

Pintura & aledaños

Alejandra Perié • Manuel Molina • Fernando Fraenza

Pintura & aledaños

Para (o hacia) una crítica de la institución arte en Córdoba, Argentina

INDICE

7	0. PRÓLOGO Por Manuel Molina
11	1. SOBRE UN HECHO ARTÍSTICO/SOCIAL APUNTES RESPECTO DE UNA TENSIÓN: MATERIALIDAD PICTÓRICA E INSTITUCIÓN ARTE EN CÓRDOBA, ARGENTINA Por Manuel Molina
59	2. DE LA SUPERSTICIÓN DE LO ORGÁNICO A LA CRISIS DE LA OBRA DE ARTE Por Fernando Fraenza & Alejandra Perié
83	3. LA EXPANSIÓN COMO CONTRACCIÓN. DENTRO & FUERA DEL MUSEO Por Alejandra Perié
89	4. A CADA UNO LO QUE MERECE. LEYENDO MAL A THEODOR W. ADORNO Por Fernando Fraenza
97	5. REFERENCIAS
105	6. ÍNDICE DE NOMBRES

0. PRÓLOGO

Por Manuel Molina

Esta publicación surgió para dar a conocer un hecho artístico -a la vez que social- y las reflexiones provocadas a su alrededor. Cuando las otras instituciones sociales de la visibilidad se agotan, la escritura publicada se ofrece como una institución que todavía posee una vena genuinamente pública (a lo Kant), extra-institucional, al margen del intercambio social. Todos los libros se publican sobre la voluntad de dar a conocer algo a la humanidad, en un espacio y un tiempo inmediato, pero también remoto. Este último diálogo (o *telediólogo*) entre puntos remotos de humanidad que tiene lugar en el libro (en su propia configuración, en su lectura, en los potenciales libros que puede inspirar) lo sobrepone a los males de las sociedades histórica y geográficamente situadas. Quizá esa sea una de las últimas bondades que le quede al libro, y que lo situaría allende de las contradicciones de la ilustración y de su actual condición vital de mercancía cultural producida, distribuida y consumida como cualquier otra.

Si la creencia corriente dice que las cosas se disponen de lo general a lo particular, entonces este libro está al revés: el primer artículo, de los cuatro que aquí se publican, trata reflexivamente de un caso particular, y el último trata -aunque no lo parezca- de un caso general. Todos ellos participan de lo que sopla el título *Pintura & aledaños*: o bien hablan sobre la pintura y su inserción en las circunstancias sociales de la institución del arte (aparatos de producción, distribución, recepción y creencias), o bien reflexionan directa y exclusivamente sobre estas circunstancias. Digo, todos ellos participan de *Pintura & aledaños*, sí, aunque cada uno a su modo.

“Sobre un hecho artístico/social” lo hace a través de aquel hecho motor de esta publicación que tuvo lugar en Córdoba (Argentina) y que se extendió en el año que va entre abril de 2010 y marzo de 2011. A lo largo de ese año la práctica pictórica de la copia se enredó progresivamente con las circunstancias institucionales -sobre todo museísticas- del arte cordobés. La mutua inmiscusión de la pintura en su campo de juego aledaño y de éste en aquella es el objeto de exploración y reflexión de este primer artículo.

El segundo, “De la superstición de lo orgánico a la crisis de la obra de arte”, transita analíticamente la suerte histórica de la categoría de obra a través de cuatro dominios explicativos: desde su estable concepción orgánica hasta sus múltiples mutaciones alegóricas en la post-historia a través de la anti-obra vanguardista y el silencio neovanguardista. ¿Cuál viene siendo el curso de esa contingencia histórica del arte moderno? *Transformarse permanentemente en otra cosa, continuamente, en todo lo que no había sido o no era.*

“La expansión como contracción dentro y fuera del museo” constituye mejor un grupúsculo de reflexiones que llevan el poder de lo fragmentario y que se disponen como tales en torno del simultáneo proceso de proliferación cuantitativa (expansión) de la producción artística y de homogeneización cualitativa de esta bajo los regímenes de compresión institucional (contracción). ¿Cuáles son entonces las posibilidades institucionales para romper el gajo de lo unificado y hacer lugar a la irrupción de lo heterogéneo?

El cuarto y último artículo, “A cada uno lo que merece, leyendo mal a Theodor W. Adorno”, reflexiona por medio de una singular perífrasis sobre la noción de arte avanzado o arte auténtico tal como la imaginaba Adorno, esto es, como una mónada estética, como una unidad clausurada de verdad histórica, que espera -como el Asteroide de Borges- a ser liberada y destruida bajo el mismo gesto.

Fuera ya de las gruesas razones que motivaron este libro, y que mencionamos arriba, tenemos otras dos -tal vez de menor impor-

tancia- que convendría tener presentes. En primer lugar, quisimos contar con la experiencia de articular y publicar este pequeño volumen como si se tratara del número cero de la edición física impresa de nuestro cuaderno o revista *Comunidad off-line | Arte, diseño & espacio público*, presente desde hace algún tiempo y sin urgencias en la *web* (www.comunidadoffline.com.ar). En segundo lugar, deseábamos experimentar haciendo un libro de calidad (tanto en contenido como en forma) cuyo texto se alineara a la izquierda “en bandera”, tomando distancia del viejo y renovado arte¹ de justificar forzosamente las líneas al interior de la caja de texto.

¹ Viejo pues existe en el occidente moderno una larga tradición de resolver con gran maestría este problema acomodando tipos metálicos e una caja metálica. Renovado porque el empleo de ordenadores permite hoy “encajar” irresponsable y fácilmente el texto entre sus dos márgenes verticales, haciéndonos creer que así es como debe verse, y volviéndonos ciegos e incultos en todo lo que respecta a la debida separación entre caracteres.

1. SOBRE UN HECHO ARTÍSTICO / SOCIAL

APUNTES RESPECTO DE UNA TENSIÓN: MATERIALIDAD PICTÓRICA E INSTITUCIÓN ARTE EN CÓRDOBA, ARGENTINA

Por Manuel Molina

“Tenemos que ir más allá de las diversas formas de la vieja crítica del museo, que son sorprendentemente homogéneas en su ataque contra la osificación, la cosificación y la hegemonía cultural (...)”
Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido*. [pp.49-50]

“(…) Es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el pulóver), entre dos bordes (la camisa entreabierta, el guante y la manga); es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición” Roland Barthes, *El placer del texto*. [p.18]

“Sería idealista localizar la relación entre el arte y la sociedad sólo en los problemas estructurales sociales, como mediada socialmente. El carácter doble del arte, como autonomía y como *fait social*, se manifiesta, una y otra vez en dependencias y conflictos fuertes de ambas esferas.” Theodor W. Adorno, *Teoría estética* [p.303]

Introducción: aclaraciones metodológicas y epistemológicas

Este artículo pretende analizar un caso particular con la creencia de que en ese mismo movimiento muestra un caso del mundo más amplio: un caso donde la práctica pictórica de la copia se tensiona con las circunstancias de producción (Escuela de Artes, Universidad Nacional de Córdoba) y circulación (Museo Evita y Museo Genaro Pérez) de la institución arte de la ciudad de Córdoba, Argentina. El objeto de reflexión es –como un Baldanders- una amalgama heteróclita, diversa y cambiante de cosas y

hechos difícilmente subsumibles bajo la unificadora categoría de obra: es primero una propuesta a un museo que se desprende de un proyecto de Trabajo Final, segundo el rechazo a esa misma propuesta a través de una serie de reuniones, notas y documentos burocráticos, más una copia de una pintura hecha a partir de reproducciones y un proyecto de crítica institucional que se presenta a otro museo, tercero la aceptación de la propuesta de la copia y una copia de la misma pintura pero directo del original, cuarto una muestra cancelada y quinto las estrategias extramuseísticas de visibilización que esta suspensión desencadena. El caso a recorrer aquí entonces se podría identificar con una obra de arte sólo en su sentido ya ampliado y criticado (esto es después de la anunciada muerte del arte, en ese estadio del arte poshistórico y posaurático), condición que le ha permitido mutar con la misma elasticidad e imprevisibilidad que la situación institucional a la que iba adherida. Sin embargo, estratégicamente y para evitar confusiones, he preferido quedarme con la noción de *hecho artístico*:

La mínima expresión tangible (o inteligible) de eso que llamamos *arte* se asumirá a partir de ahora como el resultado de un proceso extendido en el tiempo, como una irreductible mónada de historicidad [...]. Por ello, cuando se pretenda que la reflexión sobre el arte albergue la incidencia de aquellos factores que vinculan al arte con su realidad histórica, se estará partiendo de una unidad más compleja que el simple objeto, de algo que cabría denominar como *hecho artístico*. (Brihuega, 1996 [p.156])

Se trata de un hecho cuya naturaleza es bifásica, pues participa irreductiblemente del arte como *hecho social* y como *hecho artístico* al mismo tiempo.¹ En tanto hecho social, haré referencia a la noción adorniana tomada a su vez de Durkheim de *fait social*, que Theodor W. Adorno usa para explicar precisamente el carácter doble del arte.

¹ Como ya lo hizo Adorno a través de su tesis sobre el carácter doble del arte, sosteniendo esta aporía -contradicción irresoluble- se disuelve por falsa la vieja *querelle* entre quienes protegen la pureza de la autonomía del arte por el arte y quienes militan por el arte políticamente comprometido.

Y como hecho artístico tomaré la noción detectada por Jaime Brihuega, en reemplazo a la aquí impertinente categoría de obra de arte.² Todo transcurre a lo largo de casi un año: el hecho comienza cuando en abril del 2010 un programa universitario de ejercicios pictóricos se ve interrumpido por las circunstancias institucionales del Museo Superior de Bellas Artes Evita (Palacio Ferreyra); y termina el hecho en marzo de 2011 cuando la muestra que estaba orientada a poner de manifiesto esa trama institucional es cancelada por las autoridades del Museo Genaro Pérez doce días antes de la inauguración. Son múltiples las “inmiscusiones” de estas circunstancias institucionales con el hecho artístico (con ese agregado dispar de propuestas rechazadas, documentos intercambiados, copias de pinturas, proyectos aprobados, muestras canceladas y panfletos repartidos). Las múltiples intromisiones de lo institucional en lo artístico se dan en distintos niveles, algunos intencionados y recogidos en este artículo, otros quizá todavía ocultos: mi consideración aquí es que en la estructura material de una de las pinturas quedó algo particularmente registrado: la figura de intermitencia bajo la que hoy se mueve la institución arte de Córdoba. Esta pintura, desde su materialidad que es particular, habla *monadológicamente* de una situación institucional más amplia, general. Así es que, en su superficie mal hecha e inacabada puede dar cuenta subterráneamente de la dinámica institucional del campo del arte cordobés. La categoría también adorniana de *mónada*, que el filósofo crítico toma de la filosofía racionalista de Leibniz, servirá aquí y ahora para poner de manifiesto esa conexión subterránea entre una pintura y una dinámica institucional cuyo registro está contenido en la materialidad pictórica misma.

Metodológicamente se cuenta el hecho con entradas de categorías teóricas provenientes de un marco teórico mixto y heterodoxo

² Ya Duchamp, a comienzos del siglo pasado, se preguntaba si era posible hacer obras que no sean de arte, en un tono muy próximo a lo que luego dirá Adorno sobre la nueva música: “*hoy día las únicas obras de arte que cuentan son aquellas que ya no son obras (...)*” (Adorno, 1949, [p.36]).

formado por aportes de la socio-semiótica, la teoría crítica y la sociología del arte: categorías que hacen de *órganon* de análisis. Además, se toman las reflexiones sobre experiencias parecidas en la historia reciente, aquí y en otras partes del mundo. Las tres disciplinas y las prácticas institucionales se hermanan en un marco teórico común en tanto asumen la *historicidad* del arte, que es lo mismo que el reconocimiento de su socialidad. El esfuerzo aquí está puesto en registrar esa doble determinación entre arte y sociedad y cómo ella está contenida en la mónada pictórica, por lo que el caso se va reconstruyendo como una trenza: se avanza en el relato cruzando cada vez el hilo de la autonomía del arte y el hilo del arte como *hecho social*. Observará el lector que el hecho contado está fraccionado, como una tragedia de Shakespeare, en cinco actos, más un cúmulo de notas finales.

Eso sí, el artículo funciona un poco como el espejo de agua con Narciso, pues intentaré ser el *lector modélico*³ de un proyecto hecho por mí mismo y pensar todo el caso como desde fuera. Sin embargo, la fortaleza epistemológica de este artículo reposa (i) en el gesto kantiano de analizar objetivamente aquello que no ha sido experimentado sino subjetivamente;⁴ y (ii) en la correspondencia entre la estructura doble del artículo y la naturaleza doble del hecho que pretende contar, a saber: **1.** problemáticas y discusiones de la esfera autónoma de la pintura referidas a su propia historia, a su materialidad y a sus potenciales y **2.** problemáticas y discusiones acerca de la dimensión social de la institución arte, esto es, sobre el estado de las circunstancias de producción y circulación y la creencias que

³ Según la tesis del circuito modelo del intercambio comunicativo reconstruido en Fraenza et Alt. (2009), a partir de la propuesta semiótico-pragmática de autores como Kerbrat-Orecchioni (1985 y 1986), Eco (1979) y Charaudeau (1989, 1992, 1994).

⁴ Adorno a propósito de Kant, dice que "(...) *lo revolucionario de la Crítica del Juicio es que sin abandonar el ámbito de la vieja estética del efecto, la limita mediante una crítica inmanente, igual que en conjunto el subjetivismo kantiano tiene su peso específico en su intención objetiva, en el intento de salvar la objetividad mediante el análisis de los momentos subjetivos.*" (Adorno, 1970 [pp.21]).

moldean la recepción de las obras en el campo del arte local. Pido entonces paciencia al lector de esta publicación tanto en los momentos en que se cruzan los pasajes más particulares y anecdóticos con fechas, nombres y apellidos, como en los que entran las problemáticas más abstractas y generales con nociones y categorías teóricas, pues en esa tensión - como en la sinécdoque, donde el todo se abre camino en la parte - cobra sentido el relato.

ACTO 1: *La propuesta*

En febrero de 2010 y antes de comenzar a cursar el quinto y último año de la carrera, el autor comienza a preparar su Trabajo Final en la Licenciatura en Pintura de la Universidad Nacional de Córdoba.⁵ El objetivo es emprender una investigación sobre la pintura orgánica o integral al óleo en su relación con la materialidad, con el lenguaje y con la sociedad, donde la primera hace del lugarteniente de las otras dos.⁶ El autor pretende desarrollar en una primera etapa el estudio

⁵ De aquí en adelante me referiré a mi mismo en los distintos estadios del caso como "el autor" [de lo sucedido, del proyecto, de la investigación]. *Autor* en un sentido desacralizado, tras la ya anunciada muerte del *Autor-Dios* barthesiano o del *Autor-Padre* lacaniano; autor en el sentido de responsable o de causante, o mejor como lo declara el derecho, como la persona que coopera en la ejecución de un acto sin el cual no se hubiera ejecutado.

⁶ El autor cree que a través de una estrategia de sobre-identificación con el título al que accederá (Licenciatura en Pintura) ejerce una crítica ciertamente irónica al perfil fragmentario, difuso y a veces débil de la mencionada Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba que parece alinearse con esa tendencia del *everything goes*, del relativismo estético o del todo vale tan propio y denostable de la posmodernidad o de la hipermodernidad. Esta disposición busca así autopreservarse (en tanto recuperación de una técnica lerdia y burra, ya obsoleta) de la ingenuidad parroquiana y piadosa, esto es, creyendo en algún valor sacro o emancipatorio de esta pintura, en la nostalgia de una reinstauración caprichosa y reaccionaria de la pintura tradicional, en alguna esperanza de potencialidad política de su contenido o en la mera terquedad conservadora de prolongar a secas la vieja pintura y en desmedro del caso contemporáneo. Es un espíritu heurístico con el que el autor se dispuso a pintar con torpeza como se ha pintado con maestría durante más de cinco siglos: la voluntad de investigar desde dentro y desde fuera la materialidad pictórica. Si hay algo que está instituido entre los tesisistas de la Escuela de Artes es que lo que hacen no es un traba-

sobre la materialidad pictórica en la cátedra de Pintura IV que estaba en ese momento a cargo del Profesor Gabriel Gutnisky y de la Profesora Mariana del Val. Para ello, a comienzos de marzo de 2010, el autor presenta a la cátedra un programa de trabajo para la realización de tres copias: (i) *El bufón Calabacillas (o el Bobo de Coria)* a partir de una reproducción de la pintura de Diego de Velázquez, (ii) *El Bufón don Diego de Acedo, El Primo* a partir de una reproducción, pintura también de Velázquez, y (iii) *Entierro en la aldea* a partir del original de la pintura de Emilio Caraffa.⁷ La selección fue realizada en vistas de estudiar un grupo pinturas orgánicas, integrales, unitarias. Son tres pinturas en total, pues aunque *prima facie* parezca poca cosa, con ello se adentra en una temporalidad ralentizada, casi ritual, la que manda el propio *tempo* de la pintura al óleo, y que exige una instancia de producción lerd y burra necesaria para cocinar y relamer la pintura, en un compás temporal desconectado de la vertiginosa e intermitente temporalidad de los nuevos medios.

A mediados de marzo de 2010, el autor comienza a trabajar a partir de las reproducciones de los dos bufones velazqueños, uno en el taller de Pintura IV, y otro en su taller personal. Esta etapa de la investigación es abordada desde dos frentes metodológicos simétricos y dispuestos para iluminarse mutuamente, a saber, el

jo académico sino lisa y llanamente arte (obras de arte o producciones artísticas, o como se llama desde hace unos años, posproducción), dando por sentado que hay algo crucial en la estructura de eso que hacen que lo vuelve artístico, y a la vez olvidando que la artísticidad está menos en el objeto y más en un campo de juego o en una sociedad del arte que la instituye, reproduce y distribuye.

⁷ Así como Velázquez es conocido en España como “el pintor de pintores”, o Rembrandt en Holanda como “el alquimista”, el pintor catamarqueño Emilio Caraffa (Catamarca, 1862 – La Cumbre, Córdoba, 1939) puede ser recordado en la provincia de Córdoba (Argentina) con algún epíteto parecido: fue uno de los maestros de la corta tradición cordobesa (aunque también se formó y trabajó en Rosario, Madrid y Buenos Aires) de la pintura al óleo y además uno de los organizadores de su escena institucional: fundador y director del APBA, integra la Comisión Provincial de Bellas Artes que lleva adelante la creación del Museo Provincial de Bellas Artes que hoy lleva su nombre. Colaboró y dirigió además la decoración interna de la Catedral de Córdoba.

estudio de las investigaciones sobre los materiales y técnicas de la tradición de la pintura al óleo y el uso y ejercicio de estos materiales y técnicas a través del procedimiento de la copia.



Emilio Caraffa. *Entierro en la aldea*. 1891. (Fuente: ficha colección MEC)

A partir de importantes investigaciones⁸ que han reconstruido parte de los saberes del oficio de la pintura orgánica de la tradición, el proceso de copia de los dos *Bufones* velazqueños y de *Entierro en la aldea* fue planificado por el autor en base a unas seis etapas de trabajo.⁹ Es muy probable que Caraffa, no sólo por lo que delata la

⁸ Como las de Max Doerner, o las del *Rembrandt Research Project* con el apoyo de la Fundación Nacional Holandesa de Investigación, o *Rubens: The Adoration of the Magui* del Museo Nacional del Prado.

⁹ Las etapas de trabajo son: **1.** Fondo de color terroso, que consiste en la creación de un fondo con un matiz homogéneo por veladura (en este caso tres capas de pintura oleosa) que otorga un substrato cromático que contiene a toda la pintu-

superficie de sus pinturas sino también porque se formó en talleres europeos y copiando pinturas en los pasillos de los museos españoles y franceses, que su metodología de trabajo fuese próxima a la que el autor arribó. La influencia y la reverencia de un pintor a otro es cosa corriente en la historia de la pintura. Cuando un aprendiz elegía a qué pintor copiar, elegía de entre los maestros *su* maestro y se volvía con ello un gesto de admiración para con éste. *Entierro en la aldea*, pintura de 1891, Caraffa la realiza en los últimos años de su estancia en España donde deja ver la influencia de la pintura española costumbrista, especialmente la del aragonés Francisco de Goya, y también la del naturalismo velazqueño cuya autoridad era tan fuerte que atraviesa toda la pintura española de fines del siglo XIX (Bondone, 2007 [pp. 94 y ss]). Pero a la vez como imagen parece guiñar a otros entierros de la historia del arte, como el *Entierro de Orgaz* (1588) de El Greco, o el *Entierro de Ornans* (1849) de Courbet, o a *Doña Juana la loca* (1878) de Francisco Pradilla Ortiz.¹⁰ Entendiéndolo así, la copia y para más de una pintura como *Entierro en la aldea*, no es sino un ejercicio legítimo:

ra por detrás, **2.** Primer boceto, de carácter lineal, para trazar brevemente la composición, situar las figuras en el plano y platear los primeros indicadores de luces y sombras, realizado con el llamado «color muerto» o color neutro, o pintura monocroma (un tierra de sombra natural o un gris cromático suficientemente desaturado obtenido del aceite sucio que sedimenta en el *pinccelliere* de cuadros anteriores), **3.** Segundo boceto o *grisaille*, de carácter más pictórico, para plantear los valores de los planos, del fondo y de las figuras, con el mismo «color muerto» y negro y blanco, y algunos indicadores de color que sirvan de referencia para la composición (i.e. Rubens elegía poner algunos toques de blanco y de laca roja) **4.** Primera puesta de color, o primer planteo cromático, asignando a cada valor su color y respetando el color local con una densidad pictórica mas oleosa, al tipo de una *maniera lavata* por veladura, **5.** Segunda puesta de color y ajustes cromáticos, nuevamente el trabajo se hace por veladura y **6.** Retoques, es posible aquí la «reintroducción del color muerto», esto es la corrección profunda de formas, llevando la zona a corregir al estadio del *grisaille* y luego reconstruyendo todo el proceso, y los *pentimenti* (del italiano, arrepentimientos) que son correcciones translúcidas y que pueden ser incorporadas como una manera de pintar *per sé*, tal como lo hacía Velázquez.

¹⁰ Cfr. Agüero. 2004. "Si atendemos a la fecha de factura del cuadro de Pradilla, a que ella fue premiada en la exposición del 1878 y que no pasó por ende, desapercibida resulta probable que Emilio Caraffa, llegado a España en 1885, haya conocido la obra."

en abril de 2010, el autor solicita los avales al Sr. Gabriel Gutnisky y a la Sra. Mariana del Val por la cátedra de Pintura IV y al entonces Director del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Alejandro Dávila y a la Sra. Marta Fuentes por la colección para gestionar el permiso del Museo Superior de Bellas Artes Evita, de paradójico y polémico nombre, la autorización para copiar *Entierro en la aldea* de Caraffa. Entrega el autor la nota y espera respuesta.

ACTO 2: *El no*

En abril de 2010 el Museo Evita dilata la respuesta primero, y luego, rechaza vía oral la solicitud del autor para la copia de *Entierro en la aldea*. Las cosas comenzaron a evidenciarse precipitadamente: lo primero que salió a la superficie fue la puja institucional entre el Museo Evita y el Museo Caraffa por la propiedad de la colección provincial. Un Museo la conserva, el otro la exhibe, pero legalmente la colección no pertenece a ninguno de ellos, *factum* que le roba a ambos su autoridad histórica y nominal.¹¹ Históricamente los museos de arte, pero también los de historia y los de ciencias han sido instituciones que se crearon alrededor de una colección con distintas misiones: en el período colonial para exhibir los trofeos de la conquista, en los siglos de la configuración de los estados nacionales escenificaron una cultura en orden a la construcción de una identidad nacional, en el siglo veinte se centraron en lo artistas faro, y en las últimas décadas vienen siendo las empresas (con el interés puesto en la cultura industrializada, los arquitectos de marca, el espectáculo y el turismo) y los curadores estrella quienes protagonizan la esfera museística.¹² Pero también han sido y siguen siendo en muchas regiones espacios orientados a la educación, lo que en Latino-

¹¹ Cfr. Ley 9345: Creación Museo Superior de Bellas Artes Palacio Ferreyra. Boletín oficial de la Provincia de Córdoba. www.boletinoficialcba.gov.ar. Y Ley 9355: Ratificación Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa. Boletín oficial de la Provincia de Córdoba. www.boletinoficialcba.gov.ar.

¹² Cfr. García Canclini. 2010. Y también Huyssen. 2001 [p. 41].

américa los ha vinculado históricamente al sistema escolar y a las universidades.¹³ En Córdoba esos procesos no son del todo claros ni están del todo investigados, pero lo cierto es que su colección de arte sigue siendo del Estado provincial a pesar de poseer dos museos que se arrojan su propiedad. El Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa, reza el artículo 3º de la Ley 9355, *“tendrá, como destino, la colección, exposición, preservación e interpretación del arte local (...)”*. Pese a que la colección provincial está allí almacenada, no le pertenece ni le está contemplado exhibirla o trabajar con ella. Por su lado, el artículo 3º de la Ley 9345 apunta que *“el Museo Superior de Bellas Artes Palacio Ferreyra tendrá como destino permanente, la exposición y exhibición pública de las obras de arte de propiedad del Estado Provincial (...)”*. En este caso, pese a que le ha sido concedido exhibir parte de la colección de manera permanente y trabajar con ella como material de estudio, tampoco le pertenece. Es más, para acceder materialmente a ella tiene que cruzar la calle y entrar al depósito de su museo vecino. Aunque el autor en ese momento desconocía esta tensa coyuntura institucional, la nota que presentó al director del Museo Evita, en cuyas salas se exhibe la colección provincial, llevaba los avales del director del museo de enfrente, el Museo Caraffa, donde duerme el resto de la colección. Esto despertó –para inaugurar– una desfavorable predisposición hacia la propuesta del autor por parte del equipo a cargo del Museo Evita, que fue luego *in crescendo*.

A comienzos de mayo de 2010, el autor pide una entrevista con el director del Museo Evita, César Miranda, pero tras numerosos intentos de contactarlo comprende el autor que resulta ciertamente difícil hallarlo en su puesto. Mariana del Val, por la cátedra de Pintura IV, se ofrece a acompañar al autor a consultarle sobre la situación a Celia Cavagliatto, sub-secretaria de cultura de la Provincia de Córdoba. Ella se muestra a favor de la propuesta de la copia pero manifiesta su imposibilidad de intervenir. Allí mismo, el autor y la

¹³ Cfr. Castilla. 2010; también Lopes. 2010; y García, 2010.

Sra. Del Val deciden ir a dialogar personalmente al Museo, donde uno de los miembros del equipo, Alicia Malanca, salió en representación del Sr. Miranda. El encuentro no quedó en más que en una dilatación tanto de una toma de posición del Museo como en una ausencia de respuesta por escrito que diera cuenta de ella. El Sr. Miranda, mientras tanto, permanecía ilocalizable. La razón principal proferida por Alicia Malanca que sostenía la vacilación a aceptar la propuesta del autor fue que la exclusión a los copistas se trataba de una tendencia museológica mundial. Luego de finalizar la improvisada reunión con la Sra. Malanca, el autor, fecundo en ardidés, resuelve ponerse en contacto con la *information officer* Patricia Rodríguez del *Education, Information & Access Department* de la National Gallery y con el encargado de la *Oficina de Copias*, Francisco Martín Ortiz de Zárate, del Museo Nacional del Prado a los fines de aprestarse en sus políticas respecto de los copistas. La copia se trata de un procedimiento que se inscribe en una tradición claramente europeizante, como los museos, las academias y junto con ellos todo el arte burgués o moderno. Sin desconocer las asimetrías centro-periferia, es innegable que los museos europeos en tanto rostros del señorío imperial poseen colecciones más vastas, más valiosas y más antiguas, y por supuesto más recursos para sostenerlas. Esto se traduce, pese a su costado lamentable, en una tradición museológica más avezada en la preservación, cuidado y restauración de sus obras, pero también en el trabajo y en las investigaciones que habilitan sus colecciones. Los dos museos reenvían al autor los *application form* donde se exponen las condiciones con las que los copistas trabajan en sus salas. A mediados de mayo de 2010 y ante la falta de respuesta por escrito del Museo Evita, el autor se dirige nuevamente por escrito al Director, César Miranda, para que reconsidere la negativa a la propuesta, adjuntando los formularios para copistas de la National Gallery (una copia en inglés y otra traducida al español por el autor). La nota apuntaba a señalar que (i) la tradición curatorial y museográfica británica es largamente anterior y ampliamente más experimentada en lo que respecta al cuidado y restauración de las obras; (ii) en su colección poseen obras de los más grandes artistas de la tradición pictórica occidental; (iii) sin

embargo, autorizan el ingreso de pintores, y de estudiantes y profesores de arte a que realicen copias directamente de los originales; (iv) más aún, cuentan con dos días y horarios especiales reservados para estas actividades. El mismo Emilio Caraffa, autor del cuadro en cuestión, en su viaje de seis años a Europa becado por el ministro Eduardo Wilde en 1885, asiste asiduamente al Museo del Prado donde realiza copias de Diego de Velázquez, Bartolomé Esteban Murillo, Tiziano Vecellio, Raffaello Sanzio, Pedro Pablo Rubens, entre otros.¹⁴

Caraffa realiza en Italia un gran número de copias, muchas de las cuales nos han llegado hasta la actualidad y que revelan un virtuoso dominio de la técnica. En Roma copia a Guido Reni y en Florencia a Rafael, a Sebastiano del Piombo y al pintor sueco Andrés Zorn, luego en París copiará la emblemática *Gioconda* de Leonardo Da Vinci, en un itinerario común a otros artistas de su generación. (Bondone, 2007, [pp. 53-54])

El Louvre organizó en 1993 una muestra ancha y profunda cuyo núcleo era la copia en su propia historia museística: un *racconto* de los maestros que pasaron horas allí dentro aprendiendo de otros maestros a través de sus obras, de Turner a Picasso. El catálogo de la muestra es un documento significativo al respecto. Allí vemos, entre cientos de copias, cerca de una treintena de pinturas que reproducen exclusivamente la situación de los corredores de los museos: llenos de copistas. “*Du musée pour les artistes au musée pour le public*” (Cuzin, 1993 [p.42]). La copia de originales ha sido un método de aprendizaje tan legítimo como las obras maestras más célebres y no hay maestro de la tradición de la pintura al óleo que no se haya formado copiando. Sugiere el mismo Leonardo al aprendiz: “*Copia primero los dibujos de los buenos maestros y haz esto según arte y del natural, que no de memoria*” (Leonardo, 1498-1680 [1989, p.352]). La *Gioconda* es según el propio registro del Museo del Louvre la pintura más copiada y citada de su colección; tanto que hasta el pintor contemporáneo Rafaelo, grande como Leonardo, hizo

¹⁴ Agüero. *Op.cit.*

su propia versión de ella. Caraffa no fue la excepción. Luego, a partir de 1922 y hasta 1943, gracias a la Ley de becas para perfeccionamiento de artistas en el extranjero sancionada por el gobierno de la Provincia de Córdoba, viajan a estudiar a los maestros europeos pintores cordobeses como Antonio Pedone, José Malanca, Francisco Vidal, Fernando Fader, Emiliano Gómez Clara, Octavio Pinto, V. Puig, Roberto Viola, C. Ocampo, Ernesto Soneira, Lino Enea Spilimbergo, entre muchos otros. Considerando pues que nuestra colección está configurada a partir de obras de pintores en cuya formación ha participado el procedimiento de la copia se contornea la siguiente pregunta: ¿Qué sería de nuestra colección provincial si los autores de sus obras hubiesen sido víctimas en los museos del exterior de políticas museológicas tan atrasadas o de circunstancias institucionales tan precarias como las propias?

En junio de 2010, la conservadora del Museo Evita, Olga Albelo, eleva una nota al Sr. César Miranda donde argumenta que el rechazo del ingreso a copistas es en favor de la protección de la colección y de la arquitectura por tratarse de un patrimonio no renovable, y para garantizar la circulación de los visitantes por la sala. El autor estaba dispuesto a alistarse tal como lo reglamentan las oficinas de copias de aquellos museos consultados, que son más experimentados tanto en su trabajo con la colección como en el trato con los copistas, precisamente para colaborar con la protección de las obras de la colección, del piso de “Venecitas” (téselas) de la sala en cuestión y del *treillage* de madera pintada que recubre sus paredes. ¿Cómo? Usando una cobertura impermeable para el piso, respetando las dimensiones convenientes para la copia y disponiéndose a las distancias suficientes respecto tanto de las obras como de las paredes de la sala. Sin embargo, sólo una copia de esta nota interna (de la conservadora del Museo al Director) hace de la única respuesta por escrito emitida por el Museo Evita al autor. Con este documento, la propuesta del autor para hacer la copia de *Entierro en la aldea* queda rechazada definitivamente.

Córdoba 01 de junio de 2010

Sr. Director
Prof. Cesar Miranda
S.....D

**Ref.: Informe sobre estado de conservación
de la Sala G "Jardín de Invierno"**

La sala G, denominada Jardín de Invierno es una de las cinco salas que se encuentra en un excelente estado de conservación. En la misma podemos encontrar una arquitectura típica de los salones invernales de los antiguos palacetes, el piso esta totalmente realizado en Venecitas (téselas) traídas desde Italia, con un diseño especial para dicha sala. Las venecitas eran a principios de siglo pasado realizadas por maestros italianos, a mano, partiendo trozos de mármol de diferentes colores, modelando la forma de las mismas con un tuiolo y un martillo en forma de hacha. Estas piezas eran colocadas en cajas, armando un diseño que luego llegaba en barco a nuestras tierras. Estas téseles son las que actualmente conforman el piso de la sala, encontrándose casi todas las piezas originales.

Las paredes de la sala están cubiertas con un trillage de madera pintada de verde, el cual también es de principios de 1900 y se encuentra en casi toda su estructura en estado original.

Esta sala alberga numerosa obra de gran importancia. Para protección de las mismas contamos con filtros solares en las ventanas, que asemejan cortinas, cuya estructura es muy delicada, y como consecuencia a la calidad de las mismas no pueden ser tocadas porque dañarían su confección.

Debido a que las paredes de la sala son patrimonio arquitectónico, para exhibir obras de arte se han utilizado paneles fijos, los mismos son 4 en forma de L que se encuentran tapizados en telas.

La ubicación de los paneles no permite que la circulación por dicha sala sea muy fluida, ya que para trasladarse el visitante a través de la misma, debe pasar en fila de una persona entre la terminación de cada panel y el trillage.

Todos los elementos mencionados anteriormente, sumando a que las salas son pequeñas y el patrimonio cultural y arquitectónico que albergan son de indiscutida relevancia para la cultura de los cordobeses, se sigue que no se disponga de ningún elemento que altere la circulación ni que pudiere ocasionar perjuicio a las obras. Recordemos siempre que el patrimonio que albergan nuestros museos es un patrimonio No renovable, por ello debemos atender como prioridad a su conservación.

Téc. Museóloga Olga Albello
Conservadora

Nota elevada en 2010 por Olga Albello, conservadora de la colección, a Cesar Miranda, director del Museo Evita.

Se termina de evidenciar en este punto la contingencia institucional del Museo Evita. Lo único verificable de aquella gestión fue su funcionamiento parcial y anémico, frente a una propuesta típicamente museística –como la copia- que lo mínimo que presuponía era el funcionamiento de la gestión y su trabajo con la colección. El entramado institucional que esta situación trajo a primer plano fue entonces y en primera instancia la ausencia política y corporal del cargo de dirección en sus actividades y la disfuncionalidad institucional en la que esa ausencia se traduce. Si el director no, entonces ¿quién estaba a cargo del Museo? Secretarios, conservadores de la colección, delegados familiares, entre otros resolviendo a tientas y tomando decisiones en el medio de una coyuntura institucional que políticamente los excedía, y de la que no sólo debían hacerse cargo, sino que para más, laboralmente los desprotegía. No era sino una de las hijas del Sr. Miranda quien –según parece ser- se sentaba en la oficina de la dirección, algo que recuerda a anécdotas de lógicas dinásticas de hace cien años, pero que con seguridad son todavía actuales:

Como en los museos públicos de Paraná y Corrientes, fundados a partir de sus colecciones, también aquí [en el Museo Escolar Argentino de 1904, Pedro] Scalabrini asumía la dirección, tomando como auxiliar a uno de sus hijos y mostrando que los museos podían servir a la consolidación de las actividades de un individuo y su grupo familiar. (García, 2010 [p. 97])

Esa desprotección hacia el resto del equipo de personal reduce la actividad del museo a cero, ligado a la ausencia de un programa de trabajo emprendido y articulado desde la dirección. Hacia afuera esto se traduce, viendo al Museo Evita como una unidad institucional en un contexto social, no sólo en la tozudez ante una situación inesperada que exige una mínima colaboración y participación de sus autoridades, sino también en una ausencia de misión cultural del museo y de la colección que en él se exhibe, el repliegue del museo sobre su propio contorno y con ello la densificación exponencial de su falso aire religioso (casi *cementerial* como podría haber dicho Marinetti).

En julio de 2010, el autor resuelve –como lo hacía Genaro Perez– copiar *Entierro en la aldea* a partir de las tres reproducciones que hay en circulación: 1. del catálogo de los *100 años de plástica en Córdoba* publicado por La Voz del Interior y el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, 2. del registro que hay en la ficha de la obra del Archivo del Museo Caraffa,¹⁵ y 3. del libro *Caraffa* de Tomás Ezequiel Bondone (Bondone, 2007 [p.92]).

El autor creía que en ese gesto se encerraba monadológicamente un potencial crítico en la medida en que la copia la hacía a partir de reproducciones de una pintura cuyo original se exhibe en la misma ciudad de Córdoba, lo que pretende sugerir al sentido común o al sentido crítico la pregunta: ¿y por qué no del original? Intentar, entonces, responderla desplaza la mirada hacia las circunstancias institucionales. Este *factum* inyectaría en la mónada estética un contenido de verdad: la circunstancia de producción particular de esta pintura habla de la circunstancia institucional general, sin que por ello la represente, o la convierta en su tema. Esto se traduce en particularidades en su factura, en su forma y en su materialidad. Una copia de *Entierro en la aldea* hecha a partir de reproducciones (por cierto muy disímiles entre sí y todas respecto del original, además de su baja resolución) arrastra en sus pinceladas, en sus colores y en sus formas la imposibilidad institucional del contacto con el original. Original y copia en la misma ciudad, pero la segunda se conecta con la primera por medio de reproducciones: en una copia así, la imagen pictórica, su forma y su color queda desconectada de su otra realidad que es la materia, el tratamiento de la sustancia bajo el pincel y el contacto con el resultado superficial de esa manipulación.

Esta pintura fue además pensada para integrar el proyecto *2010: Entierro en la aldea*, que el autor comenzó a elaborar junto a Carolina Senmartin como curadora y a Fernando Fraenza como asesor

¹⁵ Fotografía tomada por Orge/Fierro. Cfr. Senmartin, 2001.

para presentarlo en el Museo Genaro Pérez.¹⁶ El proyecto consistía materialmente en la copia de *Entierro en la aldea* hecha a partir de las reproducciones y en una decena de paneles con esquemas que explican las tensiones institucionales en juego y su relación con la pintura. Se trataba de una crítica propinada fundamentalmente a aquella situación y a lo que en esa *particularidad* había de *general*: **a)** la puja por la posesión de la colección entre el Museo Evita y el Museo Caraffa, **b)** la desconexión entre la enseñanza escolarizada de la Universidad y los Museos locales, **c)** los conflictos institucionales hacia adentro del Museo: la disfuncionalidad y la inoperancia que puede tener una gestión, el desajuste entre las funciones del cargo y la formación del sujeto que lo ocupa, la ausencia (política y corporal) de los cargos en sus actividades, entre otras, **d)** la desarticulación entre ambos Museos Provincial y Superior y la Secretaria de Cultura, **e)** la progresiva burocratización como factor entorpecedor e invisibilizador de los puntos anteriores¹⁷ **f)** el repliegue del perfil institucional del Museo y de su misión socio-cultural a la voluntad, al humor o a la condición personal de la gestión de turno, **g)** finalmente, de qué modo estas contorsiones de los perfiles de los institutos del arte se traducen en asterismos de relaciones institucionales y sobre todo interpersonales (esto es, políticas) que van modelando las condiciones de producción y de circulación del arte y del conocimiento y las creencias que de este tenemos los cordobeses. Todos estos puntos están teñidos por esa condición periférica que tan bien señala Carina Cagnolo citando a Buntinx:

¹⁶ El pintor contemporáneo a Caraffa, el Dr. Genaro Pérez –que le ha dado el nombre al Museo Municipal de Córdoba- al revés de su colega Caraffa que encarnaba el espíritu moderno del artista viajero y progresista, se formó en Córdoba copiando también, pero lo que copiaba eran justamente reproducciones. Feliz casualidad, porque la copia de reproducciones es a la vez el bastión del proyecto 2010: *Entierro en la aldea* y el procedimiento con el que se formó el pintor que le da el nombre al Museo Genaro Pérez que lo acoge.

¹⁷ Si en el siglo XIX, los museos participaban del despliegue del Estado a través de los proyectos de construcción de la identidad de Nación, podríamos sospechar que hoy esa herencia sigue pero por el peor costado: la ausencia de proyectos sustentables de Nación y la progresiva burocratización.

Contextos de periferia extrema (...) cuya densidad cultural resulta superada sólo por sus miserias económicas y políticas. Sobre todo políticas: baste señalar la irresponsabilidad histórica de ciertos grupos allí dominantes, proverbialmente conocidos por su incapacidad para erigirse como dirigentes, y mucho menos para proporcionar una visión nacional, incluso (o sobre todo) en el ámbito decisivo de la construcción cultural de una idea de comunidad, no importa cuán imaginaria o imaginada. (Cagnolo, 2009 [p.1])

El proyecto tenía la voluntad de no dejar escurrir lo sucedido y darle visibilidad en la sala de otro museo, incluso a costa de su esperable neutralización, estetización o fetichización. El proyecto del autor es aceptado -reunión mediante- por la directora del Museo Genaro Pérez, Marcela Santanera, para exhibirse en sus salas.

ACTO 3: *El sí*

En diciembre de 2010, tiene lugar un hecho que tuerce radicalmente la dirección del caso: cambia por concurso público la gestión a cargo del Museo Evita: Tomás Ezequiel Bondone es el nuevo director. Con ello desaparece la gestión que impidió la entrada del autor al Museo para practicar la copia y que a la vez fundaba y motorizaba el potencial crítico del proyecto 2010: *Entierro en la aldea*. El autor comprende, sin embargo, que si lo que venía produciendo y reflexionando se adhería a las circunstancias institucionales, este cambio de gestión debería significar también un cambio hacia el interior de la producción. La copia de *Entierro en la aldea* a partir de una reproducción nació y a la vez señalaba un contexto particular, que ahora, simplemente, ya no estaba: la gestión ya era otra. Sin embargo, desde que el Sr. Bondone gana el concurso hasta que asume su cargo, la dirección del Museo Evita queda momentáneamente en suspenso. El autor decide hacer lo propio: suspender la copia en su estado de *grisaille* y esperar la asunción del cargo.



Copia de *Entierro en la aldea* a partir de reproducciones (esbozo en grisaille). Primer abandono.

Mientras tanto el autor se contacta, con Marcela Santanera, directora del Museo Genaro Pérez, para comunicarle sobre el cambio de las circunstancias institucionales que eran el objeto de crítica del proyecto 2010: *Entierro en la aldea*, y las potenciales modificaciones que ello conllevaría en el proyecto. Coincide esto con el último día de actividad de la Sra. Santanera antes de sus vacaciones estivales, y ella sugiere que el autor se mantenga en contacto con el resto del equipo del Museo.

A comienzos de enero de 2011, asumida ya la nueva gestión del Museo Evita, el autor resuelve recomenzar las tratativas burocráticas para acceder a copiar *Entierro en la aldea* del original: presenta nuevamente la nota de solicitud de copia y espera respuesta. Tomás Ezequiel Bondone, nuevo director del Museo Evita, acepta la propuesta del autor. La mañana del martes 11 de Enero de 2011, el autor ingresa a la sala G o “jardín de invierno” del Museo Evita a copiar directo del original *Entierro en la aldea*, equipado según las reglamentaciones de la National Gallery y del Museo Nacional del Prado:

la dimensión del soporte de la copia menor respecto del original [aquí un 36% menor: la copia mide 90x60cm, mientras el original 150x100cm],¹⁸ un taburete, 2m² de cobertura impermeable para el piso, un caballete y una valija transportable con los materiales y herramientas de trabajo.¹⁹ El Museo crea el programa “El Museo se copia” y elabora para sí un formulario de solicitud a copistas basado en el que la National Gallery le envió al autor en abril de 2010. Además, el Museo impulsa un régimen de publicidad de este mismo programa en diarios y boletines oficiales y universitarios.



Copia terminada de *Entierro en la aldea* directo del original.

¹⁸ Esta minoría dimensional de la copia garantiza la circulación y contemplación de las pinturas originales exhibidas en la sala, y a la vez permite al copista a la distancia correcta igualar en su campo visual el tamaño de ambas pinturas, preservando la obra original. Además traza el límite entre una copia, un ejercicio o un estudio y una mera falsificación.

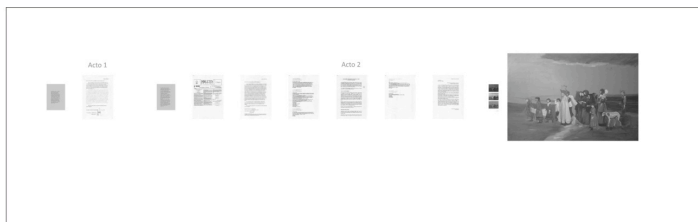
¹⁹ Se trata de la primera vez que un pintor cordobés copia a otro y que esto además tiene lugar en un Museo de Córdoba.

El Museo Evita, el mismo que hacía unos meses era un instituto obstruido y hasta socialmente antipático, estaba ahora encarnando una suerte de carismática reactivación institucional. Que semejante giro sea sólo por el cambio de director, es el revés de la ausencia histórica de una misión museística más o menos sólida y estable. Nada en contra del Sr. Bondone, al contrario, él se lleva los créditos de esta reactivación y quizá por fin de la cimentación de alguna misión a largo plazo. Aunque aquí, naturalmente, como en ninguna otra parte, nada pueda garantizar la supervivencia en futuras gestiones de lo que el Sr. Bondone haga hoy, pues nada garantiza que se detenga “*la vacía violencia del tiempo (...), la fuerza histórica, la «furia del desaparecer»*” (Adorno, 1949 [pp.16 y 56]). La dinámica intermitente participa en cada gestión y por ello las excede y las contiene a todas. A veces, los institutos se nos aparecen como aparatos sociales lejanos, abstractos, formales, autónomos y hasta casi inhumanos. Pero se verifica en este *hecho* que, en contextos de tanta inestabilidad como el nuestro, esos mismos institutos dependen objetivamente del sujeto que los comanda cada vez y de la condición profesional de este sujeto, esto es, su formación y su experiencia. Pero junto a esta condición *profesional* del director se tiende a transparentar también su condición *humana*: sus caprichos, sus humores, sus obsesiones, sus virtudes, sus alianzas, sus miedos, sus familias, sus intereses, su salud. Todo eso subjetivo (relativo al sujeto, en este caso al director) acabó volviéndose en 2010 el destino objetivo de una institución frágil como el Museo Evita. Esto es algo muy común y ya diagnosticado por otros en otros casos:

Estos destinos institucionales atados a la vida de sus promotores han ayudado a consolidar la idea que une la historia de un museo con la biografía de su fundador (Podgorny, 2007). Más allá de los ímpetus y las obsesiones personales, esta unión revela también la fragilidad de las instituciones argentinas y su carácter de refugio o corporización de las buenas intenciones, lecturas e intereses de sus promotores (Podgorny, 2009). (García, 2010 [p.97])

Junto con la gestión del Museo Evita cambia obligadamente el piso a criticar del proyecto 2010: *Entierro en la aldea*, pues en vez de

emplear los procedimientos virulentos de la vanguardia heroica contra un museo (o una gestión en particular), pretende mostrar estoicamente la dinámica institucional de lo sucedido, incluyendo la reactivación del Museo Evita en manos de la nueva gestión del Sr. Bondone: tras vacilaciones del autor sobre la pertinencia de continuarlo, los responsables del proyecto 2010: *Entierro en la aldea* resuelven mostrar la documentación cruda de esta anécdota institucional: **α)** la primera nota de solicitud para realizar la copia de *Entierro en la aldea* al Museo Evita, **β)** las publicaciones en el boletín oficial de las leyes de creación del Museo Evita y la ratificación del Museo Emilio Caraffa con las funciones de sus directores, **γ)** los correos electrónicos intercambiados con la National Gallery y con el Museo Nacional del Prado, **δ)** la segunda nota enviada al Museo Evita con los *aplicattion forms* de la National Gallery, **ε)** la nota interna de la conservadora de la colección al director César Miranda y **ζ)** la última nota enviada ya en la gestión de Tomás Ezequiel Bondone. Esto es, en vez de paneles con problemáticas abstractas, resuelven exhibir los documentos intercambiados con el Museo Evita durante las dos gestiones, exhibiendo tanto el rechazo como la aceptación a la propuesta del autor, junto a la copia *inacabada* de *Entierro en la aldea* comenzada en julio de 2010 a partir de las reproducciones.



Previsualización del montaje del proyecto 2010: *Entierro en la aldea* para la sala Miguel Ángel Budini, Museo Genaro Pérez, Córdoba.

Los responsables del proyecto comunican a las autoridades del Museo Genaro Pérez sobre estos cambios. Se trataba a esta altura, ya con claridad, de un proyecto que llevaba algunos genes de la neo-vanguardia, en especial de la llamada crítica institucional. La criticidad está entendida aquí como un estado de la consciencia desarrollado, avanzado, esto es, autoconsciente de sí y de su circunstancia, opuesta a la ideología, como manifestación social de una falsa consciencia, dominante.²⁰ La crítica, como disposición del espíritu, como *facultad de discernimiento*, pertenece a ese rango de cosas que hacen honor a lo que resuena en su propio nombre: el término “crítica” viene del griego clásico *kritikós*, y significa juicio, capacidad de discernir, y a su vez del verbo *krinein* que quiere decir notoriamente separar, divorciar, discriminar.²¹ Dialécticamente, la crítica vuelve sobre la ideología a separar los momentos de verdad *en* la falsedad.²² Cuando en la producción estética se planifica una estrategia crítica hay un resultado esperado: la vista hace foco en el blanco. Pero no hay nada, o casi nada, que garantice que el dardo llegará a destino. En muchos casos la crítica desencadena fuerzas inesperadas y difíciles de avistar con el entendimiento cuando este se encuentra

²⁰ Cfr. Adorno, 1970 [p.332]. También Barthes, 1982 [p.46]. Y Eagleton, 1991.

²¹ Cfr. Williams, 1976 [p.85]. También Bürger, 1974 [p.41].

²² La ideología del arte burgués ha sido arremetida por primera vez con fuerza por la vanguardia histórica: furiosa, quiso hacer volar el arte autónomo por los aires. La autocrítica en el arte vanguardista, dice Bürger, es una crítica asestada a la institución arte en su totalidad, tal como se ha venido formando en la historia de las sociedades burguesas. Estar en la primera línea de guerra –*avant garde*– da cuenta de su radical voluntad política, de su anhelo de transformar la praxis vital fundiéndose con ella. Si hay algo que debemos aprender del fracaso histórico del gesto vanguardista es que fue un fracaso particular, tan contingente como la institución contra la que se alzó y que logró poner al descubierto. Este fracaso fue en relación al proyecto de vanguardia más radical, a sus programas vital fundiéndose con ella. Mientras la vanguardia más radical esperaba ansiosa ver como el arte se licuaba con la vida, algo ocurría en la capa epistemológica: la categoría de obra hinchaba sus límites como nunca antes lo había hecho. Sin embargo, su blanco, la separación entre el arte autónomo y la vida cotidiana que pretendió bachear, sólo se profundizó. Decepcionada la vanguardia de haber sido tragada por el arte al cual pretendía destruir, descuidaba que su éxito estaba en haberlo puesto al descubierto como la institución histórica occidental y burguesa que venía siendo.

expectante en un solo punto. La operación crítica se muestra ante una lectura igualmente crítica: este es su verdadero blanco. Si a principios de siglo fue la vanguardia la encargada de poner al descubierto el arte como una institución humana, *ergo* social e histórica, a finales de los cincuenta y durante los sesenta y los setenta es el turno del despliegue socio-histórico de la neovanguardia. Su crítica la propina con un temple más racional, meticulado y de frío tesón a través de la recuperación creativa de algunos procedimientos de la primera vanguardia.²³ La vanguardia histórica, dice Foster, estuvo concentrada en criticar las convenciones de los medios tradicionales, es decir las identidades de las formas artísticas; en cambio, la neovanguardia a través del enmudecimiento desmonta y analiza los marcos espacio-temporales de esas convenciones. “Si la vanguardia histórica se centra en lo convencional, la neovanguardia se concentra en lo institucional”.²⁴ La institución arte, recordando a Bürger, hace referencia al *status* del arte tal como se ha venido formando históricamente en Occidente y que encuentra su *médium* en tres dimensiones: (i) el aparato de producción (ii) y de distribución de las obras de arte y (iii) las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan la recepción de las obras.²⁵ Distinción

²³ En este punto Foster discute con Bürger acerca de la bondad y el potencial político y crítico de la neovanguardia. Para el segundo, la neovanguardia no se trata sino de una repetición al menos falsa y patética, o al más oportunista y cínica de la vanguardia histórica, que si bien fracasó lo hizo heroicamente; y para el primero, se trata de una actualización de la vanguardia con una función crítica, específica y deconstructiva de la institución arte. Dice Foster, “**(1)** la institución del arte es captada como tal no con la vanguardia histórica, sino con la neovanguardia; **(2)** en el mejor de los casos, la neovanguardia aborda esta institución con un análisis creativo a la vez específico y deconstructivo (no un ataque nihilista a la vez abstracto y anarquista, como a menudo sucede con la vanguardia histórica); y **(3)** en lugar de cancelar la vanguardia histórica, la neovanguardia pone en obra su proyecto por primera vez: una primera vez que, de nuevo, es teóricamente infinita.” (Foster, 1996 [pp.22 y 23]).

²⁴ Foster, 1996 [p.19]. Para Bürger –y esto es algo que Foster discute– dentro de un esquema histórico lineal, puntual y final, la neovanguardia es una mera y patética *repetición* de la primera vanguardia, a veces torpe y a veces oportunista, que termina de institucionalizar y clausurar su proyecto ya fracasado, convirtiendo lo antiestético en artístico, y lo transgresor en institucional.

²⁵ Bürger, *op.cit.* [p.62]

válida: dentro de ese aparato social trifásico o *institución arte* se inscriben los establecimientos materiales o *institutos* del arte: museos, academias, escuelas, talleres, galerías, etc. Así la neovanguardia explora, examina y exhibe críticamente las condiciones de producción y circulación y el estado de las creencias que moldean la recepción. Afuera de Córdoba, en el centro del mundo del arte, neovanguardistas como Hans Haacke, Daniel Buren, Michael Asher, Marcel Broodthaers, Joseph Kosuth, Andy Warhol entre muchos otros han trabajado desmontando analíticamente la institución arte tal como se iba dando en su presente. Críticos como Rosalind Krauss, Hal Foster, Benjamin Buhloh y otros de la revista *Oktober* han contribuido sustancialmente con ese despliegue crítico. Aquí, en la periférica ciudad de Córdoba, ha habido algunos recientes aunque aislados y excepcionales intentos de comprender y explorar desde las producciones mismas la institución arte. Pocos, pero los hubo: en mayo de 2009 la intervención conceptual dada en llamar *Simbiosis semántica* de Juan Gugger y Aylén Crusta, una especie de intervención parásito que logra modificar la instalación *Flota* del artista cordobés Gerardo Repetto en el Museo Emilio Caraffa, sienta en Córdoba un contundente precedente en el horizonte de producciones orientadas a dismantelar la institución del arte local, cuya agudeza conceptual y complejidad en la maniobra escasea en dicha ciudad.²⁶ De igual manera la artista cordobesa Carolina Senmartín (aquí, la curadora del proyecto *2010: Entierro en la aldea*) en el marco del Magíster en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas de la Universidad Complutense de Madrid desarrolló grupalmente en aquella ciudad tres operaciones de crítica institucional respecto de un museo de arte contemporáneo, de una sala de exposiciones universitaria y de una galería de arte. La voluntad de un proyecto como *2010: Entierro en la aldea* no fue alistarse en la batalla moderna contra el museo como lo diagnosticó Adorno, como un mausoleo o como cementerio del arte del pasado, ni propinarle más de esos ataques virulentos, abstractos y anarquistas como

²⁶ Para ampliar sobre esta maniobra, Cfr. Gugger (2010). También, Orosz (2009).

los de la vanguardia heroica. Si bien en contextos como el nuestro los museos sigan sintomatizando ese sistema elitista que discute Huyssen a Bourdieu, donde se refuerza en unas personas el sentimiento de pertenencia y en otras el de exclusión, el derrotero aquí no ha sido intentar destruirlos o revolucionarlos sino procurar entenderlos crítica y creativamente y habilitar discusiones de cara a sus posibilidades futuras. (Huyssen, 2007 [pp. 41 y ss.])

ACTO 4: *El no, otra vez*

En marzo de 2011, ante los cambios hechos sobre el proyecto *2010: Entierro en la aldea* la directora del Museo Genaro Pérez, Marcela Santanera, convoca a Carolina Senmartin, curadora de la muestra, y al autor a una reunión. La Sra. Santanera demuestra su preocupación respecto de la decisión de los responsables de exhibir en la muestra la documentación real que circuló entre el autor y el Museo Evita durante el año 2010. El temor consistía en que esta particularidad del relato que se construía con referencia al Sr. Miranda, director del Museo Evita y a otros miembros de su equipo, se confunda con “chismerío” o con un desplante caprichoso de un joven enojado al que no le dejaron hacer en el museo aquello que se le había ocurrido. Copiar una pintura de una colección de un museo es fácticamente y a todas luces una práctica esperable, instituida, tradicional y legítima para un museo, tanto como lo son las muestras o las visitas guiadas: nunca caprichosa. Su rechazo habla más de una circunstancia institucional que de un sujeto particular. Por lo demás, en un mundillo del arte pequeño y casi provinciano como el cordobés, donde parafraseando a la amiga de Mafalda “*somos pocos pero nos conocemos mucho*”, cualquier intento de crítica, discusión o problematización es asumida subjetivamente como odio o envidia, y todo intento de reconocimiento o estímulo profesional como interés, alianza o amistad. Eso es ideología: falsa consciencia. Empero, logran acordar en la reunión la Sra. Santanera, la Sra. Senmartin y el autor exhibir los documentos con las fechas y los nombres de los actores involu-

crados en el caso, a la vez que explicitar las problemáticas institucionales más abstractas y generales que atraviesan este caso particular. El autor -junto a la Sra. Senmartin y al Sr. Fraenza- realiza los cambios acordados. Sin embargo, a quince días de la inauguración, la muestra del proyecto 2010: *Entierro en la aldea* es cancelada por las autoridades del Museo Genaro Pérez. En la historia reciente este hecho recuerda a uno protagonizado por Hans Haacke en 1971:

1ro. de abril, Nueva York: Thomas Messer, director del Guggenheim Museum, cancela una exposición del artista Hans Haacke que estaba proyectada (debía inaugurarse el 30 de abril) basándose en que las obras documentales incluidas trataban de “situaciones sociales específicas” que no se podían considerar arte. A ello siguió una declaración pública de Haacke; se publicó, con otras obras, en un folleto de información de nueve páginas distribuido con ocasión de la manifestación del 1ro. de mayo de la *Arts Worker's Coalition* dentro del museo, en protesta por la censura en el arte (...) ²⁷

Esto parece confirmar esa herencia genética de la neovanguardia en el proyecto 2010: *Entierro en la aldea*, porque aunque menos virulentas y más analíticas sus operaciones no dejan de ser críticas y hasta incómodas. Otra vez, como hacia el Sr. César Miranda, ningun-

²⁷ “Dos de las tres obras presentan grandes propiedades inmobiliarias de Manhattan (fotografías de las fachadas de las propiedades y documentación reunida en el archivo público de la oficina de condado de Nueva York). Las obras no incluyen ningún comentario valorativo. Un conjunto de edificios está situado en los suburbios y pertenece a un grupo de gente ligada por lazos familiares y de negocios. El otro sistema lo constituyen los intereses inmobiliarios, mayoritariamente propiedades comerciales, pertenecientes a dos socios. (...) Si quería permanecer fiel a mis principios filosóficos, no podía cumplir con los insistentes requerimientos del Sr. Messer para que modificara sustancialmente o eliminara las tres obras. La verificabilidad es un ingrediente fundamental de los sistemas sociales, biológicos y físico a los cuales considero partes mutuamente complementarias de un todo (...) Messer se equivoca en dos cosas: primero, al confundir la postura política que pueda tener un artista con la postura política que tenga el museo que muestra su obra; en segundo lugar, al asumir que mis obras defienden alguna causa política. No lo hacen. El Sr. Messer ha tomado una postura que está en total desacuerdo con las actitudes profesadas por los principales museos del mundo, excepto aquellos que se encuentran en los países de régimen totalitario, una postura que le podría poner en conflicto con todos los artistas que acepten una invitación para mostrar su obra en el museo Guggenheim.” (Lippard, 1973 [pp.323 y ss.])

na pasión personal en contra de Marcela Santanera. Ella también protagonizó, como Alejandro Dávila para el Museo Emilio Caraffa en 2009 o como luego ocurrió con Tomás Ezequiel Bondone para el Museo Evita, una suerte de reactivación y reconexión del Museo Genaro Pérez con los canales de producción y circulación del arte de Córdoba, inclusive estimulando las producciones de artistas jóvenes y hasta tesis. Sin embargo, estoy dispuesto a analizar críticamente su posición y sus argumentos en lo que toca al proyecto *2010: Entierro en la aldea*. Dos fueron los órdenes de razones para la cancelación comunicadas por escrito por la Sra. Santanera: (i) aspectos materiales del proyecto referidos al atraso de la información museográfica, (ii) razones de orden institucional: **a.** protocolo, **b.** fraternidad institucional, **c.** posición del Museo Genaro Pérez.

De estos argumentos, uno, el primero (i) es injustificado, in-válido, porque es parcialmente falso. Es cierto que hubo retrasos en aspectos materiales del proyecto *2010: Entierro en la aldea*, pero fueron ocasionados por las modificaciones pedidas desde el propio Museo. Una reconstrucción pormenorizada de los hechos viene bien: El 10 de febrero el autor hace el primer envío (a tiempo) de las piezas gráficas de la muestra al equipo del Museo. El 16 de febrero miembros del equipo del Museo solicitan que no se materialice ningún panel con documentación hasta no tener la reunión con la Sra. Santanera: primer retraso. El 23 de febrero el autor y la curadora de la muestra, Carolina Senmartin, se reúnen con la Sra. Santanera. Tras la reunión, el proyecto debe someterse a nuevas modificaciones, que se consuman tras intenso y gratuito trabajo del autor a lo largo de cinco días: segundo retraso. El 28 de febrero el autor envía nuevamente el proyecto con las modificaciones hechas. El 2 de marzo, la Sra. Santanera comunica a la Sra. Senmartin sobre la suspensión de la muestra, incluyendo como uno de sus argumentos el retraso de aspectos materiales del trabajo. ¿No resulta acaso contradictorio que un museo solicite modificaciones en un proyecto para su exhibición pero que a los dos días de terminadas las modificaciones y a doce de la inauguración el proyecto sea suspendido desde el pro-

pio museo, y para más excusándose en los retrasos materiales que él mismo produjo?

El otro argumento, el segundo (ii) es entendible (puesto que se trata de la posición tomada por la gestión), pero ciertamente criticable. Eso que la directora del Museo Genaro Pérez llama “*una modalidad de denuncia particular fuerte*” del proyecto catalizó la suspensión de la muestra y con ello puso de manifiesto la posición del museo a través de la nota elaborada por la misma Sra. Santanera. Son básicamente tres los argumentos en torno a lo institucional: a. el cuidado de aspectos protocolares básicos del Museo, b. la preservación de una supuesta fraternidad institucional entre los Museos Evita y Genaro Pérez de cara a un provecho instrumental del vínculo, c. la homologación entre la criticidad de la muestra y la posición del Museo Genaro Pérez (eso mismo que reprocha Hans Haacke a Thomas Messer, director del Guggenheim). La “modalidad de denuncia” no es otra cosa que el potencial de crítica institucional de lo particular, de exhibir el caso con los datos, fechas y lugares, y actores involucrados reales, eso que Haacke llama en sus propios sistemas *principio de verificabilidad*, y que a raíz de la suspensión de la muestra se activó antes de tiempo y con un mayor potencial deconstructivo: la muestra que se iba a exhibir evidenciaba sólo la dinámica institucional que atraviesa al Museo Evita, pero su cancelación ha permitido destapar ahora también las lógicas institucionales del Museo Genaro Pérez. El protocolo del Museo que se pretende cuidar tiene que ver con lo que la Sra. Santanera anuncia como la preservación de la relación entre los museos de Córdoba. *Prima facie* se podría allí leer corporativismo, protección mutua entre los que van ocupando los cargos públicos, nodos dinámicos del poder. El punto central de este argumento esgrimido desde el Museo Genaro Pérez es la falta de una respuesta por escrito desde el Museo Evita hacia el autor, siendo la palabra escrita el legítimo canal de comunicación institucional. Lo cierto es que jamás la hubo, y esa ausencia de comunicación institucional por escrito habla de otra ausencia: la de César Miranda. El autor allí no ha intervenido en nada, no ha editado ni inflado la documentación, simplemente esa respuesta no

existió, sino a través de la copia de una nota interna, de la conservadora del Museo, Olga Albelo, al Sr. Director, Prof. César Miranda. Y esa única nota del Museo Evita formaba parte de la muestra. Sin embargo, la Sra. Santanera atribuye al autor la ilegitimidad de su relato por faltar precisamente un rechazo por escrito del Museo Evita, y suscribe, para más, a la preservación de un vínculo entre los museos en cuestión. Pero ¿A qué vinculación institucional se refiere la Sra. Santanera, más respecto de una gestión que ya no estaba? Además, ¿cuántas muestras o proyectos comunes o conjuntos ha habido o hay actualmente entre por ejemplo, imaginemos, el Museo Genaro Pérez y el Museo Evita? Los hechos y la historia revelan justamente que no existe ni ha existido un vínculo institucional sostenido entre “las casas del arte” de la ciudad Córdoba, ni siquiera entre el Museo Genaro Pérez y el Museo Emilio Caraffa que le lleva un siglo de ventaja al Museo Evita. Entonces, sino es el vínculo institucional, dado que no existe: ¿qué es lo que intenta preservarse? Se trata de algo común y corriente, vital, humano hasta la médula, obvio, pero quizá por ello roza lo impronunciable: que cada quien intenta preservarse a sí-mismo. Nuevamente, el destino institucional queda plegado a la condición del sujeto de turno que la lidera. Esta autopreservación o autoconservación asume muchas maneras: preservación en un cargo, en un grupo, en una clase, o bien de una imagen, de una pertenencia o de una serie de condiciones para que lo anterior perdure, es decir, del *statu quo*. Se trata de una atomización del corporativismo, de una autoprotección, de un cuidado de sí mediante un respeto instrumental de los demás. Se trata, al final, del reconocimiento del poder como algo fluctuante, de capilar circulación, ubicuo: no sólo como algo social o intersubjetivo, sino también como una especie de *voluntad* -a lo Foucault- o de *pulsión* -a lo Lacan- ya agazapada en las consciencias y en las conductas individuales. Una manifestación del poder bajo la forma de eso que Barthes llama querer-asir, la *libido dominandi* (Barthes, 1973 [pp. 92 y 93]). No hay un complot o un arreglo interpersonal, entonces, entre por ejemplo la Sra. Santanera y el Sr. Miranda, ni mucho menos un acuerdo interinstitucional entre el Museo Genaro Pérez y el Museo Evita, porque no hay en este caso nada *inter* que lo habilite, que les

convenga o que lo vuelva necesario. Más bien, el shopping se arma – para completar el refrán- cuidando cada uno su kiosco.

El autor resuelve diseñar dos estrategias de visibilización de lo ocurrido. La primera, referida a la suspensión de la muestra, consistió en aprovechar la misma instancia de socialización de la inauguración del resto de las muestras para difundir la suspensión de una de ellas. La tarde del 17 de marzo de 2011, día previsto para la inauguración del proyecto *2010: Entierro en la aldea*, el Museo Genaro Pérez celebra la primera *vernissage* del año junto al resto de las muestras previstas.²⁸ El autor asistió al evento surtido de unos doscientos panfletos formato A4 que colocó en el centro del piso de una de las salas más concurridas del primer nivel del museo y de unas cuatrocientas tarjetas formato A6 que repartió a los concurrentes en la entrada misma del museo a medida que entraban. Las tarjetas anunciaban sintéticamente los datos de la muestra, y los panfletos desarrollaban brevemente lo sucedido desde el rechazo del Museo Evita a la propuesta de copia del autor en 2010 hasta la cancelación del proyecto *2010: Entierro en la aldea*. Durante el transcurso de la *vernissage* hubo algunos enojos y reproches salpicados, varios confundidos y hasta un cordial pedido policial para que al autor se retirara. La estrategia sin embargo no pasó a mayores. Eso sí, se hizo rodar desde el Museo que la muestra no había sido cancelada sino postergada momentáneamente. Se trató de un nuevo intento de autopreservación a través de la neutralización de la maniobra del autor. La nota de Marcela Santanera que refiere a la cancelación de

²⁸ *Gery-Herrera-Simpson/Dibujos* de los artistas Ricardo Geri, Leonardo Herrera y Mario Simpson curada por Cecilia Irazusta; *Texto y antidoto [La Pintura]* de los artistas María Gracia Loza, Leonor Goldenberg, Daniela Córdoba, Cristian Luenigo y Dante Montich curada por Dante Montich; *Encuentro de aguas* de las artistas Carina Cecilia Cervigni, Cecilia Garzón Maceda, Sara Goldman y Mónica Beatriz Barbieri; *Perdidos en ninguna parte* de la artista Maríquita Quiroga curada por Patricia Marina Ávila; y las muestras de homenaje a Roberto Juan Viola y Carlos Peiteado curadas por Cristina Agüed, Omar Olivera, Alejandro Nazralla y Eduardo Livadioti.

la muestra habla literalmente de la *imposibilidad* de realizar la muestra para la fecha prevista de exhibición fundada en la naturaleza del proyecto a exhibir. Esto supone, o bien que la *conditio sine qua non* para que el proyecto se exhiba es que su naturaleza sea modificada estructuralmente, o bien que si esta no se modifica el proyecto seguirá en esa imposibilidad de mostrarse. El autor, sin embargo, no ha recibido por parte del Museo hasta el momento notificación alguna sobre la próxima fecha de exhibición, pero tampoco estaría dispuesto a seguir limando gratuitamente el núcleo crítico de su proyecto para que este se exponga. Presentar el proyecto en otro museo suponía ya en marzo de 2011 una demora insostenible, no sólo por demorar su eclosión al menos un año (las agendas para el 2011 ya estaban casi cerradas) y con ello desfazar la pertinencia temporal del proyecto, sino además someterlo a la tiranía de la intermitencia institucional del campo del arte cordobés: posibles nuevos cambios de gestiones (en año electoral) e incluso el riesgo de otra suspensión. La prensa local, advertida por el autor y a diferencia del caso Haacke-Messer, no demostró demasiado interés en difundir el hecho. Así es que empujado a usar canales extra-museísticos, el autor sugerido por el Sr. Fraenza desembocó en la segunda estrategia de visibilización que constituye el quinto acto de vuestra historia: esta misma publicación.

Muestra cancelada

Nombre de la muestra: «2010: Entierro en la aldea»

Responsable: Manuel Molina

Curadora: Carolina Senmartin

Asesor: Fernando Fraenza

Fecha prevista de inauguración: 17 de Marzo 2011

Fecha de cancelación: 02 de Marzo 2011

Lugar: Sala Miguel Angel Budini, Museo Genaro Pérez,
Córdoba, Argentina.

Ejemplar de las tarjetas A6 repartidas el día 17 de marzo de 2011 con motivo de la primera inauguración anual en la entrada del Museo Genaro Pérez.

Notas finales

1. Referidas al caso en tanto fait social

1.1. [Sobre la dinámica institucional: intermitencia]. Tras un año de contacto entre el autor y los museos cordobeses, eso que al comienzo he llamado *hecho artístico*, es posible arriesgar algunas hipótesis a modo de diagnóstico sobre el estado actual de la institución arte en Córdoba, en tanto a la vez forma parte del arte como *hecho social*. Luego, imaginar sus potenciales tensiones e incrustaciones en la pintura. El dominio histórico de aplicabilidad de estas hipótesis y modelos teóricos debería ser sometido a revisiones: se trata de un

diagnóstico presente y recortado, aunque susceptible de ser historizado y extendido a otros casos.²⁹ La configuración institucional del arte cordobés parece tener hoy dos grandes rostros: sigue plegado a la subjetividad de los actores en escena, y se mueve en contra de Bourdieu (1992), no como un aceitado campo de juego fruto de una enorme y larga empresa histórica de alquimia simbólica, sino más bien en esa inestabilidad histórica tan común aquí, en las periferias del mundo occidental. Los impulsos sociales de producción, circulación y recepción estética junto a las creencias sobre el arte que los bañan, eso que Bürger llamó *institución arte*, se inscriben hoy en una dinámica de sucesivas interrupciones. El hecho que aquí se relata es artístico en tanto se desprende del seno de un proyecto de tesis de la Escuela de Artes de la UNC y que involucra prácticas, problemáticas y discusiones propiamente de la esfera del arte, pero también y por ello mismo es social en tanto se desparrama en ese sector del mundo que hoy conocemos como campo o sociedad del arte. Así, en el recorte que este hecho artístico supone se arranca para sí una muestra de la dinámica del campo social del arte, y los rastros de ese entrecruzamiento entre lo institucional y lo artístico se desparraman capilarmente hacia adentro del hecho artístico (inclusive y sobre todo lo pictórico). El año que dura este hecho artístico (abril 2010-marzo 2011) evidencia que los distintos museos involucrados aparecen en la intermitencia *on-off*, adscribiendo o abandonando discursos, reproduciendo u olvidando creencias, clausurando o promoviendo posibilidades, interactuando o desconectando con el resto del campo. Cada instituto y también cada agente está atrapado en esta lógica amnésica, sin revisiones o recuperaciones de lo anterior, con la consciencia de que cada gestión es una fundación de algo radicalmente nuevo: institución de una consciencia que resulta en la imposibilidad de trazar un proyecto museístico a largo plazo que interconecte y -en ese mismo movimiento- trascienda las sucesivas gestiones. Pero a su vez, el conjunto de todos los institutos y lo agentes en juego forman una trama de luces in-

²⁹ Tarea que aquí queda abierta.

termitentes donde las coincidencias, las conexiones y las articulaciones están gobernadas sobre todo por el interés de quienes ocupan los cargos, y su inscripción en el azar o la contingencia histórica y política. La intermitencia es la figura superficial de esta dinámica: siguiendo la frase de Barthes sobre el texto que encabeza este artículo, la intermitencia es la permanente puesta en escena de una aparición-desaparición.

1.2. [Sobre la condición institucional, profesional y humana]. La intermitencia es una figura descriptiva o el rostro de una lógica institucional. Pero ¿qué motoriza a esta dinámica, qué la tracciona o la sostiene en marcha? En el medio de esta discontinuidad institucional, algo por detrás fue puesto de manifiesto en todos los museos con los que este hecho se enrieda: la fragilidad objetiva que obliga a los museos a depender punto a punto del sujeto que ocupa la dirección. Si atendemos a la dimensión artística del hecho, hacia adentro del proyecto, observamos que la primera gestión clausuró la posibilidad de practicar la copia de *Entierro en la aldea*, la segunda gestión creó un programa llamado «el Museo se copia». En el medio de este radical cambio de política y de perfil institucional del mismo instituto, solo cambió la gestión. Si atendemos a la dimensión social del hecho, a las circunstancias puramente institucionales, vemos que en 2010 el Museo Evita estaba tan ausente de la escena del arte local y del imaginario socio-cultural como su director de su cargo. Pero también, que en 2011 el mismo museo se revitalizó con el mismo brío con el que comenzó la nueva gestión. Que la condición profesional del director de turno se transparente en el despliegue de lo que podríamos llamar la condición institucional de un museo quizá sea algo inevitable aquí y en cualquier parte del mundo. De hecho no es algo que deba lamentarse, porque justamente para ello se forman especialistas y profesionales, y por ello mismo los puestos de dirección poseen las idóneas competencias legales que poseen:

- a) Ejercer las actividades propias de la política museológica en el cumplimiento del destino trazado; b) Velar por la conservación y mantenimiento edilicio del inmueble y de todas las obras de arte que se exhiban

en el Museo; c) Proyectar y difundir las actividades específicas del Museo; d) Coordinar, interna y externamente, todas las actividades, comunicación e información social de las tareas; e) Mantener relaciones con las estructuras de gobierno correspondientes, y f) Desempeñar toda actividad que resulte necesaria en la idea de construir con la comunidad antes que para la comunidad.³⁰

Pero en contextos periféricos política y económicamente inestables como el nuestro, donde hasta el proyecto de país cambia con la gestión, lo que determina la misión socio-cultural de Museos como el Evita, el Museo Emilio Caraffa o el Museo Genaro Pérez no es sólo ya la condición profesional sino la condición humana del director, esto es, un grado más de avance del sujeto sobre la institución o, al revés, un grado más de dependencia de ésta para con aquel. La cancelación de la muestra por parte del Museo Genaro Pérez logró evidenciar otro nivel más en que las maneras de la condición humana se abren camino en la configuración institucional local: esta vez a través de la autopreservación. En el imaginario de las autoridades del Museo Genaro Pérez una muestra como la del proyecto 2010: *Entierro en la aldea* en tanto visibiliza un suceso institucional con los actores involucrados con nombre y apellido suponía una potencial aunque incierta amenaza a su imagen y su estabilidad política. Mi lectura de los hechos es que como la mera autopreservación es impronunciable por obvia o por políticamente incorrecta, se sublima en argumentos conciliadores como la preservación de los vínculos institucionales, cosa que claramente en nuestra región o provincia todavía no hay.

³⁰ Cf. Ley 9345: Creación Museo Superior de Bellas Artes Palacio Ferreyra. Boletín oficial de la Provincia de Córdoba. www.boletinoficialcba.gov.ar. Y Ley 9355: Ratificación Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa. Boletín oficial de la Provincia de Córdoba. www.boletinoficialcba.gov.ar.

2. Referidas al caso en tanto hecho artístico

2.1. [Sobre las posibilidades de un arte avanzado] ¿Es hoy legítimo postular que una forma de arte puede ser más avanzada que otra en tanto consciente de su historicidad? ¿Cuáles son las particularidades de la historicidad del arte cordobés? ¿Es posible que un hecho artístico como el aquí comentado explore y critique esas particularidades? ¿Cuáles son los modos más consuetudinarios de trabajar en Córdoba que criticaría vuestro hecho artístico? De la naturaleza y la circunstancia de un hecho artístico como este cuaja la discusión que abre Foster a Bürger sobre la neovanguardia respecto de si esta puede ser pensada como arte avanzado en un momento (pos)histórico del arte donde todas las formas de producir sin importar su disparidad parecen valer acriticamente (indistintamente).³¹ Cita Foster la conclusión de Bürger: “*Ningún movimiento en las artes hoy en día puede legítimamente afirmar que es históricamente más avanzado, en cuanto arte, que otro.*” (Foster, 1996 [p.16]). Allí discute esta tesis bürgeriana a través de tres argumentos en favor de la neovanguardia: (i) el conocimiento

³¹ Este problema de si es posible en la contemporaneidad un arte más avanzado que otro se trata de una zona teórica que ya había transitado Adorno (1970) previo a Bürger (1974). Para Adorno, la idea de que pueda existir un arte radical, diferente, auténtico o *avanzado*, que se abre camino en el medio de lo siempre-igual cuyo última gran encarnación es la industria cultural, se asocia a dos cosas: **1.** un arte, como la música dodecafónica, capaz de registrar monadológicamente en las tensiones inmanentes de su forma (ley formal) las antinomias de fuera: inscripción de lo general en lo particular que Adorno llama el contenido de verdad de la obra de arte, y **2.** un estado de la consciencia capaz de mirar y de reconocer en esa prisión que es la mónada, como en un panóptico, el carácter doble del arte: como autónomo y como *fait social* a la vez. No habría en este sentido una relación por fuera entre el arte y la sociedad, y la *querelle* del arte comprometido y del *l'art pour l'art* se diluiría, en tanto que el arte es *per sé* un hecho social, incluso siendo la condición social de existencia su autonomía (como espacio social de la inutilidad, del ser-para-sí). Todo lo que acontece en su gobierno también lo es: las relaciones de producción estéticas, las producciones, los productores, los productos. La Escuela de Frankfurt, si creemos en las palabras de Foster de que la teoría crítica es la silente continuación de la neovanguardia por otros medios, desmonta la ideología de todo lo que tiene a su alcance con un tono poético, un pecho melancólico y un seso dialéctico. Cfr. Foster, *op.cit.* (p.xii).

de la propia historicidad puede ser un criterio para afirmar que en el presente un arte es más avanzado que otro, (ii) la neovanguardia ha contribuido a ampliar la crítica a la institución arte, y (iii) la neovanguardia ha emprendido su empresa crítica de manera creativa, generando nuevas experiencias estéticas, conexiones cognitivas e intervenciones políticas. Asumir la historicidad del arte es reconocer su naturaleza histórica y sepultar su tan pretendida trascendencia. Cuando primero la vanguardia histórica pone al descubierto que el arte no se trata sino de una institución humana occidental, moderna y burguesa, y cuando segundo la neovanguardia explora analíticamente la naturaleza de esa institución incluso en el proceso de fagocitosis de la primera vanguardia, son ambos momentos una asunción de la historicidad del arte desde las producciones mismas. ¿Es posible hoy reactivar esa autocrítica, aquella consciencia avanzada centrada en lo convencional en la primera vanguardia y en lo institucional en la neovanguardia? ¿en que sería preciso centrar nuestra autocrítica? esto es, ¿qué viene siendo, en el presente y en Córdoba, el fenómeno arte? El reconocimiento de este núcleo histórico (que puso de manifiesto al arte como una gran convención humana disfrazada de *natura*) viene siendo erróneamente asumido por el mundo del arte – incluyendo la sucursal cordobesa – como la condición de posibilidad para celebrar un pluralismo radical y totalizador, ya sintomatizado bajo distintas fórmulas: “*la industria cultural vuelve todo semejante*” (Adorno & Horkheimer, 1944), “*la simultaneidad acrítica de lo radicalmente dispar*” (Bürger, 1974 y Foster, 1996), “*la institucionalización de la anomia*” (Bourdieu, 1992), “*¡Ah el pluralismo!: todo está bien, nada está mal*” (Foucault & Boulez, 1985). En esta arena del presente, todas las formas de arte parecen convivir poshistórica y alegremente bajo el signo de lo siempre-igual, lo irrelevante y lo acrítico (literalmente: lo indiferenciado). A lo sumo los horizontes reguladores del éxito (jamás de la calidad o del potencial –en cualquier sentido–) son las escorias sociales del hoy: el mercado, la tendencia, el turismo, la moda, el entretenimiento. Sin embargo, algunos procedimientos neovanguardistas parecen haber ofrecido –siguiendo a Foster– una

potencial articulación crítica del eje histórico y del social, en tanto suponen una *desconexión* presente de los modos más consuetudinarios u opresores de trabajo, como el del “*pluralismo indiferente*” (Romano, 2009, p.6), en simultáneo a una *reconexión* con procedimientos del pasado olvidados, clausurados o *demodé* para habilitar otra vez en el presente espacios de trabajo alternativos.³² Se trata de una recuperación de la tradición moderna asociada a su histórica tendencia hacia la autonomía, pero con fines contemporáneos vinculados a una voluntad de expansión del dominio social del arte. Vuestro hecho artístico en su dispar conjunto (propuestas, rechazos, copias de pinturas, proyectos, formularios, notas, documentos, cancelaciones, tarjetas y folletos) ha intentado desplegarse bajo la consciencia de su historicidad y su geografía (punteada en 1.1 y 1.2) en una articulación creativa entre una reconexión con procedimientos pasados y hasta hegemónicos (arcaicos como la copia, o estilizados y reificados como las estrategias del tardo conceptualismo y de la crítica institucional) y la posibilidad de habilitar formas críticas de trabajo en el presente en una periferia aún no del todo convencida ni gustosa con el saldo

³² La modernidad se ha movido desde el renacimiento sobre un eje vertical, diacrónico, de sucesión histórica de estilos que se superan sucesivamente en un camino de progresiva autonomía cuyo punto cumbre es el esteticismo de fines de siglo xix. El espíritu rupturista de la vanguardia, en cambio, se ha movido sobre un eje horizontal, sincrónico preocupado por abolir la autoridad de la tradición y expandir la competencia artística de su presente. Desde los sesenta e incluso latente en el actual pluralismo absoluto conviven dos gruesas tendencias que adscriben especialmente en alguno de los dos ejes: o bien desprecian el eje horizontal subiéndose a la torre de marfil de la concentración, el mutismo o la hermeticidad, o bien niegan valores como la calidad o la reflexión sobre el arte y se arrojan a una vaporización por medio de compromisos sociales y cuestionamientos políticos: “*En los últimos años, la experiencia estética ha vivido bajo el signo de estas dos constantes: por un lado, el artista se concentra en sí mismo, reflexionando sobre sus propios procedimientos y sobre las funciones mentales que comportan; y por otro, se desparrama en el mundo, penetra en el espacio y lo modifica de alguna manera.*” (Menna, 1974 [p.5]) En ambos casos los dos ejes están desconectados. Foster sitúa a la neovanguardia en un linaje moderno de *reconexiones históricas*, donde un arte dado se nutre del arte del pasado para habilitar prácticas con un sentido presente. El renacimiento, momento inaugural de la modernidad, es quizá la primera gran reconexión con la antigüedad clásica. (Foster, 1996 [p.viii])

histórico de que el arte se trata de una institución humana, explorable, inteligible y criticable tanto como la propia humanidad: “*en arte como en psicoanálisis, la crítica creativa es interminable, y eso está bien* [al menos en arte].” (Foster, 1996 [p.16]). Incluso sin haber visto nunca la luz, el proyecto 2010: *Entierro en la aldea* y las estrategias para su visibilización (folletos y tarjetas) pudo despertar ante la consciencia al menos de sus responsables y quizá hoy y a través de esta publicación a un número mayor de consciencias, algunas características de lo que viene siendo el fenómeno arte en Córdoba. Sólo la elasticidad y la permeabilidad de este proyecto le ha permitido ingresar en el interior de la mónada estética un registro de las dinámicas de fuera. Quizá Duchamp lo supo: si el arte es un campo de juego, y el tablero del arte cordobés se mueve bajo una lógica intermitente, trémula, las piezas de juego más avanzadas (como en el ajedrez) son las que más movilidad tienen.

2.2. [Registros de la intermitencia en el hecho artístico] Aquella intermitencia bajo la que palpita la institución arte cordobesa aparece en el hecho artístico en al menos tres niveles: **1.** Como testimonio en la documentación intercambiada entre los Museos Evita y Genaro Pérez y el autor: la nota en favor del rechazo a la propuesta de la copia en el Museo Evita durante la gestión de Cesar Miranda, el formulario para copistas del Museo Evita creado durante la gestión de Tomás Bondone o el correo electrónico sobre la cancelación de la muestra de Marcela Santanera, directora del Museo Genaro Pérez son buenas muestras de ello. **2.** Como testimonio en el contraste entre las dos copias realizadas de la pintura *Entierro en la aldea*, una interrumpida, la otra finalizada: la primera de ellas hecha en 2010 a partir de la imposibilidad de contacto con el original durante la gestión del Sr. Miranda toma por modelo la tríada de reproducciones en circulación, y la segunda hecha en 2011 en contacto directo con el original durante la gestión del Sr. Bondone. **3.** Como silente testimonio en la estructura material de una de las pinturas.

2.3. [Materialidad pictórica e institución arte: mónada pictórica] La figura que contiene el estado (al menos el actual) de la institución arte de Córdoba es el de la intermitencia. La pintura que parece dar cuenta de esta intermitencia a través del año que dura este hecho bifásico, artístico y social a la vez, es la copia de *Entierro en la aldea* hecha a partir de reproducciones: ella surge de la imposibilidad institucional del contacto con el original en 2010, es abandonada por primera vez cuando cambian las autoridades del Museo Evita, es luego continuada para la muestra del proyecto 2010: *Entierro en la aldea* y es finalmente abandonada por segunda vez -como Peter Pan- cuando esta muestra es cancelada en 2011. La pintura quedó inacabada y con un registro en su constitución de los vaivenes de afuera. Sin embargo, la pintura enmudece, no dice nada en su tema o en su contenido respecto de lo que ha visto y de lo que quedó incrustado en ella: *prima facie*, se trata de un fallido ejercicio de copia de una pintura orgánica decimonónica cuyo objeto de representación es un grupúsculo de cuerpos marchando en una campiña y donde el tema que resuena es el entierro de un angelito.



Copia de *Entierro en la aldea* a partir de reproducciones (esbozo en grisaille). Segundo abandono.

¿Cuál y cómo es entonces el lugar donde potencialmente se descubre la relación entre esta pintura y su contexto institucional? La oscilación, la intermitencia institucional se transfiguró hacia adentro de la pintura en una intermitencia pictórica en tres sentidos diferentes pero complementarios:

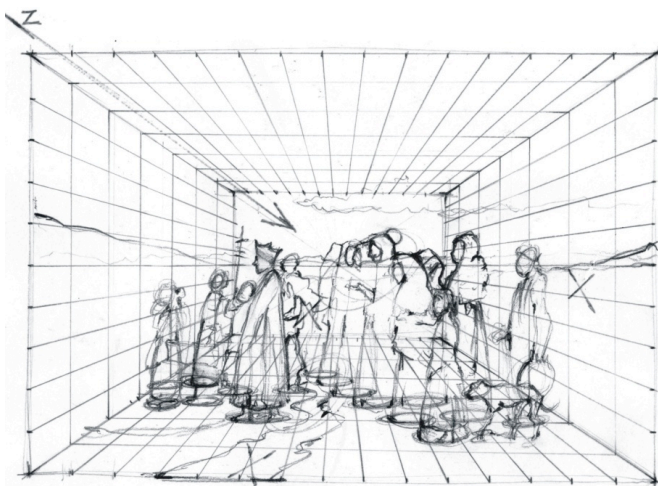
i. En la *producción*. La intermitencia institucional ingresa en la pintura a través de lo que el marxismo y la teoría crítica llaman fuerza productiva. La copia de *Entierro en la aldea* para producirse dependía desde el comienzo de las circunstancias institucionales del arte de Córdoba, puesto que su procedimiento y su potencial supone ocupar espacios públicos como las salas de un museo. Se inscribe así en un contexto social más amplio que la mera voluntad, posibilidad y condición del autor. Ese contexto social de producción y circulación de la pintura más amplio que un taller personal pero con el que se influye mutuamente, como son las academias y los museos, posee además una dinámica o fuerza de producción propia. Es lo que Adorno llama en un tono marxista “*fuerza de producción estética*” (Adorno, 2004 [pp.299 y 340]). Esta fuerza productiva estética, esta dinámica de producción aquí la he figurado bajo la lógica de la intermitencia, en tanto está motorizada por impulsos entrecortados. El proceso de producción de una copia de *Entierro en la aldea* generada por e inscrita en la dinámica de esta fuerza social estética necesariamente la cristaliza. La producción de esta pintura fue tan intermitente como la circunstancia institucional que la rodeaba: la pintura fue abandonada dos veces. Así ingresa en la mónada pictórica en tanto “resultado del proceso y el proceso mismo detenido”, en tanto cosa y centro de fuerza a la vez, una dinámica que atraviesa también un sector del mundo más amplio. En el resultado pictórico (que en este caso se trata de una pintura inacabada) quedaría contenida, detenida, cristalizada pero sin ventanas esa misma dinámica exterior de la que forma parte, de la que ella misma está hecha. Luego, ¿cómo hacer hablar a la mónada, como desplegar lo que de general hay en su particularidad? El camino elegido aquí es el que sugiere Adorno: para ir más allá de las formas pictóricas es necesario justamente adentrarse en ellas a través del análisis inmanente de

esas formas. Aquí pues y para concluir en la superposición de la pintura y la sociedad, haré paradójicamente un abordaje intraestético de la doble realidad de la pieza pictórica: la imagen (el cuadro, la ventana, el espacio de la representación, la profundidad ilusoria [coordenada z], el *tableau*) y la superficie (la materialidad, la sustancia pictórica desparramada sobre la tela, la fisicidad de la pintura, el largo y el alto [coordenadas $x-y$], la *peinture*).³³

ii. En la *imagen*. En la copia de reproducciones de *Entierro en la aldea* la unidad de la imagen está desgajada, quebrada. La intermitencia bajo la que se ha producido esta imagen ha impedido llegar a construir la ficción de la imagen orgánica (que sí está en el original de Emilio Caraffa) y con ello que completara su ley formal. Hay sectores de la imagen más avanzados en el grado de representación o de iconicidad o que mejor recrean la profundidad (z). Pero hay otros sectores del cuadro que se opacan. Como imagen se desarma y reparte en distintos grados de iconicidad y opacidades de varios niveles de consistencia: el piso y los cerros parecen abrir la ilusión de profundidad, y el conjunto central de mujeres está más ajustado en su mimesis. Pero son sólo fragmentos: no es ni una ventana transparente, como sí lo es el *Entierro* original, ni tampoco pura mancha o color como una pintura anicónica. Ni siquiera es una articulación de las dos como en *Cézzane*, donde se reconoce tanto el mundo representado por cada pintura a la vez que las pastosas pinceladas orientadas en diagonal que lo traman.³⁴ Aquí la ventana se empaña discontinuamente, pues hay sectores del cuadro donde parece abrirse el mundo tras ellos, y otros donde no se ven más que planos que se rebaten, lagunas monocromáticas, formas irreconocibles, contornos huecos, manchas indefinidas.

³³ Cfr. Menna, 1974. Y también Adorno, 1970 [pp.240-242].

³⁴ Cfr. Fraenza & Perié, 2010. [p.24].

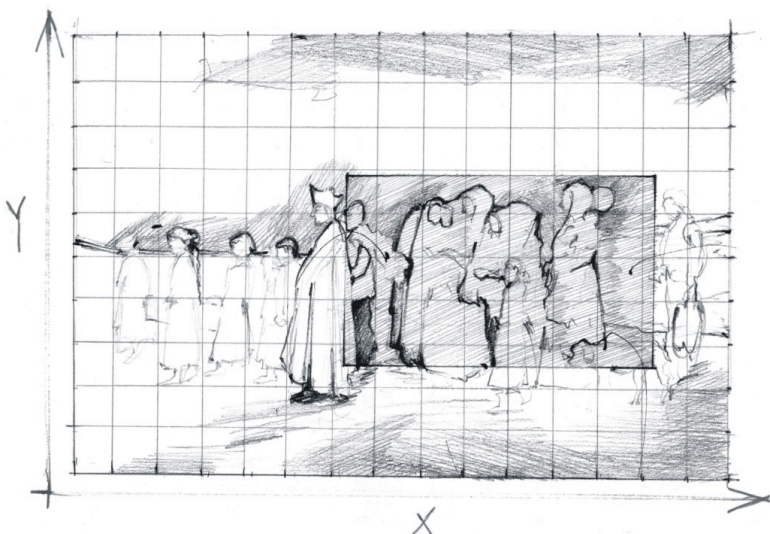


Sobre la intermitencia en el plano z del cuadro-ventana (ilusión pictórica).

III. En la *superficie*. Estas opacidades en la imagen ponen en evidencia la superficie pictórica real y su materialidad. La disposición de la sustancia pictórica a lo largo (x) y lo alto (y) de la tela está igualmente signada por la intermitencia y la irregularidad: hay algunos centímetros² cubiertos con un color plano de tono tierra verdoso que corresponde a la base pictórica o *primuersel* o *imprimación*, hay líneas del primer boceto con el llamado “color muerto” que corresponden al estadio del *grisaille*, hay restregados de pintura blanca en el cielo y de verde en el suelo, manchas traslúcidas que constituyen *pentimentis* y correcciones de la forma, *impastos* de blanco y ocre en las ropas de algunos personajes, e *impastos* de negro mas tierra de sombra natural en el conjunto central. Se ve pues en la superficie y en simultáneo distintas láminas o niveles de la factura pictórica. Hay también otros accidentes materiales que aparecen aquí y allá, desarticuladamente: chorreaduras de pintura oleosa del estadio de la *maniera lavata* o estriados de pintura diluida con *thinner*. Es en esta inmanencia formal y material resultado de la disposición de la sus-

tancia pictórica sobre la tela bajo el pincel, acción irregular e incompleta varias veces interrumpida y retomada, donde se pueden llegar a reconstruir lógicas o modelos formales que a la vez sirvan para imaginar y explicar lógicas o modelos sociales, en este caso institucionales:

El proceso que se consuma en las obras de arte y que en ellas es detenido hay que pensarlo como un proceso de igual sentido que el proceso social del que las obras de arte forman parte; de acuerdo con la fórmula de Leibniz, las obras de arte lo representan sin ventanas. La configuración de los elementos de la obra de arte en el conjunto de ésta obedece de manera immanente a leyes que están emparentadas con las de la sociedad de fuera. Tanto las fuerzas como las relaciones sociales de producción retornan por cuanto respecta a la forma (desprovistas de su facticidad) en las obras de arte porque el trabajo artístico es trabajo social; sus productos también lo son. (Adorno, 1970, [p.312])



Sobre la intermitencia en los ejes x-y de la superficie (materialidad pictórica).

Un hecho artístico/social

Apuntes sobre una tensión: materialidad pictórica e institución arte en Córdoba, Argentina

Mapa del caso

	Fecha	Hecho artístico	Registro material	Hecho social (Circunstancias institucionales)	Conceptualización
ACTO 1 La propuesta	Feb Mar 2010	Proyecto de Trabajo Final: Propuesta de copia de <i>Entierro en la aldea</i> de Emilio Caraffa al Museo Evita. [relacionese con *]	Primera nota de solicitud para la copia. Avals: Gutinsky, Del Val (Pintura iv, UNC), Dávila y Fuentes (MEC).	- Museo Caraffa: gestión de Alejandro Dávila. - Museo Evita: gestión de César Miranda. [++] - Museo Genaro Pérez: gestión de Marcela Santanera. [#]	Materialidad pictórica (Doerner, Wetering, Checa, Vergara) en la pintura orgánica (Adorno) o integral (Junker). [*]
	Abri Nov 2010	- Rechazo a la propuesta de copia de <i>Entierro en la aldea</i>.[*] - Documentación intercambiada con el Museo Evita [relacionese con ++] [#] - Pintura: copia de <i>Entierro en la aldea</i> de reproducciones. [relacionese con **] - Proyecto 2010: <i>Entierro en la aldea</i> (aceptado para exhibirse en el Museo Genaro Pérez). [relacionese con #]	- Boletines oficiales sobre la creación de los Museos Evita y Caraffa, sus funciones y los atributos de sus directores. [++] - Correos electrónicos intercambiados con el Museo Nacional del Prado y con la National Gallery. [++] - Segunda nota de solicitud para la copia. [++] <i>Application form</i> para copistas de la National Gallery. [++] - Nota de Olga Albello (conservadora) a Cesar Miranda (director). [++]		- La copia en la tradición. (Bondone, Cuzin) [*] - La copia en la formación de Caraffa y las influencias de <i>Entierro en la aldea</i> (Bondone, Agüero). [*] - Anemia y disfuncionalidad institucional (Cagnoto, Huyssen, Castilla). [++] - Mónada pictórica (Adorno). [**]

ACTO 3 El sí	Dic 2010 Feb 2011	• Primer abandono de la copia de <i>Entierro en la aldea</i> de reproducciones. [relaciónese con β] • Segunda propuesta de copia de <i>Entierro en la aldea</i> al Museo Evita. • Aceptación de la propuesta: copia de <i>Entierro en la aldea</i> directo del original. [relaciónese con +] • Cambios en el proyecto 2010: <i>Entierro en la aldea</i>. [++]	• Tercera nota de solicitud para la copia. • Formulario de aplicación para copistas del Museo Evita. • Publicación en el sitio oficial en la web del Gobierno de la Provincia de Córdoba. [relaciónese con \$\$] • Artículos periodísticos en el diario La voz del interior sobre el programa "Museo se copia" (03/02/2011 y 22/02/2011). [\$\$]	• Museo Caraffa: gestión de Jorge Torres. • Museo Evita: gestión de Tomás E. Bondone. [β] • Museo Genaro Pérez: gestión de Marcela Santanera. • Programa "el Museo se copia". [\$\$]	• Mónada pictórica (Adorno). [β] • Reactivación institucional: intermitencia. [+] [β] • Condición institucional, profesional y humana (Castilla). [+-] • Neovanguardia y crítica institucional (Adorno, Barthes, Bürguer, Eagleton, Foster, Lippard, Williams). [++]
ACTO 4 El no, otra vez	Mar 2011	• Reunión con la Sra. Santanera y nuevos cambios en el proyecto 2010: <i>Entierro en la aldea</i>. [++] • Cancelación de la muestra del proyecto 2010: <i>Entierro en la aldea</i>. [relaciónese con @] • Segundo abandono de la copia de <i>Entierro en la aldea</i> de reproducciones.	• Correos electrónicos intercambiados con el Museo Genaro Pérez	• Corporativismo y autopreservación [ω]	
ACTO 5 La visibilización	Mar 2011	• Entrega de tarjetas A6 y folletos A4 en Museo Genaro Pérez.	• Tarjetas A6 y folletos A4		• Neovanguardia y crítica institucional. [++]

2. DE LA SUPERSTICIÓN DE LO ORGÁNICO A LA CRISIS DE LA OBRA DE ARTE

Por Fernando Fraenza & Alejandra Perié

La policía creyó que una famosa escultura, de la que compasivamente se dijo que podría haber sido robada, no había sido –casi con seguridad– desguazada y vuelta a fundir. ¿Qué razones argumentaron los detectives para justificar tal suposición? Pues bien, que para fundirla, es decir, para que cupiera en el horno, antes hubiese sido necesario partirla con un costoso oxi-corte. De modo que el beneficio obtenido por las casi 40 toneladas de acero que pesaba la escultura, teniendo en cuenta que el kilo se pagaba entonces unos 40 ó 50 céntimos de euro, no habría superado los 20.000 euros. No parecía pues, un botín proporcionado con un robo tan complicado,¹ sin considerar además, que se hubiera tenido que contratar costosas grúas para trasladar a un taller los cuatro paralelepípedos de acero que componían o componen aún –esté donde esté– la escultura *Equal Parallel / Guernica-Bengasi* (1986), de Richard Serra (San Francisco, 1939), adquirida por 36 millones de pesetas en 1987 para el Ministerio de Cultura de España, perdida no se sabe cuando (tal vez en los noventa), y echada de menos en 2006. Compréndase, nadie intentó reciclar el puro material bruto de una celeberrima escultura realizada por un figurón del arte contemporáneo, desaprovechando su valor y distinción propiamente artística, tan solo porque no es materialmente factible que un mero charrero callejero cargue una escultura semejante en una camioneta con unas pocas cuerdas y un par de hombres. Y no es que los agentes de la Brigada de Delitos contra el Patrimonio no barajaran alguna

¹ Valdría más el collar que el galgo, dijeron los policías españoles a la prensa.

teoría rocambolesca.² En un momento, aunque fugazmente, lo pensaron y lo expresaron a la prensa más o menos en los siguientes términos: es posible, cuando hablamos de un cuadro, de una escultura, de un retablo, etc., que algún coleccionista o “amante del arte” caprichoso hubiera encargado a unos ladrones el robo de una obra de gran valor artístico pues, suele ser gente extravagante que desea tener en su casa –a toda costa– una obra de arte que le gusta. Pero, ¿quién va a encargar el robo de cuatro bloques metálicos que en conjunto pesan 40 toneladas? En alguna medida, las siguientes líneas están destinadas a poner de manifiesto la compleja estructura de la cual surge actualmente el reconocimiento y la valoración de las obras de arte, en un mundo en el cual, cada vez más, éstas han tendido a confundirse con el resto de los objetos visibles no artísticos, es decir, en un *mundo del arte* en el que se ha puesto en crisis desde hace un tiempo la categoría de *obra de arte*, ya sea en virtud de una voluntad utópica vanguardista de reintegrar empíricamente el arte a la vida, o bien, como muerte y autoconciencia hegeliana; es decir, como entrada del arte en su post-historia,³ por obra también de la vanguardia. Dicho de otra manera: tenemos un estado actual del sistema del arte en el que las obras no lucen (o no se ven, o no se reconocen visiblemente) como tales; luego, se ha vuelto cada vez más difícil y complejo descubrir su valor artístico, sea del tipo que sea. Y esto sucede de tal modo y –a veces– en tal intensidad o radicalidad que, como afirmó Theodor W. Adorno en *Filosofía de la nueva música* (1949): las únicas obras que cuentan actualmente son aquellas que ya no son obras. Esto ha venido sucediendo más o menos desde que Marcel Duchamp, opacamente identificado con el seudónimo R. Mutt, enviara a un salón un afamado y ya perdido urinario de loza esmaltada; esto es: un objeto industrial que viene articulado en tanto lo que es, desde fuera del arte (*ready-made*). Con

² Palabra que empleara luego, con fines disuasivos, la prensa especializada en New York, cuando aún no se había resuelto el caso pero ya se pensaba que, tal vez, la escultura había sido sepultada por error. ¿Acaso resta valor artístico a una obra de arte el saber que su hurto no es del todo o nada conveniente?

³ Su mayoría de edad, a lo Kant.

el proyecto de la vanguardia, la propia noción de arte como institución -como sistema de producción, distribución y recepción de obras de arte identificables como tales de acuerdo a su carácter sensible- estaba siendo cuestionada. En dicho contexto, puede considerarse que las bellas artes autónomas del mundo occidental moderno completan o culminan lo que lenta y progresivamente -pero con un final convulsivo- ha sido su historia: *transformarse permanente-mente en otra cosa, continuamente, en todo lo que no había sido o no era*. En gran medida, el arte actual encuentra su tradición -si es que la tiene- en las conquistas comprendidas o alcanzadas⁴ tanto por las vanguardias (dadaísmo, surrealismo, constructivismos, etc.), así como por las que podríamos llamar *neovanguardias* (cuasi-arte minimalista, conceptual, pobre, terrestre o de sistemas), movimientos que, por obra de algunas de sus manifestaciones, nada ortodoxas o del todo impertinentes, tornaron obsoleta y anticuada la categoría de obra de arte.

En este sentido, se manifiesta, con cierta urgencia, la necesidad de responder la siguiente pregunta: ¿existen en el arte visual actual obras maestras de magnitud comparable a las legadas por el arte del pasado? ¿Vale tanto una obra de Michelangelo o Rembrandt como la “instalación” transitoria y corruptible que postula como obra de arte un artista contemporáneo? ¿Cuáles son los criterios con los que se otorga -en el presente- el rango de obra de arte auténtica y respetable? En fin, ¿qué ve el público, el artista, el funcionario o el crítico frente a lo que considera ya una *obra de arte*? Difícil es negar que a lo largo del último siglo haya tenido lugar una crisis de esta última noción dado el modo en que los procedimientos más radicales y las experiencias más antiartísticas de la vanguardia pusieron en contradicción dicho concepto, al menos tal como éste era entendido en los tiempos modernos (es decir, en la *era del arte*). Peter Bürger, autor de la *Teoría de la vanguardia* (1974), uno de los libros en que -de

⁴ O emprendidas, si nos referimos al conocimiento y autoconciencia. Por el contrario, alcanzadas si nos referimos a la libertad respecto de la creencia obligada.

manera aguda y tremendamente influyente- se ha escrito respecto de la crisis del concepto de obra de arte, es -sin embargo- uno de los autores que sostiene que no es imprescindible y ni siquiera conveniente, a pesar de los cambios, desistir de emplear el término *obra* (Bürger, 1974, III.1. [pp.111 y ss.]). Muy por el contrario, las manifestaciones del arte reciente y contemporáneo se comprenderían con mayor claridad si volviéramos con atención a la ya mencionada afirmación adorniana respecto de que las obras que cuentan son las que, en un sentido, ya no son obras.

Adorno, como bien se sabe y ahora recordamos, se refiere a la expresión *obra de arte* en un doble sentido. Entiéndase: en la misma oración, pero en posiciones diferentes, se emplea el mismo lexema con dos significados diversos (constituyendo dos sememas diversos).⁵ Por una parte, en el primer empleo de la palabra *obra*, refiere un sentido llano y generalizado que abarcaría indistintamente al conjunto empírico de las obras de arte de cualquier tipo,⁶ absorbiendo sin restricción alguna el conjunto de los productos que han conseguido -inclusive por error,⁷ o retrospectivamente-⁸ llamarse arte (Formaggio, 1973). Esta subsunción se extiende, por lo menos, a todo el arte autónomo. Desde las manifestaciones más tradicionales y auráticas del tipo de arte que surge en el seno mismo de la institución, hasta las expresiones más autocríticas de la vanguardia y la postvanguardia, auténticas e inauténticas; es decir, el conjunto completo de los productos auráticos y posauráticos producidos o acarreados y hechos valer -de alguna manera- en el campo de las

⁵ Un mismo término representa dos conceptos o dos conjuntos de propiedades (referencias o connotaciones); aún cuando apunta, según la circunstancia contextual, a uno de dos dominios de aplicabilidad de los cuales uno incluye al otro.

⁶ Que se corresponde con el segundo significado que atribuye -hoy- a dicho término el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española: **2. f.** Cualquier producto intelectual en ciencias, letras o artes, y con particularidad el que es de alguna importancia.

⁷ Como sucede en la recepción de la vanguardia.

⁸ Como sucede con la apropiación moderna del conjunto de lo que pasa a denominarse arte primitivo, arte antiguo, arte medieval, etc..

bellas artes. Por otra parte, con el segundo uso de la palabra en la oración, Adorno se refiere específicamente a la obra de arte que ha considerado en llamar *orgánica*, que se superpone, en gran medida, a la obra de arte tradicional, resultante del procedimiento poético que la tradición estética conoce como *símbolo* y que consiste, según la creencia, en el método capaz de articular con carácter vinculante (i) el carácter unitario, integral o estructural, inclusive “vivo” de la obra –según como uno quiera denominar un régimen de fuerte dependencia de las partes con el todo-, con (ii) el hecho de que ésta se constituya como una representación “viva”, natural o no mediada (convencionalmente) de la realidad; y (iii) que sea requerida como algo que debe ser leído o actualizado a fin de conseguir algún tipo de completitud vital para el intérprete. La figura retórica de la *metáfora* ha sido su modelo pues su funcionamiento sustitutivo lo es, sobre la base de una *semejanza* que se cree y acepta como natural,⁹ y que históricamente pudo realizarse de manera diversa y en diversos aspectos o niveles en cada una de las artes mítica y oscuramente confundidas con “el arte”.¹⁰

Este segundo empleo excluye –desde luego- aquellos proyectos o productos de la vanguardia que, sin la pretensión de acreditar un rango artístico basado en su orden sensible, tienden principalmente a deshacer o arruinar los mismos conceptos de arte y de obra de arte. Esta afirmación de Adorno –tal como sostiene Bürger- señala con claridad la distinción entre un significado vago e ideológico del concepto de *obra*, aparentemente comprensivo y unitario, y un determinado empleo, ya histórico, de dicha noción. Haciendo visible un hiato entre un sentido general dominado por la apariencia conciliatoria, unitaria y metafórica del texto,¹¹ y otro sentido profa-

⁹ Cfr. Foucault, 1966, II.

¹⁰ Confusión en cuya base está la creencia acerca de la existencia misma de una esencia de lo artístico. Vale decir, la creencia de que existe “el arte” y no sólo las artes. Como si el término “arte” no se aplicara a las artes de modo meramente extensivo.

¹¹ Otra vez la palabra “metafórica” resume las anteriores. Así, decimos que la apariencia es “conciliatoria” porque se espera que la obra, como representación

no y meramente institucional del término (a lo Dickie). Resumiendo: cuando Adorno sostenía que las únicas obras que contaban en ese momento eran las que ya no se constituían como conjuntos orgánicos, se refería en ese empleo general del término obras a todo lo que acaba siendo aceptado y reconocido institucionalmente como obra de arte (aún cuando no constituya símbolo o metáfora propiamente artística). Este término general es inespecífico, por su intermedio los productos del antiarte de vanguardia - pese a todo esfuerzo e inteligencia en contrario- siguen llamándose obras -aunque más no sea- por una simple cuestión de economía discursiva. ¿De qué otro modo les llamaríamos sino ‘obras’? Por fin tenemos un término tan inespecífico como heteróclita se ha vuelto la clase de las obras de arte. Todo esto sin olvidar que es el fenómeno de la vanguardia misma el que acaba con la necesidad -que se creía ontológica pero que hoy se concibe en su contingencia- de que la obra de arte (en un sentido general) sea obra (de arte orgánica).

El tipo de orden sensible mínimo, sin el cual ya no podría concebirse o siquiera distinguirse una obra de arte (en general) se ha visto significativamente trastocado durante la vanguardia, al punto que numerosos autores sostienen -con razón- que ha desaparecido. Lo cierto es que las obras de bellas artes ya no lucen como tales, es decir, se han vuelto sensible o visiblemente indiscernibles. Se reconocen y obtienen su valor artístico probablemente por razones externas que muy poco tienen que ver con su arquitectura interna.¹²

simbólica (en tanto *viva* y no *mediada sino por la semejanza*), prometa complementar con utilidad la vida de los hombres que con ella tratan. A su vez, decimos “unitaria” porque la representación ilusoria (en alguna medida, semejante a la escena representada) cumple en el caso de toda obra tradicional un rol de nexo en el modus estructural o régimen de subordinación de las partes al todo. La semejanza en la representación es asunto proyectivo-perspectivo, no fue criticada en las bellas artes hasta finales del siglo XIX, época del romanticismo tardío (impresionismo y post-impresionismo) en la que la imagen alcanza el grado de secularización que la gramática taxonómica consigue hacia el siglo XVII (Foucault, 1966, II.). Una vez criticada la relación de similaridad metafórica arte-realidad, a la obra de arte no le quedará sino ser *alegoría*.

¹² Ni con la destreza material o intelectual esgrimida por su autor, de la cual daría

Hemos de admitir que todo caso de obra de bellas artes requiere de marcas –a fin de cuentas- sensibles para separarse o diferenciarse de un fondo no artístico corriente. No obstante, durante la era del arte, estas marcas formaban parte de la textura misma de la obra y debían entenderse como un grado patente de proximidad, simpatía o integración de sus propios componentes o partes individuales. Éstas han de percibirse formando parte de un todo más o menos unitario. De modo que, un determinado nivel de interdependencia entre las partes había sido la condición necesaria para que un conjunto se percibiera o se reconociera como un todo al que le cupiera la calificación de obra. De no alcanzarse ese rango mínimo de interdependencia,¹³ no quedaría ya ningún indicador de pertenencia de las particularidades al todo y éstas se dispersarían y continuarían con un fondo no artístico del cual, la obra de arte, para ser vista y reconocida, ha de recortarse. Actualmente, esta misión, de hacer visible lo que intrínsecamente carece de orden artístico, es efectuada por un conjunto de paratextos.¹⁴

El régimen por el cual las obras de arte han tenido un rango de orden sensible, siempre y en alguna medida mayor que el de la realidad circundante (a fin y al cabo ese fue el objetivo de la participación del artista, la misión del creador), ha caracterizado la historia empírica del arte occidental y especialmente la era del arte. A pesar de la gran variabilidad entre las diversas teorías, prácticas y/o estilos artísticos; esta condición que mencionamos (que el esfuerzo del artista se traduzca en un orden interno a la obra mayor que el orden

cuenta el mismo artefacto, incluso, en su ordenamiento material sensible.

¹³ Y no nos referimos aquí tan sólo a un tipo de interdependencia restringido a la buena forma de un objeto percibido, sino a un régimen de interdependencia más amplio que abarca niveles que hacen a la representación semiótica o a la coherencia morfológica, escapando ya del ámbito de lo básicamente perceptivo (*bottom-up*).

¹⁴ El lugar donde se exhibe, inclusive la calle misma cuando lo que está en boga es exhibir arte fuera del museo o la galería (paratexto arquitectónico); los datos y el aspecto de su autor; los catálogos; las fichas con el título y los materiales de la obra, etc.

externo) parecería haber sido casi una constante (suprahistórica) de toda obra de arte. No obstante, sería necio pensar hoy que una obra de arte es mismamente un conjunto integrado y orgánico de rasgos sensibles. La historia del arte ha demostrado (a lo largo de la era del arte y especialmente en lo que tiene como su final más o menos explosivo)¹⁵ que la obra de arte no ha quedado restringida a dicha propiedad. Si entendemos que el término *integración* implica la mutua imbricación de componentes cuyo valor les viene dado por el lugar que ocupan en el todo; hemos visto a lo largo de la última centuria, numerosas obras de arte que reconocidas y aceptadas, no cumplen con tal grado de organicidad o subordinación de las partes al todo. Más bien se trata de acumulaciones o disposiciones débilmente unitarias, que a veces constituyen confusamente un todo apenas delimitado. Las más de las veces, el poder institucional del que hablan autores como Bürger, Danto, Dickie o Bourdieu (la *institución- arte*, el *mundo del arte*, el *círculo del arte* o el *campo del arte*) adquiere la forma de un contorno o paratexto que colabora “comprimiendo” desde afuera el agregado de cosas más o menos disperso del que se tiene la pretensión de que sea reconocido como obra de arte. Los factores que conducen a la unificación sensible de los escombros o fragmentos de realidad que se postulan como obra de arte son aportados desde fuera y conjuran -cuando ya no existe casi orden inmanente alguno- los peligros de la disgregación y el silencio definitivo.

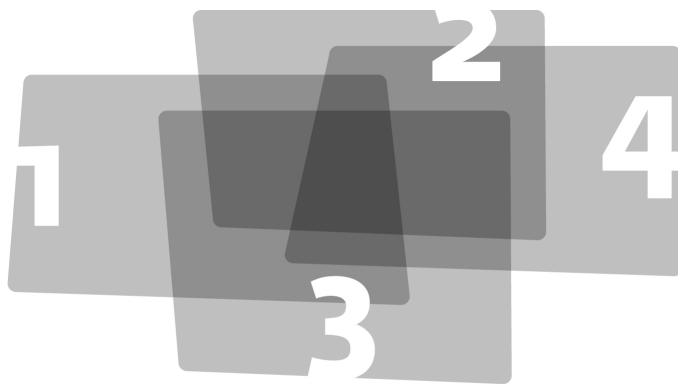
Cuando en el contexto del movimiento de tierra de una magnánima obra (de ingeniería) en construcción no son vigentes, tales suplementos institucionales, incluso un enorme artefacto de cerca de cuarenta toneladas (tm40) de peso que alguna vez fue reconocido, recompensado, exhibido, curado y custodiado como escultura o

¹⁵ En términos hegelianos: a lo largo de la historia del arte romántico (medieval y moderno), cuya carencia de legitimidad (sus falencias frente a la religión y a la ciencia para aportar conocimiento acerca del mundo) le obliga a buscar su propia verdad (tal vez el carácter heteróclito de la obra y la inexistencia del arte mismo) y a constituir con esta búsqueda la propia historia del arte.

patrimonio artístico de importancia mundial, puede ser enterrado junto a otros trastos y escombros corrientes que nunca fueron llamados obras de arte.

Observaremos y registraremos, a continuación, diversos grados de interdependencia recíproca u organicidad relativa en distintas manifestaciones de las bellas artes más o menos recientes. Todo esto, aún dando por sentado que toda obra de arte reconocida como tal, interpretada o comentada; o bien (i) posee un mínimo de unicidad y “distinguibilidad” respecto del contexto del cual se recorta, o bien, (ii) dicho contexto inspira la sospecha de acomodar (o comprimir) una serie de escombros convirtiéndolos en arte. Y a la vez, lo haremos sin apreciar ingenuamente la organicidad casi inexistente en casi todo caso de artisticidad posaurática (como si desconociéramos toda laboriosidad histórica en el arte). Los diagramas de Venn¹⁶ [1], [2], [3] y [4] –junto y luego, por separado- intentan representar de una manera gráfica la ley de variación del fenómeno de la crisis de la categoría de arte.

¹⁶ Como sabemos, en un diagrama de Venn, a cada conjunto se lo considera encerrado dentro de una curva (plana) cerrada. Los elementos del conjunto considerado pueden ser específicamente dibujados o pueden quedar –como en nuestro diagrama- (implícitamente) sobreentendidos. Los diagramas son empleados, para representar tanto a los conjuntos como sus operaciones, especialmente las de inclusión e intersección.



El tipo de unidad (estructural) mínima, elemental, sin la cual no puede concebirse -siquiera- o distinguirse una obra de arte se realizaría de modos muy diversos (1, 2, 3, y 4, espacializados en este diagrama)

En las obras de arte auráticas, que aquí hemos dispuesto al interior del diagrama [1] (que contiene la obras orgánicas, simbólicas e integradas), la unidad de lo general y lo particular se da –como suelen decir los frankfurtianos- *sin mediaciones*, es decir: sin la intervención de cualquier otra cosa que no sea directamente un rasgo o aspecto sensible de la obra. Por otra parte, *sin mediaciones* significa también el tipo de representación “viva”, fundamentada fuera de toda convención en la semejanza ontológica.¹⁷ Tipología de la que surgiría –según se creyó-¹⁸ por sí misma la unidad, belleza y utilidad pura de la obra. Por el contrario, en las obras más o menos inorgánicas, que aquí ocupan los espacios [2], [3] y [4], habría un tipo de *mediación* que no queda restringida al ordenamiento natural del mundo. Es decir, intervienen ciertos elementos que, sin pertene-

¹⁷ Del tipo que fuere.

¹⁸ Como componente residual de lo sacro que la esfera aún no desencantada del arte conservaba hacia el siglo XIX, cuando las demás esferas teórica y práctica ya se habían vuelto profanas por completo.

cer al conjunto de la obra, vendrían aportados externamente por las circunstancias de producción y recepción de la misma.¹⁹

Ya hemos dicho que *organicidad* de la obra es proporcional al grado de subordinación de las partes en el todo. Por otra parte, hemos mencionado la superstición -tradicional- de que un orden equivalente al orden del “ser vivo” esté necesariamente provisto por la semejanza, es decir, se vea regulado por una operación de similitud, en alguna de sus formas posibles.²⁰ Semejanza que, en la tradición de las bellas artes anteriores a la vanguardia (y también en numerosas manifestaciones pre-artísticas o proto-artísticas denominadas arte *a posteriori*), consiste en un alto grado de integración que no tiene por principio sino el que ordena la representación iconográfica.²¹ En las obras que anteceden –en lo inmediato- a la vanguardia, y que no se constituyen ya completamente como *cuadros* (por ejemplo en las pinturas de Claude Monet [1840-1926] o Paul Cézanne [1839-1906]),²² o también en las obras que implican una crítica a la representación icónica²³ (tales como las del suprematismo, cubismo, rayonismo, futurismo, orfismo, etc.), tenemos el caso de un régimen

¹⁹ Por la enunciación y no por el enunciado. Por marcas de género (a lo Bajtín) que, careciendo casi por completo de marcas de estilo en función de la pobreza de los enunciados, se complementan con regularidades más bien propias de la enunciación (marcas subjetivas, institucionales, paratextuales, intertextuales, etc.).

²⁰ *Convenientia, aemulatio, analogia* o *simpatia* (Foucault, *Op.cit.*, II.)

²¹ Principio que regula la subordinación de todos y cada uno de los rasgos sensibles particulares de la obra (volumenes poliédricos, manchas poligonales, colores, etc.) a un determinado efecto ilusorio.

²² En las cuales se produce una tensión característica de este episodio de la pintura: entre los polos de la superficie (de la *peinture* o del sistema) y el del cuadro (del *tableau* o del uso del sistema). La primera ha dejado de ser transparente y borrarse en función de hacer visible la fábula pictórica. Ha comenzado a mostrar sus propias unidades elementales, por ejemplo el toque o la pincelada, en el caso de Cézanne, hartamente independiente en su dirección respecto de la forma volumétrica de los objetos del mundo posible representado.

²³ Y con esto, muchas veces, una crítica a la representación idealizada y armonizadora de un mundo burgués aún muy inclemente (en plena época del capitalismo competitivo y el estado liberal de derecho).

–por así decirlo- intermedio de integración que estaría determinado por un principio de composición ahora más débil, que tan sólo ordena, de acuerdo a una ley, los componentes sintácticos de una obra aún –con ciertas restricciones- orgánica. En estos casos, desde Donato di Niccolò di Betto Bardi (1386- 1466) hasta Antoine Pevsner (1888- 1962) y desde Piero di Benedetto dei Franceschi (1415- 1492) hasta Wassily Kandinsky (1866- 1944), la unidad no es *mediada* todavía y principalmente por factores exteriores a la propia inmanencia de la obra en cuanto artefacto sensible.²⁴ Por el contrario, cuando se menciona enfáticamente la *mediación* en la unidad o en la delimitación de la obra respecto a su entorno no artístico, se refiere a factores institucionales, enunciacionales o circunstanciales que produjeron -de modos bien diversos, desde fuera- la unidad o contraste mínimos requeridos, ahora en el contexto del mundo del arte posaurático.

En ocasiones, la obra de arte de vanguardia –como dice Bürger- no rechaza completamente la posibilidad de unidad en general, sino –tan sólo- de este tipo de unidad entendida como conexión orgánica entre la parte y el todo. Además, dicha negación, según lo demuestran los resultados en la historia, no ha conseguido oponerse suficientemente a la probabilidad institucional de que el contraste entre arte y no-arte se produzca –finalmente- de acuerdo a factores externos al conjunto visible de la obra. El diagrama que hemos dibujado y considerado arriba intenta exponer el sentido de los diversos empleos de los términos *arte* y *obra de arte*, en los diversos momentos y contextos históricos del arte autónomo. Allí podemos observar cómo la casi totalidad de las obras de arte autónomo producidas entre el 1500 y el 1900 [entre el renacimiento y el *romanticismo tardío* (Formaggio, Eco) o *esteticismo* (Bürger)] quedan subsumidas en la unión, casi sin residuos, del conjunto **[I]** con el conjunto general de los artefactos reconocidos como obras de arte (a secas), aquí denominado **[n]**. Las nociones de obra de arte –en gene-

²⁴ Aún cuando hayan existido, desde siempre, algunos elementos (*co-textos* o *paratextos*) complementarios como podrían serlo el marco o el título.

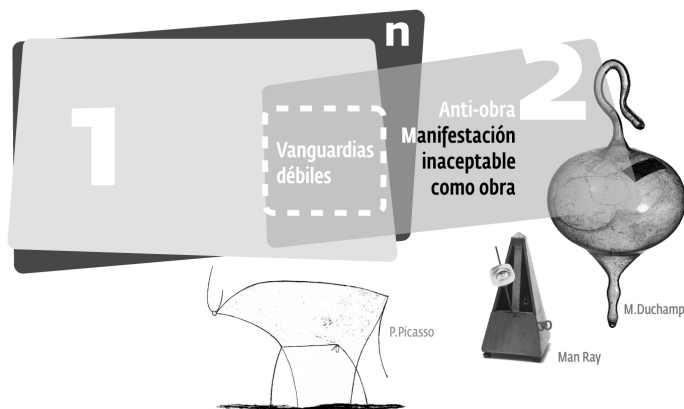
ral- y obra orgánica –en particular- son efectivamente coincidentes en las obras *maestras* del pasado; “logradas” en función de su alto grado de integración, producto de la acción de un *maestro* en la organización del todo unitario de la obra.



1500-1900 Unión sin residuos del conjunto de las obras orgánicas con el total de las obras de arte.

Coincidencia entre las nociones obra (a secas) & obra orgánica

Los movimientos de vanguardia dan origen a un nuevo tipo de manifestación, en su momento, inaceptable en tanto que obra de arte. Estas *no-obras*, esbozos de poéticas, manifiestos, o meras declaraciones pasarán a ser también –por obra de la institución- un conjunto de *obras [n]*, pero distintas –lo sabemos de la obra tradicional orgánica [1]. Con las anti-obras de los años veinte, es decir, con aquellas acciones que sirven a la *vanguardia* para planificar una *reintegración utópica* del arte a la sociedad [2], la categoría de obra en general [n] se verá ampliada, pudiendo subsumir ahora todo tipo de texturas inorgánicas.



1920 Ampliación de la categoría de obra, asumiendo todo tipo de texturas inorgánicas. Auténticamente vanguardistas.

Alto grado de inorganicidad pero, con un destino institucional.

Desde las más auténticas maniobras anti-artísticas (como lo fueron algunos *ready-made*, algunos *object-trouvé* o los anodinos *merz-bild*) hasta manifestaciones de un alto grado de inorganicidad pero conducidas por empíricas aspiraciones artístico-institucionales (como la pintura informal, las series neoconcretas o las acumulaciones *pop*, que indicaremos subsumidas en [3]). Otro aspecto de la permanencia crítica, pero permanencia al fin, de la categoría de *obra* durante la vanguardia es –como indica Bürger– que buena parte de las anti-obras sólo tendrían sentido en conexión o comparación con la categoría de *obra*; pues a esta noción se refieren, aunque lo hagan negativamente. Por ejemplo, el subgénero anti-artístico *ready-made firmado* presupone una evidente remisión a la categoría de obra. Pues de esta remisión depende su poder para falsar la definición de arte como *creación individual de obras orgánicas singulares*. Los resultados (inorgánicos) de este acto de provocación constituyen una suerte de *ausencia planificada de arte*²⁵ que ocupa el sitio

²⁵ La expresión es de Junker, 1971.

normalmente destinado a una obra cuya manifestación externa había sido su carácter orgánico, el perfecto ajuste entre la totalidad y sus partes y –por ende– su apariencia de vida. Ahora en su lugar, la experiencia de reconocer la obra como una mera amalgama de fragmentos visibles. Dicho de otro modo: la alegoría y no el símbolo, la contigüidad metonímica (entre los fragmentos y entre éstos y la realidad) y no la semejanza metafórica, la visibilidad del principio de construcción y no el organicismo de la obra aurática, el combate entre elementos que permanecen en conflicto y no el *modus* estructural. La siguiente tabla muestra lo dicho en el espacio.

Símbolo	Alegoría
Orgánico	Inorgánico
Sustitución metafórica	Contigüidad metonímica
Borrado de las huellas de construcción	Visibilidad del principio de construcción
Integración de las partes	Conflicto entre las partes
Orden inmanente de la superficie significativa	Heterogeneidad de la superficie significativa.
Naturalidad del sentido	Convencionalidad o carencