacio Legislativo de Valparaíso o la Catedral de Río de Janeiro son adefesios urbanos; que el Memorial de América Latina de Oscar Niemeyer en San Pablo es un culto formalista a una nostalgia autobiográfica y que la Ciudad de las Artes de México, donde participaron los “gold pencils” mexicanos, no tiene cómo llegarle a los pies a la Ciudad Universitaria de México, hecha casi medio siglo antes. Esta lista podría seguir

y ayudarnos a cuestionar lo que aplaude habitualmente nuestra “cultura arquitectónica” desde las páginas satinadas de sus medios de expresión.

Entre los arquitectos, la crítica suele tomarse como una forma de agravio personal y en general es mucho más cómodo mantenerse en una neutralidad equidistante donde todas las obras son buenas y algunas mejores, pero con la tranquilidad de que no hay obras malas y mucho menos entre las de los arquitectos que están arriba del escenario, en la pasarela modélica de la cultura arquitectónica. Personalmente, he debido enfrentar situaciones complejas por esta susceptible manera de concebir la arquitectura como una obra de arte indivisible de la persona del arquitecto-artista. Hablar mal de la obra es como hablar mal de la persona. Conozco personas lamentables que hacen buena arquitectura y otras magníficas cuya arquitectura es intrascendente. Lo propio sucede con las ideologías, no se requiere ser de derecha o de izquierda para ser un buen arquitecto, ni el pertenecer a alguna de aquellas categorías asegura hacer buena arquitectura. Esto parecería que no es políticamente correcto manifestarlo, pero prefiero dejarlo claro porque la profesión está enferma de dobles discursos de quienes dicen estar comprometidos con algo y hacen todo lo contrario.

Los ejemplos arquitectónicos antes mencionados —a los cuales me he referido

extensamente en otros textos— nos señalan la necesidad de abandonar la actitud complaciente, cuestionar con fundamentos los objetivos prioritarios y los valores con los cuales se está moviendo la profesión en nuestro país y en nuestro continente. Esto hay que decirlo en un contexto en el cual debemos ser conscientes de que todo el aparato mediático del sistema arquitectónico se vuelca a mostrarnos estupendas fotografías tomadas a las seis de la mañana del día de la inauguración del edificio. Allí, con un escaneado mediante, se puede eliminar cualquier intrusión de personas en las fotografías (es sabido que la gente molesta a la buena arquitectura y que la crítica periodística parte, generalmente, de que “todas las arquitecturas son buenas”, aunque las mejores son las que pueden pagar avisos publicitarios). La crítica debería, justamente, ir por el otro lado, revisar qué pasó con esos edificios varios años después, cómo se apoderaron los usuarios y la población en general de ellos, cómo funcionaron para responder a las necesidades de su programa original, cómo resultó la calidad de la construcción y cómo se verifica la eficacia del diseño. En la obra pública, debería verificar el costo real de las viviendas “de interés social”, lo que permitirá constatar con asombro que ellas son de alta inversión debido a las maniobras de las empresas y a la poca eficacia de la burocracia. Esto, claro está, cuando hablamos de viviendas termi-

nadas y no de las ya lamentablemente habituales “soluciones habitacionales” que encubre el eufemismo de entregar cualquier cosa (materiales, suelo urbanizado o simplemente un pavimento). Este ejercicio permitirá, justamente, mostrar la distancia entre la valoración del sistema de nuestra cultura arquitectónica con la opinión de las comunidades y explicará la pérdida de valor que la arquitectura ha tenido en sociedades que cada vez requieren menos de este profesional y que cada vez tienen fatalmente que resolver sus problemas por una auto-construcción que carece habitualmente de la imprescindible asistencia técnica.

6. Los tiempos de la crítica y la demanda del momento

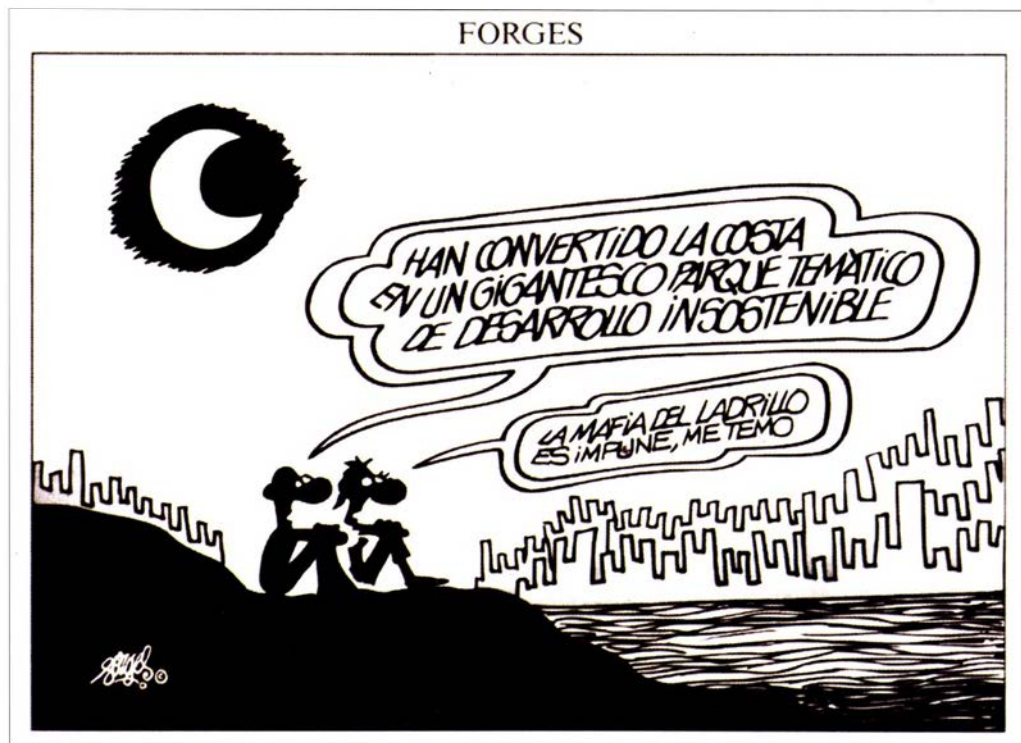
En la década del sesenta, se acusó a la formación arquitectónica de estar permeada por un cierto sociologismo. Eran tiempos en que las enfermedades de los arquitectos se trasladaron de la espalda a la garganta. Medio siglo después, estamos, sin embargo, tratando de recomponer un tejido de compromiso social que ha desaparecido casi totalmente (más allá del discurso vulgar de alguna autoridad docente que dice preocuparse por la erradicación o la consolidación de las villas de emergencia mientras construye torres de tres mil dólares el metro cuadrado para el segmento ABC1 del *target*). Parecería, hoy, sin embargo, que los nuevos tiempos son propicios para encarar planes más

ambiciosos de vivienda desde el estado al considerarse a la obra pública como un motor de la generación de empleo y a una atención un poco más prioritaria a las demandas sociales.

Sin embargo, en este plano social cuán poco preparados están los arquitectos egresados de nuestras universidades para encarar este desafío que fundamentaría toda una forma de compromiso de la profesión con la sociedad latinoamericana. A la vez, cuán lejos están los objetivos de figuración profesional de las expectativas de esta tarea que requeriría

que el arquitecto respetase otras pautas culturales y cuyo diseño estuviese al servicio de unos modos de vida, unas formas distintas de apropiación del espacio y hasta de gustos estéticos diametralmente opuestos a los modelos en vigencia.

En el plano cultural, hasta hace unos años el tema del patrimonio era despreciado por un sector extenso de los profesionales de la arquitectura, formados en una visión ahistórica o convencidos de que eran simplemente artistas que podían hacer su obra sin



En España, como en Buenos Aires, la especulación deteriora el paisaje. Aquí nos cortará las brisas del río y originará el recalentamiento del centro de la ciudad. Así lo vio Forges en el diario El País de Madrid.



El incendio de la Torre Windsor en Madrid destruyó el edificio en una noche. Un comentario en un diario de Andalucía.



HAY UN NUEVO PALERMO. Y PODES VIVIR EN EL.

M²

NUEVA TORRE DEL ESTUDIO AISENSEN. DEPTOS DE 2, 3 Y 4 AMBIENTES.

MIL DOLARES

4821.1100

4343 rocamora

departamentos nuevos palermo

4343 rocamora

4343 rocamora

Cuando las autoridades de las instituciones profesionales promueven sus edificios por el valor del m² y no por sus presuntos valores arquitectónicos, debemos aceptar que la especulación inmobiliaria ya está entre nosotros.

compromisos con el medio urbano y la sociedad. Pero la arquitectura tiene una articulación ineludible en un programa que define el carácter de la obra y las respuestas que debe dar al comitente que hace inviable esta supuesta autonomía formal de la creación. Por el contrario, cuanto mejor estén resueltas las demandas, mayor calidad tendrá el esfuerzo creativo. La crisis de la modernidad abstracta y universal del Movimiento Moderno no surgió, justamente,

de su carácter de contemporaneidad, sino de su incapacidad para resolver su adecuación al lugar y a sus circunstancias históricas y sociales.

No han bastado las experiencias coyunturales de los avances tecnológicos desde los edificios “inteligentes” a los cubos espejados, para mostrarnos que esa arquitectura de “cualquier lugar” en nuestros medios padece de los problemas de mantenimiento, hermeticidad y costosos sistemas de reparaciones que señalan su fatal implantación en el lugar no adecuado. Los propios acontecimientos de los atentados terroristas de Nueva York o el reciente incendio del Windsor de Madrid desnudaron la imposibilidad de combatir el fuego desde fuera del edificio a más de cincuenta metros de altura y desde adentro subiendo más de 33 pisos. ¿Hemos pensado en los efectos de Cromagnon cuando hacemos en Buenos Aires las torres que estamos erigiendo?, ¿los

departamentos superiores, además de los irrigadores internos, se venderán con paracaídas para los habitantes de ellos? ¿No sería más lógico perder algo del negocio y asegurar la vida de los clientes? En la utilización de materiales de altísimo costo como el titanio, aplicado ornamentalmente en obras como símbolo de modernidad (Banco de Hollein en Lima), ¿no sería más razonable destinar su costo y su gasto de mantenimiento a mejorar las calidades del espacio público cercano? Estamos ante opciones que una justa crítica nos señala que no pueden hacerse desde el objeto arquitectónico en sí, más allá de sus presuntos y todavía no demostrados méritos, sino desde la relación de ese objeto con su contexto cultural, social y ambiental.

Más allá de estas obras de torres que llenan los avisos comerciales de los periódicos ponderando las calidades de ese entorno que con la propia obra contribuirán a destruir, buena parte de los emprendimientos arquitectónicos en América Latina y en Argentina tienen que ver con intervenciones sobre edificios de valor patrimonial. Restauración, rehabilitación y reciclaje son operaciones profesionales habituales que han llevado a comprender la necesidad de rescatar el patrimonio construido como parte de la vigencia de una memoria urbana. Estas son obras que valoran el

espíritu del lugar, pero también expresan el espíritu del tiempo y deben ponderarse en términos de una contribución a la cultura que deja la huella de nuestras generaciones sin arrasar con la herencia recibida.

7. Hacia una crítica capaz de ponderar actitudes y resultados

Particularmente, la Argentina requiere una actitud franca que termine con el ya mencionado doble discurso de muchos profesionales que, atendiendo a su propia conveniencia, sacrifican a ella otros valores que son inmanentes a la responsabilidad que nos cabe como arquitectos y ciudadanos. No se trata de una omisión pasiva, sino de una actitud destructiva de los valores urbanos y paisajísticos-ambientales que se justifican con supuestos valores plásticos y estéticos de difícil demostración. Muchas veces, las obras ya no se explican sino que se justifican, poniendo en evidencia la conciencia culposa con la que se actúa. En otras oportunidades, se trata de la apropiación privada de las inversiones públicas o de los espacios comunes, articulando esos intereses con el abandono que sectores del estado realizan de sus responsabilidades en la defensa del bien común.

Pero ello no es, por suerte, la única forma de manifestación de la arquitectura contemporánea en estos tiempos de desconcierto y globalidad. Ejemplos de apropiación de

antiguas estructuras fabriles y ferroviarias como las que van albergando a las Universidades de Quilmes y Lanús señalan la potencialidad del reciclaje de grandes contenedores con una sensibilidad que contrasta claramente con la “avaricia del espacio”, al decir de Eduardo Sacriste, con que se han manejado intervenciones controvertidas por su dudoso origen y opacos resultados como las de los pabellones de la Sociedad Rural. Podemos saludar como positivo el reciclaje de antiguos silos, mientras lamentamos la destrucción de los de Bunge y Born en Puerto Madero que fueron ponderados en su época por Gropius y Le Corbusier. Debemos alegrarnos de que se reconozca una expresión de una arquitectura antes denostada como la del Centro Cívico de Bariloche, pero a la vez reiterar nuestros temores ante la presión de quienes pretenden “enmarcar” el Lago Nahuel Huapi con un nuevo Centro Cultural-Comercial que oblitera el paisaje y fragmenta las visiones del Centro Cívico, “completándolo” con remedos de las pirámides de Pei o el arco de la Défense. El ejercicio de la tontería mimética, de la “cita” nostálgica, ya llega a nosotros con los que nos amenazan con nuevas torres, supuestamente inspiradas en el Kavanagh, que viene a servir de excusa a los autoexcusados.

En lo referente a la gestión de la ciudad, la recuperación de los espacios públicos parece un tema central que debe enca-



Vivienda en antigua cervecera de Montevideo señala la posible refuncionalización de los grandes contenedores industriales y rescata patrimonio generando urbanidad con buen diseño.

PIDEN FRENAR LA CONSTRUCCIÓN DE EDIFICIOS

Protesta en Caballito



RECLAMO. LA GENTE SE JUNTO EN PEDRO GOYENA Y JOSÉ MARÍA MORENO.

Dicen que las casas bajas del barrio están amenazadas. Que la calidad de vida ya no será la misma. Y que las cloacas están al límite de su capacidad. Por eso, vecinos de Caballito volvieron a marchar ayer para reclamar que se frene la construcción de torres en el barrio. Fue a las 19.30, en Pedro Goyena y José María Moreno, donde la gente se juntó con carteles para pedir “Basta de edificios altos”. “Si la construcción sigue a este ritmo vamos a tener graves problemas con las cloacas y el agua”, advirtió Mario Oybin. Los vecinos ya consiguieron, a través de un recurso de amparo, frenar la construcción de un edificio de 10 pisos en Cucha Cucha al 950, una manzana de casas bajas. Además, dos legisladores porteños, Juan Manuel Olmos y Sebastián Gramajo (ambos del Frente para la Victoria) presentaron por separado dos proyectos de ley para declarar la emergencia urbana en la zona y limitar la altura de las construcciones. ◀

Solamente la participación ciudadana y una voluntad clara del poder político a favor de la calidad de vida urbana permitirá valorar la ciudad como un patrimonio que hoy está en riesgo.

rarse con campañas de educación ciudadana. Hay ciudades como Caracas que, por la misma condición del clima

tropical y los hábitos de sus habitantes, presenta síntomas de suciedad en sus calles. Sin embargo, una inteligente campaña de concientización para el tren subterráneo (metro) hace que no exista allí un papel caído, demostrando la posibilidad de superar el problema con un manejo adecuado. Esta concientización cívica es imprescindible entre nosotros, donde, en los conjuntos residenciales, los espacios que son comunes, y por lo tanto de todos, pasan a ser de nadie y todos tiramos allí la basura y descuidamos su mantenimiento. El espacio común es visto como un sitio residual al que no atendemos adecuadamente. Estas tendencias se han exacerbado con el individualismo competitivo de la última década del siglo XX y con las crisis que nos ha llevado al “sálvese quien pueda” antes que a esforzarnos en superar solidariamente los problemas.

Por supuesto que la pérdida de esa conciencia de bien común acompañó la entrega de los bienes del estado y el regalo del espacio público a intereses particulares (concesiones en Palermo y sobre la Costanera Norte, Parque Temático Tierra Santa en Buenos Aires, etc.). Sin embargo, debemos ponderar como positivas las campañas de padrinazgo para el mantenimiento de plazas y parques, aunque nuevamente el vandalismo que afecta a esculturas, fuentes y espacios verdes demuestra la existencia de una sociedad no consolidada en una convivencia cívica madura. La importancia de la gestión municipal positiva es esencial en la generación de un legítimo orgullo por la transformación de la ciudad y moviliza el estado de ánimo de la ciudadanía de una manera multiplicadora. Es lo que se percibió en la transformación del centro histórico de Lima o en Quito,

pero es también lo que se puede vivir hoy en Rosario y en Montevideo, o en el pasado inmediato en Curitiba.

Necesitamos, cada vez más, de una ciudadanía comprometida e instituciones consolidadas que actúen y cumplan su papel para reorganizar una sociedad donde el abuso del poder, la displicencia en el ejercicio de las responsabilidades y la corrupción han debilitado los fundamentos y articulaciones de las entidades intermedias entre el hombre y el estado. La arquitectura podrá, en esas condiciones, dejar de ser un mero capricho o un dispendioso gesto de un artista, para privilegiar su vocación ineludible en el campo social y cultural. Miremos el horizonte del siglo XXI a partir de nuestras falencias y busquemos dar las respuestas para las que nuestra profesión nos ha capacitado.

Ramón Gutiérrez. *Nació en Buenos Aires en 1939. Arquitecto. Investigador superior del CONICET. Académico de número de la Academia de la Historia y la Academia Nacional de Bellas Artes. Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y de múltiples academias de América Latina. Consultor de UNESCO para temas de patrimonio cultural. Ha sido profesor de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo en numerosas universidades de América y Europa. Autor de más de 150 libros y cientos de artículos. Sus últimas publicaciones son Arquitectura latinoamericana en el siglo XX (Barcelona, 1999); L'Altra Architettura. Città, Abitazione e Patrimonio (Milán, 2000) y la Historia del arte iberoamericano (Barcelona, 2001), que coordinó junto con Rodrigo Gutiérrez Viñuales.*

Historia del discurso crítico

JORGE LÓPEZ ANAYA

En 1665, la Academia Real de Pintura y Escultura de Francia, a instancias de Jean-Baptiste Colbert, creó la llamada “exposición periódica de artistas vivos”, más tarde conocida como “salón”. En los primeros tiempos, sólo podían exponer los miembros de la Academia; desde 1748, un jurado de selección eligió a los expositores entre los candidatos presentados. Estas exhibiciones, que redujeron el poder de los gremios y de las cofradías, crearon un público nuevo, más amplio y diverso, en el contexto del ascenso social de la burguesía y de la demanda democrática de acceso a la cultura. La crítica de arte fue una consecuencia de esas presentaciones públicas. (La palabra “crítica” proviene del término griego *krineîn*, que significa juzgar, evaluar, separar, discernir).

En 1747, apareció la primera crónica, por cierto controversial, sobre uno de estos salones. Había sido escrita por La Font de Saint-Yenne, con el título *Réflexions sur quelques causes d l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mis d'août 1746*. En ese texto, el crítico señala: “Un cuadro es una obra representada en el teatro; cada uno tiene el derecho de manifestar su juicio”. De este modo, no sólo hace del debate sobre la creación artística una cuestión pública, también inaugura un género nuevo: la crítica de arte libre, la de los *salonniers*.

El crítico más célebre, reconocido como padre del género, fue sin duda Denis Diderot (1713-1784), un filósofo ilustrado, que cubrió nueve Salones de París entre 1759 y 1781. Los escribió

por encargo de Friedrich Melchior Grimm para *La Correspondance littéraire*. Los conceptos sobre los que se funda su crítica de arte se encuentran en la *Paradoja del comediante* (1773), en el artículo *Beau* (1752) redactado para el segundo tomo de la *Enciclopedia*, en el *Ensayo sobre la pintura* (1766), y en los *Pensamientos sueltos sobre la pintura, la escultura y la poesía para que sirvan de epílogo a los Salones* (1777).

Los Salones (deben su nombre al Salon Carré del Palacio del Louvre, donde se realizó durante muchos años) reflejan las reacciones de la sensibilidad de Diderot ante los artistas más importantes de la época: Chardin, Vernet, Greuze, Vien, Boucher, los Van Loo, La Tour, Fragonard, David. En los textos se advierte la aplicación de principios filosóficos o del gusto a obras artísticas particulares. También es evidente la preocupación por la necesidad de los temas morales, elevados: “Hacer amable la virtud, odioso el vicio, notable el ridículo, he aquí el propósito de todo hombre de bien que toma la pluma, el pincel o el cincel”. En el Salón de 1767, censura las pinturas licenciosas, como las de Pierre-Antoine Baudouin: “Artistas –escribe–, si buscáis celosamente la perduración de vuestras obras, os aconsejo constreñiros a los temas decorosos. Todo aquello que predique la depravación a los hombres está destinado a la destrucción (...)”.

Cuando Diderot revisa las opiniones más autorizadas, se inclina por la belleza relativa, aunque se mantiene fiel a las ideas clasicistas de unidad, orden, proporción, simetría. De todos modos,

estas categorías ya no se subordinan a apriorismos fijados previamente como en la mentalidad clasicista, sino que empiezan a ser datos reconocidos por la experiencia perceptiva. Se reivindica el papel de los sentidos. Este principio estético de la “relación” se construye sobre la “experiencia” y la “razón” del hombre ilustrado. Existe un compromiso con la percepción, pero también con las nuevas instancias de la Razón, valor supremo iluminista.

Al mismo tiempo, gracias al aprendizaje del lenguaje utilizado en los talleres de sus amigos –como Jean Baptiste Chardin–, Diderot desliza lúcidas observaciones sobre la materialidad y la sensualidad de la pintura. Además, como en su momento lo hizo La Font de Saint-Yenne, no deja de reconocer a cada uno de los espectadores la competencia para juzgar y el derecho a expresar un juicio.

Baudelaire y la modernidad

En el siglo XIX, la crítica de arte adquirió conciencia del porvenir del arte moderno, como se reflejó en los textos de literatos-críticos como Charles Baudelaire (1821-1867), Émile Zola (1840-1902), los hermanos Edmond y Jules Goncourt (1822-1896; 1830-1873), Théophile Gautier (1811-1872) y Stéphane Mallarmé (1842-1898). Otros críticos de la época son menos recordados y algunos aún no han sido estudiados, como Champfleury (1821-1889), Théophile Thoré (1807-1869), Paul Mantz (1821-

1895), Eugène Fromentin (1820-1876), Edmond Duranty (1833-1880), Jules Laforgue (1860-1887) y Joris-Karl Huysmans (1848-1907).

El crítico más prestigioso de la época era Théophile Gautier, pero Baudelaire le dio al género un impulso renovador, comprometido con la *modernité*. En el Salón de 1846, afirma que “la mejor crítica es la que resulta entretenida y poética; no esa otra, fría y algebraica que, bajo pretexto de explicarlo todo, no tiene ni odio ni amor y se despoja voluntariamente de toda especie de temperamento”. En el mismo texto expone el método que preconiza: “Para ser justa, es decir, para tener razón de existir, la crítica debe ser parcial, apasionada, política, es decir, realizada desde un punto de vista exclusivo, pero que sea el punto de vista que abre mayor número de horizontes”.

Baudelaire fue un observador perspicaz del siglo XIX. El arte, la actualidad y la modernidad se comprometen en sus escritos de continuo. Pero censura duramente la idea del progreso indefinido, propio de la “fatuidad moderna”. “Transportada al orden de la imaginación –escribe en el texto dedicado a la Exposición Universal de 1855–, la idea del progreso (...) se erige como un absurdo gigantesco, como un grotesco que llega hasta lo espantoso. La tesis ya no es sostenible”.

Es evidente que el poeta, defensor de la modernidad estética, es al mismo tiempo un hostil enemigo de la modernidad utili-

taria y mercantil. En “Edgar Poe, su vida y sus obras”, estudio crítico colocado a la cabeza de las primeras traducciones del escritor (1856), lo retrata como una víctima de la modernidad norteamericana y hace de él un ejemplo de la alienación artística de la época. La estética de la modernidad aparece atrapada en una gran contradicción

En “El pintor de la vida moderna”, publicado en 1863, Baudelaire afirma que la modernidad se cumple en la obra de Constantin Guys (1802-1892). Este pintor, para el crítico, es un periodista, el equivalente a un fotógrafo de prensa contemporáneo: fija los eventos, lo efímero, y envía sus croquis a los periódicos que realizan los grabados de inmediato con el fin de ilustrar las novedades, por ejemplo la guerra de Crimea. En Guys encuentra la combinación ideal de lo instantáneo y la totalidad, del movimiento y la forma, de la modernidad y la memoria. “El placer que obtenemos de la representación del presente –escribe– deriva no solamente de la belleza de la que puede estar revestido, sino también de su cualidad esencial de presente”. El sentido del presente es constitutivo de toda experiencia estética. La paradoja reside en que la misma expresión “representación del presente”, establece una distancia al mismo tiempo que afirma su inmediatez. “¿La memoria del presente es acaso el presente?”. Ésta es la insoluble

paradoja de la modernidad; es evidente que existe un conflicto entre modernidad e historia.

Para Baudelaire, “el modernismo es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”. La experiencia cotidiana e histórica y la vivencia de la modernidad son una misma cosa. Sin duda, en los escritos recopilados en *Curiosités esthétiques* y *L'art romantique*, anticipó con lucidez el advenimiento de las vanguardias artísticas, aunque al crítico no le gustaba ese término; creía que era una metáfora de mal gusto. ¿Cómo una expresión que servía para nombrar operaciones de las milicias podía ser utilizado para caracterizar los cambios sutiles, casi imperceptibles a la vista de las creaciones artísticas?

La misión del arte

En el siglo XII, el término “vanguardia” designa “la parte de la armada o de una tropa armada cualquiera que marcha al frente del cuerpo principal”. Según todas las referencias, su uso en relación con el arte corresponde a los sansimonianos en la década del veinte del siglo XIX. En el diálogo ficticio entre “El artista, el sabio y el industrial”, de un libro publicado sin nombre del autor en 1825, el artista, dirigiéndose a los restantes miembros de la Santísima Trinidad (los sabios y los industriales), afirma: “Unámonos; y para lograr el mismo fin tenemos, cada uno de noso-

tros, una tarea diferente que cumplir. Somos nosotros, los artistas, quienes servimos a ustedes de vanguardia: el poder de las artes es en efecto más inmediato y rápido”. Para los sansimonianos no existe una vanguardia artística como tal, sino que se identifica con la vanguardia social. El destino del arte, finalmente, es ejercer sobre la sociedad un poder positivo.

El término vanguardia también fue usado con un sentido similar por los críticos *fourieristas*, rivales de los sansimonianos. Gabriel Désiré Laverdant publicó en 1845, en *Phalange*, un artículo sobre el Salón de París de ese año que luego fue publicado en un folleto con el título *De la mission de l'art et du rôle des artistes*. “El arte —dice el crítico—, expresión de la sociedad, expresa en su más alto momento las tendencias sociales más avanzadas: es precursor o revelador. Ahora bien, para saber si el arte cumple su papel de iniciador, si el artista se sitúa completamente en la vanguardia es necesario saber hacia dónde va la Humanidad, cuál es el destino de la Especie”.

Étienne Cabet, un reformador socialista francés, buen conocedor de Fourier y de Saint-Simon, señalaba en 1839 la utilidad social como finalidad principal del arte. “Lo agradable —escribió— sólo deberá ser buscado cuando tengamos lo necesario y lo útil”.

Uno de los principales críticos próximos al realismo fue Champfleury, amigo de

Courbet (en el sector derecho de la gran tela *Atelier du peintre* (1855), detrás de la musa desnuda del realismo, está representado junto con Pierre Joseph Proudhon, el músico Alphonse Pro-mayet y Baudelaire). Por otra parte, las primeras críticas de Théophile Thoré (algunas firmadas con el seudónimo W. Bürger) seguían una vía similar a la que se publicaba en las revistas *fourieristas*, como la *Phalange*.

Arte por el arte

Opuesto por el vértice a Laverdant y sus compañeros humanitarios, Théodore Gautier, en el prefacio a su novela *Mademoiselle de Maupin* (1835), anunció —sin utilizar la expresión— la doctrina de *l'art pour l'art*. Allí aparecía el concepto de autonomía del arte, con la necesaria eliminación de todo propósito moral o educativo de las obras de arte. Ese status de autonomía había sido alcanzado, señala Jürgen Habermas, en la medida en que “con el surgimiento de la sociedad burguesa el sistema económico y el político se desligaron del cultural”.

Al referirse a los críticos morales, a los sansimonianos, Gautier señalaba: “Son los críticos utilitarios. Pobres hombres que tenían la nariz muy corta hasta el punto de no poder sostener sus anteojos, y que, sin embargo, no veían más allá de sus narices”. En *Un viaje por España* (1840), planteaba con ironía su oposición a las ideas de “utilidad” del arte: “No es verda-

deramente bello más que aquello que no sirve para nada. Todo lo que es útil es feo, porque la expresión de las necesidades de los hombres son innobles y asquerosas, como lo es su pobre y enferma naturaleza”. Tres lustros más tarde, en *Las Bellas Artes en Europa*, escribió que el arte por el arte no es “la forma por la forma, sino la forma por lo bello, haciendo abstracción de toda idea extraña, de toda malversación en provecho de una doctrina cualquiera, de toda utilidad directa”.

Vanguardias históricas

El tiempo del modernismo y de las vanguardias históricas fue el de las más intensas convulsiones, el de la más profunda zozobra cultural y el de mayor hundimiento de las tradiciones plásticas-visuales. Todo debía comenzar de nuevo, como si se hubieran olvidado las reglas del juego utilizadas hasta entonces. Aunque los expresionistas, los *fauves* y los cubistas entendían su práctica artística como parte de la lucha por lo nuevo, el primer proyecto de vanguardia fue el futurismo italiano, que aportó el modelo programático para las que le siguieron.

Después del colectivo encabezado por Filippo Tommaso Marinetti, surgieron el suprematismo y el constructivismo en Rusia, el neoplasticismo en Holanda, el purismo en Francia. El vanguardismo artístico europeo –con la excepción de las vías espiritualistas– aparecía ligado al proceso de unir sus fuerzas con la ciencia

y la tecnología: el productivismo soviético y la Bauhaus de Dessau impregnados de la idea de “proyecto”, de reorganización estética del entorno, encarnaban el *pathos* del proyecto de la unidad ilustrada de la razón y de la libertad.

Por el contrario, algunos “inventos” de Duchamp simbolizaron el rechazo a esa concepción estética. Esa “otra cara”, para usar una expresión de Pierre Restany, desveló un problema reprimido por las vanguardias “afirmativas”. Frente al entusiasmo modernizador de algunos movimientos, se generaron algunas críticas impulsadas en parte por el desencanto de la Primera Guerra Mundial; con el *ready made*, el dadaísmo y el surrealismo (la última vanguardia histórica), el arte se rebeló contra la racionalidad. Fue Theodor Adorno quien afirmó que el arte acierta en un doble sentido con esa rebelión: “Por seguir manteniendo su finalidad que no es racional y por acusar de irracional y de falta de sentido a lo existente”. Por su parte, Andreas Huyssen señaló que el vanguardismo de las tres primeras décadas del siglo XX “intentó subvertir la autonomía del arte, su artificial separación de la vida, y su institucionalización como arte culto”. Las vanguardias postularon sus proyectos de reintegración del arte y la vida en un momento en que la sociedad tradicional, de manera más notoria en Italia, Rusia y Alemania, sufría su más importante transformación, iniciando una nueva etapa de la modernidad.

Las nuevas tendencias, liberadas del sistema de la Academia y de la *École nationale supérieure des beaux-arts*, requerían críticos que, más que juzgar, acompañar o transponer en palabras los asuntos de los cuadros y esculturas, pudieran teorizar sobre sus propuestas lingüísticas o programáticas. El arte precisaba, más que nunca, un discurso complementario. Las pinturas y las esculturas se habían convertido en objetos extraños que desconcertaban la mirada. Estaban demasiado alejadas de las posibilidades de restituir a sus espectadores un mundo habitual o cotidiano. En realidad, se trataba de objetos que ponían en crisis la noción misma de representación (las pinturas de Picasso, Braque y muchos otros).

El público, y el mismo mundo del arte, hostil o desorientado, requería la intervención de un mediador, portavoz o promotor, tarea que asumieron algunos artistas, poetas y escritores amigos de los artistas. La crítica deviene un género que, alejado de las valoraciones normativas, indaga las funciones referenciales (representación) y comunicativas de los elementos formales en las obras artísticas. En primer término, puede reconocerse que en la reflexión crítica sobre el lenguaje, que aflora en los primeros años del siglo XX, se produce el desdoblamiento entre los valores representativos del lenguaje, acorde con el conocimiento de las cosas denotadas, y los valores

formales, que imponen a las formas, los colores, las estructuras, un régimen distinto al de la representación.

Esto es decisivo para la reestructuración del pensamiento crítico en los comienzos del siglo XX, cuando se reconoce la inmanencia del signo, la propia estructura de la obra artística. En 1913, Guillaume Apollinaire –poeta y crítico desde 1910– escribía en *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*: “La verosimilitud no tiene ya ninguna importancia, pues el artista lo sacrifica todo a las verdades, a las necesidades de una naturaleza superior que él da por supuesta sin descubrirla. El tema ya no importa y, si importa, sólo apenas”. Más adelante, agrega: “Se puede pintar con lo que se quiera, con pipas, con sellos de correos, con postales, con naipes, con candelabros, con trozos de hule, con cuellos postizos, con papel pintado, con periódico”.

