

ramona

revista de artes visuales
n° 98. marzo 2010
10 pesos

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador

Gustavo Bruzzone

Concepto

Jacoby

Grupo editor

Roberto Amigo, José Fernández Vega,
Graciela Hasper, Roberto Jacoby,
Fernanda Laguna, Ana Longoni,
Guadalupe Maradei, Judi Werthein

Colaboradores permanentes

Xil Buffone, Diana Aisenberg,
Diego Melero, Mario Gradowczyk,
Nicolás Guagnini, Lux Lindner,
Alberto Passolini, Alfredo Prior,
Daniel Link, Mariano Oropeza,
M777, Melina Berkenwald

Coordinación y edición

Santiago Basso
editorial@ramona.org.ar

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Canosa

Publicidad

Florencia Hipolitti

Archivo y donaciones

Julia Ramírez Aufgang

Suscripciones y ventas

suscripciones@ramona.org.ar

Los colaboradores figuran en el índice

Muchas gracias a todos

ISSN 1666-1826 RNPI

El material es responsabilidad de los autores
y no puede ser reproducido sin su autorización

ramonaweb
www.ramona.org.ar
ramona@ramona.org.ar

Concepto

Jacoby

Producción

Florencia Hipolitti

Desarrollo web

Leonardo Solaas

Fundación START

Tucumán 3758
(C1189AAB) Ciudad Autónoma de Bs As
info@fundacionstart.org.ar

Coordinación general

Paula Bugni

Prensa

Candelaria Muro

Administración

Julia Ramírez Aufgang

índice

- CIERTAS MIRADAS
- 8 **Presentación**
José Fernández Vega
- 11 **¡Ah! Manet... (¿Cómo construyó Manet “Un bar aux Folies-Bergère”?)**
Thierry de Duve
- 20 **¿Una estética lacaniana? La estética de Lacan o una estética con Lacan**
Luciano Lutereau
- 29 **Imágenes paganas. Una nota sobre el pensamiento de Georges Bataille y la pintura rupestre**
Julián Fava
- 33 **Deleuze y el pensamiento sensible**
Guadalupe Lucero
- REVISANDO LOS 60
- 39 **A propósito [de la memoria] del arte político**
Jaime Vindel
- 48 **Destrucción de mis obras en el Impasse Ronssin - París - junio 6 de 1963**
Marta Minujín
- 56 **Mirando el cielo de Buenos Aires**
Olivier Debroise
- RESEÑA DE LIBRO
- 60 **¿Una altermodernidad centrípeta? (sobre *Radicante*, de N. Bourriaud)**
Syd Krochmalny

PRESENTACIÓN

Ciertas miradas

Las artes visuales en algunos pensadores franceses

José Fernández Vega

La figura del filósofo y la del artista aparecen menos alejadas entre sí en la cultura francesa contemporánea que en otras tradiciones teóricas europeas o anglo-americanas; el filósofo novelista o dramaturgo no es una curiosidad en Francia. Jean-Paul Sartre representó un ejemplo influyente, pero no el único, cuando, durante unos lustros de la segunda mitad del siglo XX, la teoría producida en su país logró una proyección universal.

Muchos pensadores franceses dejaron, además, ensayos dedicados a las artes visuales, aunque ellas no constituyeran el núcleo de sus intereses intelectuales. Maurice Merleau-Ponty escribió sobre pintura a partir de sus propias preocupaciones especulativas, y el propio Sartre sobre Tintoretto o Giacometti, por mencionar sólo dos de sus intervenciones crítico-filosóficas. Hermano del pintor Balthus e hijo de un historiador del arte, Pierre Klossowski, ensayista filosófico y traductor de Benjamin, Nietzsche y Heidegger, vinculado al círculo de Bataille, fue él mismo artista plástico. Personalidades teóricas de otros campos, como Claude Levi-Strauss o Pierre Bourdieu, mostraron su inclinación por las artes en sus investigaciones. *La verdad en pintura* es uno de los libros de Jacques Derrida. Más recientemente, Jacques Rancière y Alain Badiou han situado a los problemas estéticos en un lugar central de sus respectivas obras.

La enumeración de los vínculos existentes entre las artes visuales y la filosofía francesa del siglo XX se podría ampliar sin dificultad. Muchos filósofos confraternizaron con los artistas en los años heroicos de las vanguar-

dias, y a veces también se ocuparon de sus obras. Pero los franceses no dejaron ninguna gran teoría estética que despierte un interés contemporáneo comparable a la de Adorno. Los aportes fueron críticos y ocasionales más que sistemáticos, si bien estos últimos no son inexistentes: los ensayos de Paul Valéry gravitaron, por empezar, en la propia *Teoría estética* adorniana. Por otro lado, toda una serie de conceptos, vinculados a los privilegios de la vista, experimentaron reelaboraciones en algunos de los más relevantes sistemas filosóficos que surgieron en Francia, si bien no se orientaron primariamente hacia aplicaciones estéticas. Baste recordar tópicos como el de la mirada (un problema que obsesionó a Sartre y a Lacan), o las estrategias del *pan-optismo*, o los modelos inspirados en las formas enmarañadas, entre plásticas y científicas, del bucle y el objeto fractal, del nudo gordiano y el rizoma.

El presente dossier no puede abarcar, desde luego, el amplio conjunto de problemas y de autores que su tema suscita. Apenas pretende un acercamiento a este difícil universo a partir de algunas incursiones particulares, que debemos agradecer a los esfuerzos de nuestros colaboradores. Las contribuciones de este dossier brindan una aproximación introductoria o problemática. La muestra que se ofrece acaso alcance a ser representativa de la relevancia que adquirió un tema, el de las artes visuales, dentro del peculiar e influyente panorama teórico francés.

El análisis de “Las Meninas” en *Las palabras y las cosas* posiblemente constituya uno de los ejercicios de entrecruzamiento entre filosofía y artes visuales más célebres de nuestro tiempo. En su contribución, el crítico y

ensayista belga Thierry de Duve dirige su interés hacia otra mirada foucaultiana, orientada al desciframiento de una pintura de Manet, y abre su ensayo con la emotiva evocación de un encuentro personal con el filósofo. Su análisis desmonta en detalle la mirada de Foucault sobre Manet expuesta en una conferencia del filósofo de la que apenas se encuentran referencias en la inmensa bibliografía que se le consagró a los largo de los años. Los vínculos del enciclopédico Foucault con la pintura podrían ser los que menos atención crítica despertaron hasta ahora: fueron eclipsados por sus deslumbrantes análisis políticos.

Foucault comete un error, fructífero, en su lectura del cuadro *Un bar aux Folies-Bergère*, y De Duve intenta rectificarlo mediante una argumentación fundada en la óptica, lo que acaso exija del lector que refresque los detalles del cuadro antes de internarse en ella. Hay otros aspectos importantes de la conferencia objeto del comentario. En efecto, Manet, según Foucault, busca mostrar la invisibilidad en sus telas. Esta interpretación personal se conjuga con una caracterización del artista inspirada en la que Bataille ya había ofrecido, señala De Duve. La invisibilidad de la que habla Foucault se extiende al lugar del espectador, uniéndose así a una percepción lacaniana: el propio lugar es siempre invisible. Georges Bataille y Jacques Lacan son también abordados en este dossier.

Lacan jamás se ocupó de la estética, pero sí, y en varias ocasiones, del arte y la literatura. Su objetivo, sin embargo no fue analizar obras, sino sujetos: formular una teoría del sujeto. Para ese fin, las artes visuales le aportaron, en ocasiones, materiales útiles.

Más allá de las simples referencias, ¿nos podríamos imaginar una teoría del arte? Algunos desarrollos para una estética *con* Lacan, como escribe Luciano Lutereau, se originaron en esta ciudad, a partir, en primer lugar, de Oscar Masotta –pionero también en esto– y prosiguieron después con otros autores, como el propio Lutereau, quien recientemente publicó un libro sobre el tema. En contraste, los intentos de recurrir a Lacan suscitados alrededor de la revista *October* –Krauss, Foster– muestran inconsistencias que son puestas de relieve en este artículo. Las diferencias de Lacan con Sartre a propósito de la mirada, y las divergencias con Foucault alrededor de una lectura de “Las Meninas”, son algunos de los complejos tópicos que discute Lutereau.

Julián Fava, traductor de Bataille, releva en su nota la riqueza de los vínculos entre este otro novelista-filósofo, habitante del universo surrealista, y las artes visuales. El ejercicio arroja un resultado asombroso, porque Bataille encuentra tanto una teoría de la cultura como una crítica a la exasperación utilitaria de la modernidad en unos muros pintados durante el paleolítico. El *tour de force* no podía ser más agudo ni más francés. Para Bataille, los principales dramas humanos de los que se ocupa su filosofía –el erotismo, el trabajo, la muerte– están a la vista en las oscuridades de la gruta de Lascaux.

Extraer en lugar de abstraer: éste es el lema que podría condensar, de acuerdo con Guadalupe Lucero, el procedimiento del arte según Gilles Deleuze. La extracción es una operación que involucra el cuerpo, el sistema nervioso. Para este filósofo, siempre resultan más interesantes las prácticas de los artistas –Francis Bacon es un caso– que

las elucubraciones de los teóricos; la meta del arte consiste en expandir la percepción y nadie sabe más de arte que los artistas. La voluntad de hacer visible lo invisible constituye, para Deleuze (como lo era para la pintura de Manet según Foucault) la finalidad del arte.

Ni Deleuze ni Lacan persiguen la construcción de una estética. Si bien motivos de la estética de Kant, y también de la nietzscheana, se hallan presentes en las reflexiones deleuzianas sobre el arte, su propósito se concentra más bien en el desarrollo de una lógica de la sensación, sostiene Lucero, y ella no puede sino fundarse en la actividad de los artistas. Esto vale tanto para la plástica de Bacon como para el cine, para la literatura de Proust como para la música de Messiaen o Boulez. No podría ser otro, su-

giere Lucero, el sentido de la comprensión de la noción clave de autonomía estética en la filosofía de Deleuze.

Por fuera de este dossier, pero no desvinculado de su tema, Syd Krochmalny comenta el último libro traducido de Nicolas Bourriaud, fulgurante estrella del politizado *prêt-à-parler* curatorial. El autor aparece incluido en el puesto 68 entre los 100 nombres más influyentes del mundo del arte según el fatuo ranking 2009 de *Art Review*. Bourriaud aprendió la lección de unos *maîtres à penser* que reinventaban el lenguaje creando nociones, y alcanzó éxito acuñando moneda, aunque quizá de valor solo nominal: arte relacional, altermodernidad, artista radicante. Cerrado un periplo cultural que se abrió con Sartre, el respaldo en oro conceptual acaso brille ahora demasiado por su ausencia.

¡Ah! Manet... (¿Cómo construyó Manet “Un bar aux Folies-Bergère”?)¹

El autor discute la interpretación foucaultiana de un famoso cuadro de Manet al tiempo que reconoce su sofisticada intención. Manet es sometido así a una detallada confrontación entre especulación y óptica, imaginación y exploración empírica, sobre el transcurso de un homenaje a Michel Foucault.

Thierry de Duve²

Se dice que todos aquellos que están en edad de recordarlo saben todavía dónde se encontraban cuando se enteraron del asesinato de Kennedy. Yo recuerdo dónde estaba cuando me enteré de la muerte de Michel Foucault. Con mi hija de doce años a bordo de un avión de regreso de Canadá. Recibí el golpe cuando inadvertidamente miré de reojo el diario que leía mi vecino. El viaje fue triste y esa tristeza nunca me abandonó del todo. Aun cuando

este recuerdo se vuelva por ello más penoso, puedo, por suerte, evocar otro, más antiguo, el de ese momento de mi vida en que contraí con Foucault una deuda que jamás terminaré de saldar. Debía ser en 1980 o 1981. Foucault era titular de la cátedra Francqui en la Universidad de Lovaina, mi alma máter. Daba clases sobre la confesión y yo no me perdí ni una. En aquella época, yo era profesor en una escuela de arte de Bruselas y estaba en pleno trabajo sobre mi tesis de doctorado. Me enteré de que todos los jueves Foucault estaba a disposición de

1> © Thierry de Duve. Febrero 1997-octubre 2001. El artículo se reproduce con autorización expresa del autor. Originalmente publicado como: “Ah! Manet...(Comment Manet a-t-il construit *Un bar aux Folies-Bergère*?)”, en:

Maryvonne Saison (ed.), Michel Foucault, *La peinture de Manet*, suivi de: *Michel Foucault, Un regard*, Editions du Seuil, París, 2004.

2> **Thierry de Duve**, crítico, profesor y curador belga. Autor, entre otros libros, de

Kant after Duchamp (MIT Press, 1998), libro que dedicó a Foucault. Otras de sus contribuciones en **ramona** se encuentran en los números 76 (noviembre 2007) y 93 (setiembre 2009), disponibles en Internet.

los estudiantes durante dos horas y de que muy pocos lo aprovechaban, sin duda por timidez. Fui a verlo. Le dije todo lo que su trabajo significaba para mí y cómo se insinuaba cada vez más en mi cabeza la idea de que había llegado el momento de encarar una mirada “arqueológica” sobre la modernidad artística, el mismo tipo de mirada que él había encarado respecto de la episteme de la época clásica. “¿Usted cree que sea posible?”, le pregunté. “¿Por qué? ¿Qué le preocupa?”, me respondió. “Lo que me preocupa es que la modernidad está demasiado cerca. No tenemos la distancia histórica con la que usted contaba en el caso de la época clásica. Mi dilema es el siguiente: o se puede hacer la arqueología de la modernidad o seguimos siendo modernos y, entonces, la arqueología de la modernidad no puede hacerse”. Foucault se rió, con su famosa risa carnívora y enternecedora. “No se preocupe –dijo–, no le corresponde a usted decir si usted es moderno o posmoderno. Haga lo que tenga que hacer y deje que sus lectores decidan”. Desde ese día, me liberé y si dedicué dos libros a Michel Foucault fue mucho más para agradecerle –a él que lamentablemente ya no está para recibir mi gratitud– que para reivindicar para mí el título de arqueólogo que nada indica que merezca. Aquel día, la conversación nos llevó al arte contemporáneo y al valor que convenía darle, o no, a la herencia de las vanguardias. Foucault parecía escéptico y me preguntó qué quería decir yo con vanguardia. Todavía me escucho responderle: “Y bueno, Manet por ejemplo”. Y ahí, hizo ese suspiro enigmático: “¡Ah!

Manet...”. Yo no tenía noticia alguna de que él había trabajado sobre Manet y él mismo no me dijo nada. Me dijo, en cambio, que volviera a verlo cuando mi trabajo estuviera más avanzado. Tardé, tardé demasiado, porque no me creía a la altura. Su muerte hizo que no hubiera segundo encuentro y todavía hoy siento pena por ello. Todo esto para decir hasta qué punto le agradezco a Maryvonne Saison haber tenido la gentileza de invitarme al coloquio que nos reúne hoy. A falta de un segundo encuentro de carne y hueso, gracias a ella tengo la oportunidad de retomar una conversación imaginaria con Foucault interrumpida por ese enigmático: “¡Ah! Manet...”.

Más tarde, mucho más tarde, me enteré de la existencia de un misterioso texto de Foucault sobre Manet, pero era como la Arlesiana³. ¿Cuándo se lo podría ver? Mientras tanto, Manet había sucedido a Duchamp en el privadísimo club de los artistas susceptibles, a mi entender, de abrir a una comprensión “arqueológica” de la modernidad, y yo no podía esperar hasta que la Arlesiana hiciera su aparición para ponerme a trabajar. Como alguien –creo que John Rajchman– me había dicho que en ese famoso texto Foucault sostenía que Manet era al museo lo que Flaubert era a la biblioteca, creía poder adivinar en qué sentido “arqueológico” Foucault había tomado al pintor. Sin embargo, me equivocaba de texto: Foucault había, en efecto, hecho esa comparación en “La bibliothèque fantastique”,⁴ pero el Manet de “la Arlesiana” no tiene nada de Flaubert, es más bien gre-enberguiano. Me imagino que Catherine Perret se ocupará de este tema, de modo que

3> Referencia a un cuento de Alphonse Daudet de 1866 musicalizado en 1872 por Georges Bizet en una ópera en la que el personaje que le da el título no aparece nunca en escena. Hay traducción castellana del texto que menciona el autor: Michel Foucault, *La pintura de*

Manet, Barcelona, Alpha Decay, 2004, trad. R. Vilagrassa. (*N. de la T.*)

4> Foucault publicó en 1970, y bajo el título que consigna de Duve, un texto sobre *Las tentaciones de San Antonio* de Flaubert cuya versión previa, originalmente publicada en alemán en

1967, aparece traducida como “Sin título” en: M. Foucault, *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1999 (*Obras esenciales*, vol. 1), trad. M. Morey, pp. 215-248 (cfr. p. 221 para el paralelismo entre Flaubert y Manet referida en el texto). (*N. del E.*)

no diré nada. Como se han dicho muchas cosas también (por Edward Pile, David Marie y Carole Talon-Hugon) sobre los respectivos Manet de Bataille y de Michel Fried comparados con el de Foucault, no diré tampoco en qué difiere “mi” Manet de todos aquellos. ¿En qué se parece al de Foucault? Esta es una pregunta que nos vuelve a llevar al tema de nuestra conversación de hace veinte años, cuando yo intentaba decirle que, respecto del concepto histórico de vanguardia, veía que la suerte del arte contemporáneo dependía de la posteridad que se diera a Manet. En este asunto, Foucault no me decepcionó, puesto que dice en “la Arlesiana”:

“Me parece que más allá incluso del impresionismo, lo que ha hecho posible Manet es la pintura posterior al impresionismo, toda la pintura del siglo veinte, la pintura en el interior de la cual se desarrolla todavía hoy el arte contemporáneo.”

En 1981 yo pensaba exactamente lo mismo. Y sigo pensándolo, con la diferencia de que las tendencias del arte contemporáneo que me parecen hoy más fecundas no son ya las que le deben a Manet “ese invento del cuadro-objeto, esa reinserción de la materialidad de la tela en lo que es representado”, sino aquellas que juegan “ese juego del derecho y del revés, que, si ustedes quieren, de una manera todavía mucho más viciosa y malvada Manet va a hacer jugar”. Va a hacer jugar, dice Foucault, en primer lugar en *La Serveuse de bocks*:

“Pero la tela en el fondo, en lugar de mostrar lo que hay que ver, lo esconde y lo disimula. La superficie con sus dos caras, derecho y revés, no es un lugar donde se manifieste una visibilidad; es el lugar que asegura, por el contrario, la invisibilidad de lo que es mirado por los personajes que están en el plano de la tela.”

Luego, en *La Gare Saint-Lazare*:

“Y vean como Manet juega así con esta propiedad material de la tela que hace que sea un plano, un plano que tiene un derecho y un revés; y hasta hoy, nunca pintor alguno se había ocupado de usar el derecho y el revés [...] Y ese juego de la invisibilidad garantizada por la superficie misma de la tela Manet lo hace jugar en el interior del cuadro, de una manera que, ustedes lo ven, se puede decir, sin embargo, que es viciosa, maliciosa y malvada; puesto que, finalmente, es la primera vez que la pintura se da como aquello que nos muestra algo invisible.”

Por último, en *Le Balcon*:

“La invisibilidad está como señalada por el hecho de que los tres personajes miran en tres direcciones diferentes, los tres absorbidos por un espectáculo intenso, uno delante de la tela, el otro a la derecha de la tela, el tercero a la izquierda de la tela. Nosotros no vemos nada. No vemos más que miradas; esos elementos divergentes no son sino el estallido de la invisibilidad misma.”

Puede parecer enigmático el lazo que establece Foucault entre dos temas que convergen en su análisis, el tema de la maldad del artista y el de la invisibilidad del cuadro. Decir de la manera de Manet que es “viciosa, maliciosa y malvada”, cuando se trata de un hombre al que todos los biógrafos califican de ameno y cortés, a primera vista, sorprende. Sorprende un poco menos si se piensa, lo cual es verosímil, que Foucault no ha podido evitar calzarse los anteojos de Bataille al mirar a Manet. Pero aun en ese caso, habría que hacer notar que maldad no significa lo mismo que “sobrio goce de destruir”, “estrangulamiento de la elocuencia” o “indiferencia ante la significación del asunto” —palabras clave de Bataille— y que Bataille, a diferencia de Foucault, no ve la invisibilidad

de Manet. Ahí está el enigma del texto de Foucault: la invisibilidad se ve; está “como señalada”, dice, por diversos hechos pictóricos que no tienen nada de invisible en sí y que Foucault, a su vez, no deja de señalar. Como diversión, me dediqué a una pequeña estadística. Admito que el texto del que disponemos ahora gracias a Maryvonne Saison es la transcripción de una exposición oral, apoyada en diapositivas, pero aun así: Foucault no dice menos de treinta y ocho veces “ustedes ven”, once veces “ustedes lo ven”, dos veces “allí ven”, dos veces “vean”, dos veces “van a ver”, una vez “vemos”, una vez “lo vemos”, una vez “habíamos visto”, veintisiete veces “ustedes tienen”, una vez “ustedes tenían”, una vez “tenemos”, una vez “observen” y una vez “lo encuentran”. Por el contrario, las mismas expresiones en la forma negativa son muy escasas: dos veces “no tienen”, cuatro veces “no vemos”, dos veces “no se ve”, eso es todo. Lo cual, admitirán conmigo, no deja de situar de manera algo paradójica al espectador en Manet, tercer aspecto que desarrolla Foucault, después de haber hablado del espacio de la tela y del problema de la iluminación. Ochenta y nueve invocaciones de lo que hay positivamente para ver en los cuadros, desembocando a fin de cuentas en el hecho de que el lugar del espectador le es señalado, a ese mismo espectador, como aquel desde donde no hay nada para ver. Desde donde no hay nada para ver, entendámonos, en cuanto a él. Lacan ya lo había dicho: “No me miras nunca desde donde yo te veo”. No quisiera ser a mi vez acusado de maldad respecto de ese particular espectador de Manet que fue Foucault. Maldad muy relativa, por lo demás, porque aun cuando creo que se le escapó, quisiera subrayar que en “Un bar aux Folies-Bergère” –cuadro en el que se apoya su análisis del lugar del espectador– Foucault ha estado más cerca, mucho más cerca, que la mayoría de los histo-

riadores del arte de ver, y de ver operando, la mecánica que revela al espectador la invisibilidad de su propio lugar. No salta a la vista más que en la medida en que el espectador, desde el lugar en el que se encuentra, se pregunta acerca de este lugar, por la reflexión. El juego de palabras es deliberado, dado que, a excepción de la camarera y la barra que se encuentra frente a ella, todo el cuadro es un reflejo en el espejo que se encuentra detrás de ella. ¿Qué dice Foucault de la mecánica de los reflejos en el *Bar*?

De hecho, hay distorsión entre lo que está representado en el espejo y lo que debería reflejarse en él. La gran distorsión está en el reflejo de la mujer. Para tener el reflejo de la mujer tal como está representado en el espejo, haría falta que el pintor y el espectador que están enfrente de él, se ubiquen al costado de esta mujer, separados hacia la derecha. El pintor ocupa así sucesivamente, o más bien simultáneamente, dos lugares incompatibles.

Permítanme intercalar: y el espectador también, al mismo tiempo. Foucault continúa:

“Existe una solución que podría permitir ordenar las cosas; hay un caso posible en el que uno podría encontrarse frente a frente con la mujer y ver su reflejo lateralmente: es necesario que el espejo esté ubicado oblicuamente. Pero puesto que el borde del espejo es paralelo al borde del cuadro, no se puede admitir la hipótesis de un espejo en diagonal. Hay pues, dos lugares para el pintor.”

Y bien, Foucault, que roza la verdad, que la encara inclusive, se equivoca (así como se equivocó, por otra parte, acerca de la construcción de “Las Meninas”, lo que no le quita nada a la pertinencia de su lectura filosófica). Se equivoca al dejar de lado la hipótesis de un espejo en diagonal, una hipótesis en quiasmo, por así decir, de la suya: habría

solo un lugar para el pintor. Por el contrario, el espejo estaría a la vez paralelo al plano del cuadro y oblicuo. De manera más exacta: mientras que el punto de vista frontal que nos es impuesto por la posición de la camarera en el centro del cuadro, así como el cuadro dorado del espejo, tal como lo vemos, obligan a suponer el espejo paralelo al plano pictórico, el reflejo de la pareja habría sido captado en un espejo oblicuo. Habría que imaginar a Manet trabajando como un infografista que, con *Photoshop*, pegara en el espejo paralelo una imagen vista en el espejo oblicuo y privara al espectador de los puntos de referencia que le permitieran comprender la rotación del espejo. Esto es lo que hay que demostrar ahora.

Para este tipo de problema, la lógica de referencia es necesariamente la de la perspectiva monocular a un punto de fuga. En cuanto se intenta una lectura de la geometría del cuadro en estos términos, nos vemos fatalmente llevados a una teoría pictórica que se remonta al *Della Pittura* de Alberti. Por supuesto, no pienso en absoluto que Manet se haya preocupado jamás por aplicar en sus cuadros las reglas estrictas de la *costruzione legittima*. Toda la obra de Manet muestra, por el contrario, hasta qué punto se tomaba libertades respecto de la perspectiva tradicional. Y todo lo que sabemos de su manera de trabajar nos prohíbe imaginar que construía su cuadro poniendo primero el horizonte y el punto de fuga, agregando luego los puntos de distancia sobre los márgenes del cuadro e inscribiendo en el suelo el damero subyacente que debe regular la disminución de los objetos representados. Eso sería completamente contra-intuitivo. Estoy convencido, en cambio, de que la temporada de Manet en lo de su maestro Couture le proveyó algún conocimiento de la teoría y de que, en un determinado momento de la evolución del *Bar*, decidió incluir en él uno u otro indicio sufi-

ciente como para que un espectador curioso pudiera reconstituir la perspectiva de conjunto y, a partir de allí, deducir el procedimiento que resuelve el enigma y explica las anomalías (al menos las anomalías significativas, pues no todas lo son).

Supongamos, entonces, el cuadro construido de acuerdo con los principios estrictos de la perspectiva albertiana. ¿Dónde se encuentra el punto de fuga? La única línea de fuga claramente indicada es el borde del reflejo de la barra de mármol en el espejo. Se necesitan dos líneas de fuga que se crucen (o una que cruce el horizonte) para determinar el punto de fuga, pero Manet no nos ofrece ninguna otra, ni tampoco horizonte. La intuición, no la teoría de la perspectiva, ofrece el punto de fuga. Estamos frente a la camarera y ella se encuentra instalada en el medio del cuadro. Manet subrayó la línea mediana: el puente nasal, el medallón colgado del cuello de Suzon (ese es el nombre de la joven), el ramo de flores que decora el escote, la hilera de botones de nácar y el pliegue que el planchado ha dejado en su falda dividiendo por la mitad la abertura de su chaqueta. El artificio está clarísimo. El punto de fuga no puede encontrarse, de manera intuitiva, más que en la intersección de la prolongación de la arista del bar reflejado y de la línea mediana *visual* del cuadro. Se encuentra en el lugar de la boca de Suzon. El punto de vista del pintor –que la teoría albertiana identifica con el del espectador– no está, por tanto, a la altura de los ojos de la camarera sino algo más bajo (como Foucault, por otra parte, lo había observado). En cuanto a la distancia del ojo del pintor en el plano pictórico, no es estrictamente calculable, pero se la puede evaluar. De este modo, se la podría poner a prueba físicamente, puesto que el cuadro es “tamaño natural”, si no estuviera colgado demasiado alto en Courtault, en Londres, como lamentablemente lo está.

Todo está hecho para posicionar al espectador en un lugar determinado que no es –hay que subrayarlo– el del hombre del sombrero frente a la camarera, tal como se lo puede deducir de su reflejo. Él está mucho más cerca de la joven que Manet o nosotros. El caricaturista Stop lo había visto bien cuando le pareció oportuno corregir a Manet interponiendo al interlocutor de Suzon entre ella y nosotros. Como el lugar del espectador está fijado allí donde se encuentra el pintor y Suzon firmemente ubicada frente a él, es necesario explicar ahora las “inconsistencias” del reflejo. La demostración a la que voy a proceder se funda solo en las leyes de la óptica. Las reglas de la perspectiva no son convocadas más que en la medida en que ellas también se fundan en las leyes de la óptica, más allá de toda consideración estética o ideológica. Los únicos datos interrogados son, entonces, el cuadro terminado. Con todo, el cuadro condensa dos tiempos, dos momentos discretos de la representación, entre los cuales ha habido desplazamiento. Se desplazó el pintor (hipótesis de Foucault) o el espejo ha girado (la mía). Deberé, por tanto, conducir mi demostración de acuerdo con una cronología en dos tiempos requerida para la claridad de la exposición pero que no pretende mimar no sé qué narratividad de la imagen ni la ejecución del cuadro que se está haciendo. No es que la ejecución no tenga importancia. Está claro que mi demostración deberá ser compatible con lo que podemos reconstituir acerca de los arrepentimientos sucesivos del pintor. Volveré sobre esto, pero cada cosa a su tiempo. Aquí está, pues, Manet frente a la escena que ha reconstituido en su taller por medio de una barra de mármol y un gran espejo. Suzon mantiene la pose, en el eje de la mirada de Manet. El cuadro, que hay que imaginar de acuerdo con la teoría albertiana como un vidrio que secciona la pirámide visual que emana del ojo del pintor, sitúa el plano pictó-

rico a una distancia que ubica la línea más o menos en perpendicular al medio de la superficie del bar. Suzon tiene su reflejo en el espejo detrás de ella, prácticamente invisible para el pintor porque ella le tapa la vista. No nos ocupemos por el momento del reflejo de Suzon que, vemos en el cuadro terminado, no pertenece a este momento de la composición. Pero ¿qué es el señor del sombrero? El cuadro nos muestra su reflejo seccionado por el marco a la derecha, lo cual lo ubica, a él, en el espacio real, fuera de la pirámide visual. Así se explica la ausencia de su imagen “real”. El hombre se mantiene delante y sobre la izquierda de Suzon, cerca del borde lateral del bar, un poco como el hombrecito del boceto que Manet había pintado a partir del croquis tomado en el lugar, pero más cerca del bar y más a la derecha. Un lugar perfectamente accesible para un cliente del Folies-Bergère real, como lo muestra una acuarela de Jean-Louis Forain, un pintor-reportero mucho menos imaginativo que Manet y en quien se puede confiar cuando se trata del realismo del decorado.

Aquí se detiene el primer momento de la reconstitución. El hombre del sombrero no está frente a la camarera. Es necesario, entonces, en un segundo tiempo, ponerlo allí. Desplacémoslo en un arco de círculo cuyo centro se encuentra en el plano del espejo y coincide con la línea media del cuadro, de tal manera que venga a posicionarse delante de Suzon, bastante cerca si se cree en el reflejo. Digamos que toca el borde anterior del bar, que no vemos. Simultáneamente, hagamos girar el espejo sobre un eje que pasa por la misma línea media, trayendo el borde derecho hacia nosotros, con un ángulo tal que, visto desde el mismo punto de vista central (Manet no se ha movido), el nuevo reflejo del hombre se superpone con el antiguo. Solo queda “pintar” el reflejo de Suzon en el lugar donde aparece en el espejo oblicuo. El hecho de que un único y mismo reflejo del

hombre con sombrero, en un espejo que entretanto ha girado, sirve para sus dos emplazamientos sucesivos en lo “real”, establece una ecuación que clausura el hecho, todavía más decisivo, de que el reflejo de Suzon no es compatible más que con el espejo oblicuo mientras que el del hombre del sombrero es también compatible con el espejo paralelo. Esta ecuación transforma la hipótesis del espejo oblicuo en demostración visible, pero visible únicamente por reflexión, en ambos sentidos del término.

Para terminar, hay un pequeño detalle que hace, por así decir, a la demostración de la demostración y prueba que “Un bar aux Folies-Bergère” está concebido tal como está construido, aun cuando su concepción haya brotado en la cabeza de Manet a lo largo de la ejecución y no como un proyecto “teórico”. Es el pequeño florero sobre el mostrador delante de Suzon. A la derecha, borde-marco, justo encima del puño de puntilla de Suzon en el espejo, se ve el reflejo de una rosa trazada de prisa, con su tallo verde orientado hacia nosotros. Solo hay una manera de explicar su presencia allí: el espejo es oblicuo y ha girado exactamente en el mismo ángulo que aquel que ha sido necesario para ubicar el reflejo de Suzon y de su interlocutor en el lugar en el que están. Todo concuerda. No hay otra explicación posible para las “aberraciones” de la perspectiva en “Un bar aux Folies-Bergère” más que la demostración para la que el mismo *Bar* contenía todas las claves. Las personas se desplazan pero los objetos no. Los pintores pueden tomar libertades con las leyes de la óptica, pero cuando los objetos en el cuadro las respetan, quiere decir que el pintor también las ha respetado. Espero haber demostrado cómo se ha construido el cuadro. Hay un margen de interpretación desde el cómo al por qué, pero me

parece razonable pensar que toda lectura del por qué debe imponerse ser compatible con la demostración del cómo.

No me aventuraré hoy en el por qué. Por el contrario, todavía es necesario que intente mostrar que el cómo de la construcción del cuadro es compatible con el cómo de su ejecución. No creo para nada que Manet haya concebido primero el cuadro, que luego lo haya construido y que por fin lo haya ejecutado. Manet era un pintor intuitivo y poco “conceptual”, empirista y no teórico, preocupado por la recepción crítica de su obra pero impermeable a las doctrinas. Es muy probable que la construcción de su cuadro madurara a lo largo de su ejecución. Por supuesto, no podemos más que especular sobre ese plano. Pero tenemos la suerte de disponer de una radiografía extremadamente reveladora de los arrepentimientos del pintor. Fue realizada por Robert Bruce-Gardiner para los servicios técnicos de Courtauld y luego interpretada por Juliet Wilson-Bareau, John House y otros. Voy a intentar atenerme a lo esencial. La radiografía revela que excepto por una diferencia –a saber, un cambio de *casting*– en su primer estado, el *Bar* del Courtauld se parecía mucho al boceto. Este muestra a una camarera que no es Suzon, y cuyo nombre no ha trascendido, con el rostro vuelto hacia la izquierda y las manos unidas a la altura de la cintura. El punto de vista, más bajo que en la versión definitiva, está también mucho más a la derecha, fuera del cuadro, como lo indica la única línea de fuga que se puede observar, el borde derecho del bar. Desde este punto de vista, el reflejo de la camarera está en su lugar, como lo está el del pequeño señor con bastón frente a ella, puesto por el pintor de temas militares Henri Dupray. Como ustedes pueden ver, todo esto está conservado en la radiografía⁵. El cuello de Dupray, los ojos, el

⁵ Como es evidente, la exposición del autor iba acompañada por la proyección

de algunas imágenes que **ramona** no puede exhibir. (N. del E.)

sombrero, el mango del bastón, la mano que lo sostiene, todo ello corresponde, pincelada por pincelada, al boceto. Lo que ustedes ven menos bien, pero les puedo asegurar que ahí está, es el reflejo de la camarera en el lugar del globo luminoso en el cuadro terminado, es decir, como en el boceto, cerca de la camarera "real". El cuadro en este estadio no es más que una transcripción esbozada del boceto, salvo que Manet al haber enderezado el rostro de Suzon le hace perder su contacto ocular con el cliente en provecho del espectador. Debí darse cuenta, desde ese momento, de que el punto de vista del pintor sólo podía ser central. Suzon es vista de frente y su reflejo remite a un punto de vista oblicuo. Hay algo que no va más. ¿Renunciar al punto de vista frontal y correr el riesgo de destruir la expresión de Suzon prácticamente lograda desde el primer trazo? Manet no podría decidirse a ello. ¿Suprimir el reflejo o volver a ponerlo en su lugar, casi invisible en la espalda de Suzon? Sería una lástima. El espectador correría el riesgo de dejar de comprender que está tratando con un espejo en un cuadro. ¿Cómo resolver el dilema? Pragmático, Manet hizo instalar un espejo en su taller. Para llevar el reflejo de Suzon allí donde se encuentra, como en el boceto, basta dar vuelta el espejo alrededor de un eje en la espalda de la camarera, acercándola hacia él por la derecha. Y para llevar el reflejo un poco más a la derecha, de manera tal de que se desprenda de ella y haga una masa distinta que ya no desequilibre el cuadro, basta con girar un poco más el espejo. Manet juega con su espejo, bosqueja rápidamente el reflejo de Suzon en la primera de las dos posiciones intermedias que la radiografía permite adivinar. En ese momento la figura reflejada de Henri Dupray, transpuesta tal cual desde el boceto, ya no podría ser adecuada. Está semi oculta por el reflejo de la camarera, es demasiado baja y demasiado pequeña. Manet decide rehacerla y tiene lu-

gar un segundo cambio de casting: otro pintor, Gaston La Touche, reemplaza a Dupray. Ahora Manet puede experimentar prácticamente diversos ángulos del espejo con sus modelos, Suzon que no se mueve y La Touche a quien Manet le pide que se ubique frente a Suzon, un poco como en la caricatura de Stop. Si en el cuadro Dupray parecía conversar con la camarera, es porque ella giraba la cabeza de su lado. La Touche, por su parte, está cara a cara con Suzon en el taller y Manet mira a la pareja en el espejo oblicuo. Cuando emprende el bosquejo de la silueta de La Touche por encima de la de Dupray, se da cuenta de que no mira para nada el mismo espectáculo que el que veía cuando pintaba el boceto. Por una parte, la espalda de La Touche le tapa la vista de Suzon, por otra, el espejo oblicuo le ofrece una visión de La Touche de frente y de Suzon de espalda. Algo hace un click en su mente. Manet pide a La Touche que se ubique allí donde estaba Dupray y endereza el espejo. Su reflejo es idéntico a lo que era un instante antes en el espejo oblicuo cuando La Touche se encontraba plantado frente a Suzon. Manet tiene la solución y lo único que le preocupa es darle la forma más satisfactoria estéticamente. Cada variación de inclinación del espejo genera otro emplazamiento del reflejo de Suzon, implica otra distancia entre Suzon y La Touche frente a ella y supone otro emplazamiento de La Touche en el extremo derecho del bar cuando el espejo es paralelo al cuadro. Podemos imaginar que Manet juega empíricamente con estos parámetros y orchestra los movimientos de los modelos y de los objetos en el taller hasta obtener la configuración deseada. Sin duda, no pinta todos los ensayos: la radiografía muestra en total cuatro emplazamientos sucesivos del reflejo de la camarera y el último es el que queda. Con esta extraordinaria intuición que lo caracteriza, Manet acaba de captar que si dos posiciones de un mismo personaje —una

desprendida de la camarera como un enfoque lateral, la otra en un cara a cara que supone la reciprocidad de un encuentro— pueden dar lugar a un único reflejo, entonces habrá logrado hacer un cuadro “con clave” y puede dejar al cuidado de la posteridad la decodificación del enigma. Sabe que está gravemente enfermo y que la legión de honor recientemente conseguida gracias a la mediación de su amigo Antonin Proust no habrá hecho, sin embargo, su pintura más comprensible para sus contemporáneos. Sabe que morirá sin que la radical novedad que representa, en sus cuadros más frontales, que las figuras se dirijan en el cuadro a los que miran de frente al cuadro, sea comprendida por los espectadores del Salón a quienes se dirigía el cuadro mientras Manet estaba vivo. En suma, sabe que su verdadero público es la posteridad y capta la oportunidad que le ofrece la clausura de los dos momentos de la composición alrededor del único reflejo para probar que es consciente de lo que le está legando. Es el mismo hombre que se dirige a la camarera de costado y de frente, pero no es el mismo hombre al mismo tiempo; Manet ha obliterado el irreductible intervalo de tiempo que separa al hombre del sombrero de sí mismo en sus dos posiciones sucesivas. Este desfasaje temporal separa al espectador del Salón de 1882 del espectador póstumo. El primero está “representado” por su propia invisibilidad: su ausencia en el espacio delante del cuadro está figurada a contrario⁶, señalada, diría Foucault, por su reflejo. El segundo es-

tá en el lugar de Manet. Es el espectador póstumo al cual Manet le pide que lo comprenda poniéndose literalmente en su lugar. Entre los espectadores póstumos se encontró Michel Foucault. Se fascinó, como tantos otros, por el lugar que Manet le pedía que ocupara. Cuando concluyó su análisis del *Bar* diciendo que “no es posible saber dónde se encontraba ubicado el pintor para pintar esta cuadro tal como lo ha hecho y dónde deberíamos ubicarnos para ver el espectáculo”, desde mi punto de vista, se equivocó, probablemente víctima de lo que llamaba la “maldad” del pintor. Se puede llamar maldad, en efecto, a un sistema de indicios (pienso en particular en el pequeño florero), tan cuidadosamente disimulados detrás de la invisibilidad ciegamente visible —no hay otra palabra— del hombre del sombrero delante de Suzon. Pienso que se trata de algo diferente de la maldad: se trata de la combinación del todo singular, en un artista, del deseo apasionado de ser reconocido y de la incapacidad visceral de ceder ante el pedido de inteligibilidad del público en la aspiración de ser reconocido si este pedido lo tira para abajo. Es una constante a lo largo de toda la carrera de Manet. El sistema de indicios del “Bar aux Folies-Bergère” es, por el contrario, una suerte de hápax en su obra, un caso único al borde del didactismo y, por esta razón, se halla tanto más “malvadamente” oculto. Pero el *Bar*, después de todo, era un testamento.

Traducido del francés por Vera Waksman.

6> a contrario, en latín en el original.
(N. de la T.)

CIERTAS MIRADAS

¿Una estética *lacaniana*? La estética de Lacan o una estética *con* Lacan

A pesar del recurso habitual al psicoanálisis de Lacan como una referencia teórica en el campo de las artes visuales, las perspectivas de una estética fundamentada en su teoría siguen constituyendo un programa a futuro. En este artículo se exponen algunas consideraciones históricas acerca del extravío del “psicoanálisis aplicado”, se explicitan dos referencias del Seminario de Lacan acerca de la noción de mirada comprendiéndola como una línea de estudio a continuar, y se repasan hitos del desarrollo de una estética con Lacan anticipados en la Argentina

Luciano Lutereau¹

En 1923, en un artículo titulado “La divertida estética de Freud”, Aníbal Ponce comparaba la difusión del psicoanálisis en Argentina con la expansión, creciente y acomodaticia, del tango y el Shimmy. De un tiempo a esta parte, el postrecito Shimmy

desarrolló un club de admiradores en Facebook, el tango ha sido divinizado como patrimonio cultural de la humanidad por la UNESCO y, como no podía ser de otro modo en el país con más psicoanalistas del planeta, en el mundo del arte parece que todos nos hemos vuelto *lacanianos*.

En el *artworld*² internacional, Lacan y su ter-

1> Luciano Lutereau es Psicoanalista (UBA).

2> Tomo la expresión en el sentido acuñado por Arthur Danto en su célebre artículo homónimo de 1964. En un trabajo

más reciente, Danto se refiere a Lacan en los siguientes términos: “siempre resulta difícil saber cuándo está hablando en serio, ya que es un escritor extremadamente frívolo”. Danto, A. “Las

interpretaciones freudianas y el lenguaje del inconsciente”, en: *El cuerpo/el problema del cuerpo*. Madrid, Síntesis, 1999, p. 160.

minología también son una referencia legitimada: un lugar común en las reseñas de inauguraciones, en las revistas académicas y en los artículos de crítica. Sus nociones son evocadas en los nombres de las galerías, se mencionan en el premio de una fundación, y una obra de Alfredo Portillos ha llegado a constituirse en un homenaje al objeto a lacaniano³. Sin embargo, allende el eficaz encanto con que la jerga lacaniana –que algunos llaman “lacanés”– se expande imperialmente, ¿hay una teoría estética reconocible en la obra de Lacan? O, más sencillamente, ¿puede recobrase algo de lo dicho por Lacan con el propósito de esclarecer alguna aproximación *sistemática* al mundo del arte? Intentaré responder a estas dos preguntas en los siguientes cuatro puntos.

I
Lo primero que podría destacar es que a Lacan no le interesaban las artes visuales como fenómeno estético. Más allá de la proximidad al movimiento surrealista, en el que contaba con varios amigos, Lacan no fre-

cuentaba museos ni galerías de arte contemporáneo⁴. A diferencia de Freud, Lacan tampoco tuvo el interés del coleccionista de piezas de arte de civilizaciones llamadas primitivas. Y si en el *Seminario* encontramos menciones a cierto conjunto de obras de arte, especialmente entre los años 1958 y 1966, no se trata nunca de obras recientes, sino más bien de referencias al manierismo (en la sesión de seminario del 12 de abril de 1961 Lacan se detiene en un análisis de “Eros y Psique” de Zucchi; en la sesión del 19 de abril del mismo año realiza un análisis de la técnica de Arcimboldo a partir de “El bibliotecario”) y el barroco (las indicaciones de “Santa Ágata” y “Santa Lucía” de Zurbarán el 6 de marzo de 1963, y la reseña de “El sacrificio de Isaac” de Caravaggio el 20 de noviembre de 1963). A lo sumo, en algunos de estos casos, Lacan vincula las obras mencionadas con las de Salvador Dalí, Edvard Munch y el “expresionismo tardío”. Pero no parecen ser más que consideraciones laterales. De este modo, podría convenirse en que a Lacan nunca le interesó de modo especial

3> Portillos trabaja en la elaboración de una obra que homenajea a Lacan conservando los restos de su propia defecación en servilletas de papel.

4> Podría sugerirse que la relación de Lacan con la literatura es de otro orden, a

partir de sus referencias a Poe, Sade, Joyce, etc. No obstante, en el *Seminario* sobre “La carta robada” Lacan no hace mención al estilo de Poe. De la escritura de Sade, en el escrito *Kant con Sade*, afirma que es “aburrida” (en acuerdo con el juicio

de Jean Cocteau); y, en relación a Joyce, a pesar de haber participado de la lectura pública de *Ulyses*, Lacan se interesó por el autor como caso a través del cual formular un operador clínico, el *sinthome*, antes que en una elucidación literaria.

el arte de su tiempo, y en este punto coincidiría con Freud. Por lo tanto, si hubiera una *estética lacaniana*, ésta no se desprendería de un interés directo o personal de Lacan. Pero ¿quiénes son, entonces, los *lacanianos* del arte? Podría intentarse una serie exhaustiva de nombres. Sin embargo, me detendré en tres casos paradigmáticos que tienen en común el rasgo particular de ser reconocidos como intelectuales, críticos o teóricos del arte que no participan de la práctica analítica. Dos son estadounidenses y uno local. a) Publicados antes de su benjaminiano libro *El inconsciente óptico* (1993), los ensayos aparecidos en la revista *October* que Rosalind Krauss recogió en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (1985) tienen su punto de apoyo capital en el postestructuralismo y la concepción lacaniana de lo simbólico y el significante. Pero si hay un libro que marcó definitivamente el ingreso de la jerga lacaniana al vocabulario de la crítica y la teoría del arte es *El retorno de lo real* (1996) de Hal Foster, quien no sólo cita al Lacan de los *Escritos* –con lo cual demuestra una peculiar erudición si se tiene presente que el recurso habitual en la bibliografía se limita, por lo general, a la mención de unos pocos lugares comunes– sino que también critica la traducción al inglés, realizada por Alan Sheridan, de *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. No obstante, es preciso advertir que –ya desde el título – el libro contiene una confusión conceptual (que después Foster evidencia en su análisis de lo traumático), dado que, para Lacan, la modalidad del *retorno* (de lo reprimido) es una característica del inconsciente y no de lo *Real*. Este comentario es algo más que una ostentación pedante. En su libro de 1993 sobre la belleza en el surrealismo, Foster, a pesar de la multiplicación redundante de citas, incurría también en un torpe ejercicio de psicoanálisis aplicado, enredando la

compulsión de repetición freudiana con la insistencia de la cadena significante. Estas puntualizaciones se proponen en realidad explicitar el modo de recepción del psicoanálisis en la crítica de figuras de *October* como Foster: el psicoanálisis lacaniano se propondría, en ellas, como una retórica *prêt-à-porter* con la que interpretar manifestaciones artísticas contemporáneas, del estilo a la que Georges Didi-Huberman recurrió cuando apeló a una suerte de pastiche lacaniano-benjaminiano en su aproximación al minimalismo de los años sesenta en *Lo que vemos, lo que nos mira* (1992).

b) En nuestro medio, las apuestas han sido mucho menos ampulosas, y quizás por eso mucho más acertadas. En la estela de Oscar Masotta, uno de los trabajos más lúcidos es el ensayo “El grito/el silencio: La mirada/el murmullo. Apuntes para una estética del objeto a” de Eduardo Grüner, incluido en su libro *El sitio de la mirada* (2001). Grüner parece haber sido el primero en advertir que, antes que precipitarse en una aplicación infatuada del psicoanálisis al arte (psicoanálisis *del* arte), es preciso, al modo de una condición, situar las coordenadas en que la teoría lacaniana podría formular una estética. Volveré sobre las referencias de Masotta y Grüner al final de este artículo. De cualquier modo, como las fechas de los libros reseñados lo indican, considero que podríamos acordar, en este punto, en que el expediente de una *estética lacaniana*, si no un extravío, es otro invento “cualquierista” de los años noventa.

II

En el interior del psicoanálisis no ha dejado de haber intentos de formalizar, si no una *estética lacaniana*, al menos una estética que tenga su fundamento en el psicoanálisis de Lacan. Entre los pioneros hay que mencionar a Guy Rosolato, quien, en su artículo “Dificultades a superar para una esté-

tica psicoanalítica” (1969) considera que los obstáculos que deben ser atravesados en el proyecto de una estética basada en el psicoanálisis son, por un lado, la terca aproximación al arte como un fenómeno inefable y, por el otro, la reducción de la obra a *temas*, vale decir, a complejos de significaciones⁵. Para superar estas dificultades, Rosolato propone que el estatuto de la obra debe ser establecido bajo la forma del signo. La articulación de su estructura semiótica se organizaría según los principios de metáfora y metonimia. De este modo, un método de investigación lingüística se trasladaría a una técnica de análisis visual. El principal problema de la posición de Rosolato, en cuanto orientada a una dimensión retórica de la imagen, consiste, curiosamente, en que su intento de revelar una estructura propia del psicoanálisis para abordar la estética queda limitado a la aplicación de una técnica extrínseca a la práctica analítica. Recientemente, Massimo Recalcati (2006) se ha abocado al mismo desafío de intentar una aproximación al arte *desde* el psicoanálisis, postulando tres paradigmas estéticos en Lacan: una estética del vacío, una estética anamórfica y una estética de la letra. No se trata de tres planteos complementarios, ni del intento de formular una teoría completa sobre el arte desde un punto de vista lacaniano. Recalcati destaca, en todo caso, y en una perspectiva con la que coincido, que “Lacan no estuvo de modo sistemático interesado en una estética psicoanalítica”⁶. No puedo desarrollar aquí las características específicas de los tres paradigmas propuestos por Recalcati⁷. Pero me parece que éste se mostraría de acuerdo con la siguiente conclusión: una aproximación psicoanalítica

al fenómeno visual se debería desarrollar a partir de un estudio que, primero, explicitara las elaboraciones de Lacan a propósito de la mirada como objeto a.

Sólo en un segundo momento tendría algún sentido interrogar los aspectos formales y semánticos que organizan una obra de arte visual. En el próximo apartado intentaré ubicar algunas de las nociones fundamentales de la concepción lacaniana sobre la mirada mediante un rodeo introductorio (que sólo podrá quedar esbozado) por dos puntales de la teoría de Lacan: la formalización de la mirada en el seminario *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964) y el análisis de “Las Meninas” en el seminario *El objeto del psicoanálisis* (1965-66). De este modo, el punto de llegada de una estética *con* Lacan presupone una investigación de la estética *de* Lacan, la cual –según he indicado anteriormente– no fue realizada por él con el propósito de aportar directamente al campo del arte.

III

En la elaboración de algunos conceptos y nociones de la teoría psicoanalítica, Lacan promueve el análisis de la teoría comentando determinadas obras de arte. ¿Consiste este empeño en un recurso heurístico, metafórico, o en la asunción de un modelo programático? No es éste el lugar para elucidar esta pregunta, aunque se la podría reformular del modo siguiente: ¿puede intentar desprenderse una teoría estética a partir de la elaboración lacaniana acerca de la *mirada*? En *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* la mirada se articula en la función de una mancha que se da-a-ver y cuya operatoria compendia una atracción que

5> Cfr. Rosolato, G. “Técnica de análisis pictórico” y “Organización significativa del cuadro” en: *Ensayos sobre lo simbólico*. Barcelona, Anagrama, 1974.

6> Recalcati, M. “Las tres estéticas de

Lacan”, en: *Las tres estéticas de Lacan*. Buenos Aires, Del Cifrado, 2006, p. 9.

7> En la formulación del tema que desarrollé en mi libro *Lacan y el Barroco. Hacia una estética de la mirada* (Buenos

Aires, Grama, 2009) expongo en extenso la visión de Recalcati, con la que tengo muchos puntos de contacto. Estimo que, aunque no hayamos seguido el mismo camino, hemos buscado lo mismo.

preexiste a toda visión posible. La función de la mancha se consolida en los “peldaños de la constitución del mundo en el campo escópico”⁸. De este modo, la estructura del mundo visible se organiza en la composición de un punto ciego y un punto de atracción. Casi veinte años después, Roland Barthes describió en *La cámara lúcida* (1980) la función de la mancha en términos de un “aguijón” que captura al vidente. En este punto, la mirada se convierte en un objeto puntiforme, respecto del cual el sujeto se desvanece. Este desvanecimiento es explicitado por Lacan de un modo distinto al que entreviera Sartre en *El Ser y la Nada*. Para éste último, la mirada no puede ser localizada en el campo de la percepción, sino que es una estructura de la conciencia, y su manifestación es excluyente con la distancia de la visión, dado que, ante la mirada del prójimo-sujeto, el sujeto se reduce a un objeto caído en un sistema de orientaciones que no le pertenece en un mundo que le ha sido robado.

Lacan critica la descripción sartreana, buscando un punto de positividad de la mirada en el campo visual. Para dar cuenta de esta presencia en dicho campo, Lacan desarrolla una lectura del fenómeno de la anamorfosis a partir de “Los embajadores” de Hans Holbein el Joven. La pintura de Holbein es comentada por Lacan como la fuente de la cual extraer un saber aplicable, colateralmente, a la obra de arte visual: la función-cuadro. En la estética de Lacan no es el sujeto el que contempla la obra, sino que es la exterioridad de la obra la que captura al sujeto.

En su libro *Folie de voir. De l'esthétique baroque* (1986), Christine Buci-Glucksmann

presenta al barroco como una avidez de la mirada. Es importante destacar que Buci-Glucksmann apoya su exposición en argumentos tomados de Maurice Merleau-Ponty y de Lacan. Siguiendo al primero, Lacan plantea la luz como un componente esencial de lo visible, en tanto aquella pasa a ser el soporte invisible del sujeto. La luz tiene una autonomía propia en el campo de la mirada. Es una donación ante la cual el sujeto se anonada (un fenómeno saturado), y pasa a formar parte del cuadro, de acuerdo a una operación de reversión de la intencionalidad. La proximidad entre la descripción lacaniana y la metafísica de la carne que Merleau-Ponty propuso en *Lo visible y lo invisible* (1964), demuestra que, si hubiera posibilidades de formular una estética con Lacan, ello sólo podría realizarse en el marco de una fenomenología de la percepción como la de Merleau-Ponty.

Luego de *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, es el seminario *El objeto del psicoanálisis* el que termina de des- prender una ontología de la imagen como “pantalla” o “semblante”⁹. El análisis de “Las Meninas” de Velázquez en *El objeto del psicoanálisis* se ocupa, principalmente, del problema de la representación. Para Lacan, la concepción psicoanalítica de la imagen desborda la *episteme* de la semejanza (según el célebre análisis del cuadro hecho por Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*) y la filosofía de la representación¹⁰. La función del cuadro y la estructura del objeto *a* como mirada formularían una crítica de la representación en el campo de la obra visual.

Foucault realiza su análisis de “Las Meninas” con el propósito de esclarecer los ele-

⁸> Lacan, J. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 1987, p. 82.

⁹> Por desgracia, no puedo analizar, sino sólo mencionar en este lugar, la cercanía que podría llegar a encontrarse entre la

concepción lacaniana de la imagen y otras formulaciones que, años después, se han difundido con términos como “fantasma” o “simulacro”. Tampoco puedo detenerme en la influencia que Lacan estableciera respecto de la elaboración que propuso

Jean-Luc Nancy en su libro *La mirada del retrato*.

¹⁰> Recuerdo al lector que la estenografía del seminario *El objeto del psicoanálisis* (aún inédito) conserva el registro de la presencia de Foucault en el auditorio.

mentos de la representación, tal como éstos encuentran su consolidación en la llamada época clásica francesa (la modernidad temprana). Su relato comienza destacando la posición del pintor y la manera en que sus ojos apresan al espectador en el lugar del modelo. De este modo, el cuadro presentifica elementos que alternan lo visible y lo invisible en la representación. Quizás la figura lejana, en una escalera, sea una metáfora del espectador que ve sin ver lo que se ve, y nos ayuda a entender los puntos de visibilidad que la obra ofrece problematizando la referencia. Sólo el espejo de “Las Meninas” expone de un modo preclaro la función de la visibilidad, aunque los participantes de la escena no atienden a su reflejo. Si bien era una tradición en la pintura holandesa que los espejos representaran, en una duplicación, lo que se daba en el cuadro, aunque de forma modificada –como en “El matrimonio Arnolfini” de Van Eyck–, en “Las Meninas” el espejo también pasa a funcionar como una representación hurtada. “Las Meninas” explicita los elementos de la representación, pero dejando al descubierto una cuestión crucial: la inestabilidad de la misma para representar el acto mismo de la representación. En el momento de la representación, el pintor está suspendido en un gesto, no pinta. Al mismo tiempo, permanece invisible la condición de su propia visibilidad, la masa de luz dorada que sostiene la escena representada. Sobre este aspecto lumínico, más que en los aspectos representativos, Lacan llamará la atención en su personal lectura del cuadro. Partiendo de un análisis de la perspectiva tradicional –aunque considerando nociones de geometría proyectiva– la lectura de Lacan de “Las Meninas” retoma lo ya esclare-

cido en *Los cuatro conceptos del psicoanálisis* a propósito del “punto mirante”, según el nombre que Lacan otorga a la mirada en *El objeto del psicoanálisis*. Una de las primeras precisiones que formula subraya algo que el análisis foucaultiano de la obra habría “elidido”. Lacan comienza el análisis destacando el escorzo metonímico de la pintura en la perspectiva, orientación que luego redobla en la mirada del propio Velázquez retratado, del que subraya el aspecto de alguna manera soñador, ausente, dirigido hacia algún devaneo interno. No es por esta vía que habría que buscar la mirada, advierte Lacan, dado que Velázquez está replegado en su ausencia. La captura de la mirada no debe confundirse con la metonimia significativa que organiza el campo visual. El descubrimiento psicoanalítico de la función de la mirada en el cuadro no es reductible a un esquema interpretativo significativo (como el que Barthes desarrollara en su artículo “Retórica de la imagen”¹¹), o a una teoría de la percepción estética, aunque estos elementos son parte del desarrollo que Lacan promueve. Este es el punto en que se busca dar cuenta de un detalle que el análisis foucaultiano no habría advertido, ya que se trata de develar “la estructura del sujeto escópico” y no del campo de la visión.

El articulador con que Lacan podrá circunscribir el punto de la mirada será la noción de *pantalla*. La propuesta lacaniana de la pantalla no redime un formalismo de la imagen, ya que no sólo la considera por sí misma, sino que también interroga la fijeza de la luz en el objeto visual¹². Para un análisis de la imagen, la función de la mirada no podrá ser rehabilitada sin considerar la participación del espectador en la obra de arte. No quiere decir esto que de la teoría de Lacan se desprenda

11> Barthes, R. “Retórica de la imagen” en: *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, 1986.

12> Para dar cuenta de este punto

considero que podría ser útil remitir al tramo final del clásico libro de Sartre *Lo imaginario* destacando las relaciones que allí se establecen entre la irrealidad del

objeto estético, la iluminación y la luz propia de la imagen.

una estética de la recepción, dado que la función del sujeto en la mirada es una contribución que no alude al espectador en tanto persona, sino en tanto habitante de la imagen. El *objeto a* como montura del anonadamiento del sujeto, en tanto punto luminoso elidido, es lo que se trata de reponer en la descripción de la pantalla. En “Las Meninas” la cicatriz de este objeto mirante se encuentra en el borde luminoso del bastidor. Para Lacan, la función del cuadro es la parodia de la representación. El bastidor invertido es el elemento en el que hay que buscar la función no representativa de la mirada. Se podría tener presente aquí otro cuadro de estructura similar, me refiero a “El artista en su estudio” (1629) de Rembrandt. Se muestra en él la parte trasera de un caballete, con el pintor de frente, pero en un segundo plano, vestido con ropas elegantes aunque holgadas, y la luz cayendo en un fuerte foco que inunda el cuadro que no vemos. La cara del pintor permanece enigmática, ensombrecida, como si la cubriera una máscara. Recorriendo una línea descendente desde la izquierda, la mirada queda capturada en una esquina de la pared antes de llegar a la puerta, mucho menos trabajada, al menos si la comparamos con los demás objetos y con el esmero puesto en las tablas del suelo. En esa esquina, en el mismo plano que el caballete, la pared exhibe una superficie descascarada, un pedazo de muro derruido. En este fragmento de pared no se trata del enigma del personaje. Tampoco queda claro si se trata o no de un autorretrato, si contempla una gran obra recién terminada o, simplemente, si teme a la invisibilidad visible de la tela sin tocar. La pared desconchada polariza el acercamiento a la obra permitiendo el despliegue de todas estas significaciones. A condición de que la

mirada no se fije en ese resto de pared agrietada, la luz se reparte en la escena. En el cuadro de Velázquez, el brillo en el borde del bastidor limita la apertura de luz que entra desde la derecha, de un fuera-de-escena en el ventanal. La luz concentrada en este hilo brillante se sobrepone a la fugaz luminosidad que viene desde el horizonte de la puerta abierta. ¿Qué quiere decir que la mirada se ubique en este brillo impertinente? ¿Dónde declina este exceso de luz dorada? Desarrollar de modo exhaustivo una respuesta a estos interrogantes obligaría a dar cuenta de la concepción lacaniana del fantasma y el anclaje corporal del deseo. No puedo abordar aquí ese trabajo; sin embargo, puedo consignar una conclusión: la teoría lacaniana de la mirada propone, además de una herramienta de descripción del fenómeno visual, una aproximación a la condición estética de la subjetividad.

IV

No quisiera concluir sin dejar asentados algunos puntales que, en la Argentina, anticiparon desarrollos promisorios para una estética fundamentada en el psicoanálisis de Lacan. Hacia 1965, en sus conferencias en el Di Tella, Oscar Masotta entreveía cierto vínculo entre el extrañamiento del surrealismo y las producciones del Pop-Art. El psicoanálisis podía ser una vía para acceder al modo de darse de las obras de ambos movimientos. La lectura lacaniana del cogito cartesiano, “yo pienso ahí donde no soy y yo soy ahí donde no pienso”¹³ podía ofrecer, según Masotta, un recurso para dar cuenta del *pas de sens* (“paso de sentido” o “sin-sentido”, término que en el seminario *Las formaciones del inconsciente* de Lacan caracteriza la operación de la metáfora) con que dichas

13> Masotta, O. *El “Pop-Art”*. Buenos Aires, Columba, 1967, p. 111.

obras se presentaban. Sin embargo, el análisis de Masotta permaneció demasiado ligado a los aspectos retóricos y semánticos de la estética semiológica. Masotta trabajó –algo muy comprensible dada la época– con la referencia de un Lacan estructuralista¹⁴, enfatizando los aspectos destacados de la doctrina del significante. No obstante, la obra de Masotta hunde sus raíces en la fenomenología (tal como demuestra, secuencialmente, la compilación de *Conciencia y estructura*, su libro de 1968). Ya he destacado el trasfondo fenomenológico que se encuentra supuesto en los desarrollos lacanianos sobre la mirada. Actualmente, muchos de los teóricos que recurren a estos desarrollos para interpelar el fenómeno visual, se sirven asimismo de los desarrollos del último Barthes, a quien también habría que ubicar claramente en la intención fenomenológica antes que en el estructuralismo de sus primeros años (por ejemplo, el de *Elementos de Semiología o El sistema de la moda*). Valgan dos nombres: Serge Tisseron en *El misterio de la cámara lúcida* (1996); o bien algunos artículos de Juli Carson, filósofa del arte y curadora que en 2009 estuvo en la Argentina llevando adelante una reposición del happening “El helicóptero” organizado por Masotta en 1966.

La teoría del objeto *a* es el aporte específico de Lacan a una estética posible que aún nadie se tomó el trabajo de escribir. En nuestro país, Masotta fue el primero en advertir cuán prolífico era investigar en el campo del arte visual con el psicoanálisis como herramienta conceptual, y sin recaer en un psicoanálisis aplicado o psicoanálisis

del arte. Eduardo Grüner, según anticipé en un comienzo, ha escrito algunos apuntes para una estética del objeto *a*. La notable singularidad de su trabajo se encuentra en que Grüner puede servirse del psicoanálisis para elucidar el fenómeno visual sin incurrir en el defecto habitual de los escritos recientes sobre psicoanálisis y estética (que se dilapidan en una paráfrasis encubierta de las elaboraciones freudianas sobre lo *Unheimlich*, lo inhóspito, no familiar o siniestro). Su libro *El sitio de la mirada* se sostiene en un manejo magnífico (no sé si Grüner es consciente de esto, sospecho que él se reconocería “culpable”) del tiempo lógico de la repetición, axioma fundamental para pensar la temporalidad en psicoanálisis (a partir de la articulación entre anticipación y retroacción, y no sólo como un *après-coup*).

Por último, debo mencionar la *Estética de lo pulsional* (2007) de Carlos Kuri, libro que se plantea como una indagación acerca de “la irrupción de lo estético sobre la distribución conceptual del psicoanálisis”¹⁵. Kuri se ha encargado allí de elaborar el estatuto estético de la subjetividad, considerando su anclaje en el cuerpo y el lenguaje. Dos aspectos de esta aproximación merecen destacarse. Por un lado, el desbroce de la categoría de sublimación, que logra extraer dicha noción de los acercamientos habituales en el marco de una psicología del arte y la creación, otorgándole un fundamento psicoanalítico; por el otro, la explicitación de ciertas nociones fenomenológicas concurrentes con las del psicoanálisis¹⁶.

Hacia 1976, Masotta leyó en la Fundación Miró de Barcelona un breve trabajo titulado “Freud y la estética”¹⁷. No se trataría ya de “la

14> La primera aparición de los *Escritos* de Lacan en nuestro idioma, en 1971, llevó el título *Lectura estructuralista de Freud*, que a Lacan habría disgustado, y no consistió más que en una edición parcial.

15> Kuri, C. *Estética de lo pulsional*. Lazo

y *exclusión entre psicoanálisis y arte*.

UNL, Homo Sapiens, 2007, p. 7.

16> Dado que mi interés en este artículo se mantiene en la relación entre psicoanálisis y arte visual omito mencionar en el cuerpo del texto las

elaboraciones psicoanalíticas sobre literatura, y la noción de estilo, formuladas por Germán García y Luis Gusmán.

17> Publicado en *Vectores*, N° 7. Publicación de la Biblioteca Internacional de Psicoanálisis, junio de 1990.

divertida estética de Freud” de Aníbal Ponce, que nos enrostra el fanatismo de un saber que desconocemos y que consumimos furiosamente, sino de un escrito fundacional. En lugar de mimetizarnos con el snobismo de la jerga lacaniana, deberíamos volver a preguntarnos acerca de las posibilidades de una estética fundamentada desde el psicoanálisis; y no por motivos exclusivamente estéticos, sino por razones políticas. En el más hermoso de sus escritos, “La dirección de la cura y los

principios de su poder”¹⁸ (1958), Lacan afirmaba que la impotencia para sostener una praxis de modo auténtico suele reducirse, frecuentemente en la historia de los hombres, a un ejercicio de la sugestión. En el campo de las artes visuales todavía esperamos una elucidación del psicoanálisis que nos permita ser menos lacanianos (lo que no demuestra más que el efecto de hipnotismo que puede producir la teoría) y, en consecuencia, promover un pensamiento *con* Lacan.

18> Lacan, J. “La dirección de la cura y los principios de su poder” en: *Escritos 2*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

Imágenes paganas. Una nota sobre el pensamiento de Georges Bataille y la pintura rupestre.

La intensidad a la vez mística y crítica del pensamiento de Bataille queda expuesta en su deslumbramiento por las pinturas rupestres de la gruta de Lascaux. En ellas, según explica este artículo, se cifran algunos temas esenciales de la filosofía de Bataille. Los pintores prehistóricos reunieron erotismo y religión en una visión trágica de la cultura humana.

Julián Fava¹

El aprendiz de brujo

“Bataille, de pie junto al árbol, extrajo de un bolso un plato esmaltado sobre el que dispuso algunos trozos de azufre, que encendió. Al mismo tiempo que chisporroteaba la llama azul, se elevaba una columna de humo cuyas bocanadas sofocantes nos alcanzaban. Quien llevaba la antorcha se ubicó a mi derecha, mientras que, enfrentándome, avanzaba hacia mí uno de los celebrantes. Tenía en su mano un puñal idéntico al que blandía el hombre sin cabeza: *Acéphale*. Bataille me tomó la mano izquierda y levantó las mangas del traje y de la camisa hasta el codo. El que tenía el puñal apoyó la punta sobre mi antebrazo y dibujó una muesca de algunos centí-

metros, sin que yo sintiera el menor dolor. La cicatriz todavía hoy es visible”². Este es el relato que en 1977 hizo Patrick Waldberg (1913-1985), integrante de la sociedad secreta *Acéphale* y también secretario del Colegio de Sociología Sagrada, que funcionó entre 1936 y 1939, fundado por el mismo Bataille, Michel Leiris y Roger Caillois.

Los ritos de iniciación, como los que describió Patrick Waldberg, dejan marcas en el cuerpo. La vida en sociedad requiere de una serie de prácticas que certifiquen el pasaje de la animalidad al ámbito humano, que aseguren el reemplazo de la inmediatez natural por la mediatez característica de la cultura. Ella implica abandonar la voluptuosidad animal por la conciencia de la finitud, de la carencia; en definitiva, el rito marca la pérdida de la

1> Julián Fava tradujo varias obras de filosofía, entre ellas algunas de Georges Bataille. En abril aparecerá su libro *La redención del Leviatán. Georges Bataille y*

la filosofía política (Buenos Aires, Las Cuarenta).

2> Citado por Margarita Martínez en su prólogo a la traducción española de la

edición completa de la revista: *Acéphale*, Buenos Aires, Caja Negra, 2005, p. 16.

eternidad inocente de los animales por el mundo profano del trabajo y de las prohibiciones humanas. Bataille exploró estos temas en sus análisis de las pinturas rupestres de la prehistoria. La cueva de Lascaux, ubicada en el suroeste de Francia y descubierta el 12 de septiembre de 1940, exhibe, en una curiosa amalgama, la unidad de la muerte y el erotismo, la exuberancia del deseo y la utilidad del trabajo. ¿Qué pintaron hace aproximadamente 17.000 años nuestros antepasados en esa gruta? En el sitio más recóndito se encuentra la pintura de mayor dramatismo: un hombre con cabeza de pájaro y sexo erecto se desploma ante un bisonte que, a pesar de estar herido de muerte, con las entrañas colgando, le hace frente. En la escena aparece además la lanza con la que el hombre-cabeza-de-pájaro hirió al animal. Por debajo del hombre caído, un pájaro de trazo similar al de su cabeza corona la extremidad de una estaca y nos desorienta aun más. ¿Qué se cifra entonces en esta pintura que resume ya nuestra esencia humana, es decir, que recorre las aristas del trabajo, de la muerte y del erotismo, y que enfrenta dos mundos –el cultural y el natural– en lucha mutua?

Frente a las clásicas interpretaciones antropológicas³ según las cuales la escena se relaciona o bien con un sacrificio en el que el chamán disfrazado de pájaro expiaría con su muerte la del bisonte, o bien con la magia utilitaria invocada para asegurar la caza, Georges Bataille vincula el enigma de la pintura de Lascaux con el nacimiento místico-religioso del erotismo, el orgasmo y el trabajo. Para comprender su visión es menester hacer un breve rodeo para clarificar algunos aspectos de la filosofía de la historia del autor.

A diferencia de los animales que se encuentran en una relación de inmediatez con el mundo que los rodea, el hombre crea objetos

para transformar la naturaleza a su servicio, y con esos objetos útiles el hombre establece una relación de exterioridad. Es decir que el ser humano se reconoce en sus productos *mediatos* y desprecia la inmediatez de la vida animal. El hombre se subordina a objetos que lo trascienden y que conforman el mundo de la utilidad; con su trabajo inaugura la separación respecto de la animalidad. Pero ello implica también la asunción del destino trágico de la humanidad: se es aquello que se produce en una relación de *trascendencia* respecto de la intimidad perdida de la naturaleza. Así, el hombre se reconoce en sus productos negando a la naturaleza.

El hombre elabora un mundo profano caracterizado por: a) en la esfera que atañe estrictamente a las pasiones, una *sosiego* de su fuerza animal que clausura la satisfacción inmediata del deseo; b) el *temor* ante la muerte como presupuesto fundamental que anima su vida en tanto proyecto y cuya única condición es asegurar simplemente su subsistencia; c) la formación de una subjetividad basada en una *racionalidad instrumental* subordinada a la temporalidad del trabajo y de la ley que configura, al mismo tiempo, una conciencia moral y jurídica; d) un mundo de objetos trascendentes y separados de él⁴. Pero el deseo humano no se consume simplemente en gastos racionales y útiles. El sujeto no se reconoce apenas en sus productos negando la naturaleza, sino que él mismo es, más allá de la legalidad que instaura la razón y las prohibiciones, una fuerza constante. Según Bataille, esa fuerza, a su vez, niega el mundo de las prohibiciones y tabúes, el mundo de las leyes y de la moral. Esta negación de la negación abre al hombre a lo sagrado, que para Bataille significa su inmediatez animal⁵.

Ya podemos aclarar el sentido que en la filo-

3> Cfr. Bataille, Georges, *Las lágrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona, 1997, pp. 41-71.

4> Cfr. Bataille, Georges, "Esquema de

una historia de las religiones" en *La religión surrealista, Conferencias 1947-1948*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2008,

pp.69-110.

5> Cfr. Bataille, Georges, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Ginebra, Skira, 1995.

sofía de Bataille adquieren las experiencias del erotismo y del arte: ambos movimientos, constitutivos del hombre, abren la subjetividad a la inmediatez animal. No es que estas expresiones sean, o se inscriban, en la inmediatez animal, sino que en su explicitación ponen en juego las estructuras propias de la subjetividad moderna cerrada sobre sí, sólo orientada a la ganancia y la previsión. Si la pintura de Lascaux le interesó tanto a Bataille –al punto hacia el final de su vida que le dedicó dos libros, *Lascaux o el nacimiento del arte* y *Las lágrimas de Eros*– fue justamente porque en ella se vislumbra lo propio del deseo en el cruce con la muerte y el erotismo. Y también en el cruce con el trabajo, es decir, con la prohibición. Quizá toda la reflexión de este filósofo acerca del arte se mueva en la frontera entre lamediatez de la cultura y la inmediatez animal abierta por algunas, sólo algunas –como pretendía Bataille– expresiones humanas. En estos movimientos del arte, de la risa, del erotismo, que expresan la vida interior del hombre, Georges Bataille encuentra un deseo en el que no importa ya el consumo productivo con vistas a un fin, sino que prevalece el gasto improductivo⁶. Se trata de un consumo que libera la violencia contenida en el mundo profano y latente en el mundo sagrado. De esta forma, la vitalidad del hombre, que no se agota en el consumo racionalizado, quiebra la lógica del mundo profano y se orienta hacia la recuperación de una dimensión más radical de su existencia: la dimensión sagrada.

Destino circular

La filosofía de Georges Bataille quizá no es más que un intento por volver a pensar al hombre como una fuerza, es decir, como una afección, como una intensidad cuyo devenir

depende de su encuentro con otras fuerzas. La existencia es, para Bataille, *estética*. No como estética de lo bello sino en tanto *aísthesis* (sensación o percepción), es decir, como reconfiguración de la capacidad humana de percepción y conocimiento sensibles. Si Bataille se interesó –tanto en *Lascaux o el nacimiento del arte* como en *Las lágrimas de Eros*– por esas figuras enigmáticas pintadas en una cueva es porque esos hombres eran afectados, del mismo modo que nosotros, por fuerzas que nos tensan y nos constituyen: el trabajo que nos objetiva, las prohibiciones y los tabúes, la muerte y el incesto. Tales fuerzas, si bien culminan el proceso de nuestra “separación” de la naturaleza, no es menos cierto que siguen siendo un enigma y una condición de posibilidad desgarradora sobre la que se funda nuestra comunidad. Por otro lado, Bataille también halló en Lascaux el erotismo, tan cercano a la muerte y condición ineludible de toda vida. ¿Qué buscamos en esas pinturas prehistóricas? ¿Qué nos muestran otros artistas, no menos enigmáticos que aquellos que pintaron en una gruta del suroeste de Francia, como Balthus, Klossowski, Delacroix o Füssli? Es decir, aquellos que en el siglo XX urdieron una obra en los límites de la moral, transgredieron y entendieron al erotismo como un enigma casi religioso. Quizá en ellos se constate la intuición de que –como decía Balthus⁷– no hay arte que no sea religioso. Pero la palabra tiene aquí el sentido pleno y acabado, *consumado*, podríamos decir con Bataille, de la verdadera experiencia interior. Experiencia de la poesía, de la risa, de las lágrimas, del erotismo que pone en juego a dos seres discontinuos y los sitúa en una comunicación que es el instante en el que la soberanía se disuelve en nada. En efecto, en ese instante no hay allí otro

⁶ Cfr. Bataille, Georges, *La parte maldita*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2007.

⁷ Cfr. Balthus, *Les méditations d'un*

promeneur solitaire de la peinture,

Entretiens avec Françoise Jaunin,

Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 1999,

p. 11.

objeto, si es que puede llamarse así, que el milagro de los cuerpos que se funden y son eternos. Es el instante que se vuelve eterno en la contemplación de un cuadro, en el que las lágrimas y la risa nos hacen olvidar de nosotros mismos.

Esta triple dimensión religioso-erótico-artística quizá no sea, para Bataille⁸, más que una excusa para *atravesar* lo real, para crear las condiciones de posibilidad de lo que se dice, de lo que se piensa y de lo que se hace. Para rodear un problema, o un enigma

como el de la cueva, irresoluble: la tragedia de vivir entre la utilidad y el gasto improductivo. O, dicho en términos clásicos, entre lo profano y lo sagrado. En definitiva, Bataille ve en las pinturas de Lascaux un modo de resistencia frente a lo dado, el recuerdo de que vivimos entre el cielo y el infierno o, quizá, entre el derroche dionisiaco y las obligaciones cotidianas. Como los hombres de Lascaux matamos a la bestia pero morimos con ella. El destino, como sabían nuestros poetas prehistóricos, es circular.

⁸ Cfr. Bataille, Georges, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Ginebra, Skira, 1995, pp. 140-142.

Deleuze y el pensamiento sensible

El vínculo entre la filosofía de Gilles Deleuze y las prácticas artísticas es tan íntimo como escurridizo. Resulta, sin embargo, posible encontrar algunos tópicos que sitúan el pensamiento sobre el arte del filósofo francés remontando la mirada hacia autores clásicos de la teoría estética como Kant y Nietzsche. Pero el fundamento conceptual de Deleuze se ubica siempre del lado de los propios artistas.

Guadalupe Lucero¹

Extraer antes que abstraer

A propósito de una invitación al IRCAM², y luego de escuchar una serie de obras escogidas por Pierre Boulez³, Gilles Deleuze explicita lo que considera que debe hacer con ese material en tanto filósofo. Ante todo, no se trata de utilizar las obras como *ejemplos musicales* para explicar un concepto abstracto de tiempo, sino que se trata de “extraer los perfiles particulares de tiempo (...) hacer una cartografía de las variables”⁴. ¿Qué quiere decir esto? No abstraer sino extraer. Esta parece ser la lógica deleuziana en relación con el arte en general. Y entonces, ¿qué distingue la abstracción de la extracción?

En el primer capítulo de su libro *Francis Bacon. Lógica de la sensación*,⁵ Deleuze afirma que la pintura es el intento de escapar a la figuración, a la ilustración; y para escapar tiene dos caminos: la abstracción –salir gracias a la forma pura– o la extracción –salir hacia lo *figural*–. La diferencia entre una y otra es que la abstracción se dirige al cerebro y la extracción se dirige al sistema nervioso. ¿Qué significa que la extracción se dirija al sistema nervioso? El sistema nervioso no es aquí otra cosa que la carne sensible, toda la superficie corporal que recibe sobre sí misma los estímulos sensibles. En *Imagen-movimiento*, su libro sobre el cine, el sistema nervioso será asimilado a una placa fotográfica. Extraer es entonces una manera de aislar,

1> Guadalupe Lucero es becaria doctoral del CONICET. Investiga sobre el vínculo entre Deleuze y la música y es docente de Estética en la UBA y en el IUNA.

2> Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique. Se trata del centro de investigación musical especializado en música contemporánea más importante de Francia y un referente ineludible en el

desarrollo de la música contemporánea a nivel internacional.

3> Las obras en cuestión eran el *Concerto de chambre* de György Ligeti, *Dialogue du vent et de la mer* de Claude Debussy, *Modes de valeur et d'intensité* de Olivier Messiaen, *A Mirror on Which to Dwell* de Elliott Carter y *Éclat* de Pierre Boulez.

4> Gilles Deleuze, “Rendre audibles des

forces non-audibles par elle-mêmes” en *Deux régimes de fous*, Minuit, Paris, 2003, p. 143.

5> G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena, 2002. Acaba de distribuirse en Buenos Aires una segunda edición de este libro.

del mismo modo que la fotografía aísla la luz. Pero no se trata de aislar unidades formales, métricas, numéricas, lógicas, como sucede en un proceso de abstracción, sino de extraer intensidades sensibles. Extraer eso que el sistema nervioso puede sentir. Si bien podemos considerar que el comienzo de un giro en el uso que Deleuze hace del arte se encuentra en *Kafka. Por una literatura menor*, escrito junto con Félix Guattari en 1975, es recién en *Mil mesetas* (1980), también en colaboración con Guattari, donde quizás comience claramente un uso particular de las prácticas artísticas que derivará en aquello que se ha llamado la etapa *estética* de su pensamiento⁶. Se trata en dicha etapa de la práctica de *extracción* de conceptos. La extracción implica la determinación de una intensidad sensible, en relación con un cuerpo sintiente. En el caso del vínculo entre arte y filosofía se tratará de la extracción de los conceptos propios del arte, conceptos de sensación, que puedan resonar en el sistema filosófico. La finalidad del arte es, para Deleuze y Guattari, “arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto que percibe, arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro”⁷. Gracias a su independencia respecto de los estados de cosas con los que se vincula, la obra puede sostenerse a sí misma como un ser de sensación. Que la obra se *sostenga* es un tópico común respecto de la evaluación del éxito de una obra. Y respecto de esta posibilidad de sostenerse, la obra es definida en *¿Qué es la filosofía?* como *monumento*. No un monumento del pasado. La inmutabilidad monumental, aquello que se muestra en una obra y que permanece incluso más

allá de su destrucción física, es lo que la obra *extrae*, a saber, un modo de aparecer concreto que subsiste más allá del objeto que aparece, una sensación que subsiste y que adquiere plena existencia más allá de los sujetos concretos que la experimentan. A propósito de *Los pájaros* de Hitchcock, Deleuze hablaba de un mundo *pajarizado*. El percepto no es lo que los hombres sienten en relación con unos pájaros enloquecidos, sino ese ambiente que atraviesa diagonalmente el film y que expresa un *devenir-pájaro* del mundo.

Una lógica de “extracción” afectiva rige el encuentro desigual entre arte y filosofía. Si la filosofía opera la extracción, es para devolver al arte un espacio que ella misma había limitado: aquel de la estética en su sentido más clásico, el de una disciplina obsesionada por el mundo de la sensibilidad y de la percepción. “Una percepción expandida, esa es la finalidad del arte”⁸ y expandir la percepción es “hacer visibles fuerzas invisibles”⁹, “hacer sensibles, sonoras, fuerzas de ordinario imperceptibles”¹⁰. He aquí el punto en el que el arte resulta crucial para Deleuze: llevar la sensación hasta el límite en el que se encuentra al borde de su propia disolución, llevarla más allá de sí misma, arrastrarla hasta hacerla tambalear fuera del cuerpo que la hace posible, en fin, deshacer ese cuerpo para dejar ascender una *Potencia casi invivable*.

Telón de fondo: Kant y Nietzsche

Como sucede con casi todos los filósofos de su generación, Deleuze también articula su pensamiento entramándolo con la producción artística y literaria. Pero este lazo estrecho no implica nunca en su concepción

6> Cf. M. Morey, “Prólogo a la edición castellana” de G. Deleuze, *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1989.

7> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona,

1993, p. 168.

8> G. Deleuze, “Occuper sans compter: Boulez, Proust et le Temps” en *Deux régimes de fous*, ed. cit., p. 276.

9> G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de*

la sensación, ed. cit., p. 64

10> G. Deleuze, “Occuper sans compter...”, ed. cit., p. 278.

una apuesta por el desdibujamiento –ya sea de uno en otro, o bien de uno sobre otro–, del pensamiento filosófico y el pensamiento literario o artístico. Tampoco encontraremos en Deleuze el desarrollo de una *teoría estética* o de una *filosofía del arte* en términos disciplinares. Ahora bien, si no se busca hacer *filosofía del arte*, ¿para qué intentar un encuentro con la pintura? ¿Para qué, en tanto que filósofo, escribir sobre pintura? En las clases dedicadas a esta problemática, Deleuze indica: “No estoy seguro de que la filosofía haya aportado algo a la pintura. (...) Me gustaría más bien plantear la pregunta inversa: la posibilidad de que la pintura tenga algo que aportar a la filosofía”.¹¹

Sin embargo, ¿se trata sólo del mero encuentro entre esas prácticas heterogéneas que son para Deleuze la filosofía y el arte? Existe un trasfondo propiamente filosófico que rige y condiciona dicho encuentro. Si quisiéramos trazar el mapa de la aventura estética deleuziana, encontraremos que, a pesar de la dispersión de las referencias, de la ausencia de una teoría estética programática y de la variedad de temas que aborda, hay en ella una apuesta deudora de las grandes teorías estéticas. Un capítulo de su libro sobre Bacon se titula “Cada pintor a su manera resume la historia de la pintura”.

Podríamos, quizás, parafrasearla así: *cada filósofo del arte resume a su manera la teoría estética*. La cuestión es, ¿en qué sentido? ¿Cómo se tramitan esas filiaciones?

Tomando como punto de partida el texto sobre Bacon, podemos señalar, al menos, una doble filiación. En primer lugar, Deleuze busca llevar las posibilidades de percepción más allá de sus propios límites. Y llevar los sentidos hasta donde ya no pueden operar implica un gesto casi kantiano. Recordemos que en la *Crítica del juicio*, Kant, luego de

determinar que el juicio de belleza se basa en el libre juego, armónico, de las facultades del entendimiento y de la imaginación, ve necesario pasar a otro tipo de juicio, a otro tipo de goce estético, vinculado ya no con la belleza, sino con el sentimiento de lo sublime. En lo sublime ya no hay armonía, porque, ante el vasto espectáculo de un fenómeno de la naturaleza, inmensamente potente y caótico (el típico ejemplo kantiano para lo sublime “dinámico”), la imaginación pierde su capacidad comprensiva. Para que el acto de comprensión se complete, la razón ejerce su violencia e impone una idea. En el juicio de belleza el proceso era diferente. Si la imaginación puede seguir sumando una imagen tras otra, infinitamente, entonces, para percibir *algo*, es necesario un movimiento de contracción. Se evita así la disolución de la imaginación en el caos gracias a la posibilidad de encontrar una medida. Deleuze llama *ritmo* a la condición de posibilidad de esta medida.

El ritmo es una medida que cambia permanentemente, cambia con cada objeto. Para cada objeto existe un ritmo formal, la forma de una finalidad, que permite completar el acto de aprehensión¹². En cambio, en lo sublime, la imaginación es puesta frente a su propio límite. No hay armonía, no hay medida posible. Sólo la razón puede dar, *violenta*mente, asistencia a la imaginación que se halla fuera de sus goznes. Aquí la violencia es necesaria para poder cortar el movimiento de aprehensión.

El rol de la imaginación en lo bello y lo sublime kantiano es quizás el punto de partida de muchas de las reflexiones deleuzianas sobre el arte, particularmente aquellas sobre la pintura y la música. Caos y ritmos: vemos aquí la dinámica que regirá los conceptos centrales con los que Deleuze abordará tan-

11> G. Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama* (edición de clases), Cactus,

Buenos Aires, 2007, p. 21.

12> Cf. G. Deleuze, *Kant y el tiempo* (edi-

ción de clases), Buenos Aires, Cactus, 2008, pp. 86-87.

to el pensamiento musical como el pictórico: el *ritornelo* (desarrollado en el capítulo homónimo de *Mil mesetas*) y el *diagrama* (analizado a propósito de Francis Bacon). En ambos casos se trata de modos de respuesta al caos, modos de hacer frente al caos para que no lo devore todo. Es por ello que el vínculo entre ritmo y caos será reencontrado sucesivamente en Klee, en Cézanne, en Boulez. Pero a través del concepto de *diagrama* Deleuze da cuenta, asimismo, del extremo opuesto al caos, extremo que debe ser conjurado en primer lugar. El pintor no se enfrenta a la tela en blanco, como tampoco el escritor se encuentra ante la página en blanco. El artista se enfrenta a una tela ya poblada por clichés que deberá borrar; deberá hacer crecer el desierto en la tela. Pero hay un riesgo: que todo caiga en el caos. “El diagrama es de hecho un caos, una catástrofe, pero también un germen de orden o de ritmo”¹³. Hay que hacer crecer el desierto, pero detectar allí las líneas de fuerza, los ritmos: esta es la tarea del pintor.

Entonces, si la estética deleuziana tiene este origen *kantiano*, resulta necesario asimismo llevar este punto de partida preliminar a otra estepa, la nietzscheana. Se trata de dirigir los estímulos al sistema nervioso, y no al cerebro, se trata, por lo tanto, de reconducir el problema estético al fundamento sensible. Hay que aspirar a una *fisiología del arte*, como aquella que esbozaba Nietzsche en sus últimos escritos, donde una nueva embriaguez aparecía como fundamento de todo “hacer y contemplar estéticos”. Esta embriaguez, que intensifica la “excitabilidad de la

máquina entera”, no es más que una “intensificación de las fuerzas”¹⁴. Y justamente si algo en común tienen las artes es el problema de “captar las fuerzas”¹⁵. Pero Deleuze reconoce la especificidad de las prácticas artísticas, y a tal punto que puede decirse que también encontramos en su pensamiento una defensa de la autonomía de cada una de las artes, y de éstas entre sí en tanto que cada una desarrolla problemas concretos y específicos.¹⁶ En los escritos de Deleuze se dice, por ejemplo, que la pintura es esencialmente histórica, mientras que la música sería esquizofrénica. La referencia a una fisiología o una psicología del arte quizás nos permita comprender el uso que se hace de estos términos. Jacques Rancière vincula la cuestión del carácter histórico de la pintura con la noción de justicia. Pero podemos considerar que, si se trata de *hacer justicia a lo sensible como tal*, no es bajo la lógica platónica de la *República*, como supone Rancière¹⁷, sino más bien mediante una vía godardiana. “No una imagen justa, sino justo una imagen”, afirmó Jean-Luc Godard. ¿Qué significa esto? Si se habla de “justicia” a propósito del movimiento de desfiguración implícito en el carácter histórico de la pintura no es para plantear el problema de la legalidad¹⁸. Si el problema de la jurisprudencia era lo que animaba el análisis kantiano, aquí es necesario avanzar sobre esa otra superficie de la estética deleuziana que se abre hacia Nietzsche. *Justo una imagen* que no nos arroja al problema de la representación; justo una imagen que *inviste* al ojo para convertirlo en un órgano “polivalente y transitorio”¹⁹. Un cuerpo lleno de ojos. No se trata

13> G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, ed. cit., p. 104.

14> Cf. F. Nietzsche, “IncurSIONES de un intempestivo” en: *Crepúsculo de los ídolos*, Buenos Aires, Alianza, 1998, pp.96-97.

15> G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, ed. cit., p. 63.

16> Cf. G. Deleuze y F. Guattari, *Mil*

mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, Pre-Textos, Valencia, 1988, p.299.

17> Cf. Jacques Rancière, “¿Existe una estética deleuziana?” en E. Alliez [comp.], *Gilles Deleuze. Una vida filosófica*, Cali/Medellín, revista “Se cauto”/ revista Euphorion, 2002.

18> Recordemos que en el estudio dedicado a Kant Deleuze piensa en

profundidad el problema de la legalidad y del carácter legislador de cada una de las facultades en las distintas críticas. (Cf. G. Deleuze, *La filosofía crítica de Kant*, París, PUF, 2004.)

19> Cf. G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, ed. cit., p. 59.

de la referencia a una psicoanalítica del arte, se trata de una psicología o una clínica estética en los términos en los que Nietzsche quizás pensaba *El caso Wagner*.

Lo que dicen los artistas

Ahora bien, si este es probablemente el trasfondo filosófico en el que se inserta la estética deleuziana, también es necesario señalar el procedimiento que le es más propio. Para abordarlo nos detendremos aun un momento en este detalle de la “histeria”. Para un lector de Deleuze resultará extraño el uso de este término tan psicoanalíticamente connotado para pensar la pintura. ¿Por qué hablar de histeria? Si se utiliza este término, es para ser fiel a Francis Bacon. Deleuze será fiel a Bacon a riesgo de que toda su estética tambalee hacia la interpretación menos deseable. En su trabajo sobre el pintor, Deleuze analiza el concepto de histeria hasta dotarlo de caracteres propios, “baconianos”, intraducibles. Es una señal de respeto: los artistas son los que saben lo que hacen, y este es quizás el procedimiento estético más notable en Deleuze: tomar muy en serio la palabra de los artistas. En el capítulo seis de su libro sobre Bacon, titulado “Pintura y sensación”, Deleuze se refiere a Cézanne como al artífice del concepto de sensación que él mismo quiere utilizar.²⁰ Y la sensación sería, para Cézanne, el complejo sintiente-sentido. Unidad del sujeto y el objeto en la membrana que es la sensación. Vemos aquí el gesto deleuziano: hacer una *lógica de la sensación* requiere de la referencia no a los padres de la estética, sino a los pintores, vale decir, al modo cómo un pintor configura su propia *lógica de lo sensible*.

El libro sobre Bacon es propedéutico desde el punto de vista del método de análisis artístico. Se trata en él de analizar una obra

—más tarde, en otra obra, será una práctica artística como el cine— avanzando sincrónicamente desde lo más simple hacia lo más complejo y utilizando la periodización como andamiaje endeble cuyo uso es provisorio y está dirigido a conseguir la determinación de los elementos genéticos del conjunto de un corpus. Se trata de abordar ontológicamente la historia del arte, es decir, trazar una historia en la que la cronología esté al servicio de una lógica de las imágenes y que, por lo tanto, pueda ser trastocada o reconstruida. La determinación de estos elementos permitirá avanzar de lo más simple a lo más complejo, ya sea desde el punto de vista de las sensaciones o desde el punto de vista de los signos. Entonces, entrar en el mundo de Bacon para desarrollar una “lógica de la sensación” dista de la práctica del “análisis”. Se trata más bien de un trabajo de captura conceptual. Deleuze no se ubica frente a los cuadros para realizar una descripción más o menos profunda de lo que allí ve y de sus vínculos con la historia de la pintura y de las ideas. Más bien sigue de cerca los escritos y los cuadros de Bacon, para extraer, de la reflexión que el propio Bacon hace de su obra, esos conceptos que permiten articular un discurso sobre la sensación.

Deleuze repite esta estructura en sus escritos sobre cine, y en los pocos escritos sobre música que encontramos dispersos en su obra. Podríamos decir, por ejemplo, que lo mismo sucede respecto de la interpretación de la obra de Olivier Messiaen. La piedra fundamental de lo que sería posible circunscribir como una *estética musical* en Deleuze se encuentra en el uso y desarrollo de algunas intuiciones del compositor francés, particularmente en sus trabajos sobre los pájaros. No es posible pensar la génesis territorial del ritornelo sin anclarla en el ca-

20> Cf. *Ibíd.*, 43-44.

rácter territorial del canto de los pájaros, en el señalamiento de un arte primero y no humano en el animal, y algo similar sucede en la lectura que se hace de los escritos teóricos de Boulez, particularmente en el último capítulo de *Mil mesetas*. Los conceptos que el creador de *Pli selon pli* pensó a propósito del modo de ocupación del espacio-tiempo en la música, y que llamó espacio liso y espacio estriado, adquieren en el capítulo señalado el carácter de conceptos centrales para pensar la ocupación nómada y sedentaria del territorio.

En la advertencia a la segunda edición de *Proust y los signos*, se indica que “la obra de arte no se limita a interpretar o a emitir signos por interpretar; los *produce* mediante procedimientos determinables”²¹. Se trata de una autonomía de acción: el arte *hace* algo que le es propio. Y es por eso que, para determinar los fundamentos de ese *hacer*, Deleuze recurre aquí a la fuente que considera más efectiva, es decir, a los propios artistas hablando de su obra. Se trata de dar un salto: leer los escritos teóricos de los artistas como un filósofo lee a Kant buscando en ellos el despliegue de sus propias líneas de fuerza. En las últimas frases del segundo tomo de los escritos sobre cine, Deleuze afirma, respecto de los artistas, que “nadie habla mejor que ellos de lo que hacen”.²² No obstante, la teoría del cine, la teoría de las artes visuales o de la música, al *hacerse* se convierten en algo distinto del cine, de la pintura o de la música, ya que la teoría trata sobre los *conceptos* de las artes. Pero, aun así, este desborde del arte sobre la teoría no desemboca en la necesi-

ria conquista filosófica de ese espacio. Ocurre justamente al revés. A menudo Deleuze *reencuentra* sus propios conceptos recurriendo al arte²³. Es a través de la reflexión sobre el arte, de la dificultad y, al mismo tiempo, de la necesidad de crear conceptos que den cuenta de un hacer sensible, como llegamos a la pregunta general sobre el objeto de la filosofía.

¿*Qué es la filosofía?*, título y problema formulado explícitamente en el último libro que Deleuze publica junto con Guattari. La filosofía no ocupa el espacio indeterminado de la reflexión sobre cualquier tema: “No es reflexión porque nadie necesita filosofía alguna para reflexionar sobre cualquier cosa: generalmente se cree que se hace un gran regalo a la filosofía considerándola el arte de la reflexión, pero se la despoja de todo, pues los matemáticos como tales nunca han esperado a los filósofos para reflexionar sobre las matemáticas, ni los artistas sobre la pintura o la música; decir que se vuelven entonces filósofos constituye una broma de mal gusto, debido a lo mucho que su reflexión pertenece al ámbito de su creación respectiva.”²⁴ Si la filosofía no es espacio de reflexión ni del consenso, sino la actividad creadora del concepto, el arte tampoco se pierde en la pregunta ontológica por su modo de ser, sino que es la actividad creadora de otro tipo problemas, aquellos íntimamente vinculados con la creación de sensación. Vemos aquí cómo se configura el campo de la discusión. La autonomía del arte no se encuentra gracias a una suerte de plegado o vuelco hacia una filosofía del arte, sino en su furiosa esteticidad.

21> G. Deleuze, *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 7.

22> G. Deleuze, *La Imagen-Tiempo. Escritos sobre cine 2*. Paidós, Barcelona, 1986, p. 370.

23> Véase, en este sentido, la referencia al concepto de *desterritorialización* en relación con el *outlandish* de Melville en *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, 3 videos, Ed. Montparnasse, Arte Vidéo, 1997,

especialmente letra “a” como “animal”.
24> G. Deleuze y F. Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, ed. cit., p. 12.

A propósito [de la memoria] del arte político

Consideraciones críticas en torno a “Tucumán Arde” como emblema¹ del conceptualismo latinoamericano²

Jaime Vindel³

Durante la última década han sido numerosas las contribuciones historiográficas y curatoriales que han insistido en redefinir los relatos del arte conceptual a partir de la adscripción al “conceptualismo global” de prácticas de naturaleza y procedencia geográfica sumamente diversas. Esa fue justamente la fórmula elegida como título de una de las exposiciones que gozó de una mayor repercusión en el umbral del nuevo siglo. Me refiero a *Global Conceptualism*, celebrada en el Queens Museum de Nueva York en 1999⁴, cuya división cartográfica privilegiaba las fronteras geopolíticas o geográficas sobre ideas-fuerza que las atravesaran. En su intento por otorgar una mayor visibilidad a esas prácticas, algunas de estas opera-

ciones han contribuido indirectamente a generar una lógica fetichizadora que tiende a ocultar su problemática histórica mediante su conversión en iconos del arte político. Con frecuencia esa descontextualización se ve facilitada por la inserción de esas experiencias en un cajón de sastre, el de los conceptualismos (“políticos”) periféricos, que no da cuenta de la especificidad de los procesos históricos y de los ámbitos culturales en que se articularon⁵. Por el contrario, esas prácticas pasan a formar parte de un limbo metafísico identificado con una suerte de “clima de época compartido”, que daría cuenta de una alteración de la *praxis* artística acontecida del mismo modo, al mismo tiempo y conscientemente en todos esos lugares. Esa noción del “clima de época”, demasiado próxima al concepto de *Zeitgeist* o “espíritu del tiempo”, obvia, en su

1> Emblema: “Jeroglífico, símbolo o empresa en que se representa alguna figura, y al pie de la cual se escribe algún verso o lema que declara el concepto o moral que encierra. 2. Cualquier cosa que es representación de otra” (DRAE).

2> Este texto es una versión reescrita y ampliada de la ponencia que el autor presentó recientemente al V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes - XIII Jornadas CAIA, titulado

“Balances, perspectivas y renovaciones de la historia del arte”, celebrado en Buenos Aires del 13 al 17 de octubre de 2009.

3> **Jaime Vindel** es investigador del Ministerio de Ciencia e Innovación de España, crítico de arte y docente de Historia del Arte en la Universidad de León. Integra el Proyecto de I + D “Arte y política en Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004” y es Miembro de la Red de Investigadores sobre

Conceptualismos en América Latina.

4> Cfr. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. The Queens Museum of Art, Nueva York, 1999.

5> Cristián Gómez Moya habla de “los efectos sobreabarcadores del conceptualismo en su dimensión global”, cfr. C. Gómez Moya, “Destiempo y anacronismos disidentes en la relación archivo-arte-política: ‘Tucumán Arde’”, inédito.

idealismo universalista, no sólo la multiplicidad de temporalidades que coexisten en cualquier cronología de tipo global, sino también la diversidad de motivaciones que se dan cita coetáneamente en un mismo país o región geopolítica. Así, por ejemplo, el capitalismo cultural ha tendido a desplegar una imagen del “arte latinoamericano” que, por citar las palabras de Diana Wechsler, únicamente puede corresponder a una “falsa totalidad”⁶. En ella, el arte latinoamericano se suele vincular a una serie de adjetivos que garantizan su éxito mercantil, satisfaciendo el ansia de novedad y exotismo de un sistema internacional del arte alterado por la crisis del modernismo occidental⁷. Frente a este panorama, y evocando el pensamiento de Ernst Bloch, se hace necesario generar políticas de visibilidad que diagonalen una concepción plurirrítmica y multietratificada del tiempo histórico⁸, revelando las *asincronías* presentes en las prácticas abordadas bajo la concepción sincrónica del conceptualismo. Justamente ese es el concepto que rescataba Andreas Huyssen cuando, tras rebatir lo que él denominaba una “teología internacionalista del arte moderno”, inquiría al historiador de la cultura a resaltar las *asincronías* [*Ungleichzeitigkeiten*] de la modernidad y a relacionarlas con “los contextos y constelaciones específicas de las historias y culturas regionales”⁹. Este enfoque no ha de excluir, sin embargo, la posibilidad de poner en juego

aproximaciones transhistóricas que resalten el anacronismo de algunas de esas prácticas como una constatación de su *diferencia*¹⁰. Así, por poner un ejemplo, conceptos como “factografía” u “operatividad”¹¹, que tuvieron su momento fuerte en el productivismo soviético de los años veinte, se presentan como herramientas epistemológicas de primer orden a la hora de abordar la vanguardia argentina de los años sesenta, en la que el cuestionamiento de la naturaleza material de las producciones artísticas y de la función social del arte adquirió una dimensión que la aleja del paradigma teórico que ha definido a la neovanguardia internacional¹². En relación con este punto, Cristián Gómez Moya, en un trabajo reciente centrado en la presentación del archivo “Tucumán Arde” en la *Documenta 12*, apuesta por pensar estas “modernidades *otras*” como anacronismos disidentes tanto de las prácticas centrales coetáneas como del “tiempo lugar hegemónico de los circuitos de exhibición del arte contemporáneo”¹³. Un ejercicio que, como plantearé más adelante, no ha de hacer incompatible su deseo de rescatar el potencial utópico de estas prácticas con el señalamiento de las aporías que enfrentaron, de modo que no constituyan una modernidad *otra* igualmente mitificada, nostálgica y fallida. El texto de Gómez Moya analiza con lucidez el proceso de museificación desactivadora padecido por la memoria de esas prácticas

6> D. B. Wechsler, “Exposiciones de arte latinoamericano: la (falsa) totalidad”, comunicación personal.

7> Sobre este punto se antoja un texto de consulta futura indispensable, el artículo de próxima publicación de Joaquín Barriados, “Museographic Imaginaries. Geopolitics of *Global Art* in the Era of the Expanded Internationalism”, comunicación personal.

8> En este punto resulta relevante la revisión del pensamiento de Ernst Bloch, cfr. Carlos Eduardo Jordão Machado, “Sobre *Herencia de esta época*, de Ernst Bloch”, *Ernst Bloch. Tendencias y*

latencias de un pensamiento.

Herramienta, Buenos Aires, 2007, págs. 55-72.

9> A. Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006 [1986], pág. 336.

10> Sobre la productividad del anacronismo en la historia del arte cfr. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008 [2000].

11> Aparte del ya clásico “De la *factura* a la *factografía*” de Benjamin Buchloh (cfr.

Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX. Akal, Madrid, 2004 [1984], págs. 117-149), recientes trabajos han arrojado luz sobre el origen soviético de estos conceptos y su recepción en la neovanguardia, cfr. *October*, 118, otoño, 2006 y Víctor del Río, *Conceptos factográficos entre el origen soviético y su recepción por la neovanguardia*. Tesis Doctoral inédita.

12> Que, como es sabido, tiene como referencia fundacional el libro de Peter Bürger *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987 [1974].

13> C. Gómez Moya, *Art. cit.*

en el marco global del arte contemporáneo. En efecto, la inclusión de las experiencias conceptualistas latinoamericanas en el circuito internacional se da demasiadas veces a costa de su adecuación a las exigencias ideológicas de un contexto post-artístico cuyas señas de identidad son la indefinición estética y el relativismo político; en ese espacio, lejos de astillar los relatos canónicos del arte contemporáneo, estas nuevas genealogías suelen mantener con aquellos una relación meramente adicional, derivativa o particular. Al análisis de este autor me gustaría añadir una reflexión en torno al modo en que el énfasis geopolítico de ciertos relatos contrahegemónicos del conceptualismo latinoamericano impone unas condiciones de visibilidad igualmente dudosas. Los enfoques a los que me refiero suelen fundamentarse en la apropiación táctica del aparato nominalista de las narraciones canónicas del arte contemporáneo. Incluso cuando parten de posicionamientos más o menos matizados, disímiles o antagónicos¹⁴, no se deja de detectar en ellos una cierta *tendencia* a legitimar *a priori* las prácticas identificadas como “periféricas” por oposición a las desacreditadas como “centrales”. En la pugna que mantienen por la definición semántica del ideológico “conceptualismo”, las respectivas variantes del arte conceptual se adscriben a grandes áreas culturales, reproduciendo esquemas binarios que encorsetan —cuando no estigmatizan— la lectura de unas y otras prácticas. De manera indirecta, la pertenencia de tal o cual artista a un bloque geoestratégico determinado es con frecuencia el punto de partida para una afirmación identitaria que quiere ver *indefec-*

tiblemente en sus producciones un reflejo de las tensiones macropolíticas globales, impidiendo mediante su reproducción discursiva el análisis de la validez de las distintas propuestas dentro del “mundo” en que se inscriben¹⁵. El reduccionismo característico de esas polaridades se concilia, por otra parte, con una concepción un tanto académica de las relaciones entre arte y política. Sin entrar a valorar ahora la vaguedad y confusión de las siguientes etiquetas, a la revocación del relato canónico del arte conceptual, adscrito en su conjunto a su versión “tautológica”, “analítica” o “lingüística”, le suele seguir la contraposición del modelo del “conceptualismo” “político” o “ideológico” como otro conjunto homogéneo, vinculando el primero de ellos al contexto anglosajón y el segundo a entidades (pluri)nacionales o transnacionales como España o América Latina. Este proceder teórico se topa con una serie de problemas: en primer lugar, tal categorización tiende a caricaturizar al conceptual anglosajón, no solo porque existan en ese ámbito prácticas difícilmente asimilables al paradigma tautológico, sino porque además omite el potencial crítico de las que sí se suelen ubicar bajo ese rótulo; en segundo lugar, vierte una mirada esencialista sobre el conceptualismo latinoamericano que, por una parte, uniformiza un panorama inmensamente diverso en cuanto a las poéticas desplegadas, y, por otra, suele conceder un menor grado de visibilidad a aquellas propuestas que en apariencia se aproximan más al denostado conceptualismo analítico que a la predeterminada alteridad del conceptualismo político latinoamericano; finalmente, da por presupuesta la politicidad

14> A propósito de la imposibilidad de asimilar posiciones divergentes dentro de ellas, Ana Longoni ha señalado: “(...) aquello que puede percibirse desde afuera como una operación monolítica y coincidente en los relatos historiográficos, curatoriales, institucionales, dista mucho

de ser un bloque homogéneo y trasunta un cúmulo de conflictos explícitos y tensiones implícitas, versiones en colisión, sentidos en pugna”, cfr. A. Longoni, “Retornos de ‘Tucumán Arde’”, *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale*. CCPE/ AECID, Rosario, 2008,

s. p. Dando por bueno este argumento, he de señalar que, sin embargo, es justamente ese “afuera” del que habla Longoni sobre el que me interesa pensar en este trabajo.

15> N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*. Visor, Madrid, 1990.

de las prácticas del conceptualismo latinoamericano a partir de su vinculación con la realidad socio-política del momento, sin dirimir cuáles de esas prácticas y en qué medida promovieron procesos que, desde nuestra posición actual, podríamos considerar virtualmente emancipatorios, y cuáles, por el contrario, se mantuvieron dentro de una lógica representativa que subordinó su incidencia política a la exaltación mitológica o a la proposición militante de conductas a seguir. No se trata, por tanto, de negar la factibilidad de esas redefiniciones de la terminología de la historiografía del arte contemporáneo occidental bajo la pretensión de discriminar qué es y qué no arte conceptual, sino de evaluar algunas de las implicaciones que se traslucen en esa maniobra política y de determinar qué performa el establecimiento de ese juego del lenguaje y la semejanza familiar que trae aparejada. En este sentido, es indudable que tal operación ha procurado una mayor visibilidad a las prácticas de las que venimos hablando, a la producción textual a ellas asociada y a sus agentes protagónicos. Pero no lo es menos que ya desde su misma formulación puede contribuir a redoblar la relación de dependencia con los discursos eurocéntricos o neocolonialistas, a que la permanencia de su publicidad se vincule con la cita de la lógica centro-periferia contra la que declara posicionarse. En último extremo, me pregunto si es descabellado afirmar que ha llegado un momento en que aquellos relatos articulados en torno a esa dualidad que no problematizan el campo semántico de las nociones

que las conforman y el lugar desde el que es enunciada constituyen ya una retórica homologada; que son, en definitiva, parte potencialmente efectiva del centro. Esta reflexión parece especialmente relevante en lo que afecta a las prácticas que suelen identificarse con la versión más “politizada” del conceptualismo latinoamericano. En estos casos, hablar de “conceptualismo político/ ideológico” es tanto como hablar de identidad más diferencia (no de una *diferencia* irreducible a cualquier identidad; es aceptar una negociación semántica que de entrada subsume la desemejanza radical, que obtura lo incomparable mediante una “negación afirmativa de la demanda de inscripción en el canon”¹⁶). Al poner el foco en la apropiación-revocación nominalista de una categoría histórico-artística, esas narraciones y sus correspondientes dispositivos curatoriales contribuyen a reinstaurar la disciplinariedad y la autonomía de la esfera del arte contra la que se revolvián muchas de estas prácticas, al tiempo que bloquean su abordaje crítico en un horizonte de sentido que exceda ese campo discursivo¹⁷. Ejemplificaré este planteamiento a partir de “Tucumán Arde”, experiencia devenida ícono internacional del “conceptualismo político latinoamericano”. Al aproximarnos a “Tucumán Arde” resulta anecdótico –y hasta banal– instrumentalizar su lectura a favor de una versión política de la historia del conceptualismo. Más relevante resulta situar históricamente la experiencia para interrogarnos acerca de los fundamentos con que la histo-

¹⁶ Es la expresión que emplea Cristián Gómez Moya al reponer algunos argumentos del *dossier* de la revista *ramona* 82, julio de 2008. Este autor ha reflexionado con agudeza acerca de los peligros que acechan a ciertos proyectos actuales, como aquel que aspira a conformar un Archivo Universal de las prácticas críticas. En su opinión, este macroarchivo “informaría de una práctica

política sobre las ruinas de la catástrofe cuya nostalgia gloriosa hoy retornaría multicultural y comunitaria ofreciendo nuevos espacios para el diálogo universal. Esta nueva conciencia ahora desestima los botines de guerra, su mirada simplemente persigue exponer memorias, los documentos, las copias del amplio archivo-arte-política (...) en un mítico panel del acontecer de la

diferencia: el Archivo Universal. Estas políticas de la ruina museal se inscriben así, ya no como obras de otras latitudes, sino más bien como un *destiempo* afirmativo y absorbido por el anacronismo mitificado en la razón del otro, donde todos puedan contar su visión de la modernidad (Borja-Villel), pero eso sí, en un único tiempo-lugar”. Art. cit.

ría del arte aborda la relación entre arte y política. Al integrar la experiencia en la categoría “arte político”, esta disciplina tiende a presentarla como un reflejo en ese campo de las luchas sociales que lo exceden. La historia de la política, por su parte, no la considera como objeto de estudio en la medida en que la metodología operativa de la experiencia es extraña a la forma de resistencia que suele identificar a la época: me refiero a la figura del militante y, más concretamente, al militante revolucionario. En consecuencia, pensar la singularidad política de “Tucumán Arde” no pasa, como a veces se ha dicho, por considerarla una traslación al campo artístico del accionar guerrillero, sobre todo si tenemos en cuenta que fue la temporalidad revolucionaria –presente en los escritos de los artistas– la que impidió la continuidad de experiencias similares. Su lugar –o, mejor, su no-lugar–, se sitúa, por el contrario, en el intervalo entre dos identidades, la del artista y la del militante, figuras que Suely Rolnik ha

relacionado, respectivamente, con la micropolítica y la macropolítica.

Para la psicoanalista brasileña, la micropolítica remite al modo en que somos afectados por la vía de la sensación¹⁸, mientras que la macropolítica aspira a recartografiar el mapa de los datos perceptibles de lo real¹⁹. La primera sería deudora de una concepción de la forma en la que ésta no es identificada con un rasgo ideológico, sino intuida como una intensidad capaz de “extrañarnos”: “cuanto más precisa es la forma –afirma Rolnik–, más pulsante es su calidad intensiva y mayor su poder de insertarse en el entorno. Cuando dicha inserción ocurre, hace existir una política de subjetivación”²⁰. Esta política de subjetivación se distanciaría de la tradicional concienciación macropolítica, habitualmente validada por la nitidez ideal de la representación de los contenidos o los significados. De ello no se ha de inferir, sin embargo, que lo micro y lo macropolítico sean ámbitos sensibles estancos. Por el contrario, es relevante reflexio-

17> En este sentido, no está de más retomar los testimonios de principios de los setenta de artistas como Juan Pablo Renzi o León Ferrari, quienes rechazaron la adscripción de sus obras al conceptualismo, al que identificaban con una “nueva moda” de la crítica, cfr. J. Pablo Renzi, *Panfleto N° 3, Arte de Sistemas*, CAYC, 1971 y L. Ferrari, “Respuestas a un cuestionario de la Escuela de Letras de la Universidad de la Habana sobre la exposición ‘Tucumán Arde’” en *Prosa política*. Siglo XXI, Buenos Aires, 1973, pág. 38. Este último lamentaba que “a pesar de ser ‘Tucumán Arde’ una manifestación contra el sistema y desde afuera del sistema, de la ‘vanguardia’ y de los circuitos internacionales del arte de elite, haya sido usado como parte de la plataforma de lanzamiento de una nueva moda de la ‘vanguardia’: el arte conceptual. En efecto, algunas publicaciones señalan a ‘Tucumán Arde’ como uno de los antecedentes de aquella escuela dado que puso el acento en la significación de la obra. Pero quienes lo vinculan al arte conceptual, que es una nueva

‘vanguardia’ para la misma elite de siempre, olvidan que la gente de ‘Tucumán Arde’ comenzó por abandonar el campo de la elite (...) ‘Tucumán Arde’ usó el arte para hacer política. Una parte del arte conceptual y de ciertas manifestaciones del ‘arte político contemporáneo’ usan la política como tema para hacer arte”. En relación a la tematización autolegitimante de lo político y por estridente que pueda resultar, un argumento muy similar esgrimía recientemente Marcelo Pombo al tachar a cierto arte político –que él tiende a relacionar con el conceptualismo– de “drama impostado”, cfr. *Pombo*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006, pág. 25.

18> Cfr. <http://www.macba.es/uploads/20090216/QP17_Meireles.pdf>. En este sentido, las muestras de “Tucumán Arde” fueron concebidas como una experiencia multisensorial, que incorporaba estímulos visuales, vocales e incluso gustativos, como el café amargo que podían tomar los asistentes y que evocaba la crisis azucarera tucumana (cfr. A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*. Vanguardia artística y política en el 68

argentino. Eudeba, Buenos Aires, 2008, pág. 206).

19> Con él se vincularía a inclusión de toda una serie de documentos que revelaban las causas y consecuencias de la injusticia social padecida por la provincia de Tucumán y agravada tras el cierre de sus ingenios azucareros.

20> S. Rolnik, art. cit.. Ahí se sitúa, en mi opinión, el límite histórico de “Tucumán Arde”, en una incompreensión de las implicaciones políticas de la forma. El afán antiinstitucional condujo a los artistas no sólo a la elección de un sindicato como espacio alternativo para el arte, sino a su “ocupación” efectiva, de modo que quedara borrada toda reminiscencia del formato “exposición” y de la preocupación formal como marcas reconocibles del arte burgués (cfr. A. Longoni y M. Mestman, op. cit., pág. 201).

21> La sugerencia de esta diferencia entre conciencia trascendental y específica proviene de la lectura de la Tesis Doctoral inédita de María Inigo Clavo, *(Des)Metaforizar la Alteridad: La poscolonialidad en el arte en Brasil durante el AI-5 (1968-1979)*.

nar acerca de *cómo* esa conciencia trascendental puede hacerse específica,²¹ de qué *forma* o manera lo macropolítico (el *qué* fijado en la conciencia) puede afectar al cuerpo micropolítico. En este sentido, el proceso de subjetivación experimentado por los artistas integrantes del itinerario del 68 no se detecta en el plano de su identificación, tras la correspondiente asimilación de su ideario, con la conducta de la militancia foquista, sino en cómo esa imposibilidad les llevó a reconsiderar su función en la esfera pública, a desplazar su ámbito de incidencia lejos de los espacios y las formas de visibilidad asignados al arte, a generar estrategias productivas y estéticas de lo social inéditas en la época. De la misma manera, habría que cuestionar que la potencia poético-política de “Tucumán Arde” residiera en su contribución a que el público tomara conciencia de la crisis tucumana. Inducir un proceso de concienciación no garantiza que la experiencia derivada trascienda una recepción adecuada a un activismo de representación²². Más interesante sería preguntarnos qué procedimientos puso en juego para habilitar un proceso de desidentificación que reposicionara al sujeto-espectador, que le llevara a abandonar su condición de tal al sentirse y para situarse en un plano de igualdad con los afectados, movilizándolo sus energías para enfrentar esa crisis²³. En cualquier caso, dicho proceso no se concretaría necesariamente en la hipotética asunción como propio del proyecto revolucionario defendido por los artistas, el cual, por lo demás, distaba de ser homogéneo. Sin embargo, el historiador del arte político sigue localizando a menudo la radicalidad de las prácticas que analiza en las intenciones del artista, como si éstas implementaran de por sí hechos sociales determinados. Es como si el carácter postformalista y heterónomo de

esas prácticas permitiera conocer por anticipado sus efectos, imprimiéndolos en ellas de antemano. El reflejo de ese planteamiento contribuye a una nueva remitificación de la figura del artista, convertido de ese modo en acreditado ideólogo social. Una autoridad sumamente paradójica, en tanto viene avalada, al menos parcialmente, por su tránsito en el pasado y su reinserción presente en los circuitos de visibilidad de la institución contra la que se considera que se revolviéron.

En relación con este último apunte, se suele asumir tácitamente que la relevancia política de estas experiencias viene certificada por situarse más allá de los márgenes de la institución arte, entendidos éstos como sus límites arquitectónico-simbólicos. Esta división entre el adentro y el afuera, típicamente sesentista y en la que este último aparece como una suerte de “paraíso secularizado”, contribuye nuevamente a homogeneizar el sentido de estas prácticas, impidiendo discernir la potencialidad emancipatoria de las distintas metodologías y poéticas que cada una de ellas pone en juego. Parecería, por otra parte, que su recepción colectiva fuera a priori garante de dicha potencialidad. En algunos casos, la exaltación de su carácter más o menos multitudinario, sin entrar en la valoración de hasta qué punto posibilitan o no agenciamientos singulares, se debe a la permanencia en esas lecturas de una concepción mimética del arte que, en este caso, tiene como referente eventos políticos que exceden su ámbito. Un punto de vista no siempre contrastado con el hecho de que la historia del siglo XX deparó variados ejemplos en los que las grandes movilizaciones sociales fueron, más que un índice de la política, un síntoma de su estetización.

Lo que subyace finalmente a estas lecturas es una concepción pedagógica (del arte)

22> Cfr. Jacques Rancière, Sobre políticas estéticas. MACBA/ Universitat

Autònoma, Barcelona, 2005, pág. 38.
23> Cfr. J. Rancière, Política, policía,

democracia. LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2006, págs. 17-26.

que ha encontrado su formulación más reciente en el libro del artista uruguayo Luis Camnitzer, titulado precisamente *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Dicha concepción se basa en un modelo de eficacia comunicativa, cuyas aporías han sido puestas de manifiesto por autores como Elizabeth Ellsworth²⁴. El arte político comunicativo es afín a un ideal de transparencia que, no exento de resonancias mítico-religiosas, comparte con los medios masivos de in-formación y los mensajes publicitarios, y que no hace sino revelar una marca de poder. En él, los espectadores son reducidos a “simples consumidores pasivos de significados que son evidentes en sí mismos”²⁵ o a destinatarios de un mensaje que les impele a imitar, en una línea que Jacques Rancière remonta a la escena teatral clásica de Molière y Voltaire, aquellas pautas de conducta puestas en escena²⁶. En su versión más consensual-relacional, a este modelo le precede la presuposición de un espacio dialógico que asigna al receptor un lugar y un deseo conocidos. Este aspecto pondría en cuestión la necesidad misma del acto comunicativo, ya que en ningún caso contribuiría a adentrarnos “en un territorio que todavía no es conocido”. Pero incluso cuando estas propuestas transmiten nueva información, no dejan por ello de perpetuar “una forma de conocer previamente establecida”, al tiempo que excluyen a todo aquel que se ubique en una posición disensual²⁷. Sin minusvalorar su relevancia conjunta, en el caso de experiencias vanguardistas como “Tucumán Arde” las paradojas –y la violen-

cia– de la lógica comunicativa se evidenciaban en la autoproclamación del artista como vocero de los intereses emancipatorios de aquellos a quienes se deseaba concienciar de modo irreflexivo. Esta contradicción, punzante en la literatura artística del itinerario del 68, establece que la eficacia del arte únicamente podría verificarse –de ser tal cosa posible– en un receptor especular de los propósitos del emisor. Frente a estas imposiciones características de la “ideología de lo comunicativo”, Ellsworth propone, tomando como guía el filme *Shoah* de Claude Lanzmann, un paradigma de *producción* (por oposición a la mera *recepción*) analítica de conocimiento, en el que el sujeto es llamado a la construcción singular del sentido. Un enfoque mucho más ajustado a la hora de dar cuenta de la eventualidad de experiencias como “Tucumán Arde”, en la que la dimensión del material recopilado forzaba a una recepción parcial –en un doble sentido– del mismo²⁸. En desacuerdo con el modelo comunicativo del arte político, que suele presuponer una comprensión total de sus mensajes –proyectando en el espectador la autoconsciencia ideal del artista–, entre intención y recepción existe siempre una discontinuidad irreducible. No hubo, por tanto, un “Tucumán Arde”, sino múltiples lecturas de un *archivo* cuya relevancia pedagógica y política siempre exceden cualquier unidireccionalidad teleológica.

En efecto, es posible pensar las muestras sesentistas de “Tucumán Arde” como el acontecimiento del montaje de un archivo constituido tras un trabajo de campo, un “modo de hacer” sobre el que han retornado

24> Cfr. E. Ellsworth, *Posiciones en la enseñanza*. Akal, Madrid, 2005.

25> *Ibid.*, pág. 87.

26> Cfr. J. Rancière, “Estética y política: las paradojas del arte político”, José Larrañaga Altuna y Aurora Fernández Polanco, *Las imágenes del arte, todavía*.

Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 2007, pág. 26.

27> E. Ellsworth, *op. cit.*, pág. 91 y ss.

28> “Una lectura o comprensión parcial es la que se sitúa fuera del lugar que se me ha destinado (...) En una lectura parcial no trato de comprender [sino de

poner en] uso (...) Pretender que cualquier lectura es inocente de esta parcialidad es afirmar estar leyendo de acuerdo a un estándar universal, trascendente”, *op. cit.*, pág. 113.

una y otra vez prácticas posteriores. La relevancia de este planteamiento estriba en que puede ser un acicate contra cualquier tentación nostálgica por mostrar los restos documentales de aquella experiencia –y los que se han sumado con posterioridad– como mera *ilustración* de un evento primigenio cuya intensidad es, de por sí, del orden de lo indecible y de lo irrepresentable. Toda visibilización presente del archivo que desee escapar a la osificación museográfica, entendida aquí como la conversión biopolítica del evento en re-presentación²⁹, ha de dar lugar a un nuevo acontecimiento de “Tucumán Arde” que lo libere de su mitificación historiográfica. Ello implicaría, *entre otras cosas*, la implementación de estrategias de montaje diferentes –cuando no discordantes o incluso opuestas– a aquellas que caracterizaron a la experiencia primera. Sin eludir las dialécticas del “arte político”, una tentativa enormemente valiosa fue la reciente muestra *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale*, celebrada hace apenas un año en el Centro Cultural Parque de España de la ciudad de Rosario³⁰. El experimento curatorial proponía un desmontaje de las narrativas que suelen inscribir el acontecer de estas prácticas en la ficción de continuidad del relato. El primer túnel se encontraba prácticamente vacío. Sólo unas luces develaban el espacio de exhibición. Al fondo de la sala una sucesión aleatoria de imágenes procedentes del archivo, que daban cuenta del proceso de producción de “Tucumán Arde”, se superponían visualmente con el sonido de los testimonios recopilados más recientemente por Ana Longoni y Mariano Mestman para su investiga-

ción sobre el itinerario del 68. En los dos corredores restantes, el público tenía acceso a una gran y fragmentada cantidad de material de consulta y visualización que incluía desde los documentos “originales” a aquellos que constataban las resonancias diacrónicas de la experiencia en los más diversos medios. No existía una direccionalidad que proveyese al espectador de una *explicación* unívoca de lo que fue “Tucumán Arde” y el devenir en que aquella experiencia se inscribió y se inscribe. La tendencia de la historiografía tradicional a establecer una coherencia de sentido entre literatura artística, proceso creativo, formalización del dispositivo y recepción de la experiencia era quebrada por la emergencia de una serie de intersticios hermenéuticos. En contraposición a la masividad sobreinformacional de la muestra del 68, la selección y disposición del material privilegiaba la aparición de fallas y discontinuidades en [la escritura de] la historia, favoreciendo la multiplicidad de las “rutas de lectura”³¹. A diferencia de la “panelización”³² padecida por el Archivo Graciela Carnevale en otros eventos, en este caso las imágenes aparecían intertextualizadas por documentos y testimonios de diferente datación cronológica que diagramaban un montaje de tiempos heterogéneos. Frente a la homogeneidad esteticista de la imagen-superficie, tendiente a la descontextualización histórica, se abrían de ese modo fisuras que habilitaban la construcción de la memoria por parte del receptor. En este sentido, Graciela Carnevale –integrante junto a Fernando Davis, Ana Longoni y Ana Wandzik del “equipo de trabajo” y participante de la experiencia originaria– afir-

29> Cfr. Boris Groys, “Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation”, *Documenta 11*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002, págs. 108-114.

30> Cfr. *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale*, op. cit.

31> Cfr. E. Ellsworth, *Ibid.*, págs. 119 - 139. “Esas discontinuidades no son meros obstáculos a superar (...) Por el contrario, marcan los límites de la igualdad. Estas discontinuidades son lo que configura el material y el proceso –y la diferencia–”, *ibid.*, pág. 127.

32> Tomo el término del referido trabajo de C. Gómez Moya, quien ha abordado este mismo experimento curatorial en los términos de un “extrañamiento museográfico”.

maba en el catálogo editado para la ocasión que ante este tipo de montajes se plantea la alternativa entre “posibilitar preguntas o presentarse como un modelo ahistórico y universal que genere nuevos estereotipos (...)”. La primera de esas opciones permitiría concebir “el archivo como un espacio de reflexión, de diálogo y de debate abierto a múltiples interpretaciones y lecturas”. Un diálogo no propiciado desde “el lugar del saber sino del de la duda y los interrogantes”³³, no subordinado a los efectos proyectados sobre la puesta en escena de esas prácticas sino consciente de que los procesos interpretativos y de subjetivación política que pueda generar son imprevisibles.

Este ensayo no se postula como una defensa de una pretendida e inalcanzable neutralidad dialógica, sino como una conclusión provisional que incite a la generación de dispositivos, gramáticas visuales y discursivas que involucren al espectador de modo diferente a la persuasión comunicativa, que, en realidad, no hace sino objetualizarlo³⁴. Para concluirlo, a modo de coda, me parece relevante traer a colación y proponer una tercera vía a la contraposición que Susan Buck-Morss establece entre los enfoques de la historia del arte y de los estudios visuales. Para esta autora, el primero de ellos tendría por objeto de estudio a la obra de arte, cuyo significado sería la intencionalidad del artis-

ta; el segundo, a la imagen, cuyo significado sería la intencionalidad del objeto, ya que toda “imagen –por citar sus palabras– recoge la ‘película emanada’ de la faz del mundo”. En su escrito titulado “Estudios visuales e imaginación global”³⁵, publicado en su versión castellana en la revista *Estudios Visuales*, Buck-Morss acusa indirectamente a la historia del arte de desear devolver las imágenes a sus “legítimos dueños”, resistiéndose a reconocer la condición errante y el potencial democrático de las mismas que, en su opinión, constituyen “toda nuestra experiencia compartida”. En su enfoque resulta un tanto contradictorio subrayar la indiciabilidad material de la imagen (un rastro de su historicidad) para posteriormente celebrar un tanto a la ligera su superficialidad. La relevancia de experiencias como *Inventario* radica en que en ellas se atisba una alternativa a la oposición establecida por Buck-Morss, en que abre la posibilidad de plantear un modelo historiográfico que, por retomar nuevamente las palabras de esta autora, sin nostalgias por la atribución originaria de la imagen, despliegue modos de lectura que permitan “ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo”, que inciten a imaginar e imaginen respuestas a preguntas como la lanzada en el último panel de la muestra: “¿Cómo reactivar críticamente esta experiencia en el presente?”.

33> Cfr. G. Carnevale, “Algunas interrogaciones sobre el archivo”, *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale, op. cit.*, s. p.

34> En este sentido, el mencionado texto

de Ellsworth sugiere vías que podrían explorarse de cara a futuros experimentos editoriales o expositivos.

35> Cfr. S. Buck-Morss, “Estudios visuales e imaginación global” en José

Luis Brea (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal, Madrid, 2005, págs. 145-159.

REVISANDO LOS 30

Mirando el cielo de Buenos Aires¹

Olivier Debroise²

La tarde del 16 de octubre de 1966, unas ochenta personas se reunieron en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, en Florida 936, Buenos Aires. No sabían muy bien qué iba a pasar ese día. Se habían reunido para asistir a un evento: “El helicóptero”, un happening or-

ganizado por un escritor joven, Oscar Masotta³, que había sido invitado recientemente a dar una conferencia sobre arte y filosofía en el Di Tella. Había seis transportes estacionados frente al Di Tella⁴ para llevar a los visitantes a dos lugares distintos. Según el último dígito de la entrada (par o impar), se indicó a los participantes que abordaran el primer grupo de tres

1> Este texto es un pasaje editado del trabajo que Debroise presentó en el Getty Research Institute el 18 de febrero de 2008. Forma parte de un proyecto no terminado para un libro titulado *Machines, Spacecrafts, Footsteps, Bombs and Artistic Change in the 1960s* (“Máquinas, naves espaciales, pasos, bombas y cambio artístico en la década del sesenta”), pensado como una crónica de una serie de prácticas artísticas en varios países de América Latina, en una época en que los artistas utilizaban cada vez más los desarrollos tecnológicos de posguerra en las áreas de matemática (en especial la cibernética y su relación con el lenguaje), teoría de la información y comunicación satelital para cuestionar su situación de entonces y la función del arte en una sociedad dominada por los medios. Agradecemos a la Getty Foundation, que apoyó el estudio y la conferencia del autor; a Cuauhtémoc Medina; Patricia Sloane; Jannon Stein; Research Assistant Publications; al Getty Research Institute, que hizo la revisión final y a todos quienes hicieron posible esta publicación.

2> **Olivier Debroise** (Jerusalén, 1952 - México, 2008). Era ciudadano francés aunque vivió y trabajó en México desde los 17 años de edad. Se desempeñó como novelista, historiador, crítico de arte y curador de numerosas exposiciones entre las que se destacan *Modernidad y modernización en el arte mexicano* (Museo Nacional de Arte, México, 1991) y *El Corazón Sangrante* (ICA, Boston, 1991). Entre sus libros más conocidos se cuentan *Diego*

de Montparnasse (1979), *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México* (1991), y *Diego Rivera, pintura de caballete* (1985). Escribió tres novelas, la última, *Crónica de las destrucciones*, ganó el Premio Colima de Novela 1998, y filmó el largometraje *Un banquete en Tetlapayac*. En el año 2004 fue nombrado responsable de colecciones de arte contemporáneo de la Dirección General de Artes Visuales de la UNAM y asesor por México del *Recovering the Critical Sources of Latin America and Latino Art* del International Center for the Arts of the Americas (ICAA), un programa del Museum of Fine Arts de Houston.

3> A Oscar Masotta –el autor del happening “El helicóptero”– se lo conoce principalmente por su trabajo en el campo de estudios lacanianos. En la década de 1970, creó su propia escuela poslacaniana de psicoanálisis en Barcelona. Hijo del período de apertura posterior al gobierno de Perón, Masotta fue uno de los primeros lectores y traductores al español de Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss y Roland Barthes. En 1965, Masotta estaba enseñando Arquitectura en el Centro de Estudios Superiores de Arte (que había fundado un año antes, con el arquitecto Cesar Jannello), dando conferencias en el Di Tella y editando una serie de libros sobre la comunicación y los medios. Escribió un libro sobre el Pop Art en Estados Unidos entre 1964 y 1965, aunque jamás había sido espectador presencial de los trabajos de Andy Warhol, George Segal, Robert Indiana o Roy Lichtenstein que analizaba en el libro. Su

justificación, probablemente inspirada en sus lecturas de Lacan, nos acerca a su enfoque para el arte y su compromiso más profundo con el arte:

“Como críticos del realismo, Lichtenstein, Indiana o Warhol no pretenden “informarnos” acerca de lo real ni, mucho menos, reproducirlo. Por el contrario, tratan de informarnos acerca de la información preexistente o, por decirlo de algún modo, de representar lo representado.”

[Oscar Masotta, *El “pop-art”* (Buenos Aires: Columba, 1967), 15; el texto también se publicó en Oscar Masotta, *Revolución en el arte: Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta* (Buenos Aires: Edhasa, 2004), 115-16.]

De esa manera, tal como dijo Masotta un año después, la exposición directa al Pop Art no era necesaria, dado que la obra sólo transmite “un código que es el mensaje en sí mismo, y sólo genera la posibilidad de comunicar significados”. En ese sentido, Masotta seguía una escuela de crítica similar a la desarrollada en esa época por Barthes y Jean Baudrillard, que consideraba que el Pop era una “interrupción de la representación” y una “integración total” de la obra de arte con la economía política del signo-producto. Ver Hal Foster, “Death in America”, *October* 75, 1996, p. 38. Las contribuciones de Masotta como artista y teórico no se reevaluaron sino recientemente: ver Inés Katzenstein (ed.), *Listen, Here, Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-garde*, Nueva York: Museum of Modern Art, 2004.

transportes o el segundo. Los asistentes del Di Tella habían informado a todos que la agenda era extremadamente precisa. Los seis transportes dejaron la calle Florida con cinco minutos de diferencia: el primer grupo, a las 2.40 PM, el segundo, precisamente a las 2.45 PM. El primer grupo recorrió 18 cuadras hacia el este, hasta un pequeño teatro independiente llamado El Teatrón, ubicado en un sótano en un barrio de mucho movimiento, en Santa Fe y Pueyrredón. Simultáneamente, los otros tres transportes fueron hacia el norte, pasaron el aeroparque, y llegaron a la abandonada estación de tren Juan Anchoarena, ubicada en un barrio de categoría con vista al Río de la Plata. Así, los dos grupos estuvieron separados desde el comienzo, aunque participaran de la misma acción. Voy a empezar –tal como hace el propio Masotta en su crónica del evento⁵– con los participantes que fueron llevados a El Teatrón. Durante 25 minutos, el grupo del pequeño teatro subterráneo fue expuesto a un número de rock estridente, interpretado en vivo

por tres miembros del Centro de Experimentación Audiovisual del Di Tella, mientras se proyectaba en una pared un corto de 16 mm, de ocho minutos de duración, creado para la ocasión por el artista Oscar Bony. La película empezaba con un zoom lento dentro de un inodoro, y después pasaba a una figura cubierta de vendas blancas, que se retorció para liberarse. Según Masotta, se trataba de una referencia a un happening de Claes Oldenburg, probablemente “Injun”, que se hizo en Dallas en 1962 y también incluía inodoros que se vaciaban, ataduras y una película. Los movimientos de la figura de la pantalla eran imitados en la sala por la cantante Nacha Guevara, que se dirigía a la audiencia de manera sexual. A las 3.25 PM, los asistentes obligaron a los invitados a salir corriendo del teatro y abordar el transporte para dirigirse al segundo destino. El guión de Masotta para El Teatrón –que denominaba “el viejo happening”– era una parodia evidente, una combinación com puesta de los ingredientes habituales de los

4> El Instituto Torcuato Di Tella, creado en 1958 como fundación sin fines de lucro patrocinada por la Sección Industrial Amasadoras Mecánicas (SIAM), uno de los principales fabricantes de electrodomésticos y automóviles desde la década de 1940. El Centro de Artes Visuales abrió en el Di Tella en 1960. Aunque originalmente se pretendía que se exhibieran obras de maestros europeos de la colección personal del fundador de la corporación, Torcuato Di Tella, en unos pocos años ya era un centro para la expansión del arte contemporáneo. El Di Tella fue un motor importante en Argentina, a pesar de las críticas, provenientes de la derecha (que sostenía que el Di Tella impulsaba una vanguardia internacional que cuestionaba el estatus del arte como patrimonio) y de la izquierda

(que veía al Di Tella como un agente elitista del imperialismo). Muchos críticos y curadores como Clement Greenberg, Pierre Restany, Allan Solomon y Lawrence Alloway fueron invitados en calidad de jurados para el premio anual, muy debatido, y también se premió a artistas como Robert Morris, Sol LeWitt y Bridget Riley, además de los argentinos Marta Minujín y Luis Felipe Noé, por mencionar sólo a dos. El director del Centro de Artes Visuales, el especialista en historia del arte Jorge Romero Brest, tenía conexiones en el mundo artístico internacional, pero además –y esto es un logro notable en el sistema artístico del momento, extremadamente polarizado– respaldó un amplio espectro de prácticas artísticas, desde el Informalismo y la Nueva Figuración de la Argentina hasta la

abstracción *hard-edge*, el Pop, el Op, el montaje californiano y algunos ensayos muy preliminares en la deconstrucción del objeto artístico, Happenings, y Crítica institucional. Por esas razones, el Di Tella fue excepcional en América Latina, donde las instituciones culturales suelen ser administradas por el Estado, promoviendo a artistas locales sólo como emblemas de la identidad nacional o –cuando eso es insostenible en un mundo cambiante y globalizado– sólo si establecieron un estilo muy personal, descartando casi todo lo ubicado en los márgenes.

5> Oscar Masotta, “Después del pop: Nosotros desmaterializamos”, conferencia en el Instituto Torcuato Di Tella, 21 de julio de 1967, publicado en Oscar Masotta, *Conciencia y estructura* (Buenos Aires: Editorial J. Álvarez, 1969), 218–44.

happenings de la época: rock o free jazz, un contexto desordenado, elementos abiertamente sexuales, etc. De esa manera, los elementos estructurales establecidos, que permitían distinguir un happening de otras formas de arte, eran el tema subyacente en “El helicóptero” de Masotta.

El segundo componente de “El helicóptero” –“el nuevo happening”, según Masotta– era radicalmente distinto del primero, pero inseparable. El segundo grupo de transportes llegó a la estación de tren Anchorena; donde lo único que podían hacer los participantes era mirar el vasto horizonte sobre el río. Tenían que quedarse ahí, junto a las vías abandonadas, esperando. Y nada pasaba. Seguramente se sintieron como actores de *Esperando a Godot* (una referencia clave de la época). A las 4.00 PM, un helicóptero voló sobre la plataforma de tren que daba al río. Junto al piloto, una estrella de cine joven y hermosa, Beatriz Matar, miraba al reducido grupo. Luego, el helicóptero se fue. Dos minutos después, el primer grupo de transportes llegó a Anchorena. Los dos grupos se mezclaron. Después, todos fueron llevados de vuelta al Di Tella, y eso fue todo.

El happening no fue comentado (o siquiera mencionado) en la prensa; deliberadamente, la única evidencia de que efectivamente ocurrió es una serie de fotografías, un programa (Gráfico 1) y el texto “Después del pop: Nosotros desmaterializamos”, tomado de la conferencia que Masotta dio en el Di Tella unos meses después. En el texto, donde se ve la influencia de un manifiesto de

1926⁶ de El Lissitzky, publicado poco tiempo antes, Masotta definió la organización de su “nuevo happening” o, en palabras del artista Roberto Jacoby, el “anti-happening”⁷.

El “nuevo happening” de Masotta debe analizarse en el contexto de la Buenos Aires de mediados de la década del sesenta. La respuesta de Masotta a la repentina manía generalizada por los happenings no dista mucho del razonamiento de Allan Kaprow acerca de lo que, en definitiva, él mismo había creado. Hacia fines de 1967, Kaprow exclamó en *Art News*:

“A partir de ahora, todos los que escriban o hablen de manera inteligente acerca de los happenings deben indicar a qué tipo de fenómeno se refieren: ‘happening’ ya es una palabra de uso corriente. Aun así, puede significar casi cualquier cosa para quienes la oyen y la usan. Por ejemplo: Un comercial de cosméticos, compuesto de un torbellino de ruidos sugestivos y efectistas que anticipan el nombre del producto, termina, en tono sensual, con la frase ‘Un happening, por Revlon’[...] Grupos de hippies, discotecas, reuniones de padres y maestros, excursiones del Rotary Club, una banda de rock, un disco con onda de The Supremes, un juego para fiestas, al menos dos películas con circulación regular[...] todas cosas que se denominan ‘happening’[...] Hasta un analista de un noticiero, a principio de año, dijo cínicamente que nuestra guerra en Vietnam era un ‘happening fuera de control’.”⁸

6> En 1967, *New Left Review* republicó un artículo escrito por El Lissitzky en 1926 (ver El Lissitzky, “The Future of the Book”, *New Left Review* 1, no. 41 (1967): 39–44). Lo más probable es que ésa haya sido la versión que leyó Masotta. En el ensayo de Lissitzky “se analizan las perspectivas de la integración de artistas en el sector editorial mediante nuevas tipografías y diseños”. Era un defensor de los libros

como forma de arte y señaló que la “desmaterialización es la característica distintiva de la época”. Ver Ana Longoni y Mariano Mestman, “After Pop, We Dematerialize: Oscar Masotta, Happenings, and Media Art at the Beginnings of Conceptualism”, en Katzenstein (ed.), *Listen, Here, Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-garde* (Nueva York: Museum of

Modern Art, 2004), 157.

7> Citado en Oscar Masotta, “Prólogo”, en Oscar Masotta (ed.), *Happenings* (Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1967), 10.

8> Allan Kaprow, “Pinpointing Happenings”, en *Art News* 66, N° 6 (1967): 46–47, 70–71.

Evidentemente, lo que se estaba descontrolando a fines de 1966 era el happening como forma de arte.

La artista argentina Marta Minujín organizó uno de sus primeros happenings –que en 1965 denominó “Suceso plástico”– en un estadio en Montevideo, Uruguay. Ese mismo año se convertiría en una celebridad gracias a “La Menesunda”⁹, un trabajo colectivo que produjo con el pintor Rubén Santantonín y la colaboración de un grupo de artistas más jóvenes, como David Lamelas.

La obra comprendía una instalación en dos pisos que el experimentador (el participante) tenía que atravesar, exponiéndose a distintas “interacciones fenomenológicas”. En primer lugar había un pasillo con luces de neón, que daba a una serie de televisiones a todo volumen; luego, un cuarto con una cama enorme en la que una pareja desnuda podía o no estar teniendo sexo, al ritmo de grabaciones ensordecedoras del tráfico de la ciudad. El piso inferior era una cabeza de mujer gigantesca hecha en papier-mâché, donde los participantes podían ser maquillados o “hacerse las manos”; y después había un dispositivo colgado del techo, que transportaba a cada participante a un cuarto blanco, donde el suelo estaba cubierto por una goma liviana soplada por ventiladores. Por último, llegaban a un cuarto negro, a temperatura bajo cero, que oía como la sala de espera de dentista, donde había que marcar un número preciso en un teléfono para poder salir a la calle Florida, no especialmente tranquila. Aunque “La Menesunda” no era un happening en el sentido estricto, sino algo más parecido a un “ambiente”, dentro del cual el “espectador” se convierte en *happener*, incluía todos los elementos

característicos de la estética del happening. “La Menesunda” fue un éxito inmediato en Buenos Aires, donde se exhibió durante un mes y medio, en el Di Tella. En la calle se formaban largas filas de personas que esperaban para entrar a la máquina de arte, para salir después con la sensación de haber tenido una experiencia onírica de primera mano del arte y, en particular, del Pop Art. Como dijo Jorge Glusberg: “Sin temor a exagerar, con ‘La Menesunda’, el Di Tella se hizo famoso fuera de los circuitos intelectuales de Buenos Aires”¹⁰, lo que implica que el happening se convirtió instantáneamente en una forma de arte conocida, mientras Minujín –que ya había inventado su personaje, una combinación de Andy Warhol y Niki de Saint-Phalle– aparecía con su overol dorado característico en fiestas, entrevistas de televisión y sesiones de fotos, presentándose como *la* referencia de algo que se describía como totalmente *cool* –una palabra tomada de Herbert Marshall McLuhan– o totalmente decadente en la cultura argentina¹¹. Incluso se dijo que la habían visto patinando en la Quinta Avenida, en Nueva York, junto con... el mismo McLuhan¹².

En 1966, Minujín –una vez más bajo la protección del Di Tella– estaba produciendo una obra más ambiciosa, “Simultaneidad en Simultaneidad”, un proyecto en colaboración con Allan Kaprow en Nueva York y Wolf Vostell en Berlín. Probablemente, la pieza se diseñó para activar una declaración de McLuhan, en “Agentbite of Outwit” (1963): “Los medios electrónicos [...] post-alfabetización contraen el mundo y lo convierten en una tribu o aldea en que todo ocurre a todos al mismo tiempo: todos saben todo lo que pasa (y, por extensión, participan de todo lo

9> Según Marcelo E. Pacheco: “el título es una palabra de argot que sugiere drogas, desorden descontrol”. Ver Marcelo E. Pacheco, “From the Modern to the Contemporary: Shifts in Argentine Art,

1956–1965”, en Inés Katzenstein (ed.), op. cit., 23.

10> Jorge Glusberg y Marta Minujín, *Marta Minujín* (Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone: Colección Union

Carbide, 1986), s. n.

11> Glusberg y Minujín, *Marta Minujín* (nota 9), s. n.

12> “Señoras y Señores: Vientos”, en *Primera plana*, 3 de marzo de 1967.

que pasa), en el momento en que pasa”¹³. “Simultaneidad en Simultaneidad” se realizó en dos fechas, el 13 y el 24 de octubre. La pieza se concibió originalmente como parte de una presentación intercontinental: se suponía que, mientras la obra de Minujín se desarrollaba en Argentina, habría performances de Allan Kaprow en Estados Unidos y de Wolf Vostell en Alemania. Los tres habían acordado usar el satélite de comunicaciones Telstar para transmitir material en video desde una performance a la otra; transportar a algunos artistas en avión de un país al otro, para que pudieran actuar en persona en más de una sección; etc. Al final, las imágenes televisivas de las obras de Vostell y Kaprow no salieron de Alemania y Estados Unidos. Minujín derivó imágenes de una media res y un auto cubierto con crema batida a partir de descripciones de los trabajos de sus colegas y las grabó en Buenos Aires. Como en la publicidad previa a la performance se había enfatizado el aspecto internacional de lo que se había concebido como un trabajo en colaboración, Minujín pensó que tenía que crear los elementos faltantes. Así, una pieza que, en concepto, era absolutamente concreta y no incluía ningún elemento de ficción, pasó a ser, en parte, similar al teatro tradicional, con “artificio” y “simulación”, con la excepción de que en este caso la audiencia creyó en la simulación. Fue doblemente irónico, entonces, que Minujín se enterara una semana después que Allan Kaprow no había podido llamar a Argentina. La voz que ella y la audiencia creyeron pertenecía a Kaprow pertenecía en realidad a un amigo de la artista, que estaba “tratando de ayudar”. “Los medios –dijo

Minujín– me mintieron a mí también”¹⁴. El domingo que cayó entre las dos partes de “Simultaneidad en Simultaneidad” de Minujín, Oscar Masotta hizo “El helicóptero”, por lo que su obra debe leerse en el contexto de la polémica pieza de Minujín.

Los excesos de Minujín podrían perdonarse en el contexto de una escena artística provinciana y distinta como la de Buenos Aires, que trataba desesperadamente de convertirse en “una capital de la vanguardia”; sin embargo, Masotta no pudo exonerar al artista francés Jean-Jacques Lebel, que había sido invitado a actuar en el Di Tella –muy probablemente por la influencia de Minujín– a mediados de 1966. No queda claro cuál de sus happenings presentó Lebel en el teatro del segundo piso del Di Tella, pero es irrelevante, ya que todos, en esa época, seguían la misma línea: el artista/protagonista abordaba agresivamente a agentes/actores que supuestamente participarían en la acción, pero que pasaban a ser más víctimas que activadores, receptores pasivos de una serie de ataques¹⁵. Los happenings de Lebel –que incluían un elevado nivel de uso de LSD o mescalina– eran abiertamente sexuales; de todos modos, eran más bien un ejercicio de voyeurismo. La lista de perversiones presentadas por Lebel puede parecer trivial en la actualidad, pero todavía eran tabú para la sociedad burguesa de antes de 1968, que sólo entonces empezaba a advertir los riesgos de un mundo manejado por los medios o, en otras palabras, que empezaba a salir de la inocencia prefreudiana¹⁶.

Masotta se mostró extremadamente suspi-

13> Marshall McLuhan, “The Agentbite of Outwit”, en *Location* 1, N° 1 (1963): 41–44. El texto está disponible en Internet, en <http://www.chass.utoronto.ca/mcluhan-studies/v1_iss2/1_2art6.htm> (Acceso: 13 de febrero de 2008).

14> Michael Kirby, “Marta Minujín’s

‘Simultaneity in Simultaneity’”, en *The Drama Review: TDR* 12, N° 3 (1968), 152.

15> Jean-Jacques Lebel, *Le Happening* (París: Denoël, 1966). Ver también una versión abreviada en Jean-Jacques Lebel, “On the Necessity of Violation”, *The Drama Review: TDR* 13, N° 1 (1968), 98. Masotta

estaba dirigiendo una serie de libros sobre comunicación y lingüística para el editor de la traducción al español del libro de Jean-Jacques Lebel, *El happening* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1967).

caz, no ante las implicaciones sexuales de la propuesta de Lebel en sí mismas, sino ante el uso que daba Lebel a la sexualidad:

“El happening de Lebel puede describirse como un ‘collage’ neo-naturalista-expresionista. Pero este iconoclasta que demanda una estética de mierda y piensa que la simultaneidad es desorden, no puede abstraerse de las coordinadas tradicionalistas del teatro tradicional. [...] Sin rechazar la actitud beligerante de Lebel –ni el alardeo oscuro y orgiástico que rodea sus happenings y su personaje–, parece necesario recordar que las actitudes violentas no siempre justifican las contradicciones y los meandros de algunos emprendimientos estéticos¹⁷.”

Es posible que el mayor desencuentro entre Masotta y Lebel sea la afirmación de este último –publicada en el ensayo *Le happening* (1966), traducido al español y publicado por Masotta un año después– de que “el happening interpola la experiencia real directamente en un contexto mítico”. Lebel sostenía lo siguiente: “Antes de decidir que el autor de un happening es un hierofante, es preciso señalar una diferencia esencial. La ceremonia dirigida por un médico-brujo se realiza de acuerdo con un plan, que es el principio subyacente de todo ritual completo; la progresión obedece estrictamente a un dogma, a

una teoría cosmogónica. El artista que participa de un happening, por el contrario, busca cosmogonía dentro de la acción.”¹⁸

La teoría de Lebel ofrece algunas claves esenciales para entender “El helicóptero” de Masotta. Si, según Lebel, el happening pertenece a la esfera de las construcciones míticas que ocultan fobias, el *happener* es una suerte de chamán y/o psicoanalista lacaniano, que exhuma el objeto simbólico del deseo. La respuesta de Masotta adoptaría la forma de una deconstrucción estructuralista del mito del happening. En su estructura, “El helicóptero” es una transcripción exacta de uno de los textos fundamentales de Claude Lévi-Strauss, *The Story of Asdiwal* (1958)¹⁹. En “El helicóptero” de Masotta se incluyen los planes binarios de muchas versiones de la gesta de Asdiwal, tal como la cuentan los tsimshian de Columbia Británica, en Canadá, y la interpreta Lévi-Strauss. Incluso la orientación del evento (el eje Este-Oeste de la ruta entre Florida y El Teatrón, y la ruta Norte-Sur de Florida a a Anchorena) fue una transposición cuidadosa de la geografía de los ríos Nass y Skeena en Columbia Británica al contexto de Buenos Aires²⁰. Todas las oposiciones binarias funcionaban de acuerdo con el plan: sótano / cielo; ruido / silencio; barrio comercial agitado / área residencial

16> En las notas del guión de “Dechirex” –el happening de Lebel en el segundo Festival de la Libre Expression, realizado en París en 1965– Lebel declara que la mitad de los cuatrocientos espectadores que asistieron al evento no querían abandonar la sala, que pedían “más”, hasta que se apagaron las luces. Ver Lebel, *Le Happening* (nota 12), 73.

17> Masotta, “Después del pop” (nota 4), 228.

18> Lebel, “On the Necessity of Violation” (nota 10), 98.

19> Claude Lévi-Strauss, “The Story of Asdiwal”, traducción al inglés de Nicholas

Mann, en Edmund Leach, ed., *The Structural Study of Myth and Totemism*, (London: Tavistock, 1967), 1-47. La primera versión en inglés de “The Story of Asdiwal” –la que usó Masotta– apareció en *The Structural Study of Myth and Totemism* de Leach, una de las primeras contribuciones en inglés a la antropología estructural y, además, el texto al que recurrió Lacan para la descripción antropológica del mito dentro del psicoanálisis. Ver Jacques Lacan, “À quoi sert le mythe?” en Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan*, vol. 4, *La relation d’objet, 1956-1957*, ed. por Jacques-Alain Miller (Paris: Éditions du

Seuil, 1994), 253.

20> Lo mismo ocurre con las oposiciones de costa / tierra adentro, agua / tierra, caza en el mar / caza en la montaña, presentes en la estructura de los itinerarios de Asdiwal, que pasa de una vida celestial con poderes sobrenaturales a la humilde curación de leones marinos en una cueva subacuática, y su regreso a la costa en el estómago del león marino (que, en la versión de Masotta, estuvo representado por el abarrotado El Teatrón y la eyeción de los participantes tras media hora de estrés).

tranquila de clase media; el ataque sexual de Nacha Guevara a la audiencia / la presencia etérea de Beatriz Matar en el cielo; inodoro que se vacía / helicóptero, etc. Cada componente individual de las oposiciones es *débil* (si usamos la terminología de Lévi-Strauss): carece de significado si no se lo confronta con su contraparte. En palabras de Masotta, tomadas de su guión:

“Todo comentario ‘preciso’, es decir, todo análisis parte por parte de las imágenes u objetos de ‘El helicóptero’, está mal. Las imágenes expresionistas de El Teatrón no pueden juzgarse ni entenderse en sí mismas: deben pensarse en relación con las imágenes de Anchorena, cosa que no ocurrió. Las presencias (y con ‘presencias’ me refiero a los objetos perceptibles, visibles, presentes) sólo tenían sentido (como los fonemas de un sistema lingüístico) dentro de un código y, por extensión, en relación con las ausencias (es decir, el significante de lo que ocurría en El Teatrón estaba en Anchorena, y viceversa).”²¹

Estamos ante un *détournement* casi perfecto, que se da simultáneamente en el texto y el paisaje urbano, en la línea de los intentos de Guy Debord y los situacionistas de recobrar una sensibilidad infantil contra el desarrollo de un mundo “mediatizado” posindustrial. Sin embargo, según los cómplices de Masotta, Roberto Jacoby y Eduardo Costa, el primero no estaba al tanto de las teorías de Debord²².

Masotta es todavía más detallado al momento de explicar su decisión de utilizar el helicóptero:

“Entonces, ¿por qué un helicóptero y no, digamos, un avioncito a hélice? Y, si hubiese elegido un avión a hélice, bueno, ¿por qué no un jet? Bueno, son preguntas cruciales, porque convierten al helicóptero en un ‘diferencial’, lo definen por lo que no es. Por eso el helicóptero me ayudó a ‘pensar’ el cielo [...] dentro de ese rango de tres tipos de aeronaves, digamos que el helicóptero pertenece al ‘cielo bajo’, y el jet, al ‘cielo alto’ [...], y como también hay una diferencia entre el avión a hélice y el helicóptero, podríamos decir que el helicóptero pertenece al ‘primer cielo bajo’. Por esa razón, el helicóptero ‘dividiría’ el cielo, y actuaría, por decirlo de algún modo, en nuestro primer nivel cosmológico.”²³

Este simbolismo recurre a los valores atribuidos a los niveles del cielo en el pensamiento mítico, en especial entre los zuni del sudoeste de Estados Unidos, incluida la escalera cosmológica que va del coyote a los buitres y de allí a las águilas, lo que se traduce, en la cadena alimentaria, como el paso de vegetales a carroñeros y luego a depredadores, de hembra a hembra/macho y a macho, etc. El helicóptero como dispositivo volador todavía no estaba cargado con las connotaciones terribles que adquiriría en la década del setenta, cuando se utilizó cada vez más como método de represión. Masotta, desde ya, no po-

21> Masotta, “Después del pop” (nota 4), 233. Masotta se refiere en este caso a la teoría de Lévi-Strauss sobre la incapacidad del héroe, dentro del mito, para resolver el conflicto interno (según la terminología de Lacan: el vacío) o para aprehender la narración de su propia vida en su totalidad. En realidad, ese es el *motif* estructural del seminario de Lacán “La lettre volée” (1954), sobre “La carta robada” (1844) de Edgar Allan Poe, que

Masotta estaba traduciendo por ese entonces.

22> “Con Debord lamentablemente nunca tomamos contacto. Otra habría sido la historia, pero no te imaginás el provincialismo de Buenos Aires en ese tiempo. Mucho después me he preguntado por qué razón Luis Felipe Noé y su grupo, que estaban en un diálogo estético con el grupo Cobra, no hablaban de los situacionistas. De todos modos,

nuestra banda era un kindergarten por comparación con el tremendo Debord y sus amigos”. Roberto Jacoby al autor, 26 de enero de 2008.

23> Masotta, “Después del pop” (nota 4), 235.

24> Masotta, “Después del pop” (nota 4), 238.

25> Masotta, “Después del pop” (nota 4), 239.

dría haber imaginado en 1966 que en menos de una década –siguiendo las teorías militares francesas acerca de guerra contrarrevolucionaria aplicadas por primera vez en Hanoi en la década del cincuenta y luego en Argel a principios de la década del sesenta– helicópteros similares saldrían del Aeroparque de Buenos Aires por las noches, cargados con personas sacadas de las cámaras de tortura de los centros de detención y arrojadas luego al Río de la Plata, en una repetición paradójica de su happening. Un recuerdo perturbador, que todavía atormenta a la ciudad.

Masotta sabía perfectamente que una crítica al happening, lanzada desde dentro de un

happening, tenía sus límites: “Sé muy bien que un happening no puede reducirse a una interpretación verbal o escrita”²⁴. Sostenía que “‘El helicóptero’ se diseñó para poner en relieve la vocación comunicativa del happening, ya que su diseño [...] llevaría a una situación final que necesitaba de la comunicación oral”²⁵. En ese momento, muy pocas personas entendieron las intenciones de Masotta, principalmente porque nadie experimentó el happening en su totalidad ni advirtió cuán importante era para Masotta neutralizar la idea del happening como mito, ritual o ceremonia, e inducir a las personas a hablar.

Traducido del inglés por Juan García Fahler.

REVISANDO LOS 60

Destrucción de mis obras en el Impasse Ronssin –París– junio 6 de 1963

Marta Minujín²

Promediando el año '63 y ya encontrándome en el término de la beca que me había permitido viajar a Francia, decidí destruir todas mis obras de esos tres últimos años, pero quise hacerlo de una manera creativa, apuntalando un punto de vista particular que tenía en aquel entonces acerca de la muerte del arte.

Había atravesado ocho años de Escuelas de Bellas Artes, tenía un conocimiento bastante intenso del dibujo-pintura-escultura-grabado, y al mismo tiempo en mis obras me había inventado mi propia técnica que era en sí misma una contradicción con todo aquello que había aprendido y creído años anteriores, es decir, las herramientas tradicionales. Yo trabajaba con colchones que conseguía en los hospitales, desechados y sucios, los colocaba sobre bastidores y les agregaba algunas almohadas para salpicarlos luego

de pintura blanca, negra y roja.

Sentía y afirmaba que el arte era algo mucho más importante para el ser humano que esa eternidad a la que sólo los cultos accedían, enmarcada en museos y galerías. Para mí era una forma de intensificar la vida, de impactar al contemplador, sacudiéndolo, sacándolo de su inercia, ¿para qué iba entonces a guardar mi obra?... ¿Para que fuese a morir en los cementerios culturales? La eternidad no me interesaba, quería vivir y hacer vivir.

Habitaba en un atelier de la *Rue Delambre*. Era un estudio inmenso sin agua y sin calefacción; lo había alquilado sin importarme sus incomodidades. Me interesaba el inmenso espacio que podía llenar con las grandes construcciones que en ese momento hacía.

En un momento me decidí a usar ese espacio como galería, e invité a dos artistas a exponer conmigo. Estos eran Lourdes Castro, de origen portuguesa, y Miguel Otero,

1> © Marta Minujín. Agradecemos a Laura Gerscovich, encargada del Archivo Marta Minujín, por facilitarnos este texto y por escribir una introducción al mismo, que pueden leer en www.ramona.org.ar.

2> **Marta Minujín** es una artista plástica argentina de amplia trayectoria internacional. Nace en Buenos Aires, en 1943. Estudia pintura, escultura, grabado y dibujo en las Escuelas de Bellas Artes Belgrano, Pueyrredón y De la Cárcova. Es particularmente célebre por su arte de participación social, sus happenings, performances y sus obras efímeras. En 1960 recibe una beca del FNA y de la Embajada de Francia, viaja a París y en 1963 realiza su primer happening, "La Destrucción". En 1964 recibe el Premio

Nacional del Instituto Torcuato Di Tella. Un año después presenta en ese espacio junto con Rubén Santantonín "La Menesunda". Gana la beca Guggenheim y se traslada a Nueva York, donde vive entre 1967 y 1969, continuando su experimentación con arte mediático. En la I Bienal Latinoamericana de San Pablo, Minujín presenta su *Obelisco inclinado* (1978) iniciando su temática de deconstrucción de grandes monumentos y mitologías. En 1979, inaugura su serie de obras consumibles con el *Obelisco de pan dulce* en la II Feria de las Naciones de Buenos Aires. Con el regreso de la democracia en Argentina en 1983 erige su famoso "Partenón de Libros". En los años 80 continúa con performances como el "Pago de la Deuda

Externa Argentina a Andy Warhol" (Nueva York, 1985). El MNBA presentó una retrospectiva de su obra en 1999. En marzo de 2010 presentará *Minucode's: Marta Minujín en America's Society*, Nueva York. Su *Chambre D'Amour* será llevada a LAAC en Dunkerque, Francia y el MALBA presentará en noviembre una retrospectiva de toda su obra con la curaduría de Victoria Noorthoorn. Sus trabajos se encuentran en importantes colecciones como la del Museo Guggenheim (NY), Olympic Park (Seúl), Museo de Arte Moderno (Medellín), MNBA (Buenos Aires), MAMBA (Buenos Aires) y diversas colecciones privadas de todo el mundo. Vive y trabaja en Buenos Aires.

venezolano... Hicimos un catálogo, y en el mismo yo adelanté que al finalizar la exhibición destruiría todas mis obras.

Y es así que comencé a planear mi primer happening cuidadosamente.

Un mes antes comencé a trabajar en él. Primero me dediqué a conseguir el lugar donde hacerlo. Niki de Saint Phalle, Tinguely y Larry Rivers me dejaron usar un terreno baldío que lindaba con sus talleres.

Luego me dediqué a organizar la exposición; el resto del happening lo prepararía durante la muestra, que se abrió al público durante veinte días. Fue interesante la experiencia de exponer en el atelier: como el estudio era blanco colgamos los trabajos en las paredes a la manera convencional, aunque nuestras obras se alejaban bastante de ello.

Lourdes Castro realizaba unos objetos-collages, cajas llenas de cosas, bien anecdóticas, las cuales recubría de spray plateado. Miguel Otero trabajaba con trozos de puertas o persianas, a las que les pegaba cartas escritas por diferentes personas.

Yo presentaba la mitad de mis trabajos, el resto esperaba para ser aniquilado. Eran colchones atados de formas diferentes, combinados con almohadas chorreadas de pintura; ya había comenzado a respetar la tela del colchón, entonces en parte los dejaba al natural. También se me había ocurrido realizar colchones inventados, es decir, no comprarlos usados, sino hacerlos yo misma. Así que me compré tela y goma pluma y me conseguí una máquina de coser prestada. El primero que realicé fue mi primera ambientación. Era una especie de

casa-colchón, una construcción de unos tres metros cuadrados, de madera recubierta de colchones abrazados, retorcidos, enlazados y pintadas sus rayas con fuertes colores fluorescentes... Esta construcción la coloqué en el centro del estudio y la gente podía entrar y salir de la misma cuando así lo quisiese.

Eran unos días muy cargados de cosas. Venía gente de todo tipo: críticos, coleccionistas, artistas, marchands. Nadie podía comprar nada mío, sólo observar, puesto que mis obras estaban destinadas al matadero.

Aproveché ese tiempo para invitar a artistas a destruir mis trabajos. Debían comparecer en el terreno baldío de Impasse Ronssin a las 18 horas del jueves 6 de junio. Trayendo los elementos de trabajo que más los expresasen, debían crear sobre mis obras (como destrucción simbólica), implantar sus imágenes sobre las mías, tapar, borrar, modificar mis obras. Crear al destruir, quemarme la identidad.

Y llegó el gran día. Cité a todo el mundo en el Impasse. Ya en galerías y museos había puesto anuncios del happening, y gran cantidad de gente se mostró interesada y vino a la destrucción.

La mañana del jueves 6 de junio me levanté bien temprano, contraté dos camiones gigantescos y transporté en varios viajes las obras expuestas, más las restantes que estaban en un depósito, al terreno baldío. Allí algunos amigos comenzaron a ponerle estas a cada una de las obras de tal modo que quedasen apoyadas perpendicularmente en el espacio a nivel del piso. Eran construccio-

nes bien pesadas, de tal modo que a veces debían realizar verdaderas obras de ingeniería para poder sostenerlas. Yo me fui en uno de los camiones al mercado de Les Halles y me liquidé varios meses futuros de estadía en París gastando plata en los elementos necesarios. Me compré 500 pájaros vivos y alquilé 100 conejos. Por supuesto que después no pude devolver más que 15 pues con los otros no sé qué ocurrió, se los llevó la gente, se escaparon... en medio de la excitación final no los encontré más.

Regresé al Impasse, donde mis trabajos ya enfrentaban el lugar destinado a la audiencia y mis amigos se encontraban disponiendo de sus herramientas de trabajo.

Primero debía cada uno hacer sus obras sobre las mías, superimponer sus imágenes. La idea era que, a una señal (yo me recostaría sobre una de las obras —la destinada a Christo—, el resto se abalanzaría sobre las demás para comenzar a crear. Luego un verdugo encapuchado aparecería con un hacha, y ellos se apartarían para que él pudiese destruir a hachazos los trabajos y yo posteriormente pudiese rociar con nafta los colchones, prenderlos fuego y lanzar simbólicamente los pájaros y los conejos.

Y así fue: simultáneamente al sonido de unos bongoes, Lourdes Castro comenzó a cubrir con spray plateado una de mis obras que era toda negra, de tal modo de transformarla absolutamente. Manuel Hernández accionaba grandes pinceles con colores al mejor estilo expresionista abstracto. Eric Beynon cubría con crema los volúmenes de una obra blanca, negra y roja al mejor estilo pop. Élie-Charles Flamand con guantes de goma y tijeras de cirugía operaba minuciosamente

almohadas y colchones que componían otra de mis obras; y Christo el empaquetador me envolvía contra una construcción tapándome completamente con una gran tela blanca, y atándome con sogas. Al recostarme sobre la obra destinada al paquete, di pie para que los otros artistas comenzaran la destrucción-construcción. Cuando ya estaba totalmente envuelta un personaje vestido con una capucha de verdugo, todo de negro y con una inmensa hacha en la mano, se aproximó a una obra y la empezó a hachar. A esta señal yo forcejeé el paquete, me zafé y logré salir, entonces comencé a arrancar pedazos de todas las obras, una a una, cuando pasaba al lado de los artistas que destruían. Estos, simbólicamente, me cubrían con los materiales que estaban usando, así es que terminé recubierta de pintura roja, blanca y negra, y mi ropa tajeada, manchada con crema blanca y plateada.

Seguidamente tomé una garrafa con nafta y unas antorchas y rocié las obras con la misma mientras el verdugo proseguía a los hachazos y mis amigos se alejaban. Acto seguido solté los 500 pájaros al aire, abrí unas bolsas que los contenía y largué los 100 conejos entre la audiencia. Y con la antorcha encendida prendí fuego a las obras, una a una.

¡Era fantástico! La imagen de los pájaros que se volaban más y más, los conejos corriendo entre la gente, los colchones que despedían ese olor a pluma quemada y a mi pintura chamuscada; fue una sucesión de imágenes orgiásticas, incontrovertibles. Las sirenas de los bomberos nos alejaron rápidamente del lugar y fue así que en medio de la excitación más total finalicé mi primer happening.

RESEÑA DE LIBRO

¿Una altermodernidad centrípeta?

En su nuevo libro, Bourriaud propone la noción de artista radicante como alternativa frente a los modelos del artista radical y el artista postmoderno en la era que denomina como altermodernismo. Pero ¿cuán consistente es esta propuesta? ¿Y en qué sentido afecta a los artistas de la periferia?

Syd Krochmalny

Radicante

Nicolas Bourriaud
Adriana Hidalgo
Buenos Aires, 2009
228 páginas

R*adicante* es, por el momento, el libro que completa la trilogía compuesta por *Posproducción* (2004) y *Estética relacional* (2006), en la que el autor consolida sus tesis acerca de la relación entre el arte de los últimos veinte años y la teoría social.

Si en *Posproducción* describía un tipo de arte que trabajaba sobre una materia cultural y artística de segundo orden, y en *Estética relacional* hablaba de una práctica artística cuya materia es la relación social, *Radicante* plantea un modelo de artista *errante* en un contexto histórico definido como *altermoderno*, en el que se superarían dos figuras previas: la del artista radical y la del postmoderno.

Bourriaud define al artista moderno como una figura radical que busca volver al origen del arte y conmovier los fundamentos de una sociedad cuyo sujeto histórico revolucionario es el proletariado. En cambio, el artista postmo-

derno critica la refundación de un orden nuevo del radicalismo político, así como las modernas ideas de sujeto, verdad e historia. Era de los fines, del fin de la historia y del fin del arte, el postmodernismo privilegia el fragmento, lo reticular, y el estallido de las multiplicidades culturales frente al proyecto y al universalismo modernista. Según Bourriaud, el arte postmoderno desplaza el problema del otro al de los otros, a quienes se les asigna *identidades*. Bourriaud juzga al arte postmoderno con la vara de la teoría postcolonial para la cual se debe asignar al individuo unas raíces locales, étnicas, de género, nacionales o culturales. De esta manera, el paradigma del arte postmoderno legitima las obras según la condición o estatuto del autor: artista gay, feminista, negro o de tal o cual origen nacional. La crítica al universalismo modernista consiste en la reducción del artista a su condición de origen; así, su producción queda confinada a su "identidad".

A partir del arte moderno universalista y el arte posmoderno multiculturalista, se plantea un problema que, en el libro, se formula de este modo: "¿Cómo defender al mismo tiempo la existencia de singularidades culturales y oponerse a la idea de juzgar las obras en nombre

de esas singularidades, o sea negarse a mantenerse en la línea recta de sus tradiciones?”¹ El objetivo central de *Radicante* consiste en construir un espacio teórico y un juicio estético en el que puedan medirse artistas de diversas procedencias nacionales, étnicas o culturales, apostando a un pensamiento que permita interconexiones entre culturas dispares sin negar sus singularidades. Bourriaud supone que el “reconocimiento del otro” –i. e.: aquél que postulan las teorías del multiculturalismo– preserva la dominación porque congela al otro en una imagen cosificada de la diferencia y la subalternidad. Esta perspectiva postmoderna genera que los artistas de distintas regiones del mundo terminen enmarcándose en la producción de “obras folclóricas”, en cierta forma circunscriptas a las condiciones inmediatas de su entorno cultural. Podemos, por ejemplo, recordar que a partir de la gran crisis desatada en 2001 en la Argentina se esperaban obras que “reflejaran” la inestabilidad política, económica y social. Los curadores internacionales seleccionaban trabajos que se enmarcaban en lo que los críticos consideraban “arte político”. En contraste, Bourriaud propone la posibilidad de que artistas globales sin localización se desplacen por las culturas sin identificarse con ellas. Su modelo es el artista “exilado”, “un pueblo móvil de artistas”; el artista tiene su sede en “no lugares” como los aeropuertos. Es el prototipo del viajero contemporáneo para quien el viaje es ya una forma artística plena. Esta práctica es homóloga al *websurfing* y a la lectura por *links* en la que la forma se constituye por el recorrido personal en medio del exceso de información. El artista corresponde a la figura de un *semionauta* creador de recorridos en un paisaje de signos. El

modelo de artista descrito confusamente por Bourriaud es similar en términos conceptuales a lo que Mike Featherstone y Pierre Bourdieu llamaron intermediarios culturales. Su actividad se puede vincular, a su vez, con lo que Toni Negri y Mauricio Lazzarato denominaron producción inmaterial, según la cual la propia producción se basa en las diferentes formas de comunicación. Un nuevo tipo de relaciones sociales envuelve a las mercancías antes de que lleguen a manos de los consumidores; para Negri y Lazzarato existe una suerte de “segunda producción”, tan importante o más que la primera, puesto que esta “producción”, basada sobre todo en la “comunicación social”, apuntaría directamente a la construcción de consumidores o, en el caso del arte, de un público. El neologismo *semionauta* no difiere mucho de esos productores que emergieron a partir de ciertos cambios en la estructura de clases acaecidos en los países desarrollados en las últimas décadas del siglo XX, es decir, a las transformaciones de lo que gran parte de la teoría social contemporánea denominó postmodernismo. El artista errante tiene como problema la producción de formas mediante trayectorias en las que se interroga por los modos de procesar la otredad. Con esta figura, Bourriaud critica al etnocentrismo modernista, al concepto postmoderno de *hibridación* –que consiste en la inserción de singularidades caricaturescas en la cultura popular– y al modelo del repliegue identitario. Ante estas formas de procesar la otredad, Bourriaud recupera el concepto de *creolización* que consiste en el cruce de influencias heterogéneas, de contacto intercultural múltiple. Es así que Bourriaud cita como paradigma del arte radicante a la obra “Park - A Plan for Escape” de

Dominique González-Førster expuesta en Documenta Kassel en 2002.

De este modo, el artista produce o postproduce en una trayectoria errante, propia del vagabundo. Se halla en un perpetuo éxtasis; estar fuera de sí es una forma de abrirse al otro y al mundo. El individuo globalizado, escribe Bourriaud, “ya no puede contar con un entorno estable: está destinado al exilio fuera de sí y conminado a inventar la cultura nómada que el mundo contemporáneo exige”. El autor es, sin saberlo, heredero de la teoría según la cual, como postuló Simmel (a quien no menciona) la errancia es la esencia de lo social. Más recientemente, Michel Maffesoli –fuente de inspiración para Bourriaud– afirmó que la errancia constituye uno de los polos de la estructura social. La propuesta que se defiende en *Radicante* afirma la idea de que la obra es una duración por experimentar, una apertura posible hacia un intercambio ilimitado: el encuentro, el estar juntos y la circulación.

Este artista *semionauta* opera sobre el material de segundo orden procesado por la cultura y el arte (según ya había explicado el autor en *Postproducción*). Por lo tanto, el material sobre el que trabaja el arte es social antes que “materia prima” (algo ya planteado en su exitoso ensayo *Estética relacional*). En su nuevo libro, Bourriaud circunscribe la postproducción y el arte relacional al contexto sociocultural al que denomina *altermodernidad*. En su opinión:

“La altermodernidad que emerge hoy se nutre de la fluidez de los cuerpos y de los signos, de nuestro vagar cultural. Se presenta como una incursión fuera de los marcos asignados al pensamiento y el arte, una expedición mental fuera de las normas identitarias. En última instancia, el pensamiento radicante se reduce a esto, a la organización de un éxodo.”

No queda claro si esta “nueva época” augu-

rada por Bourriaud corresponde sólo a una dimensión temporal vivida por los artistas –aunque también podrían formar parte intelectuales e intermediarios culturales globales quienes se caracterizan por una actividad y errancia similar– o una época en sí que estaría enmarcada por la gran densidad y el volumen de los flujos migratorios (tanto del capital como de la fuerza de trabajo). Evidentemente, el libro no ofrece una investigación que evidencie sus postulados teóricos.

Para Bourriaud, artistas como Rirkrit Tiravanija, Navin Rawanchaikul, Pascale Marthine Tayou, Subodh Gupta, Heri Dono o Sooja Kim sientan las bases de un arte radicante, “término que designa un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza”. El neologismo se aclara así:

“Ser radicante: poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, transplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer.”

Además de la evocación botánica, Bourriaud reconoce ciertas afinidades de su neologismo con la noción de “rizoma” de Deleuze y Guattari. Sin embargo, el concepto de radicante, a diferencia del de rizoma, contiene la noción de sujeto y de trayectoria “efectuada por un sujeto singular”. Bourriaud sostiene que su versión del sujeto “no se reduce a una identidad estable y cerrada sobre sí misma” y, sin advertirlo, regresa al concepto de sujeto pre-estructuralista, vale decir, a la idea de sujeto absoluto no substancial de Sartre: el para sí condenado a la libertad, condenado a elegir. Pues para Bourriaud el sujeto (artista) se pone en marcha sin origen ni fin “excepto el que decida fijarse para sí mismo”.

Por una parte, el plano teórico de Bourriaud está orientado por una vocación terminológica

presuntamente “innovadora” que conduce a la formulación de varios neologismos innecesarios, además de confusos, en el que yuxtapone conceptos contradictorios y carentes de una argumentación rigurosa. Por ejemplo, su tipología de artista *radicante* se asemeja conceptualmente a un actor social de los sectores medios del capitalismo avanzado. Por otra parte, las construcciones teóricas de época (modernidad, postmodernidad, altermodernidad) y la tipología de artista (radical, postmoderno y *radicante*) subsumen una variedad de teorías y de formas artísticas muy diversas. Sin embargo, la propuesta curatorial de Bourriaud puede ser analizada independientemente de su vaguedad teórica. El discurso curatorial de Bourriaud fue recibido con entusiasmo en Argentina, en parte porque permitía catalogar ciertas prácticas artísticas locales (por ejemplo, el arte del Centro Cultural Rojas entre 1989 y 1997, el “Proyecto V” de interconexión digital, la revista **ramona**, o la galería “Belleza y Felicidad”). En contraposición con el neo-conceptualismo global, permitía proponer dichas prácticas como internacionales. Por otra parte, el “arte relacional” argentino tuvo su momento de politicidad en tanto consistió en acciones concretas, indispensables para la construcción de un campo artístico en un marco institucional débil o inexistente. Dichas prácticas fueron sociales en el sentido pleno de la palabra y lograron eludir las críticas que terminó recibiendo Bourriaud por sostener otras, más superfluas y poco efectivas (cfr.: las objeciones de Claire Bishop en la revista *October* 110, otoño de 2004 y las de Hal Foster, traducido entre nosotros en *Otra Parte* 6, invierno de 2006). *Estética relacional* permite iluminar el pasado reciente del arte argentino. Sin embargo, la dirección que toma la propuesta actual a partir de *Radicante* revela problemas desde nuestro contexto. Aunque Bourriaud acierte con su propuesta de desterritorialización del artista en un espacio común internacional, su planteo

padece las consecuencias de una teoría subjetivista porque se define por las acciones de artistas individuales situados en el “centro” del sistema del arte internacional, relegando a las instituciones de la “periferia” a una condición subordinada o inexistente. El relato de Bourriaud parece ignorar que muchas de las manifestaciones del conceptualismo global (antecedente del arte relacional) se produjeron en contextos locales y desanudando el esquema “centro-periferia” (como se demuestra en *Global Conceptualism, Points of Origin*, libro editado por Jane Farver, Rachel Weiss y Luis Camnitzer).

De la misma manera, el arte relacional argentino de los últimos veinte años acabó siendo global, pero sin proponérselo, y necesitó afianzar sus raíces para contribuir a la emergencia de un campo (débil hasta el presente). A pesar de esta simultaneidad descentrada, el arte “relacional” local permaneció al margen, justamente por producir en los márgenes frente a una sistema de arte internacional centrípeto. Sin embargo, para Bourriaud si un artista de la periferia quiere trascender sólo puede emigrar al centro del sistema artístico mundial, como lo hicieron aquellos incluidos en sus curadurías. Como él mismo escribe: “Escasos son los artistas procedentes de países ‘periféricos’ que han podido integrar el sistema central del arte contemporáneo y seguir viviendo en su país de origen: al extraerse de todo determinismo cultural por actos de arraigos sucesivos”. Bourriaud sólo piensa en artistas desterritorializados pero en un marco de instituciones centrales. Su discurso “errante” retorna al centro y aquí surge un dilema para el artista periférico: tomar la decisión de emigrar al “centro”, derivar por la periferia con un pie en el centro (como propone Bourriaud) o actuar a partir de una política estética global, pero descentrado, es decir, con un pie en la “periferia”, esto es, lo que hicieron muchos artistas en los años sesenta y noventa, y que Bourriaud ignora.

muestras

espacio	muestra / artista	fecha
Agalma	El otro / Guillermo Nano	10.03 al 10.04
Alberto Sendrós	Colectiva / V. Di Toro, D. Bianchi, C. Huffmann, N. Bacal, G. Macri, entre otros	21.12 al 21.03
Ángel Guido Art Project	Juan Becú	25.03 al 23.04
	Vacíos / M. Brizzola, C. Bordes, T. Ghiorzo, S. Estellano	17.03 al 30.04
	Antes de las palabras / Alejandro Thornton	17.03 al 30.04
Braga Menéndez	Mónica Heller, Ariel Mora, Leonardo Mercado, Kitty Faingold, entre otros	23.03 al 22.05
CC Borges	Postproduction.it / S. Davide, E. Aruta, D. Jost, entre otros	04.02 al 06.03
	Variaciones geométricas / Magdalena Murúa	18.02 al 14.03
	Extranjero, ¿Quién no se ha sentido fuera de lugar alguna vez? / F. Curci,	25.02 al 14.04
	S. Lomazzi, V. Tamagno	26.02 al 08.04
	Culturas / Steve Mc Curry	11.03 al 02.05
CC de España (Córdoba)	Haiti 7.0 / Luis Alcalá del Olmo	03.02 al 07.03
CC Parque de España (Rosario)	La razón compleja / Juan Pablo Renzi	25.02 al 28.03
CC Recoleta	Estallido de colores / Guillermo Altclas	04.03 al 04.04
	Macanudísimo / Liniers	04.03 al 28.03
	Natalia Abot Glenz, Emiliano Miliyo, Marcos Acosta	02.03 al 02.05
CC San Martín	Siento líquido en mis orejas / Gaby Messuti	12.03 al 30.04
	Santa Lucia. Arqueología de la violencia / Diego Aráoz	26.01 al 26.04
Central de Proyectos Arte Actual	Convivientes / Agustina Mihura	
Dabbah Torrejón	Dino Bruzzone, Sergio Avello, Fabián Burgos y otros	
Daniel Abate	Mocoso insolente / Nicanor Aráoz	marzo
Del Infinito	Muestra Colectiva	marzo
EFT - Espacio Fundación Telefónica	PREMIO MAMBA / L. Zambón, C. Trilnick, H. Marina y otros	17.03 al 12.06
Elsi del Río - Galería de Arte	Rename / Mariana Vidal	15.03 al 30.04
Emilio Caraffa (Córdoba)	L. Tomasello, L. Noé, N. Correas, M. Quinteros, M. Tamagnini y otros	04.03 al 07.04
Ernesto Catena Fotografía Contemporánea	Selecc. Pmio. Foster Catena 2009 2º ed. / M. Pizani, G. Lanteri y otros	11.12 al 31.03
Formosa	Yo me quedo acá / Guillermina Baiguera	27.03 al 23.04
Fundación Osde	POP! La consagración de la primavera / Minujín, Giménez, Stoppani y otros	18.03 al 15.05
	La razón compleja / Juan Pablo Renzi	11.03 al 02.05
Fundación Osde (Rosario)	E. Bairon, M. Dermisache, E. Pastorino, L. Rabbia, y otros	23.01 al 14.03
Fundación PROA	Tiempo / E. Pesce, D. Zelaya, G. Grün, entre otros	17.03 al 07.04
Holz arte & más	A. Montecucco, G. Messina, N. Aslán, S. Volpe, y otros	22.02 al 09.03
Isidro Miranda	San Poggio, Andrés Bissierier, Verónica Romano	04.03 al 03.04
Jardín Oculto	V. Traversa, M. Vázquez, J. Giribaldi, entre otros	13.03 al 18.04
La Casona de los Olivera	Reanimator / Marcelo Alzetta	05.03 al 26.03
LDF	Silvia Merello	05.02 al 05.03
MAC (Salta)	Caminos de la vanguardia cubana / Lilian Yáñez	19.03 al 03.05
Malba	Miramar / Sergio De Loof	25.02 al 19.03
miau miau	Sol del Río, Martín Pisotti	12.03 al 09.04
Mite	José Chaya	19.12 al 15.03
Museo Benito Quinquela Martín	Vuelo de Cabotaje / Marcos López	12.02 al 04.04
Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (macro)	Chillida, la poética del papel / Eduardo Chillida	12.02 al 11.04
	pintorAs / V. Maculan, V. Liernur, A. Minoliti, entre otras	04.03 al 13.04
	El copista y la cucaracha / M. Mattar, S. González	18.03 al 18.04
Museo Municipal de Arte Moderno (MMAMM - Mendoza)	Clorindo Testa y Juan Fontana. Arquitectos Artistas	22.01 al 14.03
Museo Nacional de Bellas Artes (Neuquén)	Crónicas eventuales / Jorge Macchi	17.03 al 14.05
Ruth Benzacar	Realidades Ocultas / Leandro Zima Bejar	01.03 al 31.03
Oficina Proyectista	Próximo paso / Lorena Marchetti	23.02 al 09.03
Proyecto Bisagra	Salú! / Gastón Izaguirre	11.03 al 12.04
Wallrod	Miceli: the very-bestia / Juan Miceli	06.03 al 10.04

Éstas y muchas más muestras y espacios en www.ramona.org.ar

espacios

713	Defensa 713	MA-SA: 13 a 19hs
Alberto Sendrós	Pje. Tres Sargentos 359	LU-Vi: 14 a 20hs
Asunto - Galería y librería de arte	Perú 1064	MI-DO: 14 a 22hs
Ángel Guido Art Project	Suipacha 1217	LU-Vi: 11 a 19hs
Braga Menéndez	Humboldt 1574	LU-Vi: 11 a 20hs; SA: 11 a 20hs
FNA - Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673	LU-Vi: 10 a 18hs
CC Borges	Viamonte esq. San Martín	LU-SA: 10 a 21hs; DO: 12 a 21hs
CC Parque de España (Rosario)	Sarmiento y el río Paraná	MA-DO: 15 a 20hs
CC Recoleta	Junín 1930	LU-SA: 11 a 22hs
CC Rojas	Av. Corrientes 1543	LU-SA: 11a 22hs; DO: 17 a 20.30hs
CC San Martín	Sarmiento 1551	LU-DO: 11 a 21hs
CCEBA - CC de España en Buenos Aires - Sede Florida	Florida 943	LU-Vi: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
CCEBA - CC de España en Buenos Aires - Sede Paraná	Paraná 1159	LU-VIE: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
CCEC - CC de España en Córdoba (Córdoba)	Entre Ríos 40	LU-Vi: 10 a 20hs
Centoura	French 2611	LU-Vi: 10 a 20hs; SA: 10 a 13hs
Chez Vautier	Uspallata 2181 1° A	LU-Vi: 15.30 a 20hs a concretar
Cobra	Aranguren 150	MA-DO: 16 a 20.30hs
Dabbah Torrejón	El Salvador 5176	LU-Vi: 15 a 20hs; SA: 11 a 15hs
Daniel Abate	Pasaje Bollini 2170	LU-Vi: 12 a 19hs
Del Infinito	Av. Quintana 325 - PB	LU-Vi: 11 a 20hs
ECuNHI	Av. Libertador 8465	LU-Vi: 14 a 21hs
Elsi del Río	Humbolt 1510	MA-VI: 14 a 20hs; SA: 11 a 15hs
Emilio Caraffa (Córdoba)	Av. Hipólito Irigoyen 651	MA-DO: 8 hs a 20hs
Empatia	Carlos Pellegrini 1255	LU-Vi: 11 a 20hs; SA: 10 a 13hs
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	MA-VI: 15 a 20hs; SA-DO: 17 a 20hs
Espacio Fundación Telefónica	Arenales 1540	MA-DO: 14 a 20.30hs
Ernesto Catena Fotografía Contemporánea	Honduras 4882 - 1er piso	MA-SA: 12 a 20hs
Gachi Prieto Gallery	Uriarte 1976	LU-SA: 12 a 20hs
FNA - Fondo Nacional de las Artes	Rufino de Elizalde 2831	MA-DO: 15 a 20hs
Fundación Klemm	Marcelo T. de Alvear 626	LU-Vi: 11 a 20hs
Fundación PROA	Av. Pedro de Mendoza 1929	MA-DO: 11 a 19hs
Fundación OSDE	Suipacha 658 1°	LU-SA: 12 a 20hs
Fundación OSDE (Rosario)	Bv. Oroño 973 4° y 5° piso	LU-Vi: 12 a 20hs; SA-DO: 17 a 20hs
Holz arte & más	Arroyo 862	LU-Vi: 10 a 20hs; SA: 10 a 14hs
Isidro Miranda	Estados Unidos 726	MA-DO: 12 a 19hs
Jardín Luminoso	El Salvador 4112	LU-Vi: 15.30 a 20hs
Jardín Oculto	Venezuela 926	MA-DO: 12 a 20hs
La Casona de los Olivera	Av. Directorio y Av. Lacarra	MA-Vi: 14 a 20hs; SA-DO-FE: 11 a 20hs
LDF - Espacio de arte	Peru 711, 1° N2	MI-Vi: 17.30 a 20hs / Otros hor. c/ cita prev.
MAC - M de Arte Contemporáneo de la UNL (Santa Fe)	Bv. Gálvez 1578	MA-Vi: 9 a 13 y 16 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
MAC - M de Arte Contemporáneo de Salta (Salta)	Zuviría 90	MA-Vi: 9 a 13 y 17 a 20.30hs; SA-DO: 17 a 20.30hs
MAC (Bahía Blanca)	Sarmiento 450	LU-Vi: 14 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
MACLA (La Plata)	50 entre 6 y 7	MA-Vi: 10 a 20hs; SA-DO: 15 a 22hs
macro - M de Arte Contemporáneo de Rosario (Rosario)	Sarmiento 450	LU-Vi: 14 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
Museo Municipal de Arte Moderno (MMAMM - Mendoza)	Plaza Independencia 550	LU-SA: 9 a 13 y 16 a 21hs; DO: 16 a 21hs
Malba - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires	Av. Figueroa Alcorta 3415	JU-LU: 12 a 20hs; MI: 12 a 21hs; MA: cerr.
Museo Nacional de Bellas Artes (Neuquén)	Av. Olascoaga y la vía (8300)	MA-DO: 10 a 20hs. SA-DO-FE: 17 a 02hs
masotta-torres	México 459	LU-SA: 10 a 18hs
miau miau	Bulnes 2705	LU-Vi: 10 a 18hs
Mite	Av. Santa Fe 2729 - Local 30	LU-Vi: 12 a 21hs
MNBA - Museo Nacional de Bellas Artes	Av. del Libertador 1473	MA-Vi: 12.30 a 19.30hs; SA-DO: 9.30 a 19.30hs
Museo Benito Quinquela Martín	Av. Pedro de Mendoza 1835	MA-DO: 10 a 18hs
Museo Caraffa (Córdoba)	Av. Hipólito Irigoyen 651	MA-DO: 10 a 20hs
Museo Castagnino (Rosario)	Av. Pellegrini 2202	LU-Vi: 14 a 20hs; SA-DO: 13 a 19hs; MA: cerr.
Oficina Proyectista	Perú 84 6to piso - Oficina 82	MI - JU - Vi: 18 a 20hs
Pabellón 4	Uriarte 1332	LU-SA: 16 a 20hs
Palais de Glace	Posadas 1725	MA-DO: 14 a 20hs
Palatina	Arroyo 821	MA-DO: 14 a 20hs
Proyecto Bisagra	Bonpland 1565	LU - MI - Vi: 14 a 22 hs
Ruth Benzacar	Florida 1000	LU-Vi: 11.30 a 20hs; SA: 10.30 a 13.30hs
Thames	Thames 1776	LU-Vi: 14 a 20hs; SA: 15 a 20hs
Vasari	Esmeralda 1357	LU-Vi: 11a 20hs; SA: 11a 13hs
VVvgallery	Aguirre 1153 - 2°	MI-Vi: 16 a 20hs; SA: 15.30 a 18.30hs
Wallrod	Carlos Calvo 3619	JU-Vi: 18 a 22hs SA: 17 a 22hs
Wussmann	Venezuela 570	LU-Vi: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs