

Resumen

Fue nuestra intención en este breve trabajo analizar los modos de intervención presentes en el campo intelectual, focalizando –con el sentido empleado por Bourdieu- en el campo artístico en particular, durante los años ochenta en la Argentina, a la luz de una noción de crítica cultural, medida con la vara de la acción artística de la vanguardia.

De modo tal que debimos para ello realizar una comparativa con las formas de presencia pública de manifestaciones artísticas de las décadas previas y posteriores, considerando puntos de continuidad y de diferenciación con la década que constituye nuestro objeto de estudio.

Introducción

Este trabajo tiene su origen en otro realizado previamente, relativo a las formas de “intervención” y de conceptualización teórica presentes al interior del “campo intelectual” argentino durante los años ochenta del siglo pasado, denominados de la “transición democrática”.

Tratamos de observar allí los desplazamientos conceptuales, categoriales y teóricos que se habían producido en algunos importantes miembros de ese “campo” (Landi, Rivera, Laclau, Muraro, Ford, entre otros) por ese entonces, con respecto a la producción llevada adelante por ejemplo en los años setenta y considerando, a la vez, el impacto de esas “intervenciones” en la “esfera pública”, evaluadas con la vara de la potencialidad –cuestionadora de lo existente- encontrada en esa “crítica cultural”.

Consideramos por entonces la noción de “campo” en el sentido que Bourdieu le asigna, como reformulación del concepto weberiano de “esfera social” (comprendida como producto de un conjunto de prácticas determinadas por un “ámbito”) y en el cruce con las nociones marxianas de “determinación”, “base” y “superestructura”, “autonomía relativa” y “lucha –simbólica- de clases”.

También allí vimos que en el caso que estábamos tomando (el “campo intelectual”), dicho “campo” presentaba relaciones tanto con “lo político” como con “lo económico”, a modo de tensión (con una Modernidad capitalista originada en una “escisión”) y como posibilidad de ruptura (con esa misma Modernidad capitalista que presupone también la crítica como superación de esa “escisión”).

Pero en este trabajo, lo que estamos mencionando –tensiones y posibilidades de ruptura- lleva a tomar en cuenta y a focalizar en otros dos elementos presentes en la perspectiva de Bourdieu. Uno referido a la configuración del “campo intelectual” moderno, donde el autor ubica a la producción “artística” que busca impactar en la “esfera pública” dentro de ese “campo intelectual” –digamos- ampliado. Y el otro referido a la posibilidad de ruptura presente dentro de este “amplio campo”, básicamente representada por las prácticas de “vanguardia”, que contienen en su “interior” un fuerte componente de “crítica cultural”.

De manera que aquí, considerando esta noción “ampliada” de “campo intelectual” que tomamos de Bourdieu, y también que anteriormente trabajamos sobre esa “parte” del “campo intelectual” que linda con el “campo académico”; vamos a abocarnos a observar -comparativamente con lo presente en la década del sesenta y setenta- los modos de “intervención” llevados adelante por algunos actores paradigmáticos del “campo artístico” y su efecto en la “esfera pública” en tanto “crítica cultural”, durante los años ochenta en Argentina.

* Docente e investigador. Carrera de Ciencias de la Comunicación y de Ciencia Política, FSOC, UBA. Asistente Académico Programa de Grupos de Trabajo del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CLACSO.

Trataremos de observar puntualmente qué sucede con las mencionadas prácticas de “vanguardia” presentes dentro del “campo artístico” en las décadas de los sesenta y setenta, y si las mismas sufren desplazamientos –teóricos, conceptuales- similares a los sucedidos al interior del “campo académico”, en este momento de inicio de la llamada “transición democrática”.

Estética, política (o estética política) y modos de intervención en la esfera pública

Desde la Antigüedad, más precisamente en Grecia, la actividad política estuvo vinculada con elementos estéticos. De modo que si los griegos podían distinguir analíticamente entre tres formas de conocimiento, la “theorya” (regida por una “episteme”), la “praxis” (regida por una “phronesis”) y la “poiesis” (regida por una “techné”); dichas esferas solían entrecruzarse al interior del “bios politikos”, de manera que por ejemplo Aristóteles en el marco de una “aítesis” podía describir cierto conocimiento práctico, en tanto que al mismo tiempo “ético” y “estético”.

Esto por supuesto en el marco del estatuto que la antigüedad griega clásica le brindaba a la “política” dentro de un modo de producción esclavista y en tanto que forma de práctica “comunitaria”.

Esta relación se modifica con el surgimiento de una sociedad como la burguesa, que es justamente una sociedad fragmentada, escindida en diferentes esferas autónomas de funcionamiento social. Algo que es descrito de manera preciso por Kant en sus tres críticas: la crítica de la razón pura (referida a la esfera de la ciencia), la crítica de la razón práctica (a la esfera de la moral) y la crítica del juicio (referida al arte).

El intento de buena parte de la filosofía moderna, sobre todo de la hegeliana, fue el de la superación de esa escisión. Lo que también se hizo presente en la tradición política más radicalizada (de izquierda, pero también de la derecha) impactando de un modo muy potente en el campo artístico, y dando origen a los movimientos de vanguardia.

Fue la búsqueda de superación de la escisión lo que llevó también a las vanguardias artísticas a intentar romper con la autonomía de la esfera del arte, para buscar construir un nuevo fundamento tanto cotidiano como político (la politización del arte).

El problema era que en términos materialistas esto implicaba preguntarse por el sujeto de la transformación que iba a llevar adelante este proceso.

Si en el sentido marxista el encargado de llevar adelante el proceso era el proletariado, cabía entonces pensar en una profunda relación entre arte y revolución. Que se expuso de modo notable en todas aquellas corrientes artísticas emergidas al amparo de la revolución soviética de octubre de 1917. El problema teórico y práctico refería al “sujeto” encargado de la transformación, que en este caso sería tanto “política” como “estética”; expresión de una “totalidad”. Para Marx el proletariado era ese “sujeto de la transformación”, que posibilitaría la consumación de esa “revolución total”, dicho proletariado debía “esquivar” para ello las “prisiones” condicionantes de una “ideología” vuelta universal producto del “fetichismo” de la mercancía.

Lenin y otros autores posteriores resuelven este problema a partir de la “forma” organizativa del “partido” y de la idea de que es este quien “inserta” desde afuera la “conciencia” del proletariado. Esta idea del partido como una “vanguardia” que en cierto modo “dirige” políticamente a las “clases oprimidas” y las conduce a la emancipación se extrapola al plano del funcionamiento de la esfera estética y al tipo de acción que allí despliegan las “vanguardias” artísticas.

Aunque si la revolución tenía un planteo “totalizador”, por otro lado sus líderes eran concientes de que en la etapa en la que se encontraban (la “dictadura del proletariado”) no se estaba en el momento de la “revolución total”, sino en una etapa previa. De modo que entonces la extrapolación al campo artístico también resultaba errónea en la medida que la negación provocada por las acciones de las vanguardias, si bien se sostenían en la idea de una negación de la “autonomía” de la esfera artística y su reconciliación con lo “cotidiano” como “totalidad”; no encontraban el sustento material representado por una revolución en su etapa “transicional”.

Ello iba a conducir a posteriori no sólo a una suerte de “institucionalización” o “burocratización” de la “vanguardia política”, una vez establecida en el estado sino que esto

también iba a alcanzar a la misma “vanguardia artística” conduciendo en algunos casos a su virtual desaparición (por ejemplo con la integración al régimen de Eiseisenstein). Si la Revolución no había sido “total”, entonces el arte conservaba los signos “autónomos” de su funcionamiento en el “mundo burgués”.

Lukács intentó reflexionar sobre las tensiones entre “vanguardia” y “burocratización” presentes dentro de la esfera estética en el marco del horizonte emancipatorio revolucionario, donde el “proletariado” era el protagonista. En su perspectiva lo que podía resolver esa tensión era una producción artística anclada en el llamado “realismo”, que implicaba dejar fuera del campo de posibilidades emancipatorias aquellas propuestas más volcadas a la experimentación. El problema en este punto de vista es que si bien resuelve la problemática de la “encarnadura” del arte en las masas a través del impacto de la “obra realista”, antepone lo político sobre lo artístico y deja a esto último estático dentro del período de “transición” política, es decir que lo constituye con una racionalidad en cierto modo instrumental a lo político “institucional”; perdiendo de vista la postulación vanguardista de la ruptura de la autonomía de la esfera del arte.[†]

A diferencia de Lukács, Adorno defendió las posibilidades de experimentación presentes en el ámbito artístico, aunque no siempre desde el “vanguardismo”.

Adorno coincidía con Lukács en la caracterización de las transformaciones sucedidas en la sociedad capitalista y de hecho había asumido como válida la teoría de la “cosificación” como “crítica ideológica”, aunque sin extraer las mismas consecuencias.

Si las prácticas humanas “genéricas” se encontraban cosificadas en su “totalidad”, entonces la pregunta lukácsiana sobre la relación entre la obra de arte, el artista y las masas dejaba de tener sentido. La experimentación y la vanguardia para el autor alemán suponían en cambio la posibilidad de resistencia “estética” (intelectual) frente a la racionalidad instrumental.[‡]

Pero sus críticos han resaltado que ello sólo sería posible en la medida que la “obra de arte” experimental reclamara para sí cierta “autonomía” dentro de la esfera estética, y sin que ello implicara una relación con las “masas”[§]. Algo que contradice las prácticas de las vanguardias artísticas radicalizadas que buscan más bien “dinamitar” la autonomía de la esfera estética, como forma de plantear un fundamento político del arte.

Esta postura es la que está en la base de la respuesta que Benjamin le envía a Adorno frente a las críticas de este último hacia un texto como “La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica”.^{**}

Vemos aquí la tensión presente en el arte dentro del capitalismo, donde se delimita el estatuto de la esfera estética, el vínculo entre vanguardia artística y política y la relación entre “conocimiento” y “emancipación”.

Como mencionábamos previamente, la tradición política de la izquierda moderna –desde el siglo XIX– supuso la necesidad de vincular estos elementos para promover la “emancipación” del “hombre” (como “ser genérico”) a partir de la acción del único “sujeto” colectivo libre de “intereses” particulares, que era el proletariado. Pero sobre todo en el siglo XX, dicho accionar debió desarrollarse en una sociedad notablemente “compleja” y que se había tornado cada vez más masiva.

Fue entonces cuando las diferentes acciones desarrolladas por las “vanguardias” (artística y política) buscaron “romper” con ese “cerco” establecido por esa ideología dominante, que era la

[†] Existen sin embargo obras en las que el realismo fomentó cierta reconciliación con lo cotidiano. Por ejemplo en varios films del “neorrealismo italiano”. Sin embargo, una vez masificada la presencia de estas obras en la “esfera pública”, se tornaron redundantes y terminaron justificando lo cotidiano.

[‡] Tanto en Adorno como en Benjamin, puede encontrarse que el conocimiento es también “estético”, de manera que entonces el proyecto adorniano de una “teoría estética” se encuentra articulado al mismo tiempo con su “dialéctica negativa”. Cfr. al respecto BUCK-MOORS, S., *Orígenes de la dialéctica negativa*, México, Siglo XXI, 1981, especialmente “Epílogo: el método de la dialéctica negativa”.

[§] De allí la preferencia de Adorno por autores que presentan obras de carácter interno francamente complejo como Schönberg, Joyce o Beckett, pero que no suponen una crítica al artista ni al arte en sí.

^{**} Posición que estaba en consonancia con las intervenciones públicas –periodísticas– de Kracauer o bien con las experiencias de Brecht, en su búsqueda por desarrollar un “arte” político para las masas.

“cultura de masas” y que había transformado definitivamente el estatuto del arte dentro de las sociedades capitalistas.

La tensión resultaba por un lado del intento de la vanguardia artística de promover el encuentro de un “conocimiento verdadero” (estético pero que trascendía lo estético) con un “sujeto” capaz de apropiarlo para su propia emancipación, cuestión que debía hacerse “desde dentro” (de la propia clase), y las prácticas de este mismo “sujeto” que más bien tendían a desarrollarse dentro del amplio marco de la “cultura de masas”.

Como a la salida de la Segunda Guerra Mundial dicha la tensión (conocimiento/emancipación social/sociedad y cultura de masas) no había sido resuelta, nos volvemos a encontrar con toda una serie de prácticas que Bürger denomina “posvanguardistas” y a las que le asigna una radicalidad menor en las posibilidades de la “crítica” presente en la esfera pública.

Sin embargo, si observamos el tipo de prácticas desarrolladas desde la segunda posguerra en adelante por dichas “posvanguardias”, veremos que las mismas –como bien puntualiza Foster– si bien presentan variaciones en los modos de intervención en relación con las llamadas “vanguardias históricas”, no modifican en lo sustancial las pretensiones que conllevan esas intervenciones: reconciliación del arte con lo cotidiano, ruptura de la “autonomía” de la esfera artística y politización de la misma, etc.

Pero si observamos más bien continuidades antes que rupturas entre las prácticas de las “vanguardias históricas” y las “posvanguardias”, la existencia de diferencias debemos buscarlas entonces en los cambios estructurales del capitalismo de posguerra.

Campo artístico-campo intelectual, esfera pública y crítica cultural en Argentina

Si bien es cierto que en América Latina en general y en Argentina en particular existió desde inicios del siglo XX cierto espíritu de “vanguardia” a la hora de la realización artística; cabría preguntarse si esa discusión y esa misma “experimentación” no sería un tipo de experimentación básicamente formal que no pretendía aquello que sí buscaba la vanguardia, que era la ruptura de la autonomía de la esfera del arte.

Podría contraargumentarse que no fue así en el caso de, tal vez, la vanguardia latinoamericana más reconocida e importante, ligada a las artes plásticas, como ser el muralismo mexicano; en la medida que este se explica por su relación con el desarrollo de la Revolución de las primeras décadas del siglo XX. Pero aún en ese caso, dicha “vanguardia”, y a pesar de esa ligazón estrecha con “lo político”, no buscó una ruptura con la “autonomía” de la esfera artística, ni una reconciliación con la vida cotidiana.

Tal vez entonces sería más apropiado decir que el desarrollo de la vanguardia, sobre todo en Argentina, tuvo su punto de inicio hacia los años sesenta y muy ligado al impacto cultural y claramente político de una Revolución como la Cubana. Por eso varios actores caracterizan el período previo a los sesenta como un período “modernizador” (con un tipo de cuestionamiento respecto de lo “anterior” en clave más bien formal) antes que “vanguardista”.

Primero obras como las de Luis Felipe Noé, Ricardo Carreira, León Ferrari, comenzaron a plantear una nueva relación entre arte y política, en cierto modo inspiradas en la figura del sartreano “intelectual comprometido”.

En una combinatoria que buscaba sintetizar la perspectiva crítica de lo estético propia del modernismo, con la incorporación de contenidos políticos; muchos de estos autores generaron un cuestionamiento a la visión esteticista del “arte por el arte” de la etapa previa. Sin embargo, esto no suponía –en algunos autores, y en algunas etapas de estos– un cuestionamiento radical de la “institución arte” como tal.

Luego obras como las de Greco, Romero, Vigo retomaron este itinerario que comenzó con una disputa a nivel formal para pasar a desarrollar toda una serie de cuestionamientos institucionales, que en cierto sentido potenciaron nuevos modos de acercamiento a lo político; porque su planteamiento de “negación” de la “autonomía” de la esfera artística implicaba la búsqueda de una fundamentación artística basada precisamente en valores “no estéticos”, sino externos al arte (políticos).

Si bien de algún modo los años setenta implican una suerte de continuidad con algunas posturas que se encuentran presente en los sesenta, según Ana Longoni pueden encontrarse algunas

diferencias. Para la autora, esto puede vislumbrarse en las posiciones encontradas respecto de las instituciones artísticas: mientras que en los sesenta se buscaba la “negación” de las mismas, “en los setenta los artistas retornan a ellas, en parte con tácticas de ‘copiamiento’ (ganar un jurado, aprovechar un reglamento ambiguo) que emulan de nuevo los procedimientos de la militancia, y buscan ‘infiltrarse’ allí donde podían provocar un incidente, generar una denuncia, exacerbar una contradicción, interpelar a otros artistas o al público. La institución funciona también como un refugio ante la represión brutal instalada en la calle...”.

Aunque en otros casos encontramos más bien la sucesión temporal “natural” del procedimiento “vanguardista” desarrollado en los sesenta (como mencionamos, la “negación” del arte para justamente que este pueda basarse en fundamentos externos, es decir, políticos), como por ejemplo en Luis Felipe Noé, quien sostiene que: “La revolución no se representa. Se hace... La revolución no sucede en el arte, el arte no va a hacer la revolución”.

Sin embargo, siguiendo el planteo de Longoni, puede sostenerse que “si la escena artística experimental había estado atravesada durante la década anterior por afanes cada vez más radicales de *violentar* el arte y sus límites, el movimiento resulta ahora ‘artistificar’ la violencia (política), darle estatuto artístico”.^{††}

Una posición que, salvando las distancias existentes entre diferentes experiencias históricas como así geográficas, estaría en la línea contraria de la benjaminiana de “politizar el arte” para estar tal vez más cercana a lo que ese mismo autor alemán criticaría respecto de las acciones del fascismo que pretendían “estetizar lo político”.

Podría por cierto trazarse una relación aparentemente obvia entre cierta perspectiva “nacionalista revolucionaria” en nuestros países y la de algunos –porque dicha posición no se encontraba en todo ese movimiento- futuristas italianos que, como Marinetti, se encontraban ligados al fascismo. Pero esa pareciera ser una posición un tanto reduccionista, no sólo porque en muchos de los movimientos o artistas vernáculos se defendió una posición claramente vanguardista y “antiestética”, sino porque además no pareciera defenderse en las obras una posición que planteara la “belleza” de la acción violenta (tal como sí sucedía en las posiciones bien fascistas o francamente “volkish”).

Estas experiencias, vanguardistas, experimentales, modernistas, que buscaban articular lo artístico con lo político se clausuran sin embargo con el golpe de estado de marzo de 1976. Lo que en el campo del arte, implicaba un retorno forzado al bucólico “arte por el arte”, en el terreno político significaba la instauración de la dictadura del terror, bajo el nombre de un plan sistemático de aniquilación del “enemigo” a través del terrorismo del estado (capitalista).

En la medida que pudiera conservarse la propia vida, las respuestas frente a esta situación fueron el exilio o bien la producción de obras o acciones lo suficientemente “elípticas” como para –eludiendo la censura, la prohibición, la muerte o la desaparición- decir sin que parezca que se dice. Lo que en general suele calificarse como acción de “resistencia”, que era tal vez una de las pocas “políticas culturales” posibles por parte de las distintas fuerzas y partidos políticos, una vez desatada la represión.^{‡‡}

Así, podrían a nuestro entender distinguirse dos grandes etapas en lo que respecta a la producción artística y su vinculación con la política en los años de la dictadura.

Una primera etapa que va de 1976 a 1980, donde no había demasiadas opciones –como mencionamos- frente a la “política cultural” de censura, pero también de promoción de una cultura –digamos- “desencarnadamente” dominante. Que suponía una tendencia a cuestionar todo procedimiento vanguardista o bien “anti-institucional”, sin que esto suponga el total “borramiento” de ciertos elementos que podríamos considerar bien “modernizantes” o “experimentales”, en la medida que también estaba claramente restringida la circulación pública de tales “elementos”.

^{††} Cfr. al respecto LONGONI, A., ‘Vanguardia’ y ‘revolución’, ideas fuerza en el arte argentino de los 60/70 en Revista Brumaria N°8, Madrid, primavera de 2007.

^{‡‡} Hubieron por cierto, sobre todo por parte de Montoneros, acciones políticas pensadas en términos de “ofensiva”, que no llegaron a buen puerto. No parece sin embargo tener esto un correlato en términos artísticos, por lo menos en lo que respecta a la producción desarrollada fronteras adentro del país.

Según Canelo^{§§}, la llegada de Viola a la jefatura del Ejército y el desplazamiento de la presidencia de Videla en 1981, resulta de algunas disidencias internas al interior de la dictadura e implicó una notablemente tibia apertura respecto de algunas perspectivas tenuemente democráticas en el ámbito de la producción cultural (lo que implica un giro sólo gradual en la “política cultural”, de ninguna manera una contraposición entre esa política y el resto del ámbito cultural).^{***}

Dicha “apertura”, si había sido “tibia”, resultó ser además breve, porque si se “controla” aún más con la llegada de Galtieri a la presidencia, vuelve a cerrarse con los atisbos de resurgimiento de la conflictividad social (la huelga general convocada por la CGT Brasil de Ubaldini en marzo de 1982) y de modo definitivo con la Guerra de Malvinas.

La derrota en Malvinas, sella de modo indeleble el desprestigio del régimen dictatorial instalado en el país en 1976 y se plasma desde allí lo que fue el inicio de la “transición” y lo que sería a las claras la segunda de las etapas, mucho más corta que la anterior.

Pareciera ser que con el inicio de una etapa donde no había “vuelta atrás” con el desprestigio del régimen dictatorial, también entre algunas fracciones de la burguesía, comenzaban a permitirse algunas “libertades de expresión”, que sin embargo no suponían el “retorno” de la “vieja” (setentista) relación “arte-política”.^{†††}

La configuración de un nuevo vínculo entre “arte” y “política” tendrá sin dudas como protagonista notable en esta nueva etapa al movimiento de derechos humanos. En primer lugar por el modo en que este movimiento (a través de las marchas de las Madres de Plaza de Mayo principalmente, pero también de la actividad de Abuelas de Plaza de Mayo) promovió la recuperación de un “espacio público” que hasta entonces se encontraba clausurado para tipos de expresiones políticas de denuncia y crítica de lo actuado por la dictadura.

Tal vez el caso más emblemático de ello haya sido “El Siluetazo”^{†††}, esa acción artística que fue tomada y modificada por las Madres de Plaza de Mayo y que tuvo lugar tanto en el año ’83, aún en dictadura, y luego a posteriori en distintas ocasiones durante el gobierno de Raúl Alfonsín.

En esta etapa de “transición” –aún en dictadura- comienza a darse una relación más cercana a la *denuncia* de las atrocidades cometidas por la dictadura. Una denuncia al parecer más “concreta” a la que se desarrollaba en los años setenta, donde se denunciaba el funcionamiento explotador del “sistema”; ahora la denuncia –si bien a veces recuperaba la crítica al capitalismo- era sobre el hecho fáctico de la “tortura seguida de muerte” y del plan sistemático de “desaparición de personas”.

Como plantea Fernando Davis, en lo que respecta al particular de la obra de Juan Carlos Romero, la producción artística del momento de “retorno a la democracia”, en un espacio de tiempo que va desde fines de 1983 hacia 1987, pareciera plantear por un lado la necesidad de “gritar” todo aquello que estuvo contenido previamente durante la dictadura y por el otro lado, presentar cierto “pendiente” del proyecto –“setentista” o “vanguardista”- abortado por ese mismo régimen del terror. Pero por el otro también pareciera sugerir una mirada retrospectiva, y sobre todo, íntima, en algún sentido individual, que da cuenta del modo en que el artista vivenció la represión.^{§§§}

Sin embargo, esto no será necesariamente así en el conjunto del “campo artístico” o en el del – más amplio- “campo intelectual”, tanto en Argentina como tampoco pareciera serlo si consideramos más generalmente el plano latinoamericano.

^{§§} Cfr. CANELO, P., *El proceso en su laberinto*, Buenos Aires, Prometeo, 2009.

^{***} Cfr.al respecto MANGONE, C., *Dictadura, cultura y medios* en Revista Causas y Azares N°4, Buenos Aires, invierno de 1996; también MARGIOLAKIS, E., *Revistas subterráneas en la última dictadura militar argentina: la cultura en los márgenes* en Revista Eletrônica de ANPHLAC 10° edición, 2011.

^{†††} Sarlo sostuvo en distintas entrevistas (a propósito de cuando ella, Altamirano y Piglia “echan” de la revista “Los Libros” a su fundador Héctor Schmucler, por declararse “peronista”), situadas ya hacia los noventa o entrado el siglo XXI, que si en los setenta el campo intelectual tenía esa impronta que combinaba lo “revolucionario” con lo “intolerante”, la salida de la dictadura había encontrado el “surgimiento” de intelectuales mucho más democráticos (entre los que ella se ubicaba).

^{†††} Cfr.al respecto LONGONI, A. y BRUZZONE, G., *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

^{§§§} Cfr.al respecto DAVIS, F., *Prácticas críticas y estrategias de apropiación en la obra de Juan Carlos Romero* en Papers d’Art N°93, Girona, 2° semestre de 2007.

El cambio observado respecto de la década de los setenta en el plano político que implicó la reivindicación de la “palabra” y el accionar democráticos, redundó también en ciertos desplazamientos categoriales generales dentro del “campo” intelectual y en las formas de intervención artística.

Lo que sin dudas se vincula con todo un proceso de transformación estructural desarrollada en prácticamente todas las sociedades capitalistas (la constatación de la “crisis” de las “políticas –y de los estados- de bienestar”; la llegada de los neoconservadores al gobierno, el surgimiento de “nuevos” movimientos sociales), que produce la revalorización de toda una perspectiva “democratista”.****

Este “retorno” a la “democracia” operado dentro del campo intelectual supone una nueva mirada hacia el pasado, retrospectiva y crítica del mismo, sobre todo en lo que respecta a cierta posición “vanguardista” en el ámbito de lo “político”.

Si esto es claro en cierto arte europeo y estadounidense considerado “posmoderno” (reivindicador de lo que Adorno denominaba “pastiche”) o incluso en ciertos movimientos artísticos o “neovanguardistas” (por emplear la expresión de Bürger)^{††††}, lo cierto es que lo mismo podemos encontrar en toda una parte del arte latinoamericano de fines de los setenta e inicios de los ochenta.

Según el crítico Edward Lucy Smith, es en la obra de artistas como Kuitca, Blasi, Cinalli donde podemos ver cierta mirada vuelta hacia el pasado reciente, como forma de recuperación de un pasado “clásico” previo a la crítica vanguardista y como parte de una crítica hacia el “pasado” (los setenta), a la vez combinada con una visión desencantada del presente en un sentido más bien irónico o hasta cínico. Lo “Histórico” predominante en la década del setenta se transforma además en el sentido de la exaltación de unas “pequeñas historias” hasta entonces clausuradas por lo “épico”; emergiendo allí ciertos motivos “particulares” que refieren a distintas “minorías” que estaban desplazadas hacia los márgenes: el planteo y la disputa respecto de lo femenino o lo homosexual reprimido por la cultura dominante, o lo étnico (muy claro como motivo en el arte latinoamericano de esta época, incluso más que en etapas previas).^{††††}

Pareciera que por entonces, y muy probablemente por obra y “gracia” de la política cultural desarrollada por la dictadura (que no fue sólo una política para los medios y el “espectáculo”), quedaba ya muy lejos la posibilidad de gestar algún tipo de “política de vanguardia”, o la posibilidad de pensar en la existencia de una “vanguardia” artística que se presentara como “radical” (que buscara transformar “de raíz” al arte).

Conclusiones

A través de nuestro argumento, quisimos mostrar que, tal lo sucedido en el campo “intelectual” en general, también en lo que respecta al “campo” artístico durante los años ochenta en Argentina, pueden observarse desplazamientos tanto en las temáticas y contenidos abordados como así en el modo del abordaje de los mismos.

A nuestro entender no pueden explicarse esos desplazamientos sino históricamente.

Si la esfera del “conocimiento” y la esfera “estética” en la Modernidad, es decir, en la sociedad burguesa, surgen de una ruptura frente al modo “totalizador” de funcionamiento de las sociedades “tradicionales” previas y de sus modos de “conocer” (filosófico, artístico); esta sociedad moderna escindida genera a la vez sus propias contradicciones.

**** Lo que encontramos en autores de la Escuela de Frankfurt como Habermas, Offe, Wellmer, Dubiel.

†††† Estos movimientos van desde aquellas experiencias desarrolladas en los ochenta como continuidad del “mail art”, también en el desarrollo de parte del movimiento “punk” o en las perspectivas “neoístas” o del “class war”. Visiones que se distancian del “posmodernismo” en el arte, aunque compartan tanto la mirada crítica y desencantada respecto del pasado para sostener un “anclaje” en el presente, como así un punto de vista que recupera lo “cotidiano”, lo “micro” por diferencia con lo “macro”. Cfr. al respecto HOME, S., *Assalto à cultura. Utopia, subversão, guerrilha, na (anti) arte do século XX*, Sao Paulo, Conrad, 2005.

†††† Cfr. al respecto LUCY SMITH, E., *Latin American Art of the 20th Century*, London, Thames&Hudson, 2004.

Dichas contradicciones se concretizan con el accionar de las distintas clases subalternas; en el campo artístico las mismas tienen que ver con la producción llevada adelante por los movimientos y las vanguardias estéticas (que en su afán “rupturista” muchas veces se plantea acciones en nombre de esas mencionadas “clases subalternas”).

Si es cierto que por un lado las “políticas” de las vanguardias se encontraban dentro de las más amplias “políticas” modernistas, presentan ambas “políticas” diferencias respecto del alcance de su crítica, ya que en el primer caso se promueve más bien una suerte de “progreso” estético que puede estar en consonancia con cierto “progreso” o cierta “modernización” dentro de las sociedades capitalistas y en su “superestructura” artística, en tanto que en el segundo se promueve una “negación” de esa misma sociedad capitalista y del funcionamiento “escindido” de la esfera artística allí presente.

Esta “negación” del funcionamiento artístico “burgués”, promovido por las vanguardias, se encuentra en consonancia con la “negación” de la “totalidad” del funcionamiento de la sociedad burguesa promovido por las clases subalternas y “encarnado” en aquellos procesos revolucionarios desarrollados durante el siglo XX.

Si el marxismo tuvo un rol importante en el desarrollo de las primeras vanguardias estéticas (sobre todo en aquellas desarrolladas al calor de la Revolución Rusa de octubre de 1917), podría decirse también lo mismo respecto de los movimientos que Bürger considera “posvanguardias”, en la medida que estos también reclamaron para sí mismos el componente utópico y revolucionario de aquellas vanguardias –estéticas, pero también políticas- de inicios de siglo XX.

En América Latina, este componente (utópico, revolucionario) crítico presente en las vanguardias artísticas y en el campo intelectual en su conjunto tuvo gran impulso durante los años sesenta y setenta a raíz del impacto de la Revolución Cubana de 1958.

Encontramos por aquellos años importantes intentos y manifestaciones donde el contenido crítico de las producciones artísticas e intelectuales en general se encuentran con procesos de experimentación formal, en una búsqueda por configurar el panorama artístico e ideológico adecuado a una futura sociedad.

La “ruptura” de la autonomía de la esfera del arte, implicaría –en vinculación con la negación de toda la sociedad capitalista- la negación del arte burgués y por tanto la aparición de una “nueva” forma de representación, no burguesa y en cierto modo “totalizadora” (en la medida que asumimos que las vanguardias promovían la reconciliación entre el arte y lo cotidiano, o entre el arte y lo político como “totalidad”).

Ahora bien, la crisis del modelo estatal de bienestar, la crisis del “modelo soviético”, el fracaso de los procesos de transformación revolucionaria en América Latina y la imposición de férreas y feroces dictaduras hacia mediados de los años setenta del siglo pasado; determinaron cambios dentro de esos “campos” intelectuales, artísticos: implicaron la aparición de un concepto de “democracia” (formal) que permeó todas las producciones de esa época.

En Argentina por ejemplo, podemos encontrarnos con el abandono por gran parte de la intelectualidad de izquierda, de nociones tales como “liberación” como así de categorías teóricas tales como “dependencia”, “imperialismo cultural” o directamente “imperialismo” (a secas), “clase obrera”, “proletariado”, “clase social”, “ideología”, “explotación”, entre otras, y el traslado a otras como “democracia”, “ciudadanía”, “hegemonía”, “estado de derecho” o “igualdad”. Lo que implicó la aparición de un tipo de producción artística que por un lado buscó dar cuenta de cierta memoria del pasado, pero por el otro realizar un balance crítico de las perspectivas de la vanguardia y de la violencia política. También parte de esta producción se vinculó de algún modo con cierto cinismo posmodernista.

Ese reverdecer de un discurso democrático es parte de esa mirada anclada en presente, en tanto que suspensión de lo utópico, como crítica hacia un pasado mesiánico que creía poder recuperar esa “totalidad” perdida con la llegada de la “modernidad”. Es el de la “democracia” también el discurso de la “ciudadanía”, de la individualidad, y del desencanto del futuro “escrito” como del discurso prospectivo, de un cinismo planteado como duda respecto de toda “certeza” preconstruida.

Al revés que la mirada “vanguardista”, el discurso de la “democracia” resulta ser su negación.

Este es de algún modo el argumento de Ranciere, cuando compara las perspectivas de la crítica cultural (que sin dudas refieren a aquellas “políticas de la vanguardia” insertas en las “políticas del modernismo”) presentes en el arte vanguardista de los setenta y el posterior a esa década. En tanto que el origen de la “democracia” (burguesa) es producto de una escisión, la vanguardia estaría reivindicando cierto retorno a la “totalidad” perdida previamente, esto es, una especie de planteo que pareciera referir a lo “tradicional”. Siendo que ese retorno no sería entonces justamente “moderno”, plantea Ranciere, que en ello radica la insuficiencia para pensar lo “nuevo”.

Para este lo “moderno”, como instante de surgimiento de la “democracia” (moderna), es el momento de la “ruptura” de las “cosmovisiones unitarias” y el momento de la “escisión”. Pero lo paradójico de esa “Modernidad” que contiene en su seno las perspectivas “modernistas”, es que justamente desde dentro plantea una negación de esa escisión, es decir, la negación de la “autonomía” de las esferas de funcionamiento social (artística, política, económica), algo que como vimos comparten tanto las vanguardias políticas como las artísticas.

Por eso es que para Ranciere, en cierto modo el fracaso de las “políticas de la vanguardia” tiene que ver con el enfoque crítico empleado por estas últimas, que parte de una reivindicación de la –a su modo de ver- “premoderna” noción de “totalidad”.

Sostiene este autor que el problema de la crítica cultural, que es también el problema de la “democracia” y de la “política”, no es la “totalidad perdida” en la Modernidad (y ese sí es uno de los temas nodales de mucha de la crítica “posmodernista” de los ochenta), ni el regreso a la “comunidad perdida” planteado por el “jóven” Marx y por ciertos marxistas posteriores, argumentos en los que coincide tanto la izquierda como la derecha; sino la necesidad de aparición de “lo nuevo”, situado en “el disenso.”^{§§§§}

Podríamos decir que Ranciere retoma algo de algunas “viejas” críticas al marxismo provenientes del estructuralismo y del posestructuralismo, tan en boga en los ochenta, y que supusieron una posición en parte “antiutópica” (en la medida que la utopía no pareciera ser materialista) y en parte antideterminista (respecto del futuro); aunque a diferencia de cierto posestructuralismo devenido posmodernista, su crítica tenga todavía la pretensión de ser de izquierda.

Algunas de estas razonables críticas permitieron –como suele suceder dentro del campo intelectual o artístico- la reinterpretación de un Marx tanto menos determinista (aunque lo es de algún modo) como así menos teleológico y más “democrático”.

En principio permitieron ver que en el “jóven” Marx había un concepto de “democracia”, que no era burgués, aunque sí plenamente “comunitario”. Sin embargo, como mencionamos anteriormente, no era la de Marx una posición de “retorno” al pasado o a una “tradicción” propia del “romanticismo” alemán (como plantearon en su momento ciertas perspectivas tanto de derecha como de izquierda o bien el propio Ranciere). Lo que indica que no necesariamente esa “comunidad” a la que refiere Marx sea estrictamente una “comunidad perdida” sino una “comunidad” a ser creada o construida (de allí se entiende la vinculación también con los conceptos de “work” o de “poiesis” como un “trabajo creativo” opuesto al “trabajo alienado”), ni necesariamente “totalizadora”.

Así, podríamos pensar que más bien Marx estaba pensando en una “negación” de la “totalidad” capitalista, lo que tampoco necesariamente conduce a otra “totalidad” (o sí), aunque seguro hacia un futuro por construir.

En este sentido, tal vez, estén por ser pensadas las “nuevas políticas de la vanguardia”, como “negación” de un presente de barbarie, como diría Adorno, como denuncia de una “falsa totalidad”. Tal vez allí este el correcto sentido de la vieja noción de “democracia”, que críticamente portaron y seguirán portando las vanguardias.

Aunque, si somos materialista, también debiéramos saber que mientras haya capitalismo, seguramente también existirá una esfera del arte presentada como autónoma y una declamación burguesa del “arte por el arte”.

Bibliografía utilizada

^{§§§§} Cfr.al respecto RANCIERE, J., *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

- BUCK-MOORS, S., *Orígenes de la dialéctica negativa*, México, Siglo XXI, 1981.
- BUCK-MOORS, S., *Mundo soñado y catástrofe*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2004.
- BÜRGER, P., *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- CANELO, P., *El proceso en su laberinto*, Buenos Aires, Prometeo, 2009.
- DAVIS, F., *Prácticas críticas y estrategias de apropiación en la obra de Juan Carlos Romero* en Papers d'Art N°93, Girona, 2º semestre de 2007.
- FOSTER, H., *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001.
- HOME, S., *Assalto à cultura. Utopia, subversão, guerrilha, na (anti) arte do século XX*, Sao Paulo, Conrad, 2005.
- LONGONI, A. y BRUZZONE, G., *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- LONGONI, A., 'Vanguardia' y 'revolución', *ideas fuerza en el arte argentino de los 60/70* en Revista Brumaria N°8, Madrid, primavera de 2007.
- LUCY SMITH, E., *Latin American Art of the 20th Century*, London, Thames&Hudson, 2004.
- MANGONE, C., *Dictadura, cultura y medios* en Revista Causas y Azares N°4, Buenos Aires, invierno de 1996.
- MARGIOLAKIS, E., *Revistas subterráneas en la última dictadura militar argentina: la cultura en los márgenes* en Revista Eletrônica de ANPHLAC 10º edición, 2011.
- RANCIERE, J., *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.
- WILLIAMS, R., *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997.