La formalización

La pintura y la escultura se vuelven hacia su propia organización interna. Parecen inclinarse menos hacia la transformación de imágenes del mundo fenoménico que a indagar sus virtualidades formales, como lo expresó uno de los críticos asociados al grupo de Bloomsbury, Clive Bell (1881-1964) en su controversial teoría de la “forma significativa” expuesta en su libro *Art* (1914). Existe, según afirma, un sentimiento peculiar que se experimenta ante una obra artística. Este sentimiento (o emoción) es provocado por una cualidad

que designa *significant form*, una forma que conmueve profundamente sin identificarse con lo meramente representativo. Lo referencial puede “informar”, pero en la mayoría de los casos estas formas están desprovistas de significación formal y de sentimiento estético. El crítico reivindica la autonomía de la forma artística y su desvinculación del contenido objetivo o existencial. Quizá sea lícito decir que la situación emotiva que produce una obra artística para Bell es similar a la que experimenta el matemático en su mundo de ideas abstractas.

Todo lleva a suponer que se denuncia la dimensión semántica (significativa) como irrelevante para esos procedimientos de montaje formal. ¿Se trata de la crisis semántica de las artes? Wittgenstein, en el *Tractatus logico-philosophicus* (1918), había declarado la imposibilidad de que se pudieran hacer siquiera enunciados sobre el lenguaje. Lo formal del lenguaje sólo puede mostrarse.

Las estéticas de la formalización aceptan que existen hechos artísticos de carácter objetivo, pero lo “artístico” se erige sobre principios a posteriori, deducidos de la observación de las mismas obras. Esta vocación objetivista quizás justifique la propensión a encontrar, por sobre los rasgos individuales de las obras artísticas, los estilos, los ismos o tendencias. La noción de estilo, impulsada, entre otros, por Heinrich Wölfflin (1864-1945), un historiador de la escuela de Viena, autor de

los famosos *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* (1915), guarda relación con el sentido del orden que se lee en las apariencias visibles obras mismas. Sin duda, el prestigio alcanzado en el siglo XX por las tendencias, por los movimientos, sintoniza con esa tendencia a la formalización.

El formalismo, desarrollado por la estética *postkantiana* en Alemania en el último tercio del siglo XIX, señalaba desde Johann Friedrich Herbart (1776-1841) que la belleza artística residía, ante todo, en las relaciones formales entre las formas, los colores, etcétera. La estética de pura visibilidad (*Reine Sichtbarkeit*) vuelca su atención hacia los valores formales tal como se ofrecen en el juego armónico de su presencia física en las propias obras.

En Francia, en su famosa *Vida de las formas* (1934), el historiador Henri Focillon (1881-1943) afirmaba que “el contenido fundamental de la forma es un contenido formal”. En definitiva, la forma es la esencia de la obra de arte y los estilos son los patrones de la forma que evoluciona paralelamente a la vida.

Detrás de estas ideas, el pensamiento crítico se inclinó en favor del mismo lenguaje, de la “formalización”; respaldaba la desaparición elocutoria del que escribe o del que pinta. Como proponía Mallarmé, la obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras movilizadas por el choque de su desigualdad”.

No hay que olvidar que la postulación de la autonomía de la forma estética (autonomía relativa que podía deslizarse hacia los formalismos), fue propuesta en oposición a los sociologismos que encarnaban los franceses Charles Lalo (*L'Art et la vie sociale*, 1912), Jean-Marie Guyau (*L'Art au point de vue sociologique*, 1921), y el alemán Wilhelm Hausenstein (*El arte y la sociedad*, 1916). Algo similar sucedía con los psicologismos en boga.

La interpretación

En una vertiente ya sugerida por Nietzsche, otro sector de la crítica se volcó hacia la interpretación. En esta vía, se involucra al propio sujeto espectador en la constitución del objeto estético; la obra se concibe como un espacio en el que se concreta el sentido, no una “revelación”. “La validez del texto no procede de la autoridad de su autor –dice Hans Dieter Zimmermann–, sino de la confrontación con nuestra historia vital, de la que nosotros somos autores, pues cada uno es autor de la historia de su vida”.

Marcel Duchamp, con el primer *ready made*, propuso una nueva lectura “interpretativa” de las obras de arte. En esta vía, sus estrategias de recepción nunca buscaron llevar al contemplador hacia la captación plena del sentido. Siempre trataba que los contenidos no llegaran fácilmente al receptor. Por otra parte, planteó auténticas estrategias de recepción que denominó “retardamientos”. Estos

eran astucias comunicativas dirigidas a asegurar que el receptor no descifrara todo el sentido de las obras, para que siempre le quedara algo por descubrir.

En la ponencia que Duchamp leyó en la American Federation of Arts, en Houston (1957), aseveró que el “acto creativo” era impensable sin la participación del receptor. Sin duda, el tema de la competencia y de la responsabilidad participativa del espectador fue uno de sus aportes importantes. En relación con esta problemática, señaló: “En conjunto, el acto creativo no está realizado sólo por el artista: el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior descifrando e interpretando sus cualificaciones internas y, en esa forma, añade su contribución al acto creativo. Esto resulta más obvio aún cuando la posteridad pronuncia su veredicto final y, en algunas ocasiones, rehabilita a artistas olvidados”.

Las propuestas de Duchamp recuerdan la famosa máxima de Paul Valéry (1871-1945): “Mis versos tienen el sentido que se les quiera prestar”, que parece indicar un puro y simple nihilismo hermenéutico. El poeta señaló esa situación de manera contundente en su *Curso de poética* del Colegio de Francia: “La obra del espíritu no existe sino en acto”. Fuera de ese acto (la recepción) sólo queda un objeto “que no tiene con el espíritu ninguna relación particular”. Sin la lectura interpretativa del espec-

tador, la obra de arte no es más que un conjunto de formas arbitrarias sólo unidas por el soporte.

Pero el acto con el cual los espectadores otorgan a las obras de arte determinado sentido no es un acto arbitrario que proviene de otro mundo; es un acto histórico que nace y madura en el mismo ambiente en el cual se transmite la obra. Esta operación se hace siempre dentro de una tradición de los lenguajes artísticos existentes, que son regulados de una manera coherente en el ámbito de la “precomprensión”. Esta competencia del espectador incluye y sostiene la obra en sus horizontes históricos.

Un nuevo paradigma

En *Leonardo y los filósofos* (1929), Valéry mostró el nuevo horizonte que abría el arte moderno tras la superación de las últimas posiciones de la estética clásica: “La Belleza es una especie de muerte. La novedad, la intensidad, la extrañeza, en una palabra, todos los valores de choque la han suplantado”. El arte tomó un nuevo rumbo renunciando a la forma perfecta del objeto estético; además, con la renuncia al ideal de la contemplación pasiva dio lugar a una renovada participación del espectador.

En *Eupalinos ou l'Architecte* (1923), el poeta describió el cambio producido en la historia de la *poiesis* (el placer producido por la obra hecha por uno mismo). Fue en esas páginas donde propuso la teoría del

objet ambigu y desmontó, poco a poco, la ontología del objeto estético acuñada por Platón. La explicación fue paradigmática para comprender el proceso iniciado por el *ready made*. Pero el “objeto dudoso” duchampiano no niega la diferencia entre arte y naturaleza (tema del diálogo de *Eupalinos o el Arquitecto*), sino el límite impreciso entre arte y realidad: esto es lo que sucede, tanto en el *Portabotellas* (1914) como en las latas de cerveza (*Painted Bronze*, 1964) y en las banderas (*Flag*, 1955) de Jasper Johns.

La estética de la representación pictórica o escultórica tradicional, como escribió Hans Robert Jauss (1977), no sirve para comprender el desarrollo del arte posterior a la Segunda Guerra Mundial. Esos fenómenos estéticos exigen el desarrollo de una teoría de la recepción capaz de abarcar con definiciones nuevas la actividad estética exigida por el espectador. Agotada la estética del objeto artístico (cuadro o escultura), no existe ninguna barrera entre la propuesta estética y la realidad extra-artística. El “objeto ambiguo” se convierte en el nuevo paradigma del arte.

El espectador, en cada caso, tendrá que preguntarse y decidir si un objeto tiene derecho a ser arte. En definitiva, sólo podrá disfrutar de sus propuestas una vez que, con total desafección por el anterior *status* del arte (contemplación, resolución estructural y bella apariencia), busque por sí mismo el sentido. Esa reflexión interrogativa y ese placer reflexivo, que no

conduce a ninguna significación definitiva, tampoco llevan a ninguna definición del “carácter artístico”. Lo único placentero de este arte es la actividad reflexiva del espectador, no el objeto en sí.

El crítico norteamericano Harold Rosenberg (1907-1978) utilizó la denominación “objetos de ansiedad” (*anxious objects*) para describir las “obras de arte” que tienen como cualidad principal producir inquietud o duda sobre su *status* artístico. Un objeto de ansiedad, de manera inevitable, trastorna y desconcierta. La dificultad, para el contemplador, aparece en el momento en que pretende descubrir si “eso es arte de verdad” y “por qué es arte”. En esos años, Robert Rauschenberg, amparado en la poética de Duchamp, creó los *combine paintings*, obras en las que se mezclan fondos pictóricos expresionistas con toda clase de deshechos de la sociedad contemporánea: botellas de Coca-Cola, animales embalsamados, sillas, ruedas, ventiladores, partes de automóviles, etcétera.

Formalismo norteamericano

El crítico Clement Greenberg (1909-1994), una figura casi mítica y controversial, desarrolló gran parte de sus teorías bajo el influjo de los críticos ingleses, en particular de Roger Fry y Clive Bell. Por lo tanto, su método no podría sino estar identificado con el formalismo. En su célebre artículo “Vanguardia y kitsch” (1939), publicado

en *Partisan Review*, ya aparecen los primeros datos de su teoría del modernismo, progresivamente elaborada hasta la década de los sesenta. Sus aportes teóricos más conocidos se encuentran en diversos textos, entre ellos, “La pintura modernista” (1961) y “La abstracción post pictórica” (1964).

En su ensayo fundamental sobre la pintura modernista, Greenberg señalaba: “La esencia del modernismo reside, tal como yo lo veo, en el uso de los métodos característicos de una disciplina para criticar a la disciplina misma, no para subvertirla sino para afinarla más firmemente en su zona de competencia”. El crítico agrega aquí su proclamación de principios y prescripciones, entre otras, el carácter plano del soporte, el triunfo absoluto de la forma y la negación a atribuir a las obras de arte otra significación que estética. En 1948, en “La nueva escultura”, ya había escrito: “Una obra modernista de arte debe procurar, en principio, evitar la dependencia de cualquier tipo de experiencia que no venga dado por la naturaleza esencial de su medio”.

En 1964, Greenberg reunió a los artistas de la tendencia *post-painterly* en una muestra presentada en el County Museum de Los Ángeles. En el texto del catálogo afirmaba que esa pintura se caracterizaba por la “claridad lineal” y la “apertura al diseño”. Por otra parte, retomaba conceptos ya conocidos, como la consideración de que el artista debía

aprovechar las características específicas de cada disciplina artística, rechazando las derivadas de otros medios.

El *post-painterly* era un arte sin pretensiones revolucionarias, sin fervor místico, sin proyectos utópicos para el futuro. Se trataba de una tendencia abiertamente esteticista, autocentrada en los problemas intrínsecos de la pintura. Frank Stella decía que su obra estaba basada en el hecho de que sólo había en ella lo que podía ser visto: “Lo que usted ve es lo que ve”. Esto coincide con la concepción de Greenberg, quien rechazaba la posibilidad de que el arte tuviera algún propósito superior o “espiritual”. La acción del arte, en definitiva, era escasa y limitada.

Durante años, numerosos críticos, en los Estados Unidos y en el exterior, siguieron los preceptos formalistas de Greenberg. Uno de ellos fue Michael Fried, quien hacia 1980 derivó hacia otras concep-

ciones de la crítica sobre la base de algunas vías de la filosofía francesa. La figura más brillante entre los seguidores del pensamiento del crítico fue Rosalind Krauss. En la introducción de *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (1985), señala su evolución intelectual a partir de los primeros años de la década de los setenta. Desde entonces, su modelo de interpretación crítica se configuró sobre la base de pensadores como Ferdinand de Saussure, Roland Barthes y Jacques Derrida.

Otros críticos, en sus inicios seguidores del formalismo, como Hilton Kramer (teórico neoconservador) y Donald Kuspit (crítico *postadorniano*), también se volcaron hacia el análisis de los contenidos. Hacia finales de la década de los setenta, varios críticos norteamericanos construyeron sus modelos teóricos con distintas deudas con la escuela de Frankfurt (Walter Benjamin y

Theodor Adorno) y con el estructuralismo y el posestructuralismo francés (Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Michel Foucault, Jacques Lacan, Julia Kristeva y Jean Baudrillard). Las principales figuras de esta vertiente son Craig Owens, Douglas Crimp y Hal Foster.

Estas consideraciones sobre los discursos de la crítica de arte son sin duda reducidas e incompletas. Entre otros temas que podrían haberse desarrollado están la noción de “mundo del arte” (*artworld*) de Arthur C. Danto (1964), la “teoría institucional del arte” de George Dickie (*Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis*, 1974), y la “función denotativa” de Nelson Goodman (*Los lenguajes del arte*, 1968). Todas son indagaciones que gozan de favorable acogida en algunos ámbitos de la crítica de arte.

Jorge López Anaya. Nació en Buenos Aires, graduado en Historia de las Artes por la Universidad Nacional de La Plata. Fue profesor titular de Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires y de La Plata. Es crítico de arte del diario La Nación y corresponsal de Lápiz. Revista internacional de Arte (Madrid). Entre otros libros, publicó *El arte en un tiempo sin dioses* (1995), *Historia del Arte Argentino* (1997), *Estética de la incertidumbre* (1999), *Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional* (2003), *La vanguardia informalista. Buenos Aires 1957-1965* (2004) y *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*.

Las dos vías de la crítica

ELENA OLIVERAS

Se han multiplicado en los últimos tiempos los estudios sobre la obra de arte, se han analizado desde distintos puntos de vista los sorprendentes cambios que llevan a su des-definición. Pero a pesar de su interés, es comparativamente muy poco, casi inexistente diría, lo que se ha escrito sobre los efectos de la obra en el receptor, sea éste el “gran público” o el crítico especializado. Resulta, de este modo, que el aspecto menos conocido del arte ha sido y sigue siendo su efecto real en la recepción. En el caso del público, sabemos que investigarlo es costoso y que los datos pierden vigencia con rapidez, casi la misma con la que se mueve el flujo variado de espectadores que circula por los lugares de exposición. En cuanto a los efectos de la obra de arte en la crítica, se observan variantes más estables que facilitarían su estudio. Intentaremos en esta oportunidad aproximarnos a ellas con la dificultad que supone un contexto pluralista, carente de las narrativas hegemónicas que, en otros momentos de la historia, ordenaban el decurso del arte.

¿Tener o no tener la obra ante los ojos?

Podríamos decir que “crítico” es aquel miembro del mundo del arte socialmente reconocido para valorar las obras de arte. En su uso corriente, “valorar” es “apreciar” o “estimar” (*Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 1994). De acuerdo con su significado etimológico (del latín *appretiatio*, de *ad* = a y *pretium* = precio), apreciar es “poner precio o tasa a las cosas

vendibles”. En sentido figurado es “reconocer y estimar el mérito de las personas o de las cosas” (*Diccionario de la Real Academia Española*, 21ª ed., 1992).

Algunos críticos de arte estiman el mérito de las obras principalmente en función de sus cualidades visuales, a diferencia de otros que, con Duchamp, defienden un arte no “retiniano”. En este caso, lo más importante será el fermento conceptual de propuestas que nos llevan al extremo –impensado en otros tiempos– de la no necesidad del acto de percepción. Estamos ante posiciones escandalosamente antagónicas representadas por un filósofo del siglo XVIII, David Hume, y por un teórico del siglo XX, Gérard Genette.

En “Sobre la norma del gusto”, Hume transcribe un fragmento de *Don Quijote* en el que Cervantes cuenta una anécdota referida a dos parientes de Sancho, quienes eran reconocidos como excelentes catadores de vino. En una ocasión, cuando debieron opinar acerca de un vino que se suponía óptimo, uno de ellos apuntó que lo hubiera sido de no haber encontrado un ligero sabor a hierro y el otro agregó que le merecía cierta reserva por tener un cierto sabor a cordobán. Ambos fueron ridiculizados por lo que suponían eran falsos juicios. Pero una vez vaciada la cuba se halló en su fondo una vieja llave de hierro y, atada a ella, una correa de cuero de cabra. Era precisamente lo que daba al vino ese sabor particular o anormal que los parientes de Sancho, “delicados de gusto”, habían descubierto. De todos modos, como observa

Genette, el hecho de poder detectar el sabor de hierro y de cordobán estaría probando la precisión del gusto (como capacidad de discernimiento factual) pero no la de la apreciación, por lo que Hume, al pasar la anécdota al campo de la apreciación estética, estaría confundiendo entre “hecho” y “valor”.

Del modelo de los parientes de Sancho extrae Hume las condiciones del crítico de arte como “delicado de gusto”. Debería el crítico de arte poseer sentidos en extremo sutiles, delicados, para captar los mínimos detalles de una obra.

“Cuando los órganos de los sentidos son tan sutiles que no permiten que se les escape nada, y al mismo tiempo tan exactos que perciben cada uno de los ingredientes del conjunto, denominados a esto delicadeza del gusto” (Hume, 1987, 34).

La delicadeza del gusto y la posibilidad de captar, gracias a ella, todos los ingredientes de un conjunto fue durante mucho tiempo el fundamento de la apreciación estética y del concepto (tradicional) de “crítica de arte”. No es difícil imaginar que fuera un *fait de scandandale* el que, dos siglos después de las afirmaciones de Hume, se rompiera con la tradición al postularse, no sólo la importancia relativa de la percepción en las artes visuales, sino su total prescindibilidad. Negar la necesidad de la visión directa de

la obra *visual* fue, en el campo de la teoría del arte, un *shock* tan importante como el que produjo, en el campo de la producción, la aparición del *ready made* en las primeras décadas del siglo XX.

Al hacer referencia al estado conceptual del arte a través de una obra de Claes Oldenburg, afirma Gérard Genette:

“(…) los espectadores directos de ese *happening* [la *Invisible Sculpture* de Oldenburg] no estuvieron en mejores condiciones para percibir su significado que los que se enteraron de él por la prensa o, más tarde, en obras de historia del arte y, si la hubieran contemplado atentamente en su detalle (...) seguramente la habrían recibido de forma errónea” (Genette, 1997, 163-164).

Considera Genette que, para apreciar y disfrutar de la *Invisible Sculpture* (1967) de Oldenburg –como del *Secador de botellas* de Duchamp o de las *cajas* de Warhol–, no es necesario abismarse en ningún detalle perceptivo. Es más, los que se detienen en ese tipo de detalle recibirían la obra “de forma errónea”. Un placer conceptual, teórico, estaría entonces reemplazando al tradicional placer estético, fundado en las cualidades visuales o en las sensaciones.¹ La obra conceptual, subraya Genette, “consiste sin duda en un ‘gesto’ de propuesta al mundo del arte, pero ese gesto no exige en modo alguno ser considerado en todos sus detalles perceptibles” (Genette, 1997, 164).

¿Por qué considerar que, para aprehender la acción de Oldenburg, no resultaba imprescindible tener ante los ojos la cavidad del tamaño de una tumba que el artista excavó públicamente y enseguida relleno en el Central Park de Nueva York, detrás del Metropolitan Museum? Sucede que lo importante, para lograr la “experiencia” de la obra, es pasar del acto (de realización y de exhibición) a la idea. Lo importante es *detenernos* en la idea. Y para construirla basta, según Genette, la información contenida en la prensa o en libros de historia del arte. Podríamos así *imaginar* la obra y, a partir de nuestras imágenes mentales, accederíamos a su primordial estatuto conceptual.

Pero ¿es que todo puede resolverse en el plano de la imaginación que hace presente lo perceptivamente ausente? Sabemos, desde *Los placeres de la imaginación* (1724) de Joseph Addison y la *Crítica del juicio* (1790) de Immanuel Kant, que la imaginación es la facultad principal operante en los juicios estéticos. Pero no es menos cierto que ella no anula la intuición sensible. Al menos, algunas obras –las “retinianas” (Duchamp)– la hacen irreemplazable.

Podemos afirmar que las afirmaciones de Genette ubican a la crítica en un punto de inflexión, anulando el estatuto “estético” del arte y lo que la tradición, *kantianamente*, consideró fundamental para la apreciación: la *contemplación directa de la forma*.

1. El término “estético” procede del griego *aistêtikos* (de *aisthesis* = sensación, sensibilidad).

No sólo Kant, sino también los románticos y, ya en el siglo XX, Panofsky y Focillon subrayaron la importancia y originalidad de la forma, libre de conceptos. Destacaron el valor de la apariencia, su “finalidad sin fin” (Kant). La hegemonía de la forma pictórica o escultórica implica, para los citados autores, necesidad de contacto directo. Es preciso concentración en el objeto original *aurático* (Benjamin), creado en un determinado espacio-tiempo. Correspondería al crítico, precisamente, ser el *guardián* del aura, el encargado de dar testimonio de una lejanía que ninguna copia será capaz de reproducir (podemos reproducir la imagen de una obra, pero nunca su “aquí y ahora”, es decir su *aura*). Aun cuando sabemos que nada puede reemplazar al contacto directo con la obra aurática, el crítico debería tener talento suficiente para transferir su experiencia directa a los demás; de este modo, haría que aquellos que no la vieron puedan al menos imaginarla *como si* ella estuviera realmente delante de sus ojos. Es lo que alcanza un crítico como Michael Kimmelman en su nota del *New York Times* (13/02/05)² referida a la instalación de Christo, *The Gates* (Las puertas). En pocas líneas, Kimmelman transmite –a quienes no vieron la obra que el artista búlgaro desplegó en el Central Park de Nueva York– algunos de sus más importantes detalles; la coloca delante de

nuestros ojos y ayuda también a descubrir uno de sus sentidos principales relacionado con la posibilidad de un arte para todos, más allá del utópico realismo socialista: “En vez de los monumentos colosales que el régimen comunista financió e impuso a sus pueblos, Christo imaginó un arte puramente abstracto, de significados abiertos y costado por el artista, que persuade al público mediante un proceso político libre”.

Más allá de la descripción de los detalles visuales de la impactante instalación en el espacio abierto del parque, Kimmelman profundiza en los significados que le dan coherencia. Debemos notar aquí que no obstante la importancia que Hume asigna a los detalles perceptivos, en uno de los párrafos de “Sobre la norma del gusto” no deja de reconocer la importancia de llegar al sentido último de la obra. Así, el crítico *humiano* no sería *exclusivamente* detallista; debería estar, asimismo, capacitado para captar la totalidad de la obra en función de aquel sentido. Es necesario, entonces:

“(…) aprehender todas estas partes [de la obra] y compararlas entre sí, con el fin de percibir la consistencia y uniformidad del conjunto. Toda obra de arte responde también a un cierto fin o propósito para el que está pensada y ha de ser así considerada más o menos perfecta según su grado de adecuación para alcanzar este fin” (Hume, 1987, 41).

Es curioso que este párrafo, de particular importancia, no fuera tenido en cuenta por los intérpretes de Hume. De haber sido considerado como merece –y si se pensara que el “fin” o “propósito” de la obra es alcanzar el concepto–, la posición de Hume no estaría *totalmente* en las antipodas de la de Genette.

Objetos eclécticos

¿Cómo afectan las dos posiciones que acabamos de presentar a la crítica de arte en el momento actual? ¿Acaso las aguas se encuentran totalmente divididas entre los que consideran la importancia de sentidos “tan sutiles que no permiten que se les escape nada” y los que valorizan la recepción mediatizada a través de la información, al punto de considerar que aquellos que hubieran captado las obras (conceptuales) en sus detalles perceptivos “seguramente la habrían recibido de forma errónea”? Si contestáramos afirmativamente tendríamos, enfrentadas, dos posiciones irreconciliables con sus respectivos “apocalípticos” e “integrados”. En una de ellas, correspondiente a la obra aurática, actuaría el crítico “sensible” mientras que en la otra, correspondiente a la obra no aurática, lo haría el crítico-filósofo o el crítico-teórico del arte, “amigo del concepto”.

Deleuze y Guattari, en *¿Qué es la filosofía?*, definían al filósofo como “amigo del concepto” y observaban que algunas

2. Nota reproducida en el Suplemento Cultural del diario *La Nación* (27/02/05).



Vincent Van Gogh. Un par de zapatos, óleo sobre tela, 37,5 x 45 cm, 1886.

formas del arte del siglo XX se acercaban a la filosofía, precisamente por la importancia que en ellas asumía el concepto. En el caso de artistas-filósofos de los 60 (Kosuth, Weiner, On Kawara), la mera descripción detallada de sus obras como ejemplares reproducibles de una serie, género o especie, hace que ellas “vivan en nuestras cabezas”. *Live in your head*³ sería entonces la consigna. Estamos en las antípodas de otro tipo de obras analizadas por Deleuze y Guattari: las que se nutren

del *percepto* como compuesto de sensaciones. En este caso, “toda la materia se vuelve expresiva” (Deleuze y Guattari, 1993, 168), lo que hace irreemplazable el contacto directo con la obra. Para tomar un ejemplo de ambos autores, nada podrá reemplazar lo que la percepción directa de los *girasoles* de Van Gogh pueda darnos. La obra *deviene* ante nuestra mirada y nosotros devenimos en la obra: “No se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo.

Todo es visión, devenir” (Deleuze y Guattari, 1993, 171).

Pero más allá de posiciones antagónicas, es evidente que el arte contemporáneo se presenta bajo el signo del eclecticismo. Sus manifestaciones son complejas, abiertas a la conciliación de opuestos. Así, apartándose del ascetismo visual de los conceptualistas semióticos de los 60 y 70 y siguiendo el ejemplo de algunos exponentes de los 80 (como Polke), los neoconceptualistas de los 90 vuelven a centralizar el detalle perceptivo moviéndose con comodidad en las dos vías representadas, respectivamente, por Hume y Genette. Es lo que vemos en artistas como Calle, Hirst, González Torres, Muñoz, Apóstol, Jaar, Ballesteros o Kacero. Las suyas son obras conceptuales que pueden y deben ser también *saboreadas perceptivamente*.

Podemos concluir que el sincretismo contemporáneo vuelve arcaica la oposición Hume-Genette, por lo cual es preciso que el crítico de arte posea sensibilidad y desarrolle, al mismo tiempo, una sólida formación teórica en distintas ramas de las humanidades. Sensibilidad y “universidad” deberían ir de la mano. Se evitaría, entonces, caer en un “periodismo especializado” que, como constatamos hoy, ensancha el cauce de una invasora corriente mediática de lugares comunes y pretenciosas banalidades.

El facilismo mediático no supone que, en la escritura crítica, deba primar el oscu-

3. La expresión figura en el título de la muestra presentada por Harald Szeemann en la Kunsthalle de Berna, *When Attitudes became form: live in your head* (1969).

rantismo solemne, aburrido. Por el contrario, ella debe ser “entretenida y poética”, como decía Baudelaire: “no debe ser fría y algebraica que, con el pretexto de explicar todo, no tiene odio ni amor, y se despoja voluntariamente de todo temperamento” (Baudelaire, 1992, 74).

Dificultades de la crítica ante la indiscernibilidad perceptiva

Que la tarea del crítico resulta hoy especialmente difícil es algo que nadie pondría en cuestión. Ya en Hume la dificultad se hizo evidente en el hecho de que sólo uno de los parientes de Sancho descubrió el sabor del hierro y el otro, el sabor de cordobán, lo que los convertía en semi-expertos. La dificultad, hoy, considerando el estado conceptual del arte inaugurado por Duchamp (creemos, con Genette, que todo arte de avanzada surgido después de Duchamp es conceptual), estriba en una situación particular: el acercamiento del arte a la filosofía.

El mayor problema (filosófico) que tiene que resolver el crítico contemporáneo es el del doble estatuto ontológico de los objetos a considerar. ¿Cómo explicar que existiendo dos objetos iguales, uno pertenece al arte –que *sea* una obra de arte– y el otro no? Uno sería un objeto simple y el otro, complejo. Así, la caja para esponjas de jabón Brillo diseñada por James Harvey y vendida en el supermercado, es un objeto simple, mientras que la

que expuso Andy Warhol en la Stable Gallery, en 1964, es un objeto complejo, un “doble artefacto” o, para decirlo con Dickie, el “artefacto Warhol”.⁴

Imposible aplicar aquí el principio de identidad de los indiscernibles de Leibniz, según el cual si dos cosas tienen las mismas propiedades son idénticas. En *La transformación del lugar común*, reconoce Danto que el primero en ver esa imposibilidad fue Borges “que tiene la gloria de haberla descubierto en su obra maestra “Pierre Menard, autor de *El Quijote*” (Danto, 2002, 65). Borges observa que dos obras –una de las cuales pertenece a Cervantes y la otra a Menard– aunque iguales aparentemente en todos sus aspectos gráficos, en realidad no son idénticas. El ejemplo de Borges tiene el efecto filosófico de forzarnos a apartar la vista de la superficie de las cosas y a preguntarnos dónde residen las diferencias entre los objetos, si no es en la superficie. Lo que Borges descubre es que exactamente las mismas palabras escritas en el siglo XVII y en el siglo XX tienen significado diferente, por lo que *son* diferentes. No es lo mismo decir “la verdad, cuya madre es la historia...” en el siglo de Cervantes y en el de Menard. Contemporáneo de William James y perteneciente a un “siglo de la sospecha”, Menard no podía creer en una verdad dada por la historia sabiendo que ésta, en tanto construcción,

no narra lo que sucedió sino lo que *se juzga* sucedió.

La indiscernibilidad perceptiva de objetos iguales que pertenecen, no obstante, a campos diferentes (artístico y no artístico) hace que la figura del crítico tenga un rol determinante a la hora de hacer que la obra *hable* como tal. Diferente del útil (reducido al cumplimiento de su función práctica), la obra de arte –como lo demuestra Heidegger al analizar los *zapatos* de Van Gogh– es el lugar de un *hablar otro*: es “alegoría”. Lo mismo podríamos decir de los *zapatos* de Puzzovio al continuar con la enseñanza del *Secador de botellas* de Duchamp, un útil desfuncionalizado.

A diferencia de *Un par de zapatos* (1886), de Van Gogh, que muestra, como pintura, la notación “obra de arte”, los zapatos de Puzzovio anulan las notas propias del arte. Exhibidos en el Instituto Di Tella, esos objetos complejos ponen en evidencia el rol de la “institución arte”, al ser iguales a los que se vendían a unas pocas cuerdas, en un negocio de la zona. Muestran la des-definición del arte que, de ninguna manera, es sinónimo de des-institucionalización. Por el contrario, esa des-definición no hace sino subrayar la institucionalización del arte.

El desmarcage de obras ontológicamente plurales no sólo da especial protagonismo al crítico sino también a todos los demás integrantes de la “institución arte”

4. Parafraseamos a George Dickie, quien habla del “artefacto Duchamp” para referirse al mingitorio que el artista presenta con el título de *Fuente* (*Introduction to Aesthetics, An Analytic Approach*, Oxford University Press, 1997, 87).

(directores de museos, galeristas, teóricos e historiadores de arte, curadores, editores de revistas especializadas, coleccionistas, artistas, público). De una manera u otra, son todos *responsables* de una definición de “arte” (o al menos de su mantenimiento). Develar y comunicar esta situación sociológica de la obra será una de las tareas que el crítico de arte contemporáneo debería encarar para promover un cambio en el campo de la recepción artística: el *gran público* (el que *pasea* por museos o ferias de arte) podría llegar a transformarse, por su acción, en *público de arte* (el que tiene conciencia de que eso que se le enfrenta es una obra de arte).

La criticabilidad de la obra y las condiciones del crítico

En la perspectiva de una crítica tomada como posibilidad de un fecundo despliegue de la obra, consideraba Schlegel que ella no podría en absoluto tomar en cuenta obras que en nada contribuyen al desarrollo del arte. De allí que al analizar el concepto romántico de obra de arte concluya Benjamin: “Si una obra es criticable, es una obra de arte; en otro caso no lo es” (Benjamin, 1982, p. 111). Decir que sólo las auténticas obras de arte son objeto de crítica implica que las que no alcanzan ese nivel no deben beneficiarse con ninguna atención, pues al ser consideradas por el crítico estarían

acercándose a un estatuto que en realidad no poseen.

No corresponde, en síntesis, hacer una mala crítica de una mala obra; en este caso, lo oportuno es el silencio... o la ironía. Según Schlegel, la ironía es, para el crítico, el mejor camino para afrontar lo nulo haciendo referencia, por ejemplo, a piezas que no alcanzan el nivel de arte cotejándolas con las verdaderas.

Aceptada su criticabilidad, las obras de arte sensibles, “expresivas” o conceptuales se unifican en el nivel de la apreciación al exigir del crítico una similar actitud de *lentezza d’ animo* (Alberti). Asimismo, exigen el despliegue de un “individualismo bien entendido”, que es aquel que no se resuelve en la mera subjetividad (Baudelaire, 1992, 75). Aun cuando la crítica deba ser “parcial, apasionada, política”, hecha desde un punto de vista exclusivo, no es menos cierto que tiene que abrir “la mayor cantidad de horizontes” (Baudelaire, 1992, 75). Para ello, debe guardar concordancia con su objeto. La dificultad estriba en el hecho de que ese objeto es *móvil*; está en transformación permanente en la conciencia histórica e individual. En relación a tal movilidad, la crítica no puede dejar de ser *autocrítica*. No debería el crítico apreciar sólo lo que le es conocido, lo que confirma lo ya sabido y, en consecuencia, lo que no produce en él

impacto alguno. Su ojo no debería ser prejuicioso ni absolutista. Más allá de que guste de algunas formas de arte más que de otras, tendría que hacer el esfuerzo de considerar, en principio, a todas por igual. De este modo, podrían reunirse los representantes *humianos* y *genettianos* en un mismo campo de acción. Hasta se podría hablar de “un parecido de familia”⁵ entre ellos, si se mantuviera un mismo rasgo de apreciación desprejuiciada.

La posibilidad de apertura en las apreciaciones es lo que, según Guido Ballo, diferencia al “ojo crítico” del “ojo común”, que suele ser el del gran público, como también del “ojo absolutista”, que domina entre los artistas, y del “ojo *snob*”, que es el del aficionado que *dice* entender (Ballo, 1966, 84).

El gran peligro de la crítica reside en *caer* en un bando y entender, por ejemplo, lo que pasa del lado de la pintura o la escultura tradicional descartando todo el arte conceptual⁶ y, con ello, el placer teórico que viene a sumarse al placer estético de los “objetos de sensibilidad”. La opinión despreciativa de “ya no hay límites”, “esto lo hace cualquiera” o el arte “es cualquier cosa” acerca al crítico al “ojo común”, que es “como el de un hombre que vive en un valle y, aunque sabe que existen otros lugares, restringe todo el mundo a ese valle. Olvida o ignora que se hablan lenguas diversas” (Ballo, 1966, 84).

5. Wittgenstein hacía referencia a los términos de denotación abierta y a la posibilidad de encontrar un parecido de familia entre los objetos que abarcan. Un caso típico es el término “arte” que lleva a preguntar: ¿existe un parecido de familia entre obras como *La Gioconda* de Leonardo y la *Rueda de bicicleta* de Duchamp?

6. En una posición unilateral, Donald Kuspit defiende a la pintura y aconseja la “reconstrucción del estudio”, es decir a la vuelta al taller para retomar la práctica *material* del arte. Cf. *El fin del arte*, Madrid, Akal, 2006.

La apertura esencial a la tarea del crítico es el resultado de un trabajo que la práctica mejora y la comparación perfecciona. El crítico, desprejuiciado, deberá informarse y formarse de modo permanente, aunque el conocimiento no garantice la correcta apreciación ni tampoco el gusto por una determinada obra. Por más que alguien conozca todo lo que se puede saber sobre la obra de Picasso, no necesariamente va a gustar de ella. Pero aun así, el conocimiento debería hacer que el crítico pueda llegar apreciar esa obra, como innovación que realmente ha modificado la historia del arte.

Informado y formado, el crítico se liberaría de ese irritante sentimiento de inferioridad del que hablaba Wilhem Worringer en *Problemática del Arte Contemporáneo*, un brevísimo trabajo del año 1948 (traducido al español en 1955 por ed. Nueva Visión). Observaba Worringer que son las artes visuales las que despiertan, en los que no entienden, el mayor sentimiento de inferioridad, no así la música. Se suele aceptar con más naturalidad los límites del oído que los de la visión como si, al disponer de la vista, todos tuviéramos que entender lo que se presenta ante de nuestros ojos. Es lo que pretendía el señor J., ese irritado visitante de la exposición imaginada por Danto en *La transformación del lugar común*. Las paredes habían sido ocupadas por cuadros con cuadrados rojos casi indiscernibles unos de otros, aunque

tenían diferentes títulos y habían sido realizados por diferentes autores.

Indignado, el señor J. exigía que una obra suya –otro cuadrado rojo– fuera incorporada a la exposición, a lo que Danto accede. Lo que más escandalizaba a ese joven artista, “igualitario y malhumorado”, es “lo que él considera ‘injusticia de rango’” (Danto, 2002, 22) que resulta de aplicar el fino término de “obra de arte” a todos los objetos –para él banales– expuestos.



Dalila Puzzovio. *Dalila doble plataforma* (detalle), *cuero fluo*, 300 x 300 x 30 cm, 1967.
Foto: Alejandro Kuropatwa.

El pretender entender todo lo que se ofrece en el plano visual quizás tenga una explicación pragmática: nos movemos en el mundo principalmente a través de nuestra vista; por lo tanto, tenemos necesidad de entender, gracias a ella, todo lo que nos rodea. Otra explicación da cuenta del predominio, en Occidente, de una concepción mimética del arte (de origen platónico). Precisamente en el momento en que el modelo de la naturaleza desaparece como *tertium*

comparationis, se corta la comunicación del artista con el gran público y con un sector de la crítica, según consideran Worringer y Ortega y Gasset.

La crítica en el *gran contexto*

La crítica, como vimos, debe ser también autocrítica. Ésta se efectiviza, en la actualidad, en un permanente cuestionamiento de “etiquetas”. ¿Sensible o conceptual? ¿Tradición o arte de avanzada? ¿Estado conceptual (Genette) o vuelta al taller (Kuspit)?

Otra de las etiquetas más utilizadas (y cuestionadas) ha sido la de “globalización” vs. “nacionalismo” o “regionalismo”. Convertida en moneda corriente, sobre todo a partir de la reestructuración geopolítica de 1989, nos sitúan en la problemática de la economía mundial, como también en el campo más específico de las nuevas tecnologías de la información, que tienden a anular la centralidad absoluta o a reconfigurarla creando espacios para (posibles o supuestas) nuevas centralidades.

Atentos a la dificultad de aprehender los cambios, y más allá de cualquier reduccionismo, consideramos que el crítico debería analizar, sobre la base del arte como comunicabilidad, la *representatividad* de las obras. Así se podría superar el provincianismo reticente al *gran contexto* pues en éste, querámoslo o no, nos movemos. Lo importante para el crítico sería, en mi opinión, descubrir en las

obras de artistas de diferentes nacionalidades su representatividad, evaluar si ellas son capaces de hablar *también* de nuestros problemas, temores y esperanzas, tanto como podrían hacerlo nuestros propios artistas. Acaso el lugar de nacimiento del artista sea un dato entre otros, y quizás no el más importante en términos de “representatividad”. Con esto no queremos negar “el tono local” ni la existencia de un rango de vivencias propias que efectivamente nutren y sirven de punto de partida a las distintas poéticas.

Sin embargo, lo que un crítico no debería olvidar es que las auténticas obras de arte son universales, es decir que hablan para todos, más allá de fronteras geográficas. Lo han hecho siempre, y de modo más que evidente en tiempos de globalización.

En lo que respecta a las obras de los artistas latinoamericanos, subrayaba Romero Brest en *Política artísticovisual en Latinoamérica*, que si bien ellas son universales, tienen serias dificultades en ser internacionales. No siempre es fácil, para los artistas latinoamericanos, circular en espacios internacionalmente instituciona-

lizados, aunque se están notando en los últimos tiempos importantes cambios que diluyen la situación de marginalidad.

Representatividad y *universalidad* son, en consecuencia, términos que resaltan en la discusión sobre el *gran contexto* del arte contemporáneo. En este sentido, el crítico debería ser capaz de vislumbrar futuros ingresos de obras en la historia del arte, *representatividades que son presente*, que definen a la obra como hija de su tiempo, como manifestación del espíritu del tiempo (*Zeitgeist*).

Por último, debemos agregar que más allá del lugar común de considerar al presente como idéntico a juventud, el crítico debería descubrir, en generaciones que emergieron hace varias décadas, que ellas pueden representar el presente con el mismo vigor y eficacia que las nuevas. Valgan los ejemplos de Louise Bourgeois, Gego (Gertrud Goldschmidt), Garry Winogrand, Jesús Rafael Soto, Enio Iommi o Clorindo Testa.

En síntesis, para el crítico de arte poseedor de un “ojo crítico”, las variables del tiempo, tanto como la del espacio, están

lejos de ser limitantes de la experiencia estética en el *gran contexto*.

Bibliografía:

- Ballo, Guido. *L' Occhio critico. Il nuovo sistema per vedere l'arte*. Milán, Longanesi, 1966.
- Baudelaire, Charles. *Écrits sur l'art*, París, Librairie Générale Française, 1992.
- Benjamin, Walter. *El concepto de obra de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, Península, 1982.
- Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Dickie, George. *Evaluating Art*, Filadelfia, Temple University Press, 1988.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- Genette, Gérard. *La obra de arte I*, Barcelona, Lumen, 1997.
- Hume, David. *La norma del gusto y otros ensayos*, Barcelona, Península, 1987.
- Kuspit, Donald. *El fin del arte*, Madrid, Akal, 2006.
- Romero Brest, Jorge. *Política artísticovisual en Latinoamérica*, Buenos Aires, Crisis, 1974.

Elena Oliveras. Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional del Nordeste y Doctora en Estética por la Universidad de París. Catedrática de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad del Salvador, crítica de arte y curadora de exposiciones. Vice-Presidenta de la Asociación Argentina de Críticos de Arte.

Ha publicado *La Metáfora en el Arte*, Retórica y Filosofía de la imagen (Buenos Aires, Emecé Planeta, 2007). *Estética. La cuestión del arte* (Buenos Aires, Ariel-Filosofía, 2005), *La levedad del límite* (Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 2000), *La metáfora en el arte* (Buenos Aires, Almagesto, 1993) y *El arte cinético* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1973). Colaboró en la *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía* (Madrid, Trotta, 2003) y en *Real / Virtual en la estética y la teoría de las artes* (Barcelona, Paidós, 2006).

Durante el año 2006 obtuvo el Premio al Libro del Año (Asoc. Argentina de Críticos de arte) y el Diploma al Mérito de la Fundación Konex en el campo de las Humanidades.

Gilles Deleuze analiza la obra de Francis Bacon

NELLY PERAZZO

Suele decirse que no hay mejores críticos de arte que los poetas. Y esta aseveración se confirma habitualmente ya que al crear climas que establecen equivalencias interdisciplinarias, son capaces de sugerir interpretaciones valiosísimas.

No sé si sucede lo mismo con los filósofos. Creo que el caso es diferente por el énfasis en lo intelectual, el punto de vista de mayor generalidad y la tendencia a las categorizaciones. No siempre es así, sin embargo.

El trabajo de Gilles Deleuze sobre Bacon es un prodigio de agudeza, profundidad de análisis e imbricación de las propias teorías del autor con el desentrañamiento de la obra.

El texto no sólo da un paso más respecto a los excelentes exégetas que ha tenido Bacon, sino que penetra en el campo de la Historia del Arte con señalamientos de particular interés.

En una exposición crítica minuciosa y prolongada (el libro tiene diecisiete capítulos a través de los cuales nunca decae la atención) Deleuze analiza la multiplicidad de aspectos que reconoce en la obra baconiana.

La primera edición de *Francis Bacon. Logique de la sensation*¹ es de 1984. Perteneció al que ha sido denominado su tercer período, en el cual su filosofía se vincula con la literatura, el cine y la pintura, por lo cual ha sido llamado también su período estético o de la imagen.² Es absurdo pretender separar una obra de tal magnitud en períodos, pero el propio Deleuze lo aceptó³, admitiendo, como dice

Raúl García, que no se trata de una clasificación cerrada sino más bien de espacios que se entremezclan.

A lo largo del libro se va estableciendo una verdadera teoría de la pintura mediante la abundancia de ideas y comentarios críticos y también por las numerosas relaciones con artistas del pasado y del presente. Deleuze utiliza un método expositivo rizomático, donde no hay una línea conductora sino imbricaciones constantes.

La figura descomunal de Cézanne le sugiere reflexiones brillantes. En primera instancia, lo relaciona con las dos maneras de sobrepasar la figuración (entendiendo por tal lo ilustrativo y lo narrativo): la salida hacia la abstracción o hacia la Figura.

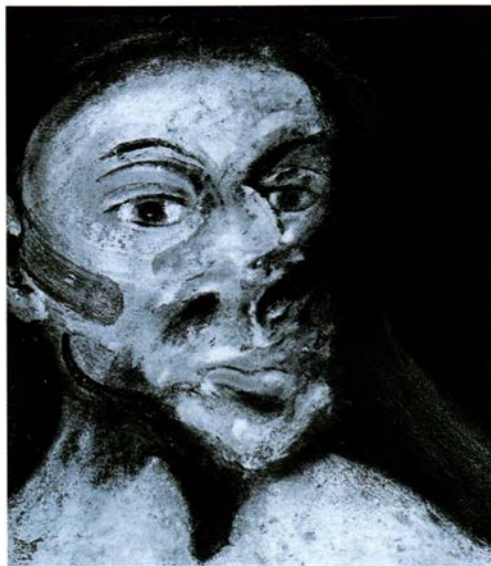
A esta voz de la Figura, Cézanne le da un nombre simple: la sensación. La Figura es la forma sensible, actúa de inmediato sobre el sistema nervioso que es la carne. En tanto que la forma abstracta se dirige al cerebro, actúa por intermedio del cerebro, más cercano al hueso.

Ciertamente –dice Deleuze– Cézanne no ha inventado esta vida de la sensación en la pintura pero le ha dado un estatus sin precedente. Hay una nota particularmente interesante a este respecto, donde cita que tanto Merleau-Ponty como Maldiney han visto en Cézanne el pintor por excelencia, justamente porque para él las cualidades sensibles más que vincularse a un objeto identificable (momento figurativo), constituyen sobre todo un campo que vale

1. París, Editions de la Différance.

2. Pertenecen a este período, además, sus dos libros sobre cine *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*; *El pliegue (Leibniz y el Barroco)* y *Crítica y clínica*.

3. En *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos, 1996.



Cabeza de Mujer, 1961. Obra destruída en un incendio.

por sí mismo (momento pático). Según ellos, es este aspecto de la sensación la base de cualquier estética posible.

Éste es, según Deleuze el hilo que une a Bacon con Cézanne: pintar la sensación. A pesar de las diferencias, el mundo como Naturaleza de Cézanne, y el mundo como artefacto en Bacon.

Pertenece al pintor el poder de hacer ver una especie de unidad original de los sentidos y hacer aparecer visualmente una figura multisensible. Los niveles de sensación son vistos así, como dominios sensibles que remiten a los diferentes órganos de los sentidos; cada nivel tiene una manera de remitir a los otros, independientemente del objeto representado. *Entre un gusto, un tacto, un olor, un ruido, un peso, existiría una comunicación existencial*

que constituiría el momento pático (no representativo) de la sensación.

Esta operación sólo es posible en el caso de que la sensación contacte directamente con una potencia vital que desborda a todos los niveles.

Cézanne lo llamaba “lógica de los sentidos”, no racional, no cerebral. Esta potencia es el Ritmo que recorre (en este caso al cuadro) como sístole-diástole en el cual el mundo se cierra sobre mí, y el yo se abre *al* mundo y, a su vez, *lo* abre.

Se dice que Cézanne, justamente, es el que ha puesto un ritmo vital en la sensación visual.

Deleuze vuelve a referirse específicamente a este artista cuando habla del pintor ante la tela vacía, el capítulo se llama “La pintura, antes de pintar...”. Como en todo el libro, vemos cómo introduce nuevos aspectos de los problemas, explicitándolos, conectándolos, enriqueciéndolos, en un tejido constante de vasos comunicantes.

Analiza el error de suponer que el pintor enfrenta una superficie blanca. No es así. El pintor tiene la cabeza llena de cosas y éstas lo rodean más o menos virtualmente, más o menos actualmente, cuando enfrenta la tela. Lo correcto sería pensar que primero tiene que vaciar, limpiar, desembarazarse de.

Parece que Cézanne –reconoce Deleuze– atravesó en forma extrema esta experiencia dramática. El pintor

está acosado por fotografías, diarios, imágenes del cine, de la televisión y también recuerdos, fantasías.

Toda clase de “clichés”, de estereotipos, ocupan la tela antes de comenzar a pintarla. Deleuze introduce una larga cita de D. H. Lawrence⁴ en la que habla de la enorme lucha de Cézanne contra los estereotipos, lucha a la que el filósofo que nos ocupa reconoce como “cosa terrible”.

Se necesita una gran severidad frente a la obra para llevarla adelante. Bacon –dice– tiene la misma severidad de Cézanne y como Cézanne pierde muchos cuadros, o renuncia o los tira en cuanto el enemigo aparece.

¿Cómo emprende Bacon esta lucha contra los lugares comunes, contra “lo *déjà vu*”?

El pintor tiene una idea más o menos precisa de lo que quiere hacer, y esta idea prepictórica vuelve desiguales a las diferentes probabilidades.

Pero, cuando está ya comenzado el cuadro, ¿cómo hace para evitar el peligro del cliché? Su respuesta es que será necesario hacer rápidos marcas libres en el interior de la imagen pintada para destruir en ella la figuración naciente y dar una probabilidad a la Figura que es “lo improbable mismo”. Son marcas no representativas porque dependen del azar y conciernen no a la imagen visual sino a la mano del pintor y le sirven para arrancarse de la ilustración y la narración nacientes. Es lo que Bacon llama el azar manipulado, diferente de las probabilidades conocidas o vistas.

4. *Eros et les chiens*, Ed. Bourgois.

Bacon establece –según Deleuze– una diferencia importante entre el azar y las probabilidades. Hay datos visuales probables, prepictóricos, que no serán integrados al acto de pintar, pero la elección del azar dará un resultado que se volverá pictórico, se integrará al acto de pintar en la medida en que son marcas manuales que van a reorientar el conjunto visual y van a extraer la Figura improbable del conjunto de probabilidades figurativas. Por lo tanto es en la manipulación, es decir en la reacción de las marcas manuales sobre el conjunto visual, que el azar deviene pictórico o se integra al acto de pintar.

Los estereotipos y las probabilidades están sobre la tela, la cubren, antes que el trabajo del pintor comience. El artista sabe que es lo que quiere hacer, lo que lo salva es que no sabe cómo conseguirlo.

Hay, entonces, un primer momento figurativo, prepictórico, que está en el cuadro, en la cabeza del pintor, en lo que él quiere hacer, que nunca desaparece por completo. Pero está el segundo momento figurativo, aquel en el cual obtiene como resultado la Figura, el verdadero acto pictórico. El acto de pintar es, entonces, desorganizar un conjunto visual meramente probable y utilizar el azar para que advenga la Figura improbable.

Tarea, esta, perpetuamente recomendada en cada cuadro, en cada instante de cada cuadro.

La tercera vez que Deleuze vuelve a vincular a Bacon con Cézanne es cuando se refiere al control del diagrama. Como hemos visto, para Bacon –según Deleuze– a los datos figurativos, más o menos virtuales, más o menos actuales que se presentan en primera instancia sobre la tela, hay que añadir el acto de pintar que consiste en hacer marcas azarosas (trazos, líneas) limpiar, barrer o frotar zonas (manchas-color); tirar pintura en los ángulos a velocidades diferentes. Eso es lo que Bacon llama Diagrama. Es como una catástrofe que desciende sobre la tela, en los datos figurativos y probables. Esas marcas, esos trazos, son irracionales, involuntarias, accidentales, libres, azarosas. No son representativas, ni ilustrativas, ni narrativas. No son significantes ni significativas: son trazos asignificantes. El diagrama es, por lo tanto, el conjunto operativo de líneas y de zonas, de trazos y de manchas, no significantes y no representativas. La función del diagrama es sugerir. Termina el trabajo preparatorio y comienza el acto del pintar.

El diagrama es un caos, una catástrofe, pero también un germen de orden o de ritmo. Cuando el pintor se hunde en la catástrofe y abraza el caos, busca caminos para salir de él. Deleuze encuentra, como salidas, en la pintura moderna, la vía abstracta, la de la Action Painting y una tercera vía que es la de Bacon y no coincide con ninguna de las dos anteriores.

Aquí es donde aparece la comparación con Cézanne que también tomó una vía intermedia.

Más bien –dice Deleuze– inventó una vía específica distinta de las dos precedentes. *Pocos pintores han hecho tan intensamente la experiencia del caos y de la catástrofe, luchando para limitarla, para controlarla a cualquier precio. Cuando se produce el derrumbe de todos los datos figurativos, aparece la lucha contra el estereotipo, es el diagrama temporal con dos momentos; la geometría que es allí estructura y el color, sensación, “sensación coloreada”.* El diagrama es exactamente lo que Cézanne llama el “motivo”. Este motivo contiene



“Etude d'après le portrait du Pepe Innocent x par Velázquez”, 1953. Colección particular; Nueva York.



"Pintura", 1946. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

sensación y estructura. Es su entrelazamiento. La solidez y la permanencia que Cézanne reclama y le reprocha a los impresionistas por su carencia, debe entenderse a la vez como material pictórico, estructura del cuadro, tratamiento del color y el estado de claridad al cual la sensación es llevada.

El motivo o diagrama es esta operación que lleva la geometría a lo sensible y la sensación a la permanencia y claridad. Este motivo (*cezanniano*) o diagrama (*baconiano*) no hace un uso de la geometría en referencia a las unidades de base de un código sino son más bien analógicos.

El lenguaje analógico es un lenguaje de relaciones que comporta movimientos expresivos; los signos paralingüísticos, los hálitos y los gritos, etc.

El teatro de Artaud, por ejemplo, ha elevado los gritos al estado de lenguaje. La pintura eleva los colores y las líneas al estado de lenguaje y éste es un lenguaje analógico.

"La pintura es el Arte Analógico por excelencia", dice Deleuze. Aun más, es la forma bajo la cual la analogía se vuelve lenguaje, encuentra un lenguaje propio pasando por el diagrama. Si la primera de las vías, la de la pintura abstracta, implica operaciones de homogeneización y binarización que son constitutivas de un código, los grandes abstractos elaboran un código intrínsecamente pictórico y en vez de oponerse a la analogía, la toman como objeto y vuelven analógica la expresión digital. Es una situación que roza lo imposible. El arte informal, a su vez, roza lo imposible cuando toma el flujo analógico mismo sin hacerlo pasar por el diagrama. La vía intermedia (de Cézanne y de Bacon) es la que utiliza el diagrama para construir un lenguaje analógico.

La pintura como lenguaje –para el autor que nos ocupa– tiene tres dimensiones: los planos (conexión a conjugación de los planos), el color (modulación del color que tiende a suprimir las relaciones de valor y claroscuro) y el cuerpo (la masa que desborda el organismo y distribuye la relación fondo-figura). Hay una triple

liberación de estos tres elementos que se produce únicamente pasando por la catástrofe, es decir por el diagrama y su irrupción involuntaria; los cuerpos están en desequilibrio; los planos caen los unos sobre los otros; los colores entran en confusión y no delimitan más al objetivo. Pero es necesario para que la ruptura del reconocimiento figurativo no permanezca como un caos que se produzca un reordenamiento a partir del diagrama, llegar a producir un reconocimiento más profundo. Como decía Bacon, semejar, pero por medios accidentales y no semejantes.

De estos tres elementos para la reorganización: los planos conjugados, el volumen como fuerza y la modulación del color, es sin duda esta última la operación principal en Cézanne. Sustituyendo a las relaciones de valor una yuxtaposición de colores cercanos en el orden del espectro, él definió un movimiento doble de expansión y contracción; expansión en la cual los planos se conectan y hasta se fusionan en profundidad y contracción por lo que el volumen es llevado hacia un punto de desequilibrio o de caída.

Es en tal sistema que la geometría se vuelve sensible y las sensaciones claras y duraderas. Se ha realizado la sensación, dice Cézanne, o siguiendo la fórmula de Bacon se ha pasado de la posibilidad al Hecho, del diagrama al Cuadro.

Deleuze señala las diferencias entre Cézanne y Bacon. En primer lugar, la profundidad de los planos que en el

primero es muy fuerte y escaso o superficial en Bacon. En segundo lugar, el tratamiento del color en Cézanne, de manchas planas coloridas y moduladas que envuelven los cuerpos y en Bacon de grandes superficies de color plano que implican ejes, o estructuras perpendiculares a los cuerpos. Una tercera diferencia sería la deformación de los cuerpos, ya que no son las mismas fuerzas las que se ejercen sobre ellos en el mundo abierto de Cézanne y en el mundo cerrado de Bacon. Pero en lo que Bacon permanece *cezanniano* es en el extraordinario empuje de la pintura como lenguaje analógico. Ésta encuentra su ley, por una parte, en el tratamiento del color que se opone a las relaciones de valor y claroscuro y libera al negro y al blanco volviendo reales sus presencias y, por la otra, en el contorno, que establece una relación de coexistencia entre fondo y figura modulada por el color.

El diagrama, agente del lenguaje analógico, opera liberando las líneas por la estructura y los colores por la modulación para producir un nuevo reconocimiento que se materializa constituyendo la Figura o el Hecho.

Encontramos aquí los tres elementos de la pintura *baconiana* que Deleuze señala desde el primer capítulo: la estructura, la Figura⁵ y el contorno.

También subraya que los tres convergen *hacia* el color *en* el color. Es la modulación, o sea las relaciones de color que explican a



Panel de tríptico, tres personajes en una habitación, 1964. Museo Nacional de Arte Moderno, París.

5. También la denomina imagen *dressée*.

la vez la unidad del conjunto, la repartición de cada elemento y la manera en la que cada uno actúa sobre los otros.

¿Cómo el color plano configura la estructura? Los grandes planos monocromos vivaces anaranjados, rojos, ocre, amarillo oro, verdes, violetas y rosas están determinados por distintas situaciones de vecindad, ya sea que aparecen zonas de otra intensidad o color, ya sea porque el plano se encuentra limitado y como contenido por un gran contorno curvilíneo que ocupa, por lo menos, la mitad inferior del cuadro; ya sea porque el plano está interrumpido por una barra blanca que lo atraviesa por entero; ya sea que el plano incluye a una banda o cinta de otro color. Es en ese sentido que el color plano conforma la estructura, por la articulación creada por las zonas de vecindad de ese contorno-límite.

Veamos ahora cómo el color se vincula al segundo elemento de la pintura *baconiana*: la Figura. El color de esta se opone de tres maneras a los planos monocromos. Un caso sería por el uso del mismo tono pero quebrado, o sea el que mezcla dos complementarios en proporciones desiguales, lo que origina que se destruyan sólo parcialmente. Otro caso sería el empastado y el tercer caso sería el uso de la policromía.

El uso del color quebrado explica la connotación del cuerpo como carne; las vestimentas y las sombras muestran el uso de los colores, el claro y el oscuro, la

sombra y la luz. De distintas formas, el color llega a un tratamiento muy distinto del que tenía en los vastos planos monocromos. Estos últimos, con respecto al tiempo, sugerían una especie de eternidad que está ausente del colorido de los cuerpos, pues permiten que el color-estructura se transforme en color-fuerza, en un lugar agitado por diferentes fuerzas.

Queda por considerar la relación del color con el contorno, el cual –según nuestro autor– está determinado por el primero, a pesar de su apariencia en sentido inverso. Destaca en los contornos una función similar a la que tenían en la antigüedad las aureolas, de concentrar un determinado foco de atención.

Bacon –dice Deleuze– es uno de los más grandes coloristas posteriores a Van Gogh y a Gauguin. A ambos los cita muchas veces cuando habla de este tema. Y su gusto, su regodeo al nombrar los colores, recuerda al Van Gogh que escribía:

“Terreno violeta, en el fondo un muro con álamos derechos y un cielo muy azul. El pequeño peral tiene un tronco violeta y flores blancas, una gran mariposa amarilla sobre una de las ramas”.

Próximo a Van Gogh por el gusto por el color, lo está también por el uso de los complementarios en colores quebrados, por haber atravesado una experiencia intensa del clarooscuro, del blanco y del negro y por haber buscado el sentido háptico del ojo.

Está Bacon próximo a Gauguin en la problemática del espacio articulado por un color plano que nunca puede ser inerte y la oposición de una figura que nunca debe dejar que sus tonos fundidos escapen a la claridad. En ambos es determinante el contorno como límite y el color plano con su función estructurante y espacializante.

Deleuze piensa que la línea, en este caso, es como una membrana recorrida por un doble intercambio. Efectivamente, es lugar de pasaje entre la estructura material y la Figura y entre la Figura y el plano.

Pero en Bacon la movilización de las fuerzas es determinante. El contorno sirve en cierta forma para aislar la figura en una soledad extrema que excluye cualquier espectador y limita un mundo cerrado por completo. En otros momentos, cambia, se vuelve deformante, acrobático, empujando la Figura a disolverse o deshacerse en la estructura, creando una línea de fuga.

La Figura sería entonces para Bacon no sólo el cuerpo aislado sino también el cuerpo deformado que se escapa, se disipa en la estructura material. Hay como una palpitación hacia la clausura en sí misma o hacia la expansión.

Respecto a su aislamiento, la Figura, que nunca está inmóvil, aparece a veces dentro de óvalos o formas circulares, o sentada en una silla, en una cama o dentro de un cubo o un paralelepípedo de vidrio o de hielo o en una barra. Son elementos que nunca la condenan a la inmovilidad.

En otros momentos, en que el cuerpo se deforma, se escapa o se disipa, utiliza los paraguas o los sanitarios o los espejos como vías de esa desaparición, de ese movimiento inverso al anterior, de ese sumirse en la estructura material. El cuerpo se deforma y tiende a la fuga, a veces por una punta o un agujero que forman parte de sí mismo o de su entorno. Parecen chupados por el fondo.

Ese cuerpo, que en su pintura se transforma en Figura, tiene cabeza pero no tiene cara. Bacon –según Deleuze– persigue el objetivo de deshacer la cara y hacer surgir bajo la misma la cabeza. En ella ve el artista un espíritu que es corporal y vital: el espíritu animal del hombre. De ahí que las deformaciones son también esos rasgos animales de la cabeza. A veces un perro es tratado como la sombra de su amo o a la inversa la sombra de un hombre toma una existencia animal autónoma e indeterminada. Establece una zona de indiscernibilidad en la cual, como en un espejo, el hombre tiende a la animalidad y el animal deviene espíritu al mismo tiempo.

Es que estos cuerpos quieren hablarnos de una vida muy intensa, de una vida más intensa. El autor nos dice que habría que rendir a Bacon, así como a Beckett o a Kafka, el homenaje de reconocer que han erigido figuras grandiosas por su presencia en el momento mismo en que representaban lo horrible, la mutilación, la prótesis, la caída o el fracaso.

Son figuras subordinadas a fuerzas invisibles que se ejercen sobre ellas. Se trata de que la pintura, como sucede con la música, capte esas fuerzas. La pintura tratará de hacerlas visibles, como enunciará Klee.

Así es cómo Cézanne hizo visibles las fuerzas del plegamiento de las montañas o de la germinación de una manzana o cómo Van Gogh mostró la fuerza inusitada de una semilla de girasol.

Pero la música atraviesa nuestro cuerpo, nos pone una oreja en el vientre, en los pulmones. Desmaterializa la presencia del cuerpo, lo desencarna, mientras que la pintura descubre la realidad material del mismo, el hecho de la pura presencia física. Ese cuerpo, que es pura presencia, está compuesto por el hueso que marca su estructura espacial y la carne como material corporal de la figura. Lo propio de Bacon es que la carne, puede decirse, desciende de los huesos, en tanto que los huesos se elevan desde la carne. En sus crucifixiones lo que le interesa es ese descenso y la cabeza hacia abajo que revela la carne. Transcribo una frase bellísima:

“Piedad por la carne. No hay duda de que la carne es el objeto más alto de la piedad de Bacon, su único objetivo de piedad, su piedad anglo-irlandesa. Y sobre este punto, es como para Soutine, con su inmensa piedad de judío. La carne no es algo muerto, ha conservado todos los sufrimientos y ha tomado todos los colores de la carne viva. Hay allí tanto de dolor convulsivo y de vulnerabilidad, como de seductora

invención, color y acrobacia. Bacon no dice ‘piedad para las bestias’ sino más bien que todo hombre que sufre es carne. La carne es la zona común del hombre y la bestia, su zona de indiscernibilidad, ella es ese ‘hecho’, ese mismo estado donde el pintor se identifica con los objetos de su horror o su compasión. El pintor es, ciertamente, carnicero, pero él está en esta carnicería como en una iglesia, con la carne como Crucificado. Es solamente en las carnicerías que Bacon es un pintor religioso”.

Él dijo que siempre había estado conmovido por las imágenes relativas a los mataderos y a la carne. Y que para él siempre habían estado estrechamente ligadas a todo lo que es la crucifixión.

En toda la obra de Bacon –señala Deleuze– la relación cabeza-carne recorre una escala intensiva que la vuelve más y más íntima. Es la carne la que se apoya en una balastrada, que se deshace bajo un paraguas, que desciende de la cruz, el grito que sale de la boca del Papa. La boca ya no es un órgano particular, sino un agujero por el cual el cuerpo entero se escabulle. Es lo que el artista llama el Grito, en la inmensa piedad que conlleva la carne.

A diferencia de Bacon, si por nuestra parte observamos el concepto del cuerpo, en el arte español encontramos polarizaciones fuertes como Alma-Cuerpo o Espíritu-Carne, Albedrío-Sensualidad. El alma, considerada equivalente de desnudez–esencia, se opone muy contundentemente al cuerpo, considerado como

vestidura—apariencia y como llevado al mal, a las bajas pasiones, al pecado.

San Juan de la Cruz, como San Juan Buenaventura, San Francisco o Santo Tomás, nunca se resignó a separar el destino del cuerpo del destino del alma. Es la Encarnación la que le hace asumir la plenitud de su destino trágico.⁶ Como dice Bacon, es la carne que conlleva la piedad.

Y en el arte del siglo XX pocos artistas han puesto en evidencia la vulnerabilidad, el sufrimiento de la carne como lo ha hecho Bacon. Como ha señalado Rafael Argullol “Bacon no concede importancia a la muerte como acontecimiento sino como proceso. Como metástasis de la vida. El componente decisivo es el ‘olor a muerte’, la decom-

posición que, como corriente subterránea pero esencial, modela el devenir de la naturaleza”.

Deleuze termina su libro diciendo que asistimos a una revelación del cuerpo bajo el organismo, que hace estallar o inflar los organismos y sus elementos⁷, les impone un espasmo, los pone en relación con fuerzas: ya sea una fuerza interior que los exalta, ya sea con fuerzas exteriores que los atraviesan, ya sea con la fuerza eterna de un tiempo que no cambia, ya sea con las fuerzas variables de un tiempo que fluye: es Miguel Ángel que inspira a Bacon “(...) Con Miguel Ángel, con el manierismo, es la Figura o el hecho pictórico que nacen en estado puro”.⁸

Cuando uno se hunde en el laberíntico y multívoco pensamiento de Deleuze y percibe el nivel de sensibilidad con que trabaja, antes que cortar fríamente su teorización y análisis, trata de conservar algo de la intensidad provocada por su escritura.

Tal vez por esa razón este texto dista de ser “el análisis crítico de un análisis crítico” para desbalancearse, a veces, a una extrapolación expositiva incompleta y apasionada. Aun dentro de esos límites manifiesta inequívocamente un ánimo celebratorio respecto a las figuras admirables de ambos creadores.

En ese sentido, es reflexión y puesta en evidencia, ornadas, obviamente, por las espléndidas plumas conceptuales y pictóricas de Deleuze y Bacon.

6. Nelly Perazzo, “El cristo de San Juan de la Cruz” en *Hablemos de amor. Homenaje a San Juan de la Cruz*, Buenos Aires, Ed. Fundación Banco Mercantil Argentino, 1993.

7. Estas afirmaciones se vinculan seguramente a su concepto del cuerpo sin órganos del que habla junto con Guattari en *Mil Mesetas*. El cuerpo sin órganos es la matriz intensiva, la materia igual a energía.

8. Deleuze cita un texto de Luciano Bellosi, donde éste ha demostrado muy bien cómo Miguel Ángel destruía el hecho narrativo religioso a favor de un hecho propiamente pictórico o escultórico.

Nelly Perazzo. *Crítica de arte.* Es Profesora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA, diploma de honor). Ha dictado numerosos cursos y conferencias y ha participado en seminarios, mesas redondas, jornadas y congresos en el país y en el exterior. Fue Directora del Museo Municipal de Artes Plásticas “Eduardo Sívori” (1977-1983), colaboró en el Museo Municipal de Arte Español “Enrique Larreta” (1983-1990), organizó el Museo Libero Badii para la Fundación Banco de Crédito Argentino (1988). Es Académica de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes desde 1987, de la que fue Presidenta (1998-2000). Recibió el Premio Konex en el rubro Comunicación y Periodismo en 1987 y 1997. Recibió becas de la Comisión Fulbright Argentina (1987) y de la Fundación Rockefeller (1990). Ha colaborado en las revistas *eos*, *artinf*, *Arte-Facto*, *Lyra* y en los diarios *La Prensa*, *Clarín* y *La Razón*. Es colaboradora regular de las revistas *Art Nexus International* y *Cultura*.

La crítica en cuestión

ROSA MARÍA RAVERA

La hipótesis de la que parten estas líneas es la necesaria correlación entre la crítica, la estética y la historia del arte, tres instancias discursivas que hoy se abren a un sinnúmero de interrogantes en nuestro discutido tiempo moderno postmoderno. Los estrechos nexos que las vinculan aparecen en el siglo XVIII con la emergencia de esas prácticas como “disciplinas”. Hay unanimidad en asignar el nacimiento de la estética como saber filosófico, autónomo y específico, a la *Aesthetica* de Baumgarten, en 1750; a Denis Diderot (1713-84) se lo considera fundador de la crítica de arte y sobre el concepto de historia del arte es posible recordar el nuevo interés que introducen las *Vite* de Giorgio Vasari (1550), a pesar de que hacen perdurar por más de dos siglos la idea de que la perfección del arte ya está cumplida en Miguel Ángel. A fin de intentar comprender los problemas suscitados por los espectaculares cambios que hoy se registran en la misma noción de arte y de realización estética, no está demás mencionar a Charles Batteux, que en su *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1746), sanciona el Sistema de las Bellas Artes y pone su fundamento en el principio de la imitación, paso decisivo para el nuevo paradigma. La diversidad de las artes, con correspondencias aceptadas desde larga data (*ut pictura poesis*), resultaron desde ese entonces unificadas. Totalmente rebasado el antiguo concepto de *téchne* o de *Ars* como producción de carácter manual de acuerdo con saberes y reglas racionales y comunicables, que la antigüedad separaba, netamen-

te, de otro peculiarismo tipo de actividad, la poesía, perteneciente no ya a las *téchnai* sino a las no menos antiguas *mousiké* – música, danza y poesía – de común proveniencia en la *koreia* una y trina a la vez. Ni en la época antigua ni en la medieval la belleza era característica esencial del arte, sólo en el renacimiento ambos términos se conjugan cuando la pintura accede al concepto de “cosa mental” (Leonardo), alcanzando de tal manera el prestigio de las artes liberales, relegando al pasado y al olvido el antiguo sentido de las artes mecánicas o serviles.

En el siglo XVIII el reconocimiento del Sistema le asegura al esplendor de la belleza su esencialidad definitoria, para un concepto de arte entendido como la tradición moderna nos lo ha legado, con la citada especificidad y autonomía. Tal concepción perdura hasta que el vendaval de las vanguardias la liquida al inaugurar la modernidad de la transgresión y la rebeldía. Marcel Duchamp le pone bigotes a la Gioconda, la pintura misma, la belleza, y presenta –citación ésta inevitable si de arte moderno y contemporáneo se trata– el famoso objeto a esta altura pseudo escandaloso (*Fuente*), elevado a la excepcionalidad de objeto del siglo.¹

¿Querrá significar lo expresado que podemos hablar de crítica y de estética sólo a partir del renacimiento? No lo creemos, aunque es opinión corriente. Más aun, nos parece que la noción antigua de *téchne* tiene potencialidades válidas para múltiples realizaciones aún vigentes, pero en la actualidad como un hacer productivo que

1. Wajcman, Gérard (2001): *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu.

lleva el signo de la invención y la creación. Son sin duda interesantes, al respecto, las reflexiones del filósofo italiano Luigi Pareyson, sobre las que volveremos.

Desde el principio, la trasgresión

La antigüedad no sólo inventó nociones estéticas fundamentales, sino que nos legó una apreciadísima escritura crítica acompañando la abstracción de los conceptos. Esto se desprende claramente de sus dos máximos filósofos, Platón y Aristóteles. Si es innecesario destacar la importancia de éste para una teoría del teatro y de la retórica, su distingo sobre las *mimetikai technai* de alguna manera las unifica, y las dota de cierta autonomía anticipatoria. Queremos hacer notar que su racionalidad expulsa, para bien o para mal, según los criterios, lo emocional.² No es el caso de Platón, tantas veces criticado por su moralismo y concepción metafísica, provisto de fértiles ambigüedades y de inigualable perspicacia para visualizar las engañosas producciones del arte. Resuenan sus críticas desde el ángulo gnoseológico, ético y religioso, el más conocido, quizá, el metafísico (la imagen sería copia de copia).³ Es él, Platón, el que enuncia la primera gran condena del arte en la historia de la estética. Considerado un trasgresor, el artista sería un irracional rebelde, irresponsable, de insolencia sin límite ataca a los dioses, se burla de las tradiciones, no respeta lo que la sociedad sanciona. Platón sintió muy

fuertemente el conflicto entre el filosofar y la poesía, un combate entre la sabiduría poética transmitida oralmente a través de siglos, desde la gigantesca sombra homérica, y un contrincante solitario que emerge (siglo VI) y pretende prioridades. Desde entonces poesía y filosofía luchan por la posesión de la verdad.⁴ Las artes, por el momento ajenas a la contienda, no escapan al veredicto. Conviene que también el artista (ese antiguo hermano del poeta, según Baudelaire) se aleje de la ciudad ideal. Veremos que al final de un largo camino su indómita trasgresión lo llevará en nuestros días al éxito.

Durante siglos la estética, la crítica y la historia del arte no requerirán autonomía alguna complementándose naturalmente, sin protocolos, hasta que en plena expansión capitalista aparece un espacio poblado de burgueses, observadores atentos que evalúan con minuciosidad solícita objetos bellos, entre ellos cuadros, estatuas, mercancías preciadas. Comienza la institucionalización del género.

Los inicios

Denis Diderot, habitualmente citado como padre de la crítica de arte, honor no por cierto inmerecido, modifica sensiblemente las ideas de Batteux, quien por otra parte no había sido ajeno a vacilaciones con gran conciencia de la dificultad de unificar las diversas artes literarias, musicales y visuales en un único princi-

pio. Si en un primer momento creyó que la imitación aseguraba la reproducción de lo real, se inclinó luego por una salida más que previsible, su idealización. Las artes tuvieron desde entonces una finalidad brillante, imitar (copiar, reproducir) la belleza de lo existente.

En tal situación histórica, Diderot actúa filosófica y prácticamente, flexibiliza ideas y al hacerlo da testimonio ejemplar de la tarea crítica.⁵ El sistema de las bellas artes no significó para él una homogeneidad poco creíble. Gran enciclopedista, demostró ser sensible a la incertidumbre que le provocaba la categoría entronizada. Un Diderot iluminista, que algunos creen prerromántico, de pensamiento vigoroso, no lineal, con profundo sentido crítico no elude la sistematización teórica ni la desautoriza, pero tiende, más que al “espíritu del sistema”, al reconocimiento de los casos concretos con atención permanente a problemas técnicos, a la función y el efecto moral del arte, aspectos coherentes con su posición antidealista que articulaba siempre la teoría con ejemplos prácticos del teatro y de la pintura. Sus *Reseñas de los Salones* (1759-81) siguen despertando admiración tanto hoy como entonces. Sustanciales las valoraciones de artistas como Chardin, La Tour, Greuze, Vernet. Del primero no le interesa tanto el rigor técnico sino la posibilidad de presentarnos algo que es naturaleza, aire, luz. Escritos como *Ensayos sobre la pintura* (1765), que

2 De Bruyne, Edgar (1963): *Historia de la estética*, Madrid, Editorial Católica

3 Platón (1963): *La República*, Buenos Aires, Eudeba

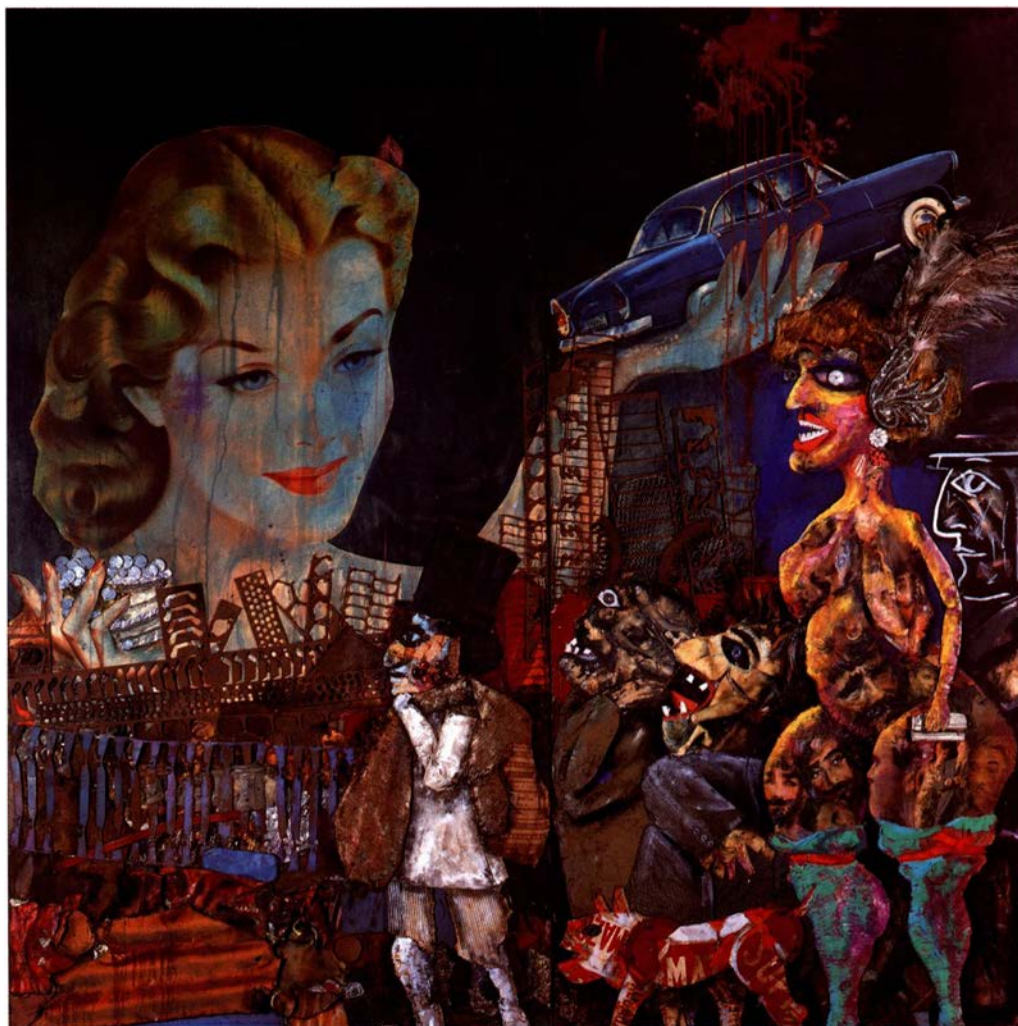
4 Cfr el bellísimo libro de Fatone, Vicente (1954): *Filosofía y poesía*, Buenos Aires, Emecé

5 Diderot, Denis (1957): *Scritti di estetica*, Milano, Feltrinelli.

reconocen las variaciones del gusto y las mutaciones históricas son hoy leídos como momentos pragmáticos del conocimiento activo de la vida, capaces de integrar variables de extracción diversa —entre ellas psicológicas— a un experimentalismo de base. En el contexto del pensamiento es posible observar convicciones singularmente próximas a nuestra contemporaneidad, tal la caracterización de lo bello (voz de la Enciclopedia) según la idea de relación. La belleza es percepción de relaciones, concepto que convierte a un grande de la crítica en un estructuralista anticipador.

La modernidad del ahora

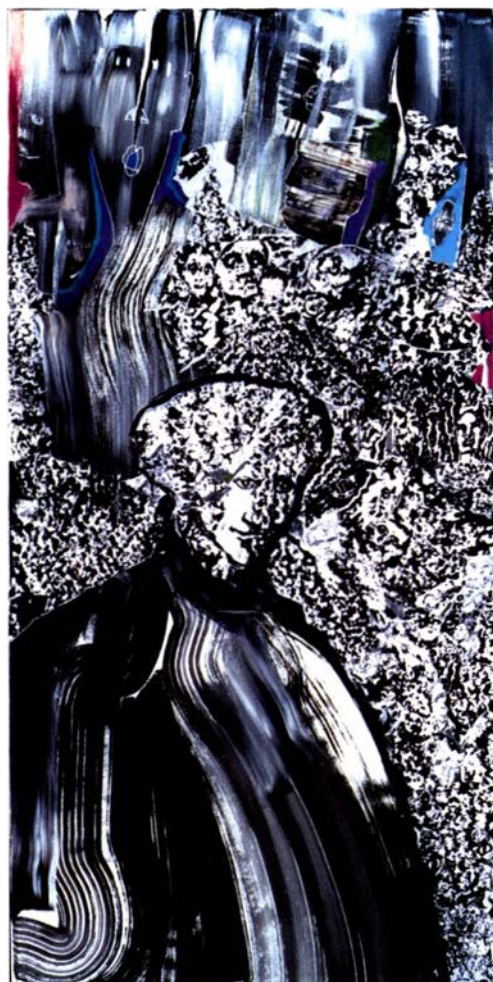
Baudelaire es otro nombre perdurable en las instancias críticas iniciales. Digamos qué es lo que aquí importa. Entendió ese ejercicio profesional con una pretensión vital, tomar conciencia del ser de lo moderno. Ya había emprendido una obra poética cuyo resultado son *Las flores del mal*, con visible coordinación entre la escritura crítica, literaria y teórica. Para Baudelaire la modernidad (del romanticismo, con el que mantiene vínculos entrañables a pesar de excederlo) no es una realidad, un simple hecho histórico, es un deber. Se *debe* ser modernos, es imprescindible apreciar los eventos del arte *actualmente*, practicar la necesidad del *ahora*, suscitar la presentificación de lo dado. También el pasado debería ser revivido



Antonio Berni, *La gran tentación o La gran ilusión*, 1962, Malba - Fundación Costantini, Buenos Aires.

en tal forma, puesto que convertido en modelo a seguir y en norma inmutable es congelado, falso, la negación misma de la realidad en la transitoriedad del devenir cosmopolita. Condición de toda temporalidad, el ahora rechaza el pasado de la tradición pero de alguna manera también lo añora. Si la melancolía

delata la huella indecible que permanece imborrable en el discurso moderno, es lo que se juega en la contradicción entre el presente imperioso y la nostalgia de un pasado aristocrático que ya no vuelve. No es la única, en vivencias que constantemente deslizan el dualismo, o las ambigüedades, de la fugacidad de la



Luis Felipe Noé, *En la multitud*, 2006, técnica mixta sobre tela, 160 x 80 cm.

belleza y de su eternidad inmutable, la otra ansiada mitad del arte.

Es notable, en Baudelaire, la correspondencia entre lo que se ha entendido por sensibilidad moderna y los avatares personales de su *dandyismo*, su *spleen*, el peregrinaje por sucesivos albergues de París, los tránsitos sin permanencia fija en el hori-

zonte de apariencias evanescentes de la gran ciudad, poblada ahora por una multitud anónima inédita. Lo trascendente de esta producción, más que nunca actual, es la decisión de petitionar por vez primera, para el artista y para el crítico, un “rol y una función”, o sea un compromiso y por ende una ética, que reconoce con admiración a Delacroix. Se lo destaca especialmente en el *Salón de 1959* y *El pintor de la vida moderna* (1863).⁶

De las vanguardias a la transvanguardia y al postmoderno

Es notorio que las vanguardias florecen como emergente explosivo de una modernidad que ya tenía su tiempo y sus características (ruptura violenta con la tradición, racionalidad universalizante, competitividad individualista, sentido progresivo del acontecimiento, conciencia autorreflexiva, epocalidad, proyecto, ideología y revolución, entre otras). El clásico texto de Renato Poggioli destaca los orígenes del término en el siglo XVIII y su sentido bélico que luego pierde, muy ausente en el detonante que inicia la vertiginosa evolución de los “ismos” a partir de 1905. El objetivo de los vanguardistas fue una revolución artística que deseó ardientemente reunir arte y vida. Obraron con la acción y la palabra y como en ninguna otra época de la historia el despliegue de los Manifiestos les dio sello inconfundible. De ninguna manera las vanguardias históricas

le ofrecen a la interpretación un común denominador, puesto que el aspecto expresivo, constructivo e irrealizante, en varias de ellas, contrasta fuertemente con el nihilismo de los dadaístas y de Duchamp, que no lo era. Sería inútil negar méritos a la catarata de invenciones que se desploma sobre una Europa en fermento, lo cual no evitó su rápida reabsorción en el sistema. Las sucesivas irrupciones fueron puntualmente inventariadas y evaluadas con muy diferentes puntos de vista. Relativamente reciente, ha sido notada la opinión de un ilustre historiador, Eric Hobsbawm,⁷ quien aclara su enfoque profesional procurando esclarecer relaciones entre arte y sociedad. En la tarea proclama sin hesitaciones el fracaso de las vanguardias. Se habían propuesto cambiar las viejas maneras de mirar al mundo pero fallaron en el objetivo básico. No superaron las limitaciones técnicas, para Hobsbawm determinantes, del cuadro de caballete, se perdió terreno, declara, frente al panorama social de grandes espectáculos colectivos llenos de movimiento, representativos de la experiencia cultural del momento. Son subrayadas las dificultades específicas de las artes visuales frente a un público minoritario, dados los inconvenientes para adecuarse a la época de la reproductibilidad técnica (Benjamin), que otras artes supieron aprovechar a diferencia de sus productos únicos e irrepetibles, a su juicio inadecuados para una economía de masas.

6. Rincé, Dominique (1988): *Baudelaire et la modernité poétique*, Vendôme, Presses Universitaires de France.

7. Eric Hobsbawm (1999): *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona, Crítica, D.L.

En el corto pero entretenido escrito la verdadera revolución del arte del siglo XX la habría realizado la “lógica combinada de la tecnología y del mercado de masas”. En esa dirección, el cartel de la película *Lo que el viento se llevó* sería, desde el punto de vista técnico, una obra más revolucionaria que el *Guernica* de Picasso. Sin medias vueltas es la aceptación, convencida, del triunfo de la sociedad consumista moderna. De ahí el éxito del pop, que no se propuso revolucionar nada sino más bien declarar la bancarrota del arte con su inclinación al conceptualismo y dadaísmo. Una referencia a Duchamp (la esperábamos) era inevitable. Pudo obtener gran fama con lo que hizo en Nueva York, no habría sido lo mismo en París, donde no fue reconocido. El aporte de Warhol es subrayado, en cambio, como turbadora expresión de los tiempos.

Las apreciaciones del famoso historiador merecen sin duda alguna observación. Por ejemplo, cierto simplismo en la visión de la pintura, entendida sin más como un lenguaje tradicional decididamente reproductivo. Su aspiración, seguramente noble, de que el arte cambie el mundo parece destinada al fracaso, porque más que cambiar el mundo el arte cambia su propia actividad, mutante como pocas. Se diría que el arte cambia al arte, evoluciona, se transforma quizá como en ningún otro momento de la historia. Pero arrojarlo a los pies del consumo, siendo por definición invención, sería innoble, tanto como

abandonarlo a la voracidad de expectativas sedientas de novedades de impacto.

Habría que admitir que el extraordinario accionar vanguardista alcanza un límite con la articulación de lo moderno y lo postmoderno. Para la crítica actual este pasaje es decisivo a los fines de evaluar sus chances, ya fracturadas por el nihilismo vanguardista en el que perdieron sentido las nociones básicas de historia y de valor. Son instructivas al respecto, nos parece, las opiniones de Giulio Carlo Argan y Achille Bonito Oliva⁸ en la experiencia italiana de los '80, sobre los alcances de la crítica contemporánea. Según Argan, la crítica y la teoría son inseparables para dar cuenta de la “estructura más profunda de la obra de arte”. El punto de vista de la historia y del valor le resulta irremplazable, pero él mismo aclara que frente a los desarrollos postmodernos la suya es una propuesta moderna, quizá inadecuada a la dinámica de la contemporaneidad.

Uno de los méritos de la transvanguardia fue establecer nuevos vínculos entre determinada literatura norteamericana (inicio de la postmodernidad) y la irrupción de imágenes en abierta antítesis con el racionalismo constructivo (Argan). Para Bonito Oliva, la mediación del juicio ya no es indispensable y ante la caída de las ideologías le importa mucho más la internacionalización de roles y, de modo especial, la figura modélica de una crítica sin saberes fundados. No era su caso, precisamente,

de reconocidas competencias, pero la operación que inventó consistió en sustraerles legitimidad institucional confirmando (no con los matices apocalípticos de Seldmayr) la pérdida del centro, típica de la mirada “excéntrica” del hombre manierista a la que este protagonista de la transvanguardia se aproxima notoriamente. Hoy se tratará del poder del lenguaje y de sus recursos: “la única táctica posible es la citación desviada”. Afloran galaxias de significados en recorridos no prefijados, transformaciones antimetódicas que, sin trazado iluminista, se cargan de ambivalencias de las que no se desean clarificaciones. Trámite un hábil accionar, estas posiciones desencadenaron un movimiento internacional de implícito acercamiento a la hermenéutica de Gianni Vattimo. Marc Jimenez⁹ estima que, a pesar de la lograda internacionalización, la transvanguardia permaneció siendo un fenómeno netamente italiano. El hecho es que el concepto de postmodernidad ya estaba operando.

Jean-François Lyotard, quien publicó *La condición postmoderna* en 1979, declara que probablemente se trate de un pésimo término. No corresponde a una periodización (rasgo modernista), revela una atmósfera, cierto espíritu del tiempo. Para Umberto Eco es más bien un término metahistórico y toda época tendría su postmoderno, algo así como un manierismo. Uno de los motivos de las manifiestas ambigüedades es que se trata de un con-

8 Bonito Oliva, Achille (1980): *The Italian Trans-avantgarde*, Milano, Giancarlo Politi Editore; Argan, Giulio Carlo (1982): *Crítica de arte*, Buenos Aires, Rosenberg-Rita.

9 Jimenez, Marc (2005): *La querelle de l'art contemporain*, Folio Essais, Paris, Gallimard.

cepto utilizado en áreas diferentes: literarias, arquitectónicas, visuales, filosóficas, estéticas y sociológicas¹⁰. Habitualmente el comienzo del debate se sitúa en Estados Unidos, en ocasión del encuentro de una escritura crítico-literaria renovada y las posiciones del post-estructuralismo francés (Barthes, Kristeva, Derrida). Entre otros, el crítico Ihab Hassan aplicó nociones como “sujeto en proceso”, “deconstrucción” y “placer del texto”, a escritores hasta el momento calibrados desde una visión humanista. La notable difusión del término permitiría aludir a algunos rasgos: negación de las explicaciones totalizantes y de los sistemas centrados, falta de credibilidad en los grandes discursos de emancipación, llamados por Lyotard grandes “narraciones” que correlacionaban los ámbitos teórico, práctico, estético, ético y político en articulación global. Segregados del todo ilusorio, cada uno de esos espacios buscará su validez fragmentada, con llamativa hibridación de mezclas heterogéneas en las que predomina máxima indeterminación textual, discontinuidades, dispersión y diseminación.

Las figuras filosóficas europeas más importantes son Lyotard y Vattimo. Para el primero, el arte moderno encara lo que sería la presentación de lo irrepresentable, en el sentido de querer dar a ver algo que se puede concebir pero que no se puede ver ni hacer ver. Tanto Joyce como Proust a eso tienden, pero permanecerían toda-

vía en una estética nostálgica, mientras que en otras realizaciones lo irrepresentable, ya no aludido como contenido ausente, avanza en la presentación misma, sustrayéndole el placer de las formas bellas, pretendiendo hacer sentir, sin consolación alguna, aquello que no puede ser presentado y que sin embargo atrae, y persiste. Es lo auténticamente sublime del posmoderno,¹¹ un alegato a favor de lo que el arte puede llegar a anticipar con la activación del conflicto –no el acuerdo– de las facultades, ante un bosquejo de infinitud que trae a la memoria huellas kantianas de lo nouménico. Posiciones que invitan a reflexionar sobre la actualidad artística y su posible apreciación desde una experimentación a ultranza que desafía lo que es figura. Si se diese por sentado que el arte tiende a lo irrepresentable, queda pendiente la apuesta, que resolverán los artistas, por las nuevas realidades.

La concepción de Vattimo quizá contribuya, implícitamente, a dar alguna respuesta a esos problemas. Desde su perspectiva filosófica, postmodernidad o tardo-modernidad, pensamiento débil y hermenéutica responden a una misma visión.¹² Tras la caída del marxismo y de las ideologías le ha sido posible, a Vattimo, hablar de una nueva *koiné* o lugar común. No es otro que el de la hermenéutica. Su praxis interpretativa confirma un retorno que remite a lo que nos antecede a través de un “debilitamiento” que define nuestra contingencia.

En la herencia de Heidegger y de Nietzsche, el filósofo detiene su meditación en la obra de arte, el ser del hombre y el ser mismo (sin sentido fuerte, *Ereignis*, destello de lo que queda). La ruptura con la tradición y la voluntad de lo nuevo es algo a lo que habríamos renunciado en momentos en que nos vienen al encuentro los restos, las huellas, la ruina, ruina de la metafísica que sin embargo no es posible abandonar o superar como quien cruza un dintel. La intención de rememoración (heideggereana, en *Anden-ken*) cultiva los valores del pasado con rasgos de distorsión y repetición en relación compleja, ontológica y hermenéutica con la historia de la filosofía. ¿Qué es lo que la crítica podrá apreciar en una obra artística, en concomitancia con estas ideas? No poco. Su inaceptabilidad como Presencia plena, el reconocimiento de la naturaleza oscilante e inestable de la imagen, la inexistencia de la potencia proyectual, el fin de los conceptos categóricos y el inevitable descentramiento del sujeto (de un sujeto “fuerte”). Pero para Vattimo, el postmoderno no ha de ser la ideología del fin de las ideologías, dado que las verdades locales subsisten ni se ha desvanecido el sentido, aun perforado, pudiendo la razón aportar su juego en la estratégica interrelación de lo imaginario y lo simbólico. El arte, espacio singularmente ejemplar, es arte de oscilación, presente en la transparente comunicabilidad universal de nuestro tiempo, reflejo de lo contemporáneo.

¹⁰ Ravera, Rosa María (1986): “El postmodernismo”, en *Jornadas de introducción al arte argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Citibank.

¹¹ Lyotard, Jean-François (1987): *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli.

¹² Vattimo, Gianni (1990): *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós. Cfr. también Ravera, Rosa María (1988): *Pensamiento Italiano Contemporáneo*, A.A.V.V., Fantini Gráfica, Rosario. (Comp.e Introd.. de Ravera).

Más allá de estas referencias filosóficas no se puede olvidar que, en plena modernidad, Duchamp le había asestado un mazazo a la posibilidad de hablar de estética, de crítica y de lo que es obra de arte. Por lo menos así se lo entiende habitualmente. La afirmación de que es arte lo que el artista dice que es tal, no suele encontrar réplicas. La proyección duchampeana se extiende, no es un misterio, en límites temporales y espaciales impensados. Por lo que respecta a la crítica, una duda: ¿sin criterios? Agotándose los tiempos modernos, tras la fulgurante creatividad de los 60 y la ruptura de géneros como compartimientos estancos, la des-estetización y la des-realización cunden, mientras el despegue postmoderno gana espacio con el pop-art y Warhol, entre otros.

La atmósfera postmoderna ya podía convertirse en moda. Al respecto, Umberto Eco observa con humorismo que hoy la noción sirve para cualquier cosa y dentro de poco llegará hasta Homero, sin dejar de evaluar, agudamente, su relación con lo moderno. Si las vanguardias conducen, en definitiva, al silencio (Cage), llega el momento en que, sin poder destruir el pasado, la respuesta (posmoderna) es *rivisitare* aquello que queremos decir todavía, haciéndolo con ironía, sin ingenuidad, pero diciéndolo aún.¹³

Lo contemporáneo en el presente pasado

Es Arthur Danto¹⁴ quien pone sobre el tapete la post historia, su concepto sobre

el arte contemporáneo, arte “después del arte”. El crítico recuerda que en una serie de propuestas suyas, en las conferencias Andrew W. Mellon, había anunciado, no sin cierto tono dramático, el fin de la era del arte. Teniendo muy presente una expresión de Hegel, “fuera del linde de la historia”, lo aludido como el fin del arte o la

post historia es, en realidad, el fin del convencimiento de que hay un arte preferible a otro. Desaparecida la evolución progresista de la modernidad ya no hay orientaciones determinadas y el arte contemporáneo, que ubica entre el 70 y el 80, ostentaría una característica nunca percibida anteriormente, la ausencia de toda dirección. Ya no arte de Manifiesto sino libertad, profundo pluralismo sin reglas a priori, apropiaciones ilimitadas que operan en un horizonte amplísimo y disponible, sin restricciones. No dejan de resonar, en este punto, ideas a las que ya aludimos con distinto feeling, métodos y saberes, el *rivisitare* de Eco, el retorno débil de Vattimo, sin olvidar la apropiación brasileña, de larga data, de Oswald de Andrade, que va al cuerpo de la creación y lo deglute con canibalismo brutal y salvaje, de shockeante originalidad.



Marcelo Pombo, Escombros Flotantes. Gentileza Galería Ruth Benzacar.

Estas y otras experiencias no llevan, sin embargo, al convencimiento de una libertad artística total, como alguna crítica proclama. El artista no se ha liberado de presiones externas ni se desconoce la incidencia del circuito en que se mueve entre el galerista, el experto, el curador, el periodismo especializado, los promotores... una compleja trama de relaciones que influye fuertemente, a no dudarlo, descontando que en nuestro universo globalizado la intervención mediática es más que nunca determinante para “instalar” los despliegues creativos en ámbito institucional y social. Nunca hubo espacio para todos. Podríamos preguntarnos ahora qué es lo que hoy tiene chances de visibilidad directa e impactante, sin ignorar que el arte contemporáneo ha dado y continúa dando abundantes muestras de arbitrio sin explicaciones. Habíamos recordado

13 Eco, Umberto (1987): *Apostillas a EL NOMBRE DE LA ROSA*, Buenos Aires, Lumen/Ediciones de la flor.

14 Danto, Arthur C. (1999): *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós.



Cildo Meireles, Babel, Torre de 5 m de altura x 2 de diámetro, (2000-2006).

la versión platónica sobre la trasgresión artística, elevada en nuestros días a su enésima potencia, identificada en tantos casos con un accionar ya diferente, esencialmente provocativo, característica que es, en fin de cuentas, una de las más notorias de la contemporaneidad. Cuando el artista Maurizio Cattelan realiza sus espectaculares intervenciones con las que es conocido en el mundo entero, pensamos que son excepcional operación de marketing, no nos consta que sean artísticas ni que sea deseable considerarlas así. Seguramente es arte de provocación. La provocación es también un arte —lo es la cocina, la vestimenta, el fútbol— y puede perfectamente no tener proyecciones estéticas (cocina, vestimenta y fútbol la

tienen, a nuestro juicio). ¿Hay arte sin belleza, arte no realizado por artistas, arte sin valencia sensorial, arte sin estética? Sin duda, pero habrá que discernir cuestiones básicas: cómo otorgar representatividad, elegir, seleccionar, valorar resultados nunca iguales, en una palabra, preguntar una vez más ¿cuándo hay arte?

Volviendo al mismo Danto, en relación a su profesión de crítico hace hincapié en una visión contextual para la comprensión del sentido. Cuando Beuys expone una gran cantidad de cuadraditos de chocolate, es inevitable hacer referencia a la situación de los soldados en la Segunda Guerra Mundial, en momentos en que ese alimento se había convertido en extraordinaria moneda de cambio, inusualmente valiosa ante las penurias del conflicto. Sin esa puesta en escena histórica, la obra de Beuys carecería de sentido y sin embargo habilita, lo sabemos, una lectura interpretativa que por otra parte es siempre problemática, un discurso “entre” (la crítica, la historia, la filosofía).

Plantear la indisociabilidad del sentido y del contexto deja pendiente algo fundamental, hablar del sentido de la obra misma. El problema de los indiscernibles, que Danto, filósofo analítico, aborda no sin remembranzas borgeanas, o sea qué es lo que distingue dos objetos (aparentemente) iguales, una obra de arte (*Brillo box*, de Warhol) y otro que no lo es, de uso cotidiano, es un modo de enfocar el problema. Hay tradiciones de pensamiento

diversas que no renuncian a focalizar la interpretación de ese debatido objeto llamado obra de arte, sin que se sospechen procedimientos subrepticios. Cuando Eco se plantea el tema de “los límites de la interpretación”, entre la libertad del intérprete y la estructura de la obra, no hace por cierto metafísica de la escritura, hace textualismo. Es la metodología que hemos elegido en más de una oportunidad al proponer una posible y eficaz interacción entre estética y semiótica.

En primer término se impondría entonces, según lo expresado, la consideración de la obra como texto en contexto, planteo que, provisto de rica y difusa intertextualidad, considera una puesta en contexto intra y extratextual. Implica la focalización del funcionamiento de ese universo discursivo que es la obra. Haremos aquí alguna referencia a la línea del pensamiento italiano de Luigi Pareyson, Umberto Eco y Emilio Garroni, que nos permitirá abordar aspectos de la invención artística y de su crítica desde puntos de vista histórico problemáticos.

La Clave: Imaginar

Le corresponde a Pareyson haber retomado la validez de la noción griega de *téchne*, tras afirmar la necesidad de replantear su potencialidad creativa. Catedrático en la Universidad de Torino y director de su prestigiosa *Revista de Estética*, de indiscutible gravitación en ámbito europeo, elaboró una original teoría de la formatividad

que resuelve estériles antinomias en tanto capacidad humana de fomentar la multiplicidad de posibilidades artísticas genéricas, especificadas en la producción del arte. Agudo conocedor del idealismo alemán, introductor en Italia de la filosofía de la existencia, su pensamiento desemboca en una actual indagación sobre la actividad interpretativa, proseguida en diferentes líneas por Vattimo y por Eco, que lo rememoran como el maestro.

Precisamente en dirección al dinamismo interpretativo e inventivo se citaran ahora dos orientaciones de estudio que han ido a fondo, convincentemente, en tales procesos focalizando el concepto de “imagen-esquema” desde las perspectivas de Kant y de Ch. Peirce, hoy abordadas por Eco¹⁵ y Garroni¹⁶ con preocupaciones diversas pero en más de un sentido convergentes.

La noción de “esquema” (kantiana) fue juzgada por Peirce devastadora, capaz de cambiar el sentido de la entera filosofía. Importa particularmente la última visión de Kant en su *Crítica del Juicio*, texto fundador de la estética moderna que compromete, en su nivel más profundo, la ideación de un esquema libre o subjetivo del que resultaría la interacción de las facultades sensorial intuitiva y lingüístico conceptual. Es la relación de imagen y concepto que tanto ha preocupado a los artistas, a los figurativos como a los abstractos y los conceptuales. La vinculación de ambas facultades es definitoria para el

entero sistema. Entre la sensibilidad y el intelecto se tornaba necesario, en el andamiaje filosófico, una mediación, un tercero pensado como raíz o fuente común de las facultades, por sí mismas heterogéneas. Es la imaginación, que justamente ofrece un esquema al entendimiento para su articulación en lo sensible. Esta organización productiva, lejos de coincidir con una imagen concreta y ni siquiera con una imagen mental, en el sentido de mera reproducción de percepciones visuales, no recrea sino que crea, inventa, en tanto formación de experiencias no sólo visuales. Es un operar de universalidad subjetiva que Kant, en alguna oportunidad, remite a “un arte escondido en la profundidad del ánimo humano”.

La relación entre Kant y Peirce está en el centro de las investigaciones de Eco, en constante diálogo con los actuales avances del cognitivismo. El filósofo rastrea la problemática imbricación de palabra y de imagen sensible y la reelabora traduciendo el trabajo de la imaginación productiva como “Figurar”, figurar para comprender y comprender figurando, en la tarea de poner de relieve el carácter “constructivo” del funcionamiento esquemático, un operar según reglas aún no dadas, que Peirce pone bajo el signo de la inferencia hipotética. Se reconoce en estas ideas la peculiar productividad de los artistas con trabajo *in faciendo*, tentativo, conjetural, tendido permanentemente a la construcción de con-

ceptos, de figuras, de iconos, con impulsivo avance sin término prefijado.

Lo expresado señala aspectos poco frecuentados en la compleja estructura de la tercera *Crítica*, que en los planteos finales deriva en verdadera usina de la creación, como hace notar Garroni al analizar la predisposición del significativo concepto de “imagen-esquema”, a dilatarse en dirección a una totalidad (estilo de un artista) y a recuperar asimismo múltiples historias culturales (retornos, apropiaciones) que se alían en el objeto de arte con vocación de novedad, instituida ahora sobre las bases firmes de una originaria organización imaginante.

Las imágenes

El testimonio de la imagen, mudo, aporta su invalorable visibilidad en los artistas elegidos, que suponen el dinamismo al que se hizo referencia, habiendo producido una serie de transformaciones inmanentes al propio operar, en distintas etapas de los respectivos recorridos.

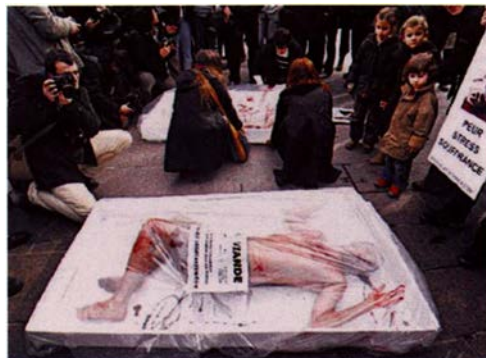
En principio, Berni. Digamos que si la proclamada autorreflexividad del arte moderno pareció excluir la consideración de todo “realismo”, creyéndolo inevitablemente viciado de mimetismo representativo, una rápida mirada a cualquiera de sus obras evidencia, a las claras, lo contrario. Apreciamos en el estupendo “La gran tentación” (1962), en la parte superior del cuadro, a la izquierda, la estampa de un

15 Eco, U. (1997): *Kant e l'ornitorrinco*, Milano, Bompiani

16 Kant, I. (1999): *Crítica della facoltà di Giudizio*, Torino, Einaudi. Introducción y traducción de E. Garroni y H. Hohenegger

hermosísimo rostro femenino que exhibiendo un auto de lujo, ofreciéndolo, mira dulcemente a la estafalaria procesión que se encamina con desplazamiento bufonesco, cruel. En el corteo se eleva ella, contracara exacta de la bella, avanzando con sus plumas de gallina, moviendo las gruesas piernas de contorno deforme en cuya superficie abultada el pintor estampó las caras del mundo. En lo alto y lo bajo la mezcla, irrefutablemente creativa, a nivel de elementos ideativos y plásticos. Seducción y consumo, tentación inalcanzable versus la miseria grotesca y variopinta que se desplaza en dirección ignota, hacia la chatarra. Pero la chatarra, telón de fondo, es la realidad misma. La fascinación está en el espacio de la publicidad mediática, ficticio, mentiroso, alcanzado por el hierro que pone su sello, la verdad del deshecho. Berni, lo sabemos, metió a las cosas en el cuadro. Tras él, sus herederos son los neofigurativos. Hoy Luis Felipe Noé parece invocar los distintos signos que su pintura ha generado a través del tiempo,

congregados “En la Multitud”. Allí articula la permanente incitación al caos que invita a la catástrofe pero que la elude, en la lograda conjunción de punto, línea y gestualidad impetuosa que cae fulmínea, sin



Manifestación de vegetarianos en la plaza Saint Michel, París, publicada en Clarín el 05/03/07.

opacar la humanidad del rostro ni la explosiva emergencia de múltiples pequeños focos pletóricos de vida errante. Se percibe, en cambio, en “Babel”, de Cildo Meireles, la hibridación de diferentes medios, entre ellos radios viejas y nuevas, iluminadas y en la oscuridad con voces, sonidos, colores y música de murmullo apenas perceptible,

insistente, sin claridad semántica (¿deseable?) en la actual imbricación mediática. En Marcelo Pombo otra mixtura de opulencia multicolor estalla con jubiloso despliegue librado al viento, en suspensión flotante entre formas vegetales, el brillo de la baratija, la referencia oriental y la muy leve alusión humana, azul, de recorrido eléctrico, huella de quien pone, sobradamente certificado, el sello artesanal y heterodoxo de la experiencia del arte. Por último tenemos la certeza de que hay arte fuera del arte. Lo demuestra la imagen de una foto en la plaza Saint Michel, de París, en ocasión de la protesta de militantes vegetarianos envueltos en bandejas que se exhiben rociados con pintura roja, imitando los trozos de carne de los supermercados. Hay más arte que en muchos espacios hoy destinados a tal fin, en esta protesta capaz de desatar una multivocidad significativa inquietante, provocativa sin gratuidad, esencialmente contemporánea.

Rosa María Ravera. Pfra. Honoraria de la UBA. Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes y Presidente entre 01-06. Presidente de la Fundación Federico J. Klemm. Representante en la Argentina de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos. Fue miembro fundador y Presidente de la Confederación Latinoamericana de Estética y Vicepresidente de la Asociación Argentina de Críticos, asesora de la Fundación Antorchas, codirectora de la Revista de Estética, Cayc, Directora de la Revista Gritex, UNR. Invitada a dictar conferencias en La Sapienza, Roma, París, en la Maison de L'Amérique Latine, Milano, Torino, Palermo, Leipzig, Madrid, Berkeley, San Pablo, Río, Santiago de Chile. Ha recibido premios Konex (94 y 96), AACA/AICA al Libro del año (79), a Ensayos (86 y 88), Acción docente (90), Trayectoria (2000), Leonardo (98), Victoria Ocampo de la Rev. Cultura (04). Condecorada por el Gobierno de Italia con la Stella della Solidarità (06). Entre sus libros se destacan Berni y la pintura, En torno a la sociología del arte, Cuestiones de Estética, Wittgenstein, Pensamiento italiano contemporáneo, Estética y Semiótica, Estética y crítica, En torno a la semiótica en la Argentina. Otras publicaciones en Sur, Rivista di Estetica de Torino, Kodigas/Code de Tübingen, Universidad de Ottawa, Pratiche Editrice de Parma, Designis de Barcelona, entre otros.

La crítica de las artes ante la complejidad cultural mediática

LUCIA SANTAELLA

El punto de partida de este trabajo es *benjaminiano*. Según Walter Benjamin, los modos de producción artística que una sociedad dispone no determinan solamente las relaciones sociales entre los artistas y los circuitos que llevan esa producción hacia el público receptor, sino que también interfieren substancialmente en la propia naturaleza de la obra. En fin, la existencia de toda obra es cultural y socialmente sobredeterminada. Considerando esto, para discutir algunas de las razones capaces de explicar por qué el circuito del arte en las sociedades contemporáneas se volvió hipercomplejo y por qué los estándares para su producción y modos de comprensión están, de hecho, en pedazos, toda la primera parte de este trabajo será dedicada a una breve explicación de las condiciones constitutivas de la cultura contemporánea, de la que el arte es parte y en la que está insertada, para, de ahí, en un segundo momento, focalizar específicamente el tema propuesto, caracterizando el circuito del arte y el papel que los medios desempeñan en él.

Antes de eso, sin embargo, inevitablemente me dejo llevar por la necesidad de aclarar el sentido en que empleo la palabra medio, pues, su plural “medios” y el adjetivo “*mediático*” han sido usados a la saciedad, sin la preocupación de demarcar precisamente su significado y campo de referencias. Se trata de una palabra que viene sufriendo por exceso de uso y descaracterización del concepto. Con bastante imprecisión, muchos se han referido a todo el complejo contexto actual bajo el

nombre de “cultura *mediática*”. Esa generalización ofusca el territorio con una cortina de humo. En mi opinión, para que empecemos a entender el tema propuesto, es necesario, antes de nada, aclarar qué se esconde por detrás de la generalización de la palabra medio.

Es obvio que los medios son hoy omnipresentes, empezando por el aparato fonador, que es el primero entre todos los medios. Sin embargo, ¿cuáles son los medios, cómo se insertan en la dinámica social, en cuáles se invierte el capital, cómo imponen su lógica al conjunto de la cultura? Todas son cuestiones incontestables si no nos esforzamos a precisar nuestros conceptos. La confusión de los modos como se nos aparecen los hechos que pretendemos comprender es proporcional a la confusión conceptual.

1. Un ejercicio de conceptualización

No hace mucho tiempo, finales de los años 80, inicio de los 90, intelectuales académicos todavía no usaban el término “*mídia*” en Brasil. La palabra estaba restringida al uso de publicitarios y periodistas, cuando se referían a la divulgación de una información recibida en los medios de comunicación.

Si el término “*mídia*” aún era de uso restricto, ¿qué término, entonces, se empleaba al referirse a los medios de comunicación? Hasta los años 80, los términos en la moda intelectual eran “medios de masa”, “cultura de masa”, “industria cultural” y, con menos frecuencia, “tecnologías de la comunicación”. Esas

expresiones no pasaban de traducciones de las correspondientes en inglés: *mass media* y *mass culture*. Cuanto a la “industria cultural”, por cuestiones políticas, este concepto se popularizó mucho más en América Latina que en Estados Unidos y Europa Central.

Si miramos retrospectivamente de los años 80 hacia hoy, esa perspectiva temporal de más de veinte años nos permite notar que no fue casual la sustitución gradual de todas esas expresiones anteriores por un término genérico como lo es “*media*”. La tesis que defiende desde inicios de los años 90 es la de que, desde los 80, la cultura de masas empezó, cada vez más, a perder su hegemonía en el campo de la cultura.

Antes de explicitar cómo interpreto a las *medias*, desde la primera vez que empleé el término en el título de mi libro *Cultura das mídias*, en 1992, vale la pena indicar los sentidos que dicha palabra ha abarcado. Se puede decir que hay sentidos más estrictos y amplios en su campo de referencia. Cerca del inicio de los años 90, con un sentido más estricto, *media* se refería específicamente a los medios de comunicación de masa, especialmente a los medios de transmisión de noticias e información, como periódicos, radio, revistas y televisión. Su sentido se fue ampliando para poder referirse a cualquier medio de comunicación de masas, no apenas a los que transmitían noticias. Así, se empezó a hablar de *media* para

referirse a una telenovela o a cualquier otro tipo de teleprograma, no sólo los informativos. También se pasó a llamar *medias* a todos los medios de que la publicidad se sirve, desde *out-doors* hasta mensajes publicitarios transmitidos por periódico, radio, TV. En todos esos sentidos, la palabra “*media*” aún se refiere a los medios de comunicación de masa.

El término se fue fijando cada vez más debido al crecimiento acelerado de los medios de comunicación que no podían más ser considerados, necesariamente, como medios de comunicación de masa, por lo menos bajo el concepto delineado hasta inicios de los años 80. Cuando surgieron equipos técnicos propiciadores de nuevos procesos de comunicación, como la multiplicación de los canales de cablevisión, videocasete, videodisco, juegos electrónicos, etc., esos equipos empezaron a minar la exclusividad de los medios de masa y, luego, la expresión “medios de masa” ya no era más suficiente para abarcar esos nuevos procesos de comunicación.

Sin embargo, fue la emergencia de la cultura planetaria, vía redes de teleinformática, que instaló, definitivamente, la crisis en la hegemonía de los medios de masa y, con ella, el empleo de la palabra “*media*” se generalizó para referirse también a todos los procesos de comunicación mediados por computador. Desde una generalización, todos los medios de comunicación, incluso los de masa, el

libro y el habla, pasaron a ser referidos por la rúbrica de “*media*” hasta el punto que cualquier medio de comunicación reciba hoy la denominación genérica de “*media*” y su conjunto de “*medias*”, componiendo lo que Albino Rubim llamó de Edad *Media* (2000) y otros han llamado de cultura *mediática* o era *mediática*.

El uso de la palabra “*medias*” en las expresiones en inglés nos ayuda a entender mejor la expansión de su empleo. Para marcar el pasaje de los medios de masa a los medios digitales y las diferencias que ese pasaje implica, Poster (1995) llama la era informacional o digital de “segunda edad de las *medias*”. Sin embargo, mucho más común ha sido el empleo (también usado por Poster) de la expresión *new media* en oposición a *mass media* (ver también Bolter y Grusin 1999). Por tanto, en inglés, la expresión *new media* nació para abarcar una expansión de los medios de comunicación para el más allá de los medios estrictamente de masa.

Lunenfeld (1999: xvi, xix) considera la expresión “*new media*” ambigua y se pregunta: ¿El video aún es un “*new medium*”? ¿Los sistemas operacionales son *medias*? ¿El hipertexto es un medio diferente del libro electrónico? Al final, el autor termina por considerar que dicha expresión funciona como un término general capaz de caracterizar las producciones de nuestro tiempo, con la excepción de que fueron nuevas *medias* las producciones que se incorporaron al

universo digital, no importa cuán similares sus resultados finales pueden estar del cine y televisión tradicionales.

Lev Manovich, en su libro *The language of new media* (2001: 19-20), es un poco más explícito al tratar de responder a la cuestión: “¿Qué es *new media*? Podemos empezar a responder esta pregunta”, dice,

“listando las categorías comúnmente discutidas bajo este tópico en la prensa popular: Internet, los sitios web, la *multimedia* computacional, los juegos electrónicos, CD-Roms, DVD, realidad virtual. ¿Pero eso es todo lo que hay en las nuevas *medias*? ¿Y los programas de televisión rodados en video digital y editados en estaciones de trabajo computadorizadas? ¿También son nuevas *medias*? ¿Y las composiciones de imágenes y palabras e imágenes –fotografías, ilustraciones, *layouts*– creadas en computadores e impresas en papel? ¿Adónde vamos a parar con esto?”.

Manovich concluye que la comprensión popular identifica a las nuevas *medias* con el uso del computador para distribución y exhibición en vez de producción. Así, los textos distribuidos en computador, sitios web y libros electrónicos, son considerados nuevas *medias*, mientras que los que se distribuyen en papel no lo son. De la misma manera, fotografías en CD-Rom se toman como nuevas *medias*, mientras que las impresas no lo

son. El autor termina no aceptando ese tipo de distinción y propone que, por detrás del empleo de la expresión “nuevas *medias*”, está ocurriendo una revolución cultural profunda, cuyos efectos estamos apenas empezando a registrar. Así como la imprenta manual en el siglo XIV y la fotografía en el XIX ejercieron un impacto revolucionario en el desarrollo de las sociedades y culturas modernas, hoy estamos en el medio de una revolución en las *medias* y una transformación en las formas de producción, distribución y comunicación mediadas por computador que deberá traer consecuencias culturales mucho más profundas que las anteriores.

Conclusión: el empleo de los términos “*media*” y “*medias*” se alastró en función de la crisis de la hegemonía de la cultura de masas, una crisis que resultó del surgimiento de nuevas lógicas culturales que no se conforman más con la lógica que le es propia a la cultura de masas. Lamentablemente, en las lenguas latinas, el término “*mídia*” o “*media*” es genérico, y pierde la distinción que aún existe en inglés entre *mass media* y *new media*. Esa vaguedad en las lenguas latinas nos lleva a perder la percepción de las distinciones que se deben establecer entre las diferentes lógicas y distintos modos de funcionamiento social que rigen los medios de masa y los procesos que no son más regidos por dicha lógica. Por eso definiendo la necesidad de distinguir seis tipos de lógicas culturales: la

cultura oral, la escrita, la impresa, la cultura de masas, la cultura de las *medias* y la cibercultura. Esas distinciones me parecen imprescindibles para comprender la complejidad de la cultura contemporánea y, dentro de ella, comprender no sólo la compleja dinámica de los circuitos de las artes, sino que también el papel desempeñado por las *medias* en esos circuitos. Como se puede ver, uso todas las palabras, “circuitos”, “artes” y “*medias*” en plural, por motivos que se aclararán más adelante.

2. Tres lógicas comunicacionales distintas

Para los objetivos de este artículo, me voy a detener en los tres tipos más recientes de formación cultural: la masiva, la de las *medias* y la cultura ciber. Existe un cierto consenso sobre la comprensión del concepto de cultura de masas que me libera de la necesidad de cualquier explicación sobre él. Lo mismo no se puede decir de la cultura de las *medias* y cibercultura, por lo menos en el sentido en que empleo esas expresiones que pasé a entender como explico a continuación.

A los inicios de los años 80, se empezaron a intensificar las uniones y mezclas entre lenguajes y medios, mezclas que funcionan como un multiplicador de *medias* que, a su vez, producen mensajes híbridos como los que se pueden encontrar en los suplementos literarios o culturales especializados de periódicos y

revistas, en las de cultura y de arte, en la radio-noticia, telediario etc.

A la vez, nuevas semillas empiezan a brotar en el campo de las *medias* con el surgimiento de equipos y dispositivos que posibilitaron el nacimiento de una cultura de lo disponible y de lo transitorio: fotocopadoras, videocasetes y aparatos de grabación de videos, equipos como *walkman* y *walktalk*, acompañados de una remarcable industria de *videoclips* y *videogames*, juntamente con la expansiva industria de alquiler de películas en video-clubs, todo eso culminando en el surgimiento de la TV por cable. Esas tecnologías, equipos y lenguajes creados para que transiten en ellos tienen como principal característica propiciar la elección y consumo individualizados, oponiéndose al consumo masivo. Son esos los procesos que considero constitutivos de una cultura de las *medias*, pues nos sacaron de la inercia de la recepción de mensajes impuestos de afuera y nos entrenaron a buscar la información y el entretenimiento que esperamos encontrar. Por eso, fueron esos medios y los procesos de recepción engendrados que prepararon la sensibilidad de los usuarios a la llegada de los medios digitales, cuya marca principal está en la búsqueda dispersa, no lineal, fragmentada, pero individualizada del mensaje y de la información. Por lo tanto, la cultura de las *medias* se constituyó en un periodo de pasaje, un puente entre la cultura de masas y la más reciente cibercultura.

La cibercultura está fundamentalmente relacionada a la mundialización en curso y a los cambios culturales, sociales y políticos inducidos por la misma, que se basa en esquemas mentales, modos de apropiación social y prácticas estadísticas muy diferentes de las que conocíamos hasta ahora. La navegación abstracta en paisajes de informaciones y de conocimientos, la creación de grupos de trabajo virtuales en escala mundial y las innumerables formas de interacción posibles entre los cibernautas y sus mundos virtuales crean una enorme cantidad de comportamientos innovadores, cuyas consecuencias sociales y culturales aún no se pudieron estudiar suficientemente (Quéau 2002: 478-79).

En suma, cada una de las formaciones culturales arriba especificada –la cultura de masas, la cultura de las *medias* y la cultura digital– presenta caracteres propios y que se deben distinguir, bajo pena de perdernos en un laberinto de malentendidos. Una diferencia alarmante entre la cultura de las *medias* y la cultura digital, por ejemplo, está en el hecho muy evidente de que, en esta última, ocurre la convergencia de las *medias*, un fenómeno muy distinto de la convivencia de las *medias* típica de la cultura de las *medias*.

Todas estas distinciones que establecí hasta ahora visaron preparar el terreno para argumentar que no se puede considerar a las *medias* como un monolito indistinto. Cada ciclo cultural funciona socialmente de varias maneras. La cultura

de los medios de masa, del periódico a la televisión, opera de modo muy diferente del de la cultura de las *medias* y, aun más, del modo como opera la cibercultura. Cuando consideramos esto, no nos arriesgamos a cometer los equívocos corrientes de imponer sobre un ciclo cultural criterios de juzgamiento empleados a otro ciclo cultural distinto. Este error se viene cometiendo con mucha frecuencia actualmente, al imponer sobre la cibercultura categorías de análisis y de juzgamiento que son propias de la cultura de masas.

Aspecto relevante hacia al tema de este artículo es el hecho de que los distintos tipos de *medias* y las eras culturales que conforman son inseparables de las formas de socialización que pueden crear, de modo que el surgimiento de cada nueva *media* trae consigo un ciclo cultural que le es propio y que se impregna en todas las contradicciones que caracterizan el modo de producción económica y las consecuentes imposiciones políticas en que un determinado ciclo cultural toma cuerpo. Considerando que las *medias* son conformadoras de nuevos ambientes sociales, es posible estudiar sociedades cuya cultura se molda por la oralidad, después por la escritura, en seguida por la explosión de las imágenes en la revolución industrial-electrónica, etc. Esos ambientes son fundamentales para entender la dinámica que cada uno de ellos impone sobre la producción y el circuito de las artes. Por

eso mismo, podemos decir que la producción y el circuito de las artes en la cultura de masas son distintos de la producción y circuito que son propios de la cultura de las “*medias*” y que son aun distintos de la producción y del circuito de las artes en la cibercultura.

3. La caldera de mezclas de la cultura y arte contemporáneas

Sin embargo, el factor más importante para entender la complejidad de la cultura y artes contemporáneas está en la caldera de mezclas e hibridaciones que las caracterizan. Aunque cada tipo de formación cultural tenga características específicas que diferencian una formación cultural de la otra, cuando surge una formación nueva, no conduce la anterior hacia la desaparición. La cultura escrita no condujo la oral a la desaparición, la cultura de las *medias* no condujo la de masas a la desaparición, y así sucesivamente. Al contrario, todas las formas de cultura, desde la oral hasta la cibercultura, hoy coexisten, conviven y se sincronizan en la constitución de una mezcla cultural hipercompleja e híbrida. Es cierto que, en cada periodo histórico, la cultura queda bajo el dominio de la técnica o de la tecnología más reciente. A pesar de la coexistencia y de las mezclas entre todas las formaciones culturales, las *medias* más recientes terminan por sobresalir con relación a las demás. Es lo que viene ocurriendo con las *medias* digitales que instauraron la cibercultura cuya

expresión más visible está en Internet y, más recientemente, en los aparatos móviles. Con todo, ese dominio no es suficiente para asfixiar el funcionamiento de las formaciones culturales preexistentes. Al final, la cultura se comporta siempre como un organismo vivo y, sobretudo, inteligente, con poderes de adaptación imprevisibles y sorprendentes. Es la actual convergencia de las *medias* en el mundo ciber, en la coexistencia con la cultura de las *medias* y con la cultura de masas, en conjunto con las culturas precedentes, todas aún vivas y activas, que han sido responsables por el nivel de exacerbación que la densa red de producción y circulación de bienes simbólicos alcanzó en nuestros días y que es una de las marcas registradas de la cultura digital. Sin embargo, la actual inflación y exceso de producción cultural ya empezó a hacerse sentir en los años 60, en el apogeo de la cultura pop, intensificándose en los años 80, justamente cuando surgió la cultura de las *medias* y culminaron los debates sobre lo posmoderno, el posmodernismo y la posmodernidad. Esos debates señalaron el crecimiento de la complejidad cultural y el relieve cada vez más grande de la cultura en la vida social. La complejidad cultural fue aumentando a medida en que las *medias* y la circulación social de los signos que por ellas transitaban también lo fueron. A la mayor producción se suma la apertura hacia la cultura del otro, cercano o alejado,

llevando a la mezcla el sincretismo de las culturas. Además, como ya se sugirió, la cultura es cumulativa. Nuevas *medias* y las nuevas formaciones culturales que de ellas se originan no provocan la desaparición de las formaciones culturales anteriores, lo que genera, justamente, la enorme concentración, densidad y extensión inconsútil y abarcadora de producción simbólica actual e intensifica el flujo veloz de signos, textos, imágenes y sonidos que configuran la trama hipercompleja de la cultura en las sociedades contemporáneas.

La producción del arte y el circuito que hace que esa producción llegue al público receptor son inseparables de la lógica cultural en que esa producción y su respectivo circuito se insertan. A la vez que es sobredeterminada por la lógica de una formación cultural, el arte es parte constituyente de esa lógica. Como consecuencia, la inmensa caldera de identidades, estilos, géneros, técnicas, prácticas, tecnologías, *medias* y mezclas que caracteriza la cultura, también caracteriza el arte contemporáneo. Artesanías preindustriales coexisten con artes industriales-mecánicas, electro-electrónicas y digitales. No existen materiales, soportes, técnicas, tecnologías o metodologías que puedan gozar del privilegio de ser predefinidos como artísticos en detrimento de otros. El arte actual sigue usando la tinta, la piedra, los metales, el cuero, pero también usa palabras, sonidos, luces, telas,

aire, polvo, personas, alimentos, animales y muchas otras cosas. Hay artistas que hacen video, otros que explotan la potencialidad abierta por las redes planetarias, pero están también los que se empeñan en actividades triviales y variadas como salir a caminar, cultivar plantas o vender helados frente a un imponente museo.

Lo que Arthur Danto (1996) llamó el fin del arte no fue nada más que el momento en que dejó de existir un modo determinado para que el arte pudiera ser arte. La profusión de tendencias y la diversidad de medios empleados por las artes también hicieron que Rosalind Krauss llamara al arte actual de pos-*medium*, lo que significa que no existen más *medias* privilegiadas para el arte. En fin, cada artista es libre para crear, a su manera, una pronunciación artística con perfil de sensibilidad propia capaz de imprimir su marca sensible y cualitativa en el mundo. Por eso, aunque el arte contemporáneo se esté volviendo cada vez más universal, esa universalidad está muy lejos de significar uniformidad. Por el contrario, los caracteres locales, mezcla entre lo global y lo local, surgen en todas las partes del mundo. Ejemplos de eso se podían ver en la Documenta de 2002 en Kassel, en que se eligieron estrategias y procedimientos artísticos similares en distintas partes del mundo, sin que los artistas que los habían creado sufrieran ninguna influencia unos de los

otros. Así, pudimos ver una descentralización de las identidades y una proliferación de los juegos de lenguaje estéticos, que se cruzan y se separan continua e imprevisiblemente.

Por increíble que parezca, la riqueza y multiplicidad de las prácticas artísticas contemporáneas también están lejos de ser sintomáticas de una situación de caos. Muchos son los factores que impiden que la pluralidad transborde en el caos. Uno de esos factores se encuentra en el trabajo curatorial. De hecho, la explosión incontrolable de la diversidad, el crecimiento de la semio-diversidad, o sea, el crecimiento de la diversidad semiótica en las artes, nos pueden ayudar a comprender la ascensión de la figura del curador y la relevancia del papel por él desempeñado. El curador es, antes de todo, el que transita con familiaridad a través de las enmarañadas forestas de las producciones artísticas. Convive con artistas, elabora conceptos, proyectos, investiga, anda por el mundo, organiza los espacios, establece aproximaciones y diálogos entre las obras, “sea desde sus significaciones, temas, géneros, ubicación histórica o geográfica”. En fin, el curador se viene desprendiendo de una función meramente institucional y burocrática para dar a su trabajo un estatuto de autor, transformando en una de las formas posibles de arte el propio recorte específico que establece en la densa y enredada malla de las artes (Cauê Alves 2005: 39).

Dibujado, aunque de modo breve, ese perfil pluriforme de las artes multiface-

tadas de nuestro tiempo, podemos pasar al tópico de los circuitos de las artes y del papel que las *medias* en ellos desempeñan.

4. Los circuitos de las artes y la *media*

Un gran paso para que podamos entender los circuitos actuales de las artes se da por la noción de “nuevos intermediarios culturales” en expansión, noción delineada por Bourdieu. El desarrollo acelerado de un nuevo mercado de bienes artísticos e intelectuales se hizo acompañar por el aumento del número de personas involucradas en la producción, circulación y transmisión de dichos bienes. La producción queda bajo el cargo de los artistas e intelectuales, pero la circulación y transmisión de esos bienes caben a los nuevos intermediarios culturales. “Estos son personas que se dedican a la oferta de bienes y servicios simbólicos, profesionales de *marketing*, publicitarios, relaciones públicas, productores y presentadores de programas de radio y televisión, periodistas, comentaristas de moda y profesionales relacionados a las actividades de carácter asistencial”.

“Son personas fascinadas con la identidad, la presentación, la apariencia, el estilo de vida y la búsqueda incesante de nuevas experiencias. (...) Actuando entre la *media* y la vida intelectual, académica y artística, ellos promueven y transmiten el estilo de vida de los intelectuales y artistas hacia un público más amplio y se alían a ellos,

intelectuales y artistas para convertir temas menos nobles, como moda, deporte, música popular y cultura popular, en campos legítimos de análisis intelectual. Eso contribuye para extinguir algunas de las viejas barreras y jerarquías simbólicas que se basaban en distinciones pretendidamente nítidas entre alta cultura y cultura de masas, además de contribuir a la educación y creación de un público mayor y más receptivo a los bienes y experiencias artísticas e intelectuales (Featherstone 1995: 70, 173).

En ese contexto, el aumento de ocupaciones relacionadas al arte, especialmente en los países avanzados, ha sido dramática desde los años 70 hacia hoy, ocupaciones que crecieron aun más con el surgimiento de Internet. Ese aumento se dio, en gran parte, debido a la subvención estatal a las artes y al cambio de actitud de muchos líderes empresariales con relación al arte, de lo que resultó una combinación entre la subvención de las artes, decurrente de las estrategias políticas locales y nacionales y la adopción de nuevas estrategias de inversión de capital, por parte de empresarios y financistas. Con eso, el número de empleos en el área de las artes en las instituciones culturales y educativas aumentó, originando generaciones de profesionales en lugar de los antiguos intuitivos y visionarios (ibid.: 73).

El proceso de globalización, especialmente después de Internet, ha contribuido

grandemente para fortalecer el papel de los intermediarios culturales, que administran las cadenas de distribución de las nuevas *medias* globales. Aumenta, así, la capacidad de circulación de informaciones. Estilos y obras de arte pasan rápidamente de los productores a los consumidores. Obras de arte antiguas y sagradas recorren varios lugares y alcanzan plateas de masa de diferentes culturas. Réplicas digitales de museos enteros se pueden visitar en Internet y sitios de artistas e intelectuales aumentan en las redes como hongos en tierra húmeda. Todo esto debilita la autoridad iluminista de las jerarquías occidentales dominantes de alto gusto cultural (ibid.: 132).

Otro aspecto importante en el circuito de las artes se relaciona a los museos. Desde el surgimiento del arte fotográfico, seguido por el video-arte, muchas veces conectados a instalaciones y arte ambiental, los espacios museológicos han aumentado de tamaño para abrigar esos tipos de arte al mismo tiempo en que el crecimiento cuantitativo de la producción artística y centralidad creciente de su papel en la cultura llevaron al aumento de la construcción de nuevos museos, ellos mismos obras de arte arquitectónicas. Esa grandiosidad de los museos funciona como índice del tipo de sensibilidad de nuestro tiempo con relación al arte. Pero es cierto, también, que la inmensa inversión financiera que implican denuncia otro aspecto más

problemático en el circuito del arte contemporáneo: la dependencia que ese circuito tiene de la cultura oficial, de vultuosos subsidios y del alto comercio. Además, cambios importantes vienen ocurriendo en los museos, antes considerados espacios exclusivos de la alta cultura, del conocedor instruido y del observador serio. Actualmente, los museos buscan agradar a plateas más amplias, transformándose también en “locales de espectáculos, sensaciones, ilusiones y montajes, espacios que proporcionan experiencias, en vez de imponer el valor del saber canónico y de las jerarquías simbólicas dominantes” (Featherstone 1995: 103-104). En esos espacios se dan los procesos de articulación, transmisión y diseminación de la experiencia para los diversos públicos y plateas por medio de intelectuales e intermediarios culturales y es así, por medio de esas pedagogías, que nuevas sensibilidades se van incorporando a las prácticas cotidianas del público, la mayoría jóvenes ávidos por conocer, saber y sentir, como ocurre en países como Brasil. El mundo del arte contemporáneo se volvió demasiado grande para caber en reductos centralizadores, como Berlín, en los años 20 de la República de Weimar, París, hasta inicios de la Segunda Guerra y Nueva York, de los años 40 a los 70. De hecho, la dominancia de esos “centros metropolitanos sobre la vida artística e intelectual, como centros de cultura, artes, moda, industrias culturales y de

entretenimiento, televisión, publicaciones y música, enfrentan la competencia más intensa nacida de una variedad de direcciones. Nuevas formas de capital cultural y una variedad más extensa de experiencias simbólicas están en oferta en un campo de ciudades mundiales cada vez más globalizado; o sea, más accesible por medio de las finanzas (dinero), comunicaciones (viajes) e información (radio difusión, publicaciones, *media*) (Featherstone 1995: 153)".

A medida que las *medias* se volvieron más y más sofisticadas, las informaciones sobre nuevas ideas empezaron a viajar de un punto a otro del globo a una velocidad cada vez más acelerada. Libros y revistas ilustradas pasaron a circular en una escala cada vez mayor y su influencia se amplió no apenas por un número creciente de grandes muestras internacionales, pero también por los reportajes televisivos y, más recientemente, por la avalancha de flujos informacionales de Internet.

Consideración importante sobre el papel que las *medias* desempeñan en los circuitos de las artes se relaciona a los viejos prejuicios que tratan ascéticamente separar las *midáís* de las artes. Urge que esos prejuicios sean superados, visto que las tendencias para las alianzas entre las *medias* y las artes no es reciente. Lejos de haber usurpado el lugar social de las artes, las *medias*,

crecientemente, se volvieron sus aliadas más íntimas. Eso se explica por el hecho de que, en la producción cultural, las *medias* ocupan posición central en el desempeño de la función de medios de difusión. Las *medias* –periódicos, revistas, radio, TV e Internet– además de productoras de cultura por sí propias, son también las grandes divulgadoras de otras formas y géneros de producción cultural. Así, el periódico como medio de registro, comentario y evaluación de los hechos cotidianos es un productor de cultura, pero, a la vez, es también un divulgador de las formas y géneros de cultura producidos fuera de él, como teatro, danza, cine, televisión, arte, libros, etc. De la misma manera, la televisión, bien o mal, es también productora cultural, una cultura que mezcla entretenimiento, farsa, información y educación informal, funcionando al mismo tiempo como el más deseado medio de difusión de la cultura, debido al alcance de público que puede ofrecer.

Ejemplo de eso: algunos años atrás se hizo la exposición de Monet en el Museu Nacional de Belas Artes y en el Museu de Arte de São Paulo. Debido a las innovaciones en estrategias diferenciadas de divulgación a través de la *media*, especialmente la televisiva –tan acentuadas que recibieron críticas de museólogos e historiadores del arte–, la exposición fue visitada por casi un millón de personas, lo

que hizo que Brasil entrara en la ruta mundial de las artes plásticas. A la vez, ese evento, seguido por otros similares, fue un ejemplo perfecto de todas las especies de hibridismos culturales propios de nuestro tiempo. Teniendo como idealizadores del proyecto el agregado cultural del Consulado de Francia, Romaric Sulger Büel y Lily de Carvalho Marinho, representante de la Fundação Roberto Marinho, que aseguró el apoyo institucional, el evento tuvo auspicio de la IBM, Petrobrás, Telebrás y Sul América Seguros. El retorno en *media* espontánea que los auspiciantes recibieron –la que se obtiene gratuitamente con los reportajes en TV y páginas de cuadernos culturales de periódicos y revistas– operó milagros. Además de los cuatro auspiciantes principales, los nombres de Gradiente, DM9, Pão de Açúcar, Morumbi Shopping y Folha de S. Paulo pasaron a estar asociados a la exposición en São Paulo, sin hablar de televisiones, radios y Central de *Outdoor*. Las mezclas que se ven en este apoyo se acentúan en el retorno del apoyo a través de la divulgación *mediática*.

Otros tipos de mezclas entre *medias* y tipos de lenguaje también intensas están en la estructuración del evento en sí: introducida por un audiovisual, la exposición de cuadros, caricaturas, objetos personales y fotografías del pintor, juntamente con obras de sus contemporáneos y amigos, estuvo acompañada por un sitio en Internet,

visitado por dos millones de internautas, por salas *multimedias* y por la producción de un CD-Rom.

Hay una cuestión adicional para discutir con relación a los circuitos de las artes: el hecho de que no existe un único tipo de circuito para todos los tipos de artes. Los circuitos son diferenciados. Cuando surgen formas de arte producidas por nuevos medios tecnológicos, ellas no son inmediatamente absorbidas en los circuitos existentes. Siempre se tarda un poco hasta que se encuentran espacios de recepción adecuados. El arte tecnológico de punta, por su estrecha relación con la ciencia, es inseparable de institutos de investigación y de órganos de fomento, financiadores de proyectos. Con esto concluido, podemos pasar a nuestro último tópico: la fragmentación de la crítica.

5. La fragmentación de la crítica del arte

Ante lo que se expuso, o sea, la densa foresta preñe de semiodiversidad de la producción cultural, se deshizo en el aire la solidez de cualquier estándar indicador no sólo de la producción artística, sino también de la teoría y crítica de las artes en la contemporaneidad.

Vivimos inapelablemente una existencia contingente, desprovista de certezas, porque todo en el mundo está en movimiento, sin que sepamos qué va hacia delante y qué va hacia atrás y sin que podamos decir cuál movimiento es progresivo y cuál es regresivo.

“La multiplicidad de estilos y géneros ya no es una proyección de la flecha del tiempo sobre el espacio de la cohabitación. Los estilos no se dividen en progresistas y retrógrados, de aspecto avanzado y anticuado. Las invenciones artísticas no se destinan a ahuyentar las existentes y tomarles el lugar, sino que se juntan a las otras, buscando un espacio para moverse por ellas mismas en el escenario artístico notoriamente superpoblado. En un escenario en que la sincronía le toma el lugar a la diacronía, la co-presencia le toma el lugar a la sucesión y el presente perpetuo le toma el lugar a la historia. (...) Ya no se habla más de misiones, de abogacía, de predicción, de una y única verdad firmada para ahorcar a las pseudo-verdades. Todos los estilos, antiguos y nuevos, tienen el deber de probar su derecho a supervivir. (...) Cuando la competencia domina, hay poco espacio y tiempo para (...) la hermandad de ideas, escuelas disciplinadas y disciplinadoras (...). Hay poco espacio, por tanto, para normas y cánones colectivamente negociados y colectivamente proclamados. Toda obra de arte recua ante lo cuadrado y no piensa en hacer familia (Bauman 1998: 128)”.

Para los teóricos y críticos, son los estándares, reglas y códigos a los que nos podíamos conformar, que podíamos seleccionar como puntos estables de

orientación y por los cuales nos podíamos dejar guiar después, que están cada vez más escasos. Lo que no significa que somos guiados tan sólo por nuestra propia imaginación y resolución y somos libres para construir nuestro modo de vida desde cero y según nuestra convicción, o que no somos más dependientes de la sociedad para obtener las plantas y materiales para nuestras construcciones. Pero sí significa que estamos pasando, como quiere Bauman, de una era de grupos de referencia predeterminados a una otra de comparación universal, en que los destinos de los trabajos de autoconstrucción individual no están dados anticipadamente y tienden a sufrir innúmeros, profundos y continuos cambios (Bauman 2001: 14).

Actualmente, los estándares y configuraciones no son más dados y menos aun auto-evidentes; son muchos, se chocan entre sí y se contradicen en sus comandos conflictivos, de tal modo que todos y cada uno fueron desprovistos de gran parte de sus poderes de coercitivamente compeler y restringir (ibid.: 15).

En fin, en vez de un ejército regular y organizado, nuestras batallas culturales son hoy trabadas en unidades de guerrilla. No la guerrilla dura y vieja, sino la suave y dulce de la interminable y siempre inacabada reconstrucción de una existencia que nos justifique y de una obra a la cual damos, todos los días, lo mejor que tenemos y somos.

Bibliografía

- Alves, Cauê (2005), "A curadoria e outras alternativas", en *Bien'art*, no. 10, 39.
- Bauman, Zygmunt, *O mal estar da pós-modernidade*, Mauro Gama y Cláudia Martinelli Gama (trads.), Rio de Janeiro, Zahar, 1998.
- Modernidade líquida*, Plínio Dentzien (trad.), Rio de Janeiro, Zahar, 2001.
- Bolter, J. David e Grusin, Richard, *Remediation. Understanding new media*, Cambridge, MA, Mit Press, 1999.
- Danto, Arthur, *After the end of art*, New Jersey, Princeton, 1996.
- Featherstone, Mike, *Cultura de consumo e pós-modernismo*, Julio Assis Simões (trad.), São Paulo, Studio Nobel, 1995.
- Lunenfeld, Peter, "Screen Grabs: The digital dialectics and new media theory", En *The digital dialectic. New essays on new media*, Peter Lunenfeld (ed.), Cambridge, MA, Mit Press, 1999, xiv-xxi.
- Manovich, Lev, *The language of new media*, Cambridge, MA, Mit Press, 2001.
- Poster, Mark, *The second media age*, Cambridge: Polity Press, 1995.
- Santaella, Lucia, *Cultura das mídias*, São Paulo, Razão Social, 4ª ed. Ed. Experimento, 2003.

Lucia Santaella. Es Profesora Titular, Doctora en Teoría Literaria. Es Directora del CIMID, Centro de Investigación en Medios Digitales, del programa de posgrado en Comunicación y Semiótica. Coordina los programas de posgrado, maestría y doctorado, en Comunicación y Semiótica del PUCSP. En 1987, fue Profesora Invitada en la Universidad Libre de Berlín. Fue Investigadora Asociada en el Research Center for Language and Semiotic Studies, en Bloomington, Universidad de Indiana. Ejerció el cargo de Presidenta de la Asociación Brasileira de Semiótica. Fue electa Vice-Presidenta de la Asociación Internacional de Semiótica y Presidenta de la Federación Latino-Americana de Semiótica. Tiene 19 libros publicados, entre esos se destacan: *Produção de Linguagem e Ideologia* (2000); *Arte e Cultura, equívocos do elitismo* (1982, 1995); *O que é Semiótica* (1983); *A Assinatura das Coisas, Peirce e a Literatura* (1992); *Cultura das Mídias* (1992); *A Percepção. Uma Teoria Semiótica* (1993); *Miniaturas* (1986); *Imagem. Cognição, Semiótica, Mídia* (1998) y *Semiótica. Bibliografia Comentada* (1999) en coautoría con Winfried Nöth.

Cuando toda crítica es metacrítica

OSCAR STEIMBERG

1. Una crítica de los modos, de los recorridos...

Hablar del adentro o del afuera del objeto del arte. O no hablar del adentro ni el afuera de ese objeto sino de los modos, los tiempos y los recorridos de su devenir. Tantos lo han hecho... Pero se trata ya, en cada caso, de elegir una entrada, sin seguridades con respecto a lo que nos dirá de lo que nos reserven las otras. No se trata (ya), por lo menos para una parte de la crítica contemporánea, de encontrar alguna manera legitimada de formular, desde un conjunto articulable de saberes, una descripción —a la que seguiría, sin vacilaciones de método, una conclusión— a partir de categorías en las que lo bello puede serlo siempre, para usted tanto como para mí, y en las que el contexto nos espera siempre con (al menos) alguna verdad. Contra la posibilidad de insistir en esas seguridades (y en la creencia en la vigencia de un derecho a arribar, consecuentemente, a alguna valoración con pretensiones de universalidad) ha conspirado, junto a otras novedades surgidas en el último siglo, una creciente superposición o mezcla de roles (¿desde Duchamp?, ¿desde una parte de las lecturas de Duchamp?): a la crítica le ha ocurrido cada vez más ser parte de la obra y al texto crítico doblarse sobre sí para atender a su (propia) forma tanto como a su contenido, o más bien —porque la novedad está también en esto— para reconocerse como forma en desarrollo, y desplegarse (ese texto, que ya no puede no autorreferirse) en reflexiones sobre esa mutación y sobre su diferencia con otros modos de relación con la obra de arte.

Pero referir los comienzos de esos intercambios (entre imagen y concepto, entre arte y crítica...) a las invenciones metadiscursivas del dadaísmo *duchampiano* es empezar, de todos modos, por el Gran Arte, aunque se analicen provocaciones y rupturas con la institución artística. Y ocurre (ahora es más fácil decirlo) que no siempre los cambios han empezado en los niveles jerarquizados de la cultura. El tema surge si nos remitimos a un tiempo algo anterior, y a novedades que partieron del reconocimiento de un más acá conceptual y textual de la obra, aunque se tratase de una obra hecha para verse, más que para leerse.

2. Gombrich y el reconocimiento de las operatorias, dentro y fuera del Arte

En un trabajo de amplia lectura desde comienzos de los 60, antes incluso de que tuviera su momento de expansión la investigación estructuralista de los medios y los géneros populares, Gombrich cambió el panorama histórico aceptado para los cambios estilísticos y de género de las artes visuales del siglo XIX mediante el recorrido histórico y crítico de un *género bajo* (Gombrich, 1982 [1959]). Lo hizo en “El experimento de la caricatura”, donde investiga dispositivos de producción que se fueron implantando en ese espacio que, nos hace saber, fue, desde mediados de ese siglo, el de unas calladas fracturas de las bases ideológicas de la representación en Occidente. Informa inicialmente acerca de la expansión, por entonces, de un método, que en principio no

puede verse sino como simple y pobre, para aprender a hacer caricaturas. Vigente aún hoy en las “academias de dibujo” sin pretensiones artísticas, el método enseña a asimilar repertorios de posibilidades para representar los componentes y rasgos del rostro o el cuerpo: en cada caso se aprende a elegir para la representación entre un cierto número de narices posibles, un cierto número de formas de labios, otro de orejas o de implantación de las orejas en el cráneo. La posibilidad de la elección dentro de un paradigma simplifica la búsqueda de un parecido por aproximación, y la exageración del elemento que se encontraba ya destacado en el natural refuerza el componente realista y a la vez provee el efecto cómico. Gombrich utiliza un concepto, el de desnaturalización, para referirse a una condición de base de la existencia social de esas recetas: para que fueran aceptadas, dice, fue necesario que cayera la fe en la vigencia de dos deberes, en las artes de la representación: el de buscar en cada obra una mejor copia de la naturaleza y el de mostrar en la naturaleza una esencia de origen superior. El dibujante que trabaja con repertorios finitos de elementos posibles no tiene nada que aprender de sus modelos ni, en general, de lo que toma como objeto de su trabajo.

Pero Gombrich encuentra además, también en cierta práctica de la caricatura, otro modo del apartamiento con

respecto a la disciplina representacional del artista. El primero, el del empleo de un repertorio cerrado de clasificaciones de lo percibido, se concretaba en un esquematismo general del procedimiento; el otro consistía en su opuesto: la búsqueda de novedades que surgieran del juego con los recursos del dibujo. Los juegos formales en las texturas de atuendos y ornamentaciones en las caricaturas de Daumier no tienen *función* representacional ni proposicional: son sólo momentos de una búsqueda abierta, o de una espera, de los efectos no previsibles del funcionamiento de una operatoria. Podríamos agregar que cien años después seguía ocurriendo algo así con las tramas de los dibujos de Saúl Steinberg, y hoy con las proliferaciones de *motivos no temáticos* (que se niegan a entrar en tema) en las producciones de dibujantes que los medios incluyen en tanto caricaturistas o humoristas, como, en los diarios argentinos, Sábat o Crist (o, en otras pantallas, Grillo). Puede señalarse el componente reduccionista del primer recurso (el de la lista cerrada de elementos faciales o corporales) y el de libertad e imprevisibilidad del segundo; pero en ambos puede registrarse –desde su emergencia en el siglo XIX– el abandono de la fe en una jerarquía de significados externa a esas operatorias, y entonces el de aquella disciplina representacional y su búsqueda de verdades y esencias.

3. Las operatorias en el tiempo de su puesta en escena

Antes del siglo XIX, dice Gombrich, la generalización del abandono de esos encuadres no hubiera sido posible. Y dice también que tanto la experimentación como el esquematismo de los movimientos de renovación artística expandidos al final del siglo y en el siguiente tuvieron como instancia precursora esos cambios, y que la misma filiación puede postularse en relación con el dibujo animado esquemático, ejemplificando con el difundido ya en la etapa del cine sonoro. “El experimento de la caricatura” es mostrado así como antecesor, a la vez, de recursos centrales en la operatoria de las vanguardias, en la de los innovadores posteriores de todos los géneros de las artes visuales y en la de la “industria cultural”... Además de su interés histórico y teórico, el hallazgo de Gombrich tiene audacia.

Y podría postularse que “El experimento...” puede leerse mejor ahora. Porque los cambios en la definición y en la función social de la representación y en el del lugar social del arte no produjeron, solamente, novedades y rupturas en la generación y reproducción de los objetos artísticos; como se ha dicho desde distintas tradiciones críticas, ocurrió también la puesta en escena de sus operatorias. Y su naturalización en un período que ya vemos como breve, con improntas de fundación y refundación en los sesenta y los ochenta.

¿Cómo criticar, y, en principio, cómo nombrar desde la crítica una obra que exhibe sus elementos constructivos en tanto sujetos de la significación? En un caso, la obra incluye componentes de esquematismo lo suficientemente fuertes como para obligar al crítico a oscilar entre la focalización del producto y la de las estrategias socializadas de su constitución. Y en el otro caso remite a la problemática general de la conceptualización del trabajo artístico: ese tipo de trabajo del que ahora se dice con naturalidad que ve el momento de su conclusión, de su cierre, “más con temor que con deseo”. Porque tal vez hoy podamos ampliar la contextualización histórica del Gombrich de entonces: no se trata ya, solamente, de la instalación y después asunción por las vanguardias del esquematismo y la experimentación expandidas después de promediado el *siglo de la historia*, y, un siglo después, de fenómenos masivos como el del esquematismo adaptado de un dibujo animado (el *disneyano*) que, después se supo, pasaba por un momento estilístico bastante fugaz. Además, la autorreferencia de las operatorias les fue confiriendo un lugar de sujeto en la escena de la producción artística y mediática. Podría observarse: siempre fue así, el lector de revistas de principios del siglo XX debía sentirse interpelado por las modulaciones lineales y la iconografía con resabios decadentistas del Art Nouveau; pero entonces la novedad estilística no

hablaba de sí en términos de fugacidad ni de la pérdida de la fe en la existencia, en el arte o la historia, de un punto de llegada.

4. Cuando toda crítica es metacrítica

Hay una línea de continuidad, que también hoy se percibe con más nitidez que en sus distintos pasados, entre una parte de las definiciones del arte o la poesía (las que lo fueron, más bien, del trabajo artístico o poético o de su huella en la obra) y algunas de las que hoy refieren a los rasgos propios del arte contemporáneo en sus diferencias con el de momentos anteriores. Hoy, si volvemos a leer en Souriau que “el arte es la dialéctica de la promoción anafórica” (en el cuadro, condición dialéctico-anafórica de cada pincelada, que cambia los sentidos ya producidos por el conjunto de las pinceladas anteriores y es significada, provisoriamente, por ellas) o, si volvemos a Jakobson, aun en su etapa más *comunicacional*, cuando dice que la construcción del mensaje en función poética contiene una vuelta del mensaje sobre la instancia de su producción, estamos nombrando algo que coincide plenamente con lo que desde distintos géneros, unos propios de la institución artística, otros mediáticos sin calificación, se implica de manera constante, en relación con un contrato de lectura que no sólo refiere a la apertura a procesos sino que también promete revelarse permanentemente como tal.

La instancia de la crítica, en esta circunstancia, no puede no constituirse como metacrítica, ya que se proyecta sobre obras y procesos que se preguntan acerca de sus propias condiciones de producción. Nelson Goodman preguntaba, en un giro famoso, cuándo *hay* arte (Goodman, 1990 [1978]), suplantando la pregunta por lo que el arte *es*: pedía la inclusión del campo de la “implementación” (después diría “activación”) en la definición del objeto. Desconfiando ya de la estabilidad funcional de todo paradigma de tipos textuales, podría ampliarse la proposición a los espacios de la crítica: siempre con Goodman, todo crítico sabe ahora que “pasa la vida, pasa el arte”, y entonces también pasa la crítica; el modelo de las construcciones utópicas, en las que cada momento productivo (del arte, de la teoría, de la crítica...) aportaba a la apertura de un camino único y una verdad universalmente compartible (así fuera la del arte) es cuestionado a partir de reflexiones que a menudo no lo toman como objeto, sino que hablan de otra cosa: de avatares en la construcción del referente, de la vigencia de ciertos tonos de la enunciación... Apelando a una anotación de Carl Schmitt, Norbert Bolz descubre –y aclara que considera que está diciendo algo ya pensado por muchos, a lo que le ocurrió, solamente, casi no ser dicho– que el discurso utópico (Bolz, 2006 [2001]) excluye el humor (si se toma la definición de Pirandello, o la de Freud, hay humor

cuando lo cómico se vuelve sobre el propio sujeto de la enunciación, y entonces no puede haber payasos utópicos, al menos si se saben payasos) y que por lo mismo el discurso utópico incluye, obligadamente, un componente de fanfarronería, una parada discursiva que es hoy difícil en exceso: por razones que cambiarán para cada uno y en cada caso, distintas versiones del *estilo contemporáneo* pueden ser seriamente insoportables, pero todas están obligadas a ser humorísticas (si no, ¿cómo me muestro tanteando, ensayando, parafraseando, como si sólo quisiera, pero no pudiera, tener *palabra propia*?) y entonces están también obligadas a cultivar una cierta modestia del moribundo (no puedo hinchar el pecho demasiado si antes confieso, digamos, que he tomado el aire en préstamo).

Provisoriamente, podríamos resumir: la crítica ha debido incorporar las tensiones de su campo como problema constitutivo y tema desencadenante, y entonces, también, la reflexión sobre los cambiantes modos de enfrentar las mutaciones de sus objetos, lo que ha tenido efectos incluso en los tonos de su enunciación. Pero los

cambios no han sido los mismos en todos los espacios de lenguaje, de medio y de género, como no han sido comparables, en muchos casos, las experiencias que dieron cuenta de las fracturas y redefiniciones de época. Tal vez un cierto descriptivismo de la actual crítica de artes visuales, especialmente la de museo o galería (descriptivismo en general no evaluativo, contra todas las historias y tradiciones, hasta hace un par de décadas, de su universo textual, y opuesto al fuerte componente valorativo que insiste, por ejemplo, en la crítica cinematográfica) tenga que ver con el hecho de que es en los objetos y *performances* sobre los que se proyecta donde aparece con más centralidad –a pesar de la acotación social de su espacio de despliegue, en relación con los otros de la contemporaneidad cultural, y más allá de las coreografías personales de los creadores– esa confesión de pertenencia al instante, inescindible de otra más entrañable: la de estar siempre naciendo, y no de unos cuerpos, no de una tierra o de un espíritu nacional o regional, sino de una cita o de una conversación. Deseando, de algún modo que nunca parece terminar de encontrar las palabras para definirse, trascender ese espacio de

una manera intrínsecamente profana: la que implica “salir de la corriente de origen” (Genette, 1997 [1996]). El *para* está definido también por Genette: para no consistir solamente en un objeto. Porque si sólo estuvieran para eso, a las obras de arte no les ocurriría ser consideradas (Goodman, 1992) “como máquinas o personas, es decir como entidades dinámicas que necesitan a menudo ser puestas en marcha” y mantenidas en funcionamiento... Un desborde estará entre las condiciones de su existir.

Bibliografía

- Bolz, N., *Comunicación mundial*, Buenos Aires, Katz, 2006 [2001].
- Genette, G., “Prólogo”, en *La obra del arte*, Barcelona, Lumen, 1997 [1996].
- Gombrich, E., “El experimento de la caricatura”, en *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982 [1959].
- Goodman, N., “¿Cuando hay arte?”, en *Maneras de hacer mundos*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1990 [1978].
- “L'Art en action”, en *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, N° 41, París, 1992.
- Schaeffer, J-M., *El arte de la Edad Moderna*, Caracas, Monte Ávila, 1999 [1992].

Oscar Steimberg. Profesor Consulto de la Universidad de Buenos Aires. Director de Investigaciones del Área de Crítica de Artes del Instituto Universitario Nacional del Arte. Preside la Asociación Argentina de Semiótica y fue Vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica Visual. Entre sus libros se cuentan *La recepción del género*, *Semiótica de los medios masivos*, *Leyendo historietas*, *Estilo de época y comunicación mediática*, en colaboración con Oscar Traversa y *El pretexto del sueño*.

El rostro de la crítica musical, de ayer a hoy

POLA SUÁREZ URTUBEY

La crítica de arte no siempre nos llega de la mano de los que ofician la función de críticos. En el terreno de la crítica musical se han dado casos, es cierto, de grandes profesionales que la han abordado desde la cumbre de sus conocimientos y han dejado huellas profundas. Pero esa actitud –y aptitud– puede llegar asimismo de la mano de algún compositor, como es el caso de Pierre Boulez (miembro correspondiente de esta Academia), sobre cuyas concepciones, frente a la búsqueda de una posición crítica en tiempos de globalización, nos detendremos un momento, más adelante.

Antes de arribar a nuestro tema, tal como se da en el mundo en estas últimas décadas, vale la pena recordar que la cuestión de la estética y la crítica musical ha sido tratada desde la antigüedad por filósofos, pensadores, músicos, preocupados por el *status* propio de este arte, consecuencia, principalmente, de la complejidad de los medios técnicos y del lenguaje del que se sirve. La fascinación que siempre ha ejercido reside en su lenguaje, que debe ser objeto de un aprendizaje especial, y de su tipo enigmático de expresividad: la música se expresa sin que se pueda aprehender su objeto. Este carácter arcano de la expresión musical se resume en el viejísimo problema de la semanticidad, cuestión que viene desde la antigua Grecia hasta el siglo XXI. Diversas categorías de estudiosos, sean matemáticos, filósofos, músicos o críticos puros han dejado sus huellas a lo largo de los siglos. Platón, Aristóteles y San Agustín, en la génesis de esta

historia, anticipan las grandes polémicas críticas de la cultura del Iluminismo y del Romanticismo, cuando la música, lenguaje privilegiado, asciende en la categoría de las artes, desde su depreciada ubicación con el Racionalismo francés, hasta colocarse con Schopenhauer en el punto más alto de perfección (la música como imagen directa del mundo) a través de su obra fundamental, *El mundo como voluntad y representación* (1819).

Es en la segunda mitad del siglo XIX cuando la crítica musical toca uno de sus grandes picos, más referida a sí misma que desde la visión filosófica de los precursores. Es el caso del crítico austriaco Eduard Hanslick, quien, en su tratado *De lo bello en la música* (1854) altera el curso de la parábola conclusiva de la experiencia crítica romántica, con Wagner incluido, para asumir la comprensión de este arte desde el Positivismo.

Con Hanslick, la crítica musical pierde su carácter *dilettantesco*, impreciso, extemporáneo, que la ha acompañado durante siglos, cuando filósofos, literatos, músicos, novelistas y también críticos la abordaban como apéndice de otras actividades de pensamiento. Ahora, Hanslick, que también, como tarea secundaria, fue compositor, habla de música como competente y profundo conocedor de todos sus problemas, sin recurrir a un lenguaje metafórico o extravagante, y lo hace con el auxilio de Herbart y del Kant de la *Crítica del juicio* (1790), que forman parte del sustrato de su pensamiento. En Hanslick está lo que tantas veces se busca en la crítica: la concisión técnica, la precisión del lenguaje

y la frialdad analítica del estudioso, como paso previo al calor del amante de ese arte. En el curso del siglo XX, varias direcciones conducen a un mismo crucial interrogante sobre el verdadero contenido de la música. La respuesta ha llegado a veces de un creador, que al mismo tiempo fue un excepcional pensador, como es el caso de Igor Stravinsky, para quien la música, por su esencia, es incapaz de expresar cosa alguna: un sentimiento, una postura, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. Es que para el autor de *La consagración de la primavera* (1913) “la expresión no ha sido nunca propiedad inmanente de la música”, como nos dice en su *Poética musical* (versión definitiva, París, 1952). Superando los criterios románticos, Stravinsky afirma el lado fabril, artesano, de la actividad artística, y al mismo tiempo los valores constructivos, más que expresivos, de la obra musical.

Por su parte, Gisèle Brelet pone en el centro de la polémica el concepto de “tiempo musical”. En su *Esthétique et création musicale* (1947) afirma que “el acto creador no pretende conciencia de sí mismo sino en el momento en que se manifiesta un imperativo estético que lo orienta hacia la realización de posibilidades formales”. Es decir, para esta pensadora la creación musical es fruto de una elección que se concreta, ante todo, en dos actitudes que se emparentan con el empirismo y el formalismo. El teórico Enrico Fubini (1964), en su tratado de

estética musical, lo resume con estas palabras en relación con las actitudes creadoras que establece Brelet: “En el primer caso (empirismo) el músico parte de la experiencia directa del material sonoro, trabaja por su renovación, busca nuevas sonoridades y nuevas técnicas; en el segundo (formalismo), es la forma la que lleva la ventaja, pues ya no se trata de descubrir el material sonoro, sino de producirlo y formarlo”. La esencia de la música, dirá Brelet, es su forma temporal, la cual encuentra una íntima relación con la temporalidad de la conciencia: forma sonora equivale a forma temporal.

Otro francés, Boris de Schloezer, en su *Introduction à J.S. Bach. Essai d'esthétique musicale* (1947), está convencido de que la música es una especie de lenguaje, aunque formado de símbolos del todo particulares, es decir, “replegados sobre sí mismos”, o, mejor aun, formados por un *sistema* de símbolos independientes. De tal manera, comprender la música no significa descubrir otro significado que no sea el de los sonidos, ni buscar sólo placenteras sensaciones auditivas, sino descubrir las múltiples relaciones sonoras provocadas por la ubicación de cada sonido dentro del contexto, ubicación que conlleva una función precisa, con lo cual adquiere su significación y sus cualidades específicas. Esto implica que la comprensión y el juicio sobre la obra musical no se resuelven en el plano psicológico sino en el plano de la estructura. No importa,

dentro de esta concepción, que el autor haya *vivido* más o menos cierta emoción o que haya tenido solamente la intención de *jugar* con los sonidos o de ejercitarse en la práctica de la armonía o del contrapunto. Lo que cuenta es el sentido de la obra misma, independientemente de las actitudes psicológicas del autor y del oyente. En el mundo anglosajón de la segunda posguerra, se ubica el pensamiento de Susanne Langer (1951) a través de su *Philosophy in a New Key*. Discípula de Cassirer, para ella el arte es uno de los medios de expresión simbólica y su proyecto es estudiar la técnica por la que se rige tal tipo de simbolismo. Dentro de esa propuesta, ha elegido la música por ser un arte que, justamente por su carácter no representativo y completamente abstracto, refleja la función simbólica en su máxima pureza. Su propuesta es la de demostrar que la música no constituye lenguaje alguno y por tanto no es expresión inmediata de sentimientos. En cambio, es lenguaje sólo en sentido metafórico; o mejor aun, es un modo simbólico de expresión de los sentimientos. Pero no expresión inmediata de sentimientos, por cuanto Langer, así como combate cualquier estética intelectualista, rechaza cualquier interpretación de la música como símbolo emotivo, con lo cual, a la distancia, se ubica en la línea de Hanslick. Langer tiene conciencia de que existe una tendencia a atribuir al arte un *significado*, si bien no se consigue

nunca precisar en qué consiste. En su libro *Feeling and Form* (1953) pone énfasis en que la música, como todas las artes, es una “apariencia”, una ilusión producida por los sonidos. “El movimiento físico de los sonidos es, en pocas palabras, algo radicalmente diverso del movimiento, es una apariencia y nada más” por lo que es inútil, con miras a la comprensión del fenómeno musical, estudiar los estímulos producidos por los sonidos, los cuales, en el contexto musical, “como todos los elementos artísticos, son algo virtual”. Esto lleva a que “toda forma artística simbólica se intuye, y no sólo la forma, sino también el *significado formal*, el valor, pueden ser captados sólo intuitivamente”.

La crítica y la interpretación musical

Intrínsecamente ligado a estas concepciones se encuentra el problema de la interpretación musical, donde la crítica mediática se detiene más comúnmente. Es cierto que el problema es de muy antigua data, pero cobró mayor presencia a partir del Romanticismo, cuando las concepciones del arte como creación absoluta, por una parte, y el surgimiento del virtuosismo, tanto instrumental como vocal, sacaron a plena luz el contraste latente entre la personalidad del creador y la del ejecutante, figura dotada cada vez de mayor relieve social, a la que hacia fines del siglo XIX se añade la del director de orquesta como profesión independiente y prioritaria.

Fue en Italia donde asumió mayor realidad el problema interpretativo a lo largo de una polémica, cumplida entre 1930 y 1940, en las columnas de la *Rassegna Musicale*, a partir de la cual se despertó marcado interés por dicha cuestión y sus consecuencias en el panorama de la crítica musical. En el punto de partida debían colocarse, necesariamente, los dos focos del problema de la realización musical: el creador y el intérprete. Una de aquellas corrientes identificaba la interpretación con la figura del técnico obediente y sumiso para ejecutar lo que el compositor había escrito; la otra, en cambio, asignaba al ejecutante una misión puramente creativa. Para el intérprete se trata, en el primer caso, de un problema de traducción de signos; todo pertenece a la técnica y por tanto la reproducción de las simples notas del pentagrama como la reproducción de los matices expresivos es una cuestión puramente cuantitativa. En la otra vereda se afirma el carácter absolutamente creador del ejecutante. Para quienes siguieron –y siguen– esta corriente de pensamiento, resulta inconcebible una actividad del espíritu humano puramente pasiva, de donde emana el carácter creativo de la interpretación musical. La interpretación musical, según este contexto, se inicia con una actividad filológico-práctica. Ese primer momento, filológico, debe servir para liberar al intérprete de todo obstáculo material, de modo que sólo a partir de dicha libera-

ción puede arribar a la re-creación de la obra, dentro de un clima de libertad, de alta espiritualidad.

Dentro de la investigación anglosajona, resultaron interesantes en su momento, en las primeras décadas del siglo XX, las conclusiones del famoso psicólogo norteamericano Carl Seashore, para quien la partitura sería únicamente un punto de referencia esquemático, mientras que la verdadera realidad de la obra estaría en su ejecución, en la forma temporal viviente. Dentro de su escuela se manejó el concepto de desviación (desviación del esquema aportado por la partitura, se entiende) para encontrar la verdad de la música misma. Naturalmente, le era necesario a Seashore medir experimentalmente esas desviaciones, las cuales, en su conjunto, debían “integrarse en un orden concreto y viviente”, capaz de dar vida al abstracto esquema de la partitura. Y lo hizo a través de instrumentos inventados por él mismo, como el “audiometer”, “tonoscope”, “spark-chronoscope” y otros medios, con resultados que quedaron impresos en una decena de libros, bastante discutidos, por cierto, por otros psicólogos. En la segunda mitad del siglo XX, numerosas corrientes se han entrecrocado en apoyo de distintas actitudes críticas. Sea el idealismo de Massimo Mila (*L'esperienza musical e l'estetica*, 1956), formado en el pensamiento idealista de Croce, quien supo aportarle una elasticidad y una abierta postura cultural convirtiéndolo en

un instrumento dúctil despojado de rigidez doctrinaria; sean las corrientes ortodoxamente marxistas, tendientes a sacar a luz los valores históricos y sociales contenidos en la composición musical, y con ello la posibilidad de arribar a significados de naturaleza extra artística. Corrientes todas que permiten a la crítica de música seguir su curso al vaivén de los cambios del pensamiento. Schoenberg y la poética de la dodecafonia han abierto en su momento nuevos rumbos en esta actividad humana, avalados por el propio compositor y enseguida por pensadores como René Leibowitz, plena y totalmente adherido a la dodecafonia *schoenbergiana* en clave fenomenológica, o por Theodor Adorno, cuyo pensamiento se inspira genéricamente en el marxismo y en el hegelismo, valiéndose de la dialéctica como instrumento interpretativo de la realidad y de la historia.

La figura del creador como crítico

En un artículo publicado en 1954 con el título de “Probabilités critiques du compositeur” (en *Domaine musical*, e incluido en traducción en *Puntos de referencia*, Barcelona, 1984), Pierre Boulez, después de lanzar despreciativos conceptos de la crítica mediática, expone sus puntos de vista sobre la crítica ejercida por el compositor, que es, en principio, “una crítica analítica de los otros”. De técnico a técnico, dice, no hay lugar para astucias. Parece convencido de que la

actividad crítica de un creador –sea que la formule o sólo la piense– es indispensable para su propia creación. Es, en suma, un “diario de a bordo”, escrito o no.

Leyendo la *Correspondance et Documents* entre Pierre Boulez y John Cage (nueva edición revisada por Robert Piencikowski, Basilea, Paul Sacher Stiftung, 2002), ambos creadores considerados como dos de los más agudos críticos de la realidad en el último medio siglo, nos es posible aproximarnos a una crítica de la realidad global. Partiendo del hecho de tratarse de dos personalidades en apariencia tan disímiles, los unía ante todo su condición de pertenecer a una minoría combatiente, obligada a superar los obstáculos de la indiferencia y aun de la hostilidad. Musicalmente preocupados por aspectos que hacen a la organización rítmica, a la importancia del timbre y a la relatividad de las escalas tradicionales, debieron aceptar con los años que sus caminos eran irreversiblemente divergentes. Sin embargo, en los años tempranos de aquella correspondencia, que se extiende entre mayo de 1949 y septiembre de 1962, con grandes silencios en el medio, el joven Boulez parecía reconocer en John Cage a un alma gemela venida de horizontes nuevos, capaz de proyectar sobre su interlocutor preocupaciones propias. Sin embargo, una vez que Cage retorna a los Estados Unidos, su país de origen, Boulez advierte que los desen-

cuentros no serán pocos. Ante todo, cuando Cage ve en Erik Satie a un postdadaísta heredero de Marcel Duchamp, mientras para Boulez es el iniciador de un neoclasicismo que le repugna. En 1952, las trincheras son profundas. En una carta de Boulez a Robert Craft (10 de abril de 1957) ya le habla del “pobre Cage”, que zigzaguea como un ebrio, asegurando que “es una pena que sea infantil en el sentido glandular de la palabra”. Los anatemas de Boulez no paran ahí. Pero es mejor dejarlo.

Lo cierto es que en este último medio siglo, Boulez ha ejercido con firmeza –y fiereza– su derecho a la crítica, con cambios notables, es cierto, de dirección. Como ha ocurrido con su valoración acerca de la ópera, primero denigrada y luego exaltada a través de sus interpretaciones de Wagner y Debussy, entre los primeros. Sus juicios, hechos desde la cima de su experiencia como compositor y director de orquesta, son de inmenso valor para el crítico común, para aquel que ejerce su oficio desde diferentes medios de comunicación, desde el momento que las experiencias de Boulez y sus opiniones se vuelcan sobre temas de la mayor actualidad: sean los que se refieren a la interpretación de obras del pasado, especialmente del período barroco, como a las de su contemporaneidad. De la mano de este compositor, guiados por su inmensa experiencia, hemos entrado

al siglo XXI, guiados por la lucidez e intensidad de sus juicios críticos.

Uno de los temas, en mi opinión, más esclarecedores –¡necesariamente esclarecedores!– de los tantos que es posible encontrar en los trabajos críticos de Pierre Boulez es aquel que se refiere a la reiterada idea de oposición, muy fuerte en cierto período del siglo XX, entre Stravinsky y Schoenberg. Aludiendo a lo que Theodor Adorno llamó, como opuestos irreconciliables, **progreso** (Schoenberg) y **restauración** (Stravinsky), Boulez declara lo siguiente en su memorable artículo titulado “¿Style ou Idée? (Eloge de l’amnésie)” (1971): “Yo abrigaba algunas dudas sobre ese maniqueísmo simplista, que atribuía una primacía indebida a la clasificación categorica, y me parecía que los cátaros, los puros, los elegidos de la revolución no estaban enteramente exentos del pecado de historicismo que se imputaba con ahínco a los parias de la restauración, a ellos exclusivamente. Llegué poco a poco a la conclusión de que toda una generación, precisamente aquella a la que pertenece Stravinsky, adoptó –con

algunas salvedades– la misma trayectoria. No podría llamarla regresión, como se lo ha hecho alguna vez. El fenómeno es más complejo, vale la pena detenerse en él: va en ello, en efecto, la noción de *estilo*”. Para Boulez, Schoenberg, en abierta oposición a lo que se consideraba como indiscutible, es un hombre de tradición. “Él no desea crear una música en contradicción con la experiencia musical que lo precedió, sino como prolongación de ésta... No hay en ella nada que no se enraíce en la vecindad más absoluta. Todo es nuevo, y todo es reconocible. No podría haber problema con la historia, pues la adhesión es total, absoluta”. En cambio, reconoce en Stravinsky un rebelde respecto de la tradición. Sin duda por razones étnicas, “lejos de ratificar la herencia romántica y de absorberla hasta agotarla, la rechaza categóricamente”. Aunque debe reconocer que no siempre es así en la obra del músico ruso, sometida a cambios radicales en el curso de su vida. De ahí que, antes de aceptar la tendencia a reducir la historia mediante el calco, Boulez proclama su provocativo “elogio de la amnesia”.

Bibliografía

- Brelet, Gisèle (1947): *Esthétique et création musicale*, París, PUF.
- Boulez, Pierre (1954): “Probabilités critiques du compositeur”, *Domaine musical*, N° 1, París.
- Boulez, Pierre (1971): “¿Style ou Idée? (Eloge de l’amnésie)”, *Musique en jeu*, N° 4, París, Seuil.
- Boulez, Pierre (2002): *Pierre Boulez / John Cage, Correspondance et Documents*, Basilea, Paul Sacher Stiftung.
- Fubini, Enrico (1964): *L’estetica musicale dal Settecento a oggi*, Turín, Einaudi.
- Hanslick, Eduard (1854): *Vom Musicalisch Schönen*. Versión castellana: *De lo bello en la música*, Buenos Aires, Ricordi Americana.
- Langer, Susanne (1951): *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Langer, Susanne (1953): *Feeling and Form*, Nueva York, Scribner’s.
- Schloezer, Boris (1947): *Introduction à J. S. Bach, Essai d’esthétique musicale*, París, Gallimard.
- Stravinsky, Igor (1942, rev. 1952): *Poétique musicale*, París, Le Bon plaisir.

Pola Suárez Urtubey. Profesora de Castellano, Literatura y Latín y Doctora en Música, egresada de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Vicepresidenta de la Academia Nacional de Bellas Artes. Ha realizado numerosos trabajos de investigación sobre música argentina aparecidos en obras colectivas. Es autora de, entre otros, Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y exégesis (tesis doctoral), Alberto Ginastera, Ginastera en cinco movimientos, La música en el ideario de Sarmiento, Ginastera, veinte años después, Historia de la música (2004). Ha colaborado en el New Grove’s Dictionary of Music and Musicians (6ª edición), sobre el tema de la música colonial latinoamericana, y en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, editado en Madrid en 10 volúmenes y en la Historia general del arte en la Argentina, editado por la Academia Nacional de Bellas Artes. En 1991 obtuvo en EEUU el primer premio del concurso internacional Robert Stevenson por su estudio sobre La creación musical argentina en los Ochentistas. Columnista de música del diario La Nación de Buenos Aires y musicógrafa permanente del Teatro Colón. Es miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes y de la Academia Argentina de la Historia.

Apuntes incidentales

OSVALDO SVANASCINI

“Los artistas crean ojos nuevos, los críticos de arte fabrican gafas”.

Paul Éluard

Todo lo escrito, meditado, analizado, evaluado, se transforma, en el día de hoy, en este instante, en algo que se inscribe en el pasado, a partir de un tiempo tan dinámico como vertiginoso y devorador. Las preguntas y respuestas son paliativos, y tal vez necesitan, de manera perentoria, el auxilio de la filosofía, o la comprensión benévola y anticipatoria de la poesía.

En el inmenso panorama del arte, con sus avatares que desnudan diferentes grados de creatividad, los siglos XX y XXI redundan en compromisos que buscan desequilibrar fórmulas y advierten sobre la preeminencia de una libertad sin condicionamientos. Más allá de esta suerte de premisas, un desasosiego parece anunciar cierta catarsis, se asocia al doloroso vínculo con la desilusión y refleja directa o indirectamente los acontecimientos y conflictos tanto colectivos como individuales de la conducta humana. Todo ello producto de ese caos, aunque ese mismo estado de cosas agiliza la imaginación del artista, provoca una reacción que no oculta su misma repulsa.

En esta vorágine a menudo confusa e ilimitada en sus propuestas, existe una velada gravitación del compromiso, una transfiguración, el permanente deseo de “torcer la historia”, cuestionar, buscar obcecadamente una fórmula “diferente”; principios que hacen que el arte o la creatividad se aparten

—por ese mismo deseo de renovación— de cualquier permanencia, limitando su tiempo de vigencia. Así se entiende la versatilidad y el afiebrado y vibrante sentido del cambio, su construcción y destrucción.

Si nos atenemos —siempre en el terreno de la generalización— a los variados conceptos, diatribas y hasta una especie de profecías que se manejaron en las distintas décadas precedentes, pareciera que todo girara en torno a una suerte de “parricidio” sin demasiados atemperantes. Lo que indicaría claramente la prioridad de lo discordante que ha inquietado a críticos y artistas.

Una simple enumeración de algunos de los planteos nos muestra su diversidad: muerte de la pintura, del arte, de la historia del arte, de la utopía; cuestionamiento de la belleza, del progreso; rechazo al modernismo, proceso a la significación del objeto; antinomias símbolo-signo; el espectador como partícipe activo; facultad de la hermenéutica; la condición posmoderna; el arte más allá del arte; el lenguaje como objeto de la interpretación; lo posmoderno y la globalización como paradigma.

Más allá de conjeturas o realidades —en favor o discrepancia—, un estado nuevo y ambicioso en consideraciones signa la etapa. No existen, claro, verdades permanentes, sino una acentuada dimensión de interrogantes. Ni siquiera teorías que incluyan la posibilidad de una reivindicación del hombre y su necesidad



Chang Soon-up (Corea): "Memoria I", técnica mixta.



Chan Yuk-Keung (China): "Título Perdido", técnica mixta.



Dede Eri Supria (Indonesia): "La jungla de concreto". Óleo sobre tela.

redentora, similares a la que en otro momento planteó Stezaker con su creación de "Mundus" (más allá del arte por el arte), tan confortantes a pesar de ser agredidas como caducas.

Entre los cuestionamientos de la pintura —frecuentemente denostada—, se han analizado diferentes factores, pero lo sorprendente, en este momento, es la actitud de reconsideración, de retorno a ella por parte de muchos artistas enrolados en experiencias vanguardistas y, quizás, podría agregarse que a pesar de repetidos esquemas —tanto en lo figurativo como en la abstracción—, y de no interferir con los nuevos lenguajes, la pintura no está resignada a desaparecer. Sin embargo su "nueva vigencia" sólo estará respaldada a partir de un verdadero creador, innovador, como en el caso de Bacon, y más recientemente Freud o Kiefer.

No obstante, la pintura ha cedido espacios; la filosofía del arte o, si se prefiere, la concepción del arte como investigación de sus conductas, ha invadido terrenos que incluyen las instalaciones, lo posconceptual, la fotografía, el video, la experiencia digital, etc., y que tienen, sin embargo, un tiempo de vigencia, sin detrimento de sus valiosas propuestas.

El cuestionamiento de la belleza propicia un tema por lo demás urticante. Aparte de una belleza tradicionalmente aceptada (Grecia, el *meden agam*; desde el Renacimiento hasta diferentes expresiones

del arte contemporáneo), hubo diversas alternativas en torno a su manera de interpretación, tanto en la fase técnica del artista como en la forma de lo representado.

La fealdad como belleza: en el empleo de la materia, habíamos tenido el ejemplo del informalismo, del arte *povera*, y de algunos aspectos de lo que podría denominarse "arte agresivo". Una revisión de ciertos antecedentes nos remite a un análisis de la belleza en obras como "El grito", de Munch; "Las señoritas de Avignon", de Picasso; las deformidades de De Kooning o Dubuffet o lo caricatural en Nutt o Pasche, por citar sólo algunos pocos ejemplos. Tal vez el cuestionamiento se plantearía aparte de la misma noción de la belleza.

En otro sentido, sería difícil establecer esa noción de la belleza —en cualquiera de sus formas— en la obra de muchos artistas que se inclinan por reflejar la flagelación, lo escatológico, la herejía o el insulto. Ellos están más cerca de la denuncia, de una especie de apocalipsis, o de la estimación de una actitud rebelde y agresiva como detonante emocional.

El crítico de arte, el investigador, el semántico, se ha acercado a una solución más filosófica, a una interpretación de la función creativa del artista. A pesar de los posibles cuestionamientos a su labor, muchas veces provocados por la oscuridad de los planteos o sus mismas complejidades, la crítica ha promovido una nueva manera de establecer el significado de la

belleza, aunque la diversidad de posibilidades condicione una respuesta absoluta. Al mismo tiempo, existen varias formas de considerar la crítica de arte. El crítico-pensador es quien hurga en el extenso laberinto del arte y el pensamiento, y construye maneras nuevas de la elaboración estética. Existe también el crítico-historiador, el crítico-objetivo –que trata de equilibrar los valores plásticos y su significación–, y el crítico comprometido con las nuevas tendencias (su principal interés reside en la evaluación y defensa de una vanguardia permanente).

En el caso del artista, la idea de la belleza resulta eminentemente individual, obedece a diferentes experiencias personales o a una apreciación que puede o no seguir reglas éticas o sociales, a menudo sin importar demasiado lo deliberadamente establecido. Un verdadero artista establece su “propia” belleza y sus propias reglas y en la mayoría de los casos éstas se distancian de la crítica. ¿Qué sucede, entonces, con el espectador medianamente “culto” frente a esta diatriba sobre la belleza? ¿Colocaría en su comedor el mingitorio de Duchamp, o la “Mujer orinando”, de Picasso, o las masturbaciones de Schiele, entre otros múltiples ejemplos?

Y no obstante, tales obras integran el panorama del arte del siglo XX.

Es natural que estas preguntas puedan resultar simplistas para los críticos. Por otra parte, es sabido que entre los espectadores y coleccionistas se hallan los

que adquieren obras por interés material y otros que se interesan por cuestiones referentes de *status* o frivolidad.

El planteo de una manera nueva de encarar la definición de la belleza –o de la anti-belleza o de una discrepante idea de ella– es difícil aun para la crítica, de manera que en la mayoría de los casos resulta inteligible para el espectador medio. ¿Cómo llegar a ofrecerle una explicación más o menos aclaratoria de su sentido?

Las opiniones son tan divergentes como inquietantes: unos desestiman la “belleza interna” y otros la defienden más allá de las utopías. Danto afirma que la belleza es una especie de delito estético, y lo fundamenta. La respuesta más explícita por su misma incoherencia parece ser la de un título de una experiencia de Beuys: “¿Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta?”. Parafraseando: “¿Cómo explicar el significado del arte y su actual transformación a una mente cerrada?”.

Los efectos de la globalización del arte se hallan paralelos a los de los distintos aspectos de la globalización social o económica. En lo que podría anotarse como un lento antecedente, debe recordarse el efecto mimetizante del postimpresionismo, la abstracción o el surrealismo. La comunicación casi inmediata colaboró en esta suerte de globalización actual, y ese ciclo dinámico obra también en favor de la dispersión y de su paulatino reemplazo. Muchos de estos lenguajes contemporáneos



Kamol Phaovasadi (Thailandia): “Repersusiones de lo agro-cultural”, instalación.



Kobdai Nakahara (Japón): “Instalación en Interforum”.



Li Shan (China) “Serie roja Nº 21”, acrílico sobre tela.

restan ya como históricos. Tal el caso del informalismo, el hiperrealismo, el arte *povera*, etc., y es previsible que le seguirán las instalaciones, el arte conceptual, mientras habrá una intensificación de la fotografía, el arte digital y... El arremeter contra la moral, la autoflagelación, la agresión hacia la religión y otros planteos similares, se tornan rápidamente caducos y, a veces, tratan de imponerse en la

medida de una excentricidad egolátrica. En tal sentido, resulta enervante el materialismo priorizante de artistas que se apoyan en lo artificial y transitorio.

Se pensaría que el saldo actual, a pesar de los cambios acelerados, estaría teñido del espíritu nihilista de los dadaístas, capaz de crecer bajo envoltorios nuevos.

A pesar de todo, el paradigma de la globalización en el arte no hace sino reconocer

una vía de comunicación automática, el acceso, por diferentes vías, a los principales movimientos, innovaciones y artistas.

En el caso del arte, no están ajenos otros muchos factores que actúan colateralmente: imposición de valores, industria del arte, coleccionismo, consumismo, el *sponsor*, la *mass media*, las galerías, las ferias, los curadores, la comercialización más allá de valores específicos, material monográfico como apoyo dual a la obra, etc.

Esta expansión globalizadora no es solamente prioritaria de Occidente, sino que, de manera creciente, ha invadido el arte de Oriente. Esta comprobación torna más definitiva la idea de una “necesidad de unificación del lenguaje”, más allá de los continentes. Se agrega a ello el hecho de que este fenómeno se produce en países de Extremo Oriente, cuya cultura es tan milenaria como inamovible. No se trataría de la pérdida de raíces sino de la integración a otras.

Países como Japón y Corea fueron los primeros en sumarse a esta evolución, y en ambos se crearon excelentes museos de arte contemporáneo. Le siguieron otros, como China, Vietnam, Tailandia Singapur o Indonesia.

Actualmente, aparte de artistas muy conocidos como el coreano Nam June Paik —con sus extensas innovaciones en el terreno del video—, la lista de los artistas comprometidos con las corrientes actuales es sumamente vasta.

A la manera de una breve enumeración —tal vez tan fatigosa como asimismo



Grupo “Movimiento Indonesio Arte Nuevo”: “Mundo fantástico en un supermarket”, técnica mixta.

incompleta— recuérdese entre los numerosos artistas destacados en su país o en el exterior a: Sigeo Yoya, Naofumi Maruyama, Kohdai Nakahara, Ay-O, Jiro Takamatsu, Kami Sugai, Hisayuki Mogami, Tomio Miki, Nobuaki Kojima o Tatsuo Kawaguchi, de Japón; Min Kyung-tap, Han Poong-ryul, Chun Young-hyun, Lee Kyoung-jo, Lee Suk-jo, Chang Soon-up, Kim Dok-hi, Sung Soon-hee, Kiffi Im-sook o LeeYeul, de Corea; Chan Yuk-Keng, Ho, Yo Youhan Zhang Xiaogang, Li Shan, Ah Xian o Fang Lijun, de China; Srihadi Soedarsono, Hendra Gunawan, Sunaryo, Dede Eri Supria, Dadang Kristianto o Agus Kamal, de Indonesia; Vasan Sitthiket, Kamol Phaosavasdi o Kamin Lertchaiprasert, de Tailandia; Tan Teng Kee A. Hend, Wong Shih Yaw, Tang Da Wu, Faisal Fadil o Ho Sun Yeen, de Singapur; el muy conocido Latif Mohidin, de Malasia; Galo B. Ocampo, Carlos V. Francisco o Victorio C. Edades, de Filipinas; Nguyen Quan, Nguyen Xuan Tiep, Tran Luong, Do Trung Lai, Nguyen Tu Nghien o Phaffi Quang Vinh, de Vietnam.

No debería suponerse que esta globalización del arte en Extremo Oriente sea meramente nociva. Quizás se pierdan características tan nacionales como tocadas por la tradición —aunque en algunos casos ese aspecto subsiste veladamente— pero deberíamos pensar que tal universalización insuflaría nuevas interpretaciones al concepto del arte.

En el Centro Pompidou de París se desarrolló una mega exposición con el título “Big Bang, destrucción y creación en el arte del siglo XX”, cuya temática interdisciplinaria y no cronológica asociaba las artes plásticas, la fotografía, el cine, el video, la arquitectura, el diseño y la literatura. Tal vez este esfuerzo, cuyo modo de desarrollo sirve como un detonante clasificatorio, demostró el proceso de cambios, rebeldía, la ansiedad, el desconcierto y una necesidad de apertura que signó nuestro tiempo. Proyecto moderno que “produjo una paulatina destrucción creativa” agrupado en “ocho secciones, actitudes y campos de investigación” que incluye: destrucción-construcción, deconstrucción, arcaísmo, sexo, guerra, subversión, melancolía y reencantamiento. Cada una de estas secciones consta de varias claves de desarrollo. ¿Cómo desconocer —se anota— esa corriente destructiva de la representación, sino como un posible ejemplo de redención en la obra de De Kooning, la desfiguración en la de Dubuffet o Georg Baselitz? El caos, por su parte, aparece como testimonio en Pollock. A todo ello se suman los aportes de Round Arad, Claude Viallat o Louis Kahn, “fundados sobre la triangulación de los elementos que inducen a un movimiento ascendente de los volúmenes”.

Podría destacarse que “Big Bang” constituye una elaboración objetiva y a la vez crítica a la manera de síntesis de una



Nguyen Quan (Vietnam): “Atardecer-desnudo y espejo”, óleo sobre tela.



Shigeo Taya (Japón): “Bosques III y bosques IV”, madera, ceniza, acrílico.



Wong Shih Yaw (Singapur), Instalación, técnica mixta.

larga aventura analítica de las manifestaciones artísticas, cuyo saldo se halla desbordado por la urgencia del cambio, la búsqueda y la celeridad del tiempo. Así, la anticipación conceptual de Duchamp, la antimateria de Burri o la liberación de la vestimenta propuesta por Issey Miyake.

Entre otros componentes se asiste también a la exploración del “Sueño de la razón” (A. Artaud); los aportes híbridos y caóticos; la transgresión sexual (Breton y Éluard: “Les vases communicants”, o la dicotomía en Ed Paschke); el sacrilegio (Win Delvoye); la prostitución, la precariedad de la conducción humana (Markus Lüpertz y Sophie Ristelhueber); obligación y memoria (Anselm Kiefer o la arquitectura de Daniel Libeskind); el grotesco, la parodia, el anti-museo; la melancolía y la nostalgia.

En el final de tan ambicioso y apasionante desarrollo, el proyecto finaliza con un

posible reencantamiento, reseducción, que desea construir sobre la base de ingredientes afines a la destrucción, el drama, el aporte tecnológico, el vértigo y el sueño. Para ello presentan, como valoración utópica, dos instalaciones: “Passaje II”, de Cristina Iglesias, y “Five Angels for the Millennium, 2001”, de Bill Viola. La primera insinúa una suerte de sueño en un paisaje flotante, “errático y misterioso, literal y metafórico”.

La monumental instalación de Viola se halla inspirada en conceptos nacidos de la investigación del autor con distintos principios: “Cinco mensajeros entre el mundo espiritual y el de la conciencia: creación, ascensión, fuego, partida y nacimiento”.

Es indudable que “Big Bang” ha sido una investigación positiva. En todo caso, recuerda que en el arte, como en otras divergencias existenciales, toda inquietud es hija de la disconformidad.

Los poetas concuerdan en que “explicar la poesía es limitarla: ella se halla fuera de toda explicación”. En el arte, de manera más intensa, ocurren extensas e incisivas cantidades de preguntas e igual suma de respuestas. Su perduración, allende de avatares y mutaciones, se anexa a una necesidad tan vital como imprescindible. “Considerada como fenómeno estético, la existencia es insoportable, pero gracias al arte, lo extraordinario nos hace descansar de la vida, y es esa proyección la que nos hace descansar de nosotros mismos”, escribe Francis Picabia.

Se trata de “soñadores inexplicables”, afirma Louis Aragon, quien agrega:

“Amo aunque la vida sea mortalmente intolerable

Amo aunque luego me vea obligado a aullar”.

Oswaldo Svanascini. *Nació en la Argentina. Es Secretario General de la Academia Nacional de Bellas Artes. Estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Perfeccionó sus conocimientos en Francia, Italia, España, Inglaterra, Estados Unidos, Japón, India, China, Indonesia e Indochina. Profesor universitario y conferenciante, ha sido Presidente del Comité Oriente-Occidente de la UNESCO. Es presidente del Instituto Argentino-Japonés de Cultura y ex Presidente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Ha recibido importantes distinciones y es asiduamente invitado por distintos gobiernos e instituciones privadas del extranjero. Es autor, además, de una extensa obra literaria. El gobierno japonés lo condecoró con la Orden del Sagrado Tesoro del Japón en especial reconocimiento a su obra como orientalista.*

Nuevos discursos de la crítica: ¿Operación reflexiva, dispersión analítica?

JORGE M. TAVERNA IRIGOYEN

La estética específica de las nuevas tecnologías, de los soportes desestructurantes, de los contenidos desafiantes o documentarios a partir del arte como idea, del arte sin disciplina, de la *efimereidad* del objeto, en fin, ha provocado cambios profundos tanto en la receptividad del *componente público* cuanto en el análisis y formulación de un enunciado crítico por parte del teórico. Las *miradas* correspondientes a uno y otro suelen estar disociadas y aun –lo que resulta tanto o más grave– se da una suerte de distanciamiento subconsciente a la valoración propuesta por el discurso, cuando no un directo enfrentamiento de partes. Aquel enunciado de Worringer: *arte del público y arte del artista* admitiría hoy un nuevo y decisivo componente: *el arte de la crítica*.

La posmodernidad, por sobre códigos y modificaciones epistemológicas –tiempo, espacio, causalidad– ha abierto otros cauces que imponen un siglo XXI desafiante, conflictivo, en permanente proceso de cambio, cuando no de crisis. Y la aldea global y el pensamiento planetario, sin eufemismos, han hecho girar ciento ochenta grados los términos de obra / creación / eternidad / regionalismo / identidad, para entrar a procesos operativos y discursivos que generalmente están alejados de lo celebratorio, de lo emocional y aun de lo asociable. En este sentido, el poder de las imágenes y *el modo de mirar* están más allá de la mirada misma. Y Susan Sontag (refiriéndose en forma

específica al género fotográfico) habla de la manera *moderna* de mirar, predispuesta a favor de los proyectos de descubrimiento e innovación. Dice textualmente: “Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más. En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte”.

La crítica respira otros aires, qué duda cabe. Los aires de una transformación de contenidos y continentes que presionan más allá de una realidad tocable. La crítica como enunciación de un discurso, pero también como indagación articulada en un contexto sociopolítico de valores enfrentados, responde con diversidad de presupuestos, orientaciones y metodologías otrora inusuales. El estructuralismo, la semiótica, los buceos de intertextualidad, la lingüística, la pragmática, entretejen otros acuerdos que el teórico usa y dispone con la *precisión* (o la oportunidad) de quien arma las piezas de un mecano. El juicio crítico resulta, a veces, un alarde intelectual que desentraña *el otro lado de la obra*. En casos, parásita del objeto para construir su propio marco enunciativo y discursivo. La valoración se quiebra. El análisis atraviesa túneles de sombras. La obra, en casos, queda en un segundo plano y el artista corre el riesgo de desaparecer junto con su propuesta.

El planteo no es un eufemismo. El planteo es real, pero quizá su mayor defecto –por sobre otras entelequias– es que *no funciona* junto

a la obra. Está, no pocas veces, desfocalizado de la misma. El discurso crítico se antepone e impone per se. En oportunidades, equivale a una lección, más que a una investigación reflexiva en torno a determinada obra o lenguaje que requiere el análisis valorativo o la *ubicación* en el marco de otras propuestas. Esto –que no es un lugar común, por cierto, sino una posibilidad que se expone con alguna frecuencia– lleva a una suerte de contradiscurso ubicable entre la razón analítica y la razón dialéctica. Precisamente, Filiberto Menna, en *La opción analítica en el arte moderno*, plantea este aspecto con clara formulación. Enfocando los límites de la formalización, admite que “los propios artistas parecen darse cuenta, en un determinado momento, del riesgo que entraña el permanecer prisioneros de una teorización tautológica del arte”. Para el teórico, la práctica semiótica del arte en cuanto plantea el problema de una posible formalización de los sistemas significantes, debe ir más allá de una mera codificación de los lenguajes no verbales. Anteponer los diversos niveles de articulación de los lenguajes visuales, concentrando la investigación en *las unidades elementales* que no denotan ni connotan significados, y en *los íconos* o unidades lingüísticas más complejas, que pueden ser identificados con los enunciados icónicos propiamente dichos.

La exigencia de salir de los límites de un discurso estrictamente analítico parece

abrirse camino con decisiva propiedad, para Menna. Precisamente, habla de los prejuicios y falsas certezas en torno del arte y los estatutos valorativos del arte, que llevó la actitud analítica del arte moderno. “Su mayor mérito estriba en haber suministrado configuraciones provisionales pero descriptibles del objeto del conocimiento que se examina (en este caso el arte), en lugar de continuar operando por medio de aproximaciones, críticas no explícitas, nociones de globalidad y de totalidad, y otras semejantes”.

Son muchos los hilos del discurso que apoyan el examen de las investigaciones conceptuales. Los tiempos *razonan* y hacen razonar de acuerdo a la formalidad del mismo, su planteo y direccionalidad. De Ruskin a Baudelaire, de Roger Fry a John Russell, de Berenson a Read, de Battcock a Lippard, nada se analizó igual porque ninguna propuesta fue igual, ni hubo proceso que los igualara o asociara más allá de ángulos subjetivos de apreciación. El mismo hombre, pensando, produciendo y reanalizando enunciados estéticos diversos. El mismo hombre. “De la vaporización y de la centralización del Yo. Todo consiste en esto”, razonaba Baudelaire, tomado por el propio Menna.

Hoy, el saber interdisciplinario de la crítica mueve y promueve estímulos disociados. No sólo el aporte de criterios nuevos para expresiones que han sepultado a las

vanguardias, sino también interpretaciones socio-filosóficas que buscan compulsar un mundo en permanente cambio, con un hombre alienado y sociedades fuertemente enfrentadas. La crítica asume su papel ante nuevas definiciones de *la chose esthétique*, ante otros planteamientos de la premisa *arte*. Como lo razona Umberto Eco, el arte ha entrado en un politeísmo de raíces que todavía buscan su profundidad, pero que aun así operan hacia otra *conciencia* del saber y el hacer artístico. La vida cotidiana, los medios de difusión, emiten y consumen otros mensajes y *el arte como comunicación* enfrenta otros desafíos que muchas veces van más allá de su directa receptibilidad.

¿Buscar un estatuto de la crítica de arte que abra canales para dicha receptibilidad? Se lo pregunta René Berger en su obra *Arte y comunicación*. Puntualiza que tanto la noción de objetividad como de certidumbre “no tienen nada de simple”. Que “a sociedad móvil, estatuto móvil”. Pero, sobre todo, Berger enfatiza acerca de las diferencias sustentables entre la actividad científica y la actividad crítica, que operan por etapas, en planos y niveles distintos, y responden a funciones en sí diferentes. La irritante dicotomía entre ciencia y arte no asimila el no menos irritante *matrimonio* de conveniencia que hoy se intenta imponerles. “La crítica participa en la elaboración del campo operatorio, en donde contribuye a configurar actitudes y situaciones. En

el momento en que las comunicaciones de masa están sujetas todas ellas a importantes alteraciones, la importancia que reviste la crítica es obvia”, resume.

¿Es esa apuntada *erótica del arte* la que confluirá en otra definición de los discursos de la estética de este milenio? ¿Una nueva crítica para un arte nuevo? ¿Cabrá reconsiderar el binomio arte-educación, a fines que la teoría en sí interactúe de una manera más precisa en la recepción / difusión / comprensión del *objeto arte* y lo incorpore vitalmente como un natural producto de consumo? La crítica, instrumento modélico, parte del conocimiento y de la experiencia. Lectura activa, apropiación y proceso de asimilaciones intrínsecas, conduce a un presupuesto de evaluaciones, de análisis, de asociación e intertextualidades que cifran, más que un acercamiento, cierto grado de *definición*. Crítica, del griego *kritiké*, significa *yo investigo*. Y en esa naturaleza de la acción, en esa *vía* en que se tomará, no la obra *virginalmente* sino en su marco, en su contexto, en su tiempo, posiblemente el discurso alcance, más que persuasión, el debido tono de *enlace*, de diálogo conceptual, de indagación reflexiva.

Harold Rosenberg habla de *arte verbalizado* para situar no sólo las relaciones entre arte y palabras, sino también toda la serie de experimentaciones en las que se busca

hoy que los materiales “hablen por sí mismos. La idea de que el arte es la acción de los materiales del artista sirve de complemento a la idea del arte como acto del artista”. Los materiales, incluso lo más toscos, han sido conceptualizados, para Rosenberg. Y de ahí, ya no se puede volver a la astucia orgánica del artesano tradicional, “y el artista no puede liberarse del pensamiento, rindiéndose a su medio”. Para el teórico, las palabras del arte continuarán hablándole, bien desde lo más hondo, *dirigiéndole* sin que tenga conciencia de ellas, bien en forma de problemas conscientes que debe enfrentar y resolver. Pero ¿puede el material, dejado a su propia evolución, actuar como obra de arte? Rotundamente no, ante todo porque falta la intencionalidad estética, por sobre la pura *elección*. Y en esta supuesta *verbalización* del arte, Rosenberg delimita que “en el arte se materializan las ideas, y los materiales se manipulan como si fuesen sentidos”. Y esta tendencia estética –dejar que las palabras o los materiales sigan su propio camino– “sacrifica la ventaja del pensamiento concreto en aras de una tendencia aparentemente irresistible por racionalizar, aun más, la praxis artística”.

Este problema, que sin duda lo absorbe y de alguna manera lo *metaboliza* la crítica actual, es sin duda motivo controversial. Si hay algo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas, es ser una tautología: es decir, *la idea artística* (u

obra) y el arte son lo mismo y puede ser apreciada en cuanto arte sin salir del contexto artístico para su verificación. No obstante, *la validez* de una obra puede estar más allá de su *verificación* empírica, ya que la viabilidad del arte no tiene nada que ver con la presentación de tipos de experiencias visuales. La obra es en sí el presupuesto que definirá, finalmente, tanto una acción como un pensamiento. Porque el concepto de arte, según lo rotundiza Joseph Kosuth, “debe ser considerado en su totalidad. Considerar las partes de un concepto, siempre significa considerar aspectos que no tienen ninguna relevancia para su condición artística, como lo sería leer *partes* de una definición”.

La crítica de arte, los nuevos discursos de la crítica abren en esta modernidad inconclusa una *opción analítica* quizá diferente pero con idénticos o mayores riesgos a los que tuvo en la segunda mitad del siglo XX. El arte perturbador, el anti-arte, tienen espacios que resultan tan válidos para ciertos públicos, como pueden serlo para otros –aun hoy– las últimas vanguardias de los 60. El arte existe sólo por el arte; puede no cumplir otros servicios como la decoración, la distracción o la pura exaltación celebratoria. Y es en este contexto de *aparente inutilidad* (con similitudes a las matemáticas, la lógica y aun ciertas vertientes de la ciencia), en que la crítica deberá

hallar su verdadera articulación. Ni bisagra, ni fiel de balanza. Participación, *juego de partes*, que contribuya al esclarecimiento. Aunque no pretenda, a ultranzas, definir / excluir / consensuar / categorizar.

Bibliografía consultada

Battcock, Gregory, *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Colección Punto y Línea, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
Berger, René, *Arte y Comunicación*,

Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

Menna, Filiberto, *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos*, Barcelona, 1980.

Richard, André, *La crítica de arte*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

Jorge M. Taverna Irigoyen. *Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes. Crítico, ensayista e historiador del arte, ha desarrollado una activa labor de promoción y difusión cultural, ocupando cargos públicos del área, presidiendo fundaciones y comisiones de cultura de instituciones privadas. Fue Profesor de Introducción a la Crítica y de Historia de la Crítica de Arte. Ha publicado, entre otros libros sobre arte argentino y estética, Aproximación a la escultura argentina del siglo, Del arte religioso a lo religioso del arte, Cien años de pintura en Santa Fe, Gambartes o una visión de América, Supisiche, Sergio Sergi, Zapata Gollán: de la sátira gráfica al testimonio evocativo, La vida cabe en el arte. Fundador y director, desde 1993, del Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética. Es miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes desde 1995. Ha recibido, entre otros, los premios Fundación Lorenzutti, Santa Clara de Asís, ADEPA-Rizzuto, Docencia, Ensayo y Prólogo del año de la AACA, Alicia Moreau de Justo, por su labor. Curador independiente de muestras y salones, colabora en publicaciones del país y el extranjero.*

Dos relatos de Buzzati situados en la Bienal de Venecia

OSCAR TRAVERSA

1. Leyendo unas páginas de Buzzati

En lo que sigue me detendré en unas páginas de Dino Buzzati, las que corresponden a dos de los *Sessanta racconti*, publicados por Mondadori en 1958 con un propósito que llamaré de registro, consistente en anotar algunos de los posibles modos de acercarse a un suceder del mundo, para el caso: la producción discursiva en torno al arte y consignar sus propiedades.¹ Coincidiré con quienes piensen que el objetivo es modesto, sin embargo lo creo necesario, pues es frecuente que se dé cuenta, en los grandes relatos referidos al arte, de los movimientos tectónicos que lo han conmovido (el advenimiento del romanticismo, los efectos de las vanguardias), sin notar que no son otra cosa que el instante en que se manifiesta, a la percepción distraída, la suma de una diversidad de estallidos de baja intensidad, de orígenes, tonos y momentos diversos.

Esos relatos de Buzzati, parte de ese coral sin fin ni principio, tienen en común el estar situados en un mismo espacio, Venecia, y asociados con un acontecimiento, la *Biennale*. Ambos aluden, de distintas formas, a la palabra acerca del arte. Uno –“Il critico d’arte”– se refiere a la producción de una nota ensayística en torno a la obra de un pintor, presentado como poco conocido; el otro –“Battaglia notturna alla Biennale di Venezia”– incluye los dichos sobre un artista por parte de sus relaciones cercanas y de

la crítica, poco tiempo después de su muerte. Este último más cercano a ciertos procedimientos de *desrealización* de Buzzati, logrados a través del despliegue de mundos, a veces contrapuestos y otras complementarios, el de los vivos y el de los muertos. El primero, en cambio, no apela a ese recurso, tiene un cierto aire militante por el juego de opciones en torno a la producción crítica, en que se centra la narración; la calificación empleada guarda un cierto aire de familia con una bandera personal del autor. Casi diez años después de la edición de los *Sessanta racconti*, cuando asume la dirección de la página de arte del *Corriere della sera*, modifica la designación genérica de sus textos: no serán “críticas” sino “crónicas”, tratando de indicar, señalado por ese nombre, una diferencia de posición con respecto a cierto estilo propio de aquel momento en el universo periodístico. Su opción eludiría los juicios para dar lugar a una presentación de inflexión factual y comparativa, distanciada de cierta costumbre preceptiva propia de aquel momento, según lo declarado en esa ocasión.

Lejos aquí de ir al encuentro de un examen de la obra de Buzzati o de justificar el motivo de la elección de esos textos por alguna calidad o atributo particular en el terreno literario, me acerqué, en cambio, por obra del azar de las lecturas que se ligaron a exigencias de escritura del momento, como motivos netos de atención. El tema y el momento, de todos modos, los hacía propi-

1. Buzzati, Dino, *Sessanta Racconti*, Arnoldo Mondadori Editore, IV edición, noviembre 1959. Buzzati nació en Belluno en 1906 y murió en Milán en 1972. Obtuvo el premio Strega en 1958, máximo galardón a la literatura en Italia.

cios para intentar una reflexión localizada acerca de la discursividad propia de la crítica y otras formas aledañas de las referencias al arte. La década del cincuenta no muy avanzada, cuando fueron escritos, a diferencia de las últimas dos que han trascurrido, frecuentaba menos, no sabemos si para fortuna de los lectores, de presentar en la literatura de ficción las insípidas costumbres socioacadémicas de investigadores o profesores del mundo de las letras. Ese momento, por otra parte, suma otra diferencia, que lo aleja del que se generaría luego de las conmociones de los sesenta en el campo de la plástica, asociado en esos primeros cincuenta con las colisiones entre las variantes de las llamadas abstracción, “action painting”, etc. y las fórmulas consideradas tradicionales, ligadas, de una u otra manera, a la figuración. Distantes entonces, esos debates, en cuanto a la nitidez de las proposiciones, de las que luego se sucedieron en los sesenta, y mucho más de las que pueden hacerse presentes en estos momentos. Como ocurría en la esfera de la política internacional, esa década fue proclive a las oposiciones que incluían sólo dos términos, en los momentos más ásperos de la llamada “guerra fría” cualquier oposición, binaria, por supuesto, en los más diversos dominios, se solía adscribir a una de las que colisionaban en el gran escenario de la política mundial. Los resultados de las prácticas artísticas no escaparon a ese curioso ordenamiento.

2. Las posibles enseñanzas de la ficción

Es posible, gracias al transcurso del tiempo y la atenuación de las pasiones que suscita, dejar de lado sin mayor pena en esos textos de Buzzati las discusiones *doctrinarias* apócalas, para dar lugar a un interés comparativo de distinto orden que recae sobre cuestiones de otro rango de permanencia. Si los accidentes de las discusiones, en ambos relatos, dan cuenta de un cierto despliegue valorativo de época (abstractos y figurativos para el caso), ponen a su vez en escena fragmentos de un curso productivo de la palabra pública, episodios narrativos mediante, que evidencian una trayectoria y un movimiento de un tiempo mas largo. Trayectoria que compete a una diferenciación discursiva específica, que se consolida en el momento de tráfico en el que las cosas del arte pasan, al igual que tantas otras, a integrar el “vasto arsenal de mercancías”, según el retrato de Marx del mundo capitalista.

Desde ese ángulo, esos dos textos de ficción pueden ser observados como ejemplos instructivos, al menos, de las consecuencias de ese episodio histórico –la consolidación de un cierto tipo discursivo: la crítica y afines– ampliatorio del ilimitado campo de la comunicación, pero la emergencia de esa especie discursiva es un regulador –o limitante–, de la complejidad que se deriva de la necesidad misma de su consolidación. Necesidad en cuanto debe ligar

instancias separadas, las que no podrían aspirar a prosperidad alguna de permanecer aisladas. Es decir: establecer los puentes entre la producción y el reconocimiento público del arte, “despegado” de las tutelas aristocráticas y cortesanas, incluido en las condiciones de *intemperie* a que quedan libradas esas prácticas en el selvático mundo burgués. Desarticulación instalada a fines del siglo XVIII que se torna, a partir de ese momento y de manera creciente, en la condición permanente de los vínculos sociales. La sociedad capitalista existe sólo como tal a partir de una discursividad plural que rearticula lo disjunto pero coexistente (la noticia, la publicidad, la crítica, encarnadas en géneros y subgéneros diversos, mucílago que liga lo social), valiéndose de artefactos técnicos que hacen posible su alcance social y que se modificarán con el tiempo: los medios, de los que la prensa será el primer gran exponente.

De esa trama plural y diversa que integra la discursividad en la que desplegamos nuestra existencia, nos encontramos aquí frente a dos pequeños relatos, los que son calificados de ficcionales, es decir no remiten a un hecho efectivamente producido, sino que son el resultado del curso de la imaginación, los que hacen referencia a los modos de producción y los efectos de una zona de la palabra pública, la que remite a la actividad artística. A esos pequeños fragmentos les asignamos

la posibilidad de darnos a conocer algo sobre ese sector del mundo. Nos tornamos, gracias a la ficción, en observadores *de cómo ha sido construido* un producto crítico, o bien al examinar las consecuencias de quién ha sido *objeto de una intervención crítica* –un artista–, de alguna manera ascendemos un piso, observamos lo que alguien ha observado y organizado según un régimen llamado ficción narrativa, para el caso por obra del operador “Buzzati”. Nuestra pregunta no es acerca de si eso es una ocurrencia del mundo, sino si las propiedades de esa construcción se corresponden con alguna configuración de los modos en que elaboramos nuestras ideas del mundo a ese respecto; lo mismo, al fin, que haríamos cuando leemos cualquier periódico o fragmento histórico que remitiera a un asunto similar.

3. Los relatos

Ambos relatos se sitúan en posiciones polares, “Il critico...” se opone al segundo “Bataglia notturna...” por la remisión prevalente a dos ordenes discursivos diferentes: el primero cuenta la historia de la producción de un texto, el segundo consiste en el registro de un pequeño número de fragmentos de conversación, luego de la muerte de un pintor, por parte de sus allegados, frente a las obras reunidas para una muestra en su homenaje. El espectro del artista nota los empleos pueriles a que da lugar su obra, cuando no la indiferencia. Los límites de

la decepción y la rabia se presentan en la escucha de la palabra del allegado, el amigo de las reuniones de café, que admiró su talento social como conversador y hoy repudia el color y destaca el carácter envejecido del estilo de sus obras. El espectro, ya en retirada, reprochándose la decisión del regreso al mundo de los vivos junto a denuestos dedicados a sus jóvenes contemporáneos, embarcados en escuelas y procedimientos de vanguardia que sumaban, a la creciente mala fe, el incremento del desorden sobre las telas.

Lo que sucede en esa retirada es lo que da lugar al título del relato “Battaglia notturna alla biennale”. Buzzati multiplica el carácter irreal del relato, ahora son los fragmentos heteróclitos presentes en las telas que, desprendiéndose de ellas, atacan al artista. Este se bate con formas, colores, segmentos de cuerpos en el límite de lo irreconocible que, gracias a un esfuerzo extraordinario, logra destruir aplicando golpe tras golpe a los extraños atacantes, componentes repudiados, todos ellos, de la pintura de vanguardia. De la batalla sobreviven, sin embargo, cuatro espectros que llaman la atención al artista, distintos a todo lo hecho por él pero que remiten extrañamente a las formas de los espejismos (ilusiones confusas de un ideal artístico) que desde siempre había perseguido. Surge a su espíritu, según construye Buzzati, una posible identidad común. En ese mundo que le resultaba

extraño y despreciable, podían también alojarse la buena fe y las legítimas pasiones, que serán el motivo de las últimas líneas del relato, que van al encuentro de una reconciliación posible entre lo *viejo* y lo *nuevo*.

Lo revelador aquí no es la reconciliación sino la pena que ella conlleva. El reproche del artista a los espectros es la carencia de resultados hasta el momento (“finora”), “Finora, forse” responde uno de los espectros “ma domani”. La fe puesta por el espectro en el mañana conmueve al maestro, lo conmueve al punto de notar que él (un muerto), ya no puede pronunciar esas palabras. Pero ¿qué es el mañana en el particular movimiento del arte, en su hábitat (no otro que el de la comunicación, por supuesto)? El mañana no es otra cosa que otra sustancia que puebla el universo de la comunicación, otros discursos, son ellos la materia salvífica, o quizá también condenatoria. El propio artista, a pesar de no poder pronunciarla, la ama (“Però que bella parola domani”), sabe que en ella también estará la posibilidad de su salvación. A diferencia de los productos de los jóvenes (los espectros), él no puede modificar los suyos (lo suyo está en la tela para siempre), pero sí es posible ilusionarse con la “bella parola”, esos discursos imprevisibles que siempre alientan en el futuro, y de esas telas terminadas hacer *otra cosa*.

“El crítico d’arte” es un texto *duro* –algo ya adelantamos–, un panfleto de sociología vulgar militante, de aceptarse la mirada de “Buzzati” sobre el mundo, a lo que se podría agregar la falta de humor y el desliz hacia un chiste mal articulado. La sustancia del relato no es otra que la de la trayectoria de un crítico que durante la *Bienalla di Venecia* decide escribir acerca de un pintor poco conocido, del que posee un vago recuerdo de su trayectoria, la que no se compadece con su obra actual. La diferencia que localiza como significativa en el conjunto de la obra es menor, debe entonces, a partir de ese exiguo componente, dar forma a su nota. El transcurso de los accidentes del relato no es otro que el que corresponde a la creciente modificación del texto, con el propósito de tornarlo cada vez más opaco. El cierre sobreviene a partir de la muestra del modo complaciente en que es leído el texto por parte de una joven “*assai avvertita*”, que estalla en elogios para el crítico por el modo en que trata a los “*poveri figurativi*”. Una mirada, entonces, sobre cierta crítica que va al encuentro de la satisfacción de los (las) tilingos (gas) que se supone constituyen el público de arte, o al menos el sector de capacidad compradora de ese público. No mucho de nuevo ni mucho de graciosos en la fórmula narrativa. Es posible que lo deslucido del cuento, la tristeza del chiste, constituyan el aspecto sobre el que vale la pena fijar la atención.

Podría decirse que lo que finalmente se pone en juego es la *falta de palabra*, y tal falta frente a la imposibilidad del silencio. Una suerte de condena que la sociedad mediática establece sobre sus operadores (personales o no), todo es admisible, lo bueno y lo malo, lo sistémicamente imposible es no decir nada. El horror a la página en blanco no es en ese caso referido a la calidad de la sustancia, sino el que se origina en la imposibilidad de que la materia de la expresión pueda encontrarse, del modo que sea, con la forma. Malusardi, así llama a su criatura Buzzati, debe resolver esa cuestión y no lo hace produciendo una teoría sobre la pintura, pues intentar ese camino lo lleva al fracaso (precisamente a un fracaso de escritura), sino produciendo una teoría sobre la escritura crítica misma.

El intento fallido impulsa al hallazgo, por parte del crítico, de un rasgo diferencial que lo remite a la teoría de la pintura, lo muestra encadenando dos series: una, si se quiere, *teórica* en sentido estricto –prisionera de los lenguajes técnicos– y otra, que sobreviene enseguida, de orden retórico. Un efecto de contraste entre líneas horizontales anchas versus verticales delgadas le recuerda un efecto de *trompe l’oeil*, para el caso abstracto, dado que sugiere un ondulamiento de la superficie plana, el que se presenta en el conjunto de la obra del ignoto pintor. Si bien el rasgo circunscrito se muestra como pertinente para

diferenciar al artista, las soluciones de escritura se muestran insuficientes, no dan cuenta de los alcances de la diferencia (asignarle un mínimo de “decencia esotérica”, se dice). El crítico, entonces, es conducido por Buzzati al encuentro de otro camino.

Si la poesía hermética había dado origen a una crítica hermética, ¿no sería acaso justo que de la pintura abstracta naciera una crítica abstracta?, construye como argumento el personaje, que se muestra también poniendo en obra su audaz hallazgo. Que no sin poco trabajo y varios intentos, se despliega venciendo las inercias de las costumbres de escritura, reñidas con las formas “abstractas” de las que pretende valerse. El relato se cierra en un intento que marcha al encuentro de lo caricaturesco: a la lectura del enunciado “*Rifè comerizzando per rerare la bifetta posca o pisca*”, enunciado sin duda “abstracto”, que logra la aceptación entusiasta de unas jóvenes *advertidas*, de las que no ahorra Buzzati ningún rasgo para situar en el universo de lo que se considera *chick*.

4. Cuestión de escritura

El transcurso que va de los padecimientos de la búsqueda del crítico al éxito público de su texto pone en juego una condición para la producción de su texto, la de una identificación que proviene de un efecto de contagio. Si en el mundo poético se había producido un paralelismo entre el carácter

de las obras y el de la crítica, lo mismo podía ocurrir en el de la pintura. El esfuerzo del crítico pone en juego una cuestión central: de producirse una diferencia en un dominio, el de la producción, solicita ser acompañado por otra correspondiente a otro dominio. En el texto de Buzzati lo que surge como acentuado es la pura diferencia, vacía de sustancia semántica o argumentativa, la identificación con “ese” crítico, con ese discurso. Lo es con una diferencia que se considera válida para el tiempo que se vive (¿sintonía estilística?).

El término *sintonía de estilo* se emplea aquí para nombrar un artefacto textual que cumple un papel de *interfase*, es decir que tal recurso debe poner en relación diferentes instancias por medio de ciertas propiedades que hacen posible articular los atributos de una y otra. En este caso no se trata de una relación cuya estrategia puede ser la de un intercambio más o menos inmediato, como podría adjudicarse a la publicidad. Ni tampoco la de alguna acción que pueda recaer, en un intervalo variable también, en la modificación de las situaciones colectivas, como podría esperarse del discurso político. Es innegable que los discursos referidos al arte pueden aspirar, o producir algún efecto, en los dominios, no cabe duda; pero proponen también otros vínculos.

El observador del mundo “Buzzati” (el que construye el texto) conoce *su mundo* –Venecia, la bienal, los debates de época–,

conoce también las amarguras de los hombres y del olvido y de las fortunas del regreso, de las posibles conciliaciones de lo antiguo y lo moderno. Nosotros, leyendo a Buzzati (el que se indica en las cabezas de página) –en busca de otra cosa que no son las convicciones de “Buzzati”–, debemos asumir la situación paradójal de dejar de lado por un momento todo ese saber de “Buzzati”, en cuanto circunstancia (la Bienal, Venecia, las oposiciones epocales) para, con otro grosor de lente, asignarles, aunque más no sea como conjetura, otros alcances. Lo no pronunciado por ese observador es lo que nosotros notamos observándolo: el trayecto de la producción escritural de una palabra, que nos es dada como fruto de una glotis o cuya fuente es otra escritura, que construyen un conjunto de relaciones en el mundo. Lo que será imputable a la renovación, lo que se desdeña, lo que se banaliza, lo que entraña el sólo compromiso de la moda sin sustancia argumental, todo lo que asigna lugares al arte en el espacio de la comunicación resulta del tejido sin límites de la palabra pública, la que siempre tendrá un mañana (otra escritura) incierto para los que viven (o no) el presente.

5. El registro

Es posible registrar, en ambos relatos, un exceso, hacia lo farsesco en “Il critico d’arte”, hacia lo patético en “Battaglia notturna alla biennale di Venezia”. Son,

precisamente, esas ampliaciones, en dominios diferentes, las que llaman la atención y configuran un pequeño subsistema que integran la trama de la discursividad artística. El crítico va al encuentro de una singularidad de escritura que lo distinga (gigantismo de la diferencia: una nueva lengua); el viejo artista muerto colisiona con las generaciones que le siguen (debe librar una batalla corporal con las formas plásticas que lo agreden). Todo eso dando lugar a lo desdeñable: la crítica opaca, por un lado, induciendo adhesiones que no solicitan otra justificación que la pertenencia a una zona de supuesta actualidad; por otro, la discursividad impiadosa que retacea los méritos de un pasado virtuoso.

Uno y otro se aúnan en la ampliación de las figuras y así marchan en la misma dirección, el discurso de la crítica –y no menos los vulgares–, acantonando a la palabra sobre el arte a una acción exenta de nobleza, pero también, y de manera recíproca, otorga existencia: conecta con el mundo al desconocido (en “Il critico...”), memora al que ya no está (en “Battaglia notturna...”). Aunque más no sea en el traspíe y en el equívoco, tal cual se hace evidente en los dos textos, se integra en su papel circulatorio.

Lo que nos revelan, al fin, estos juegos de discurso que pone en obra Buzzati es algo más: una palpitación agonística,

como característica del cambio artístico de nuestra cultura, tema central en esos relatos. Se ha señalado que esos cambios operan por *rupturas*, lo nuevo sustituye a lo antiguo. Las “querellas entre antiguos y modernos”, a partir del romanticismo, se tornarían en una sucesión de colisiones dentro mismo de la tradición moderna, que operaría según una *lógica sustitutiva*, en la que subyace, explícita o no, una dimensión evolutiva. Esquema

diferente al del Lejano Oriente, donde se opera según una *lógica de la acumulación*, la que comporta que lo nuevo se agrega a lo antiguo sin destrucción. La tradición en el Lejano Oriente concibe al pasado artístico como una vasta *geografía mental*, el pasado está siempre incluido en lo que lo sucede. Lo que liga a las obras entre sí no es una regla evolutiva sino el común ligamen con variantes de la condición humana.²

Así, entonces, podría decirse que la ficción –estas dos historias de colisiones y pequeños desencuentros– nos abre la puerta para conocer aquello que no lo es o, al menos, nos permite registrar ciertos indicios –de baja intensidad los llamamos al principio– del funcionamiento de la cultura que dan cuenta de otros (los tectónicos) que tanto nos cuesta explicar.

2. “De este modo, en China, el nacimiento, en la época Tanc, de la poesía de estilo nuevo (de cuatro y de ocho versos regulares) no supuso el fin de la poesía de estilo antiguo (poemas formados por un número variable de versos con cinco o siete ideogramas): el género antiguo continuó siendo practicado hasta el final de la dinastía manchú paralelamente a la poesía de estilo nuevo. Igualmente, en el teatro japonés, el desarrollo del kabuki no hizo que el *noh* desapareciera y, todavía hoy, los dos géneros coexisten (junto al teatro de tradición occidental)”, señala Schaeffer en un pasaje dedicado a discutir estas diferencias entre los modos a procesar el cambio en oriente y occidente. (“La fotografía entre visión e imagen”, en *La confusión de los géneros en fotografía*, Barcelona, fotoGGrafía, 2004).

Oscar Traversa. Es director del Área de Crítica de Arte del IUNA (Instituto Universitario Nacional del Arte) y Profesor Titular de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, institución donde obtuvo su doctorado. Realiza investigaciones acerca de la relación entre producción artística y medios, en especial en los gráficos y el cine.

Hecho en Argentina por Tribalwerks®
info@tribalwerks.com.ar

ISBN 978-950-612-018-4



9 789506 120184



ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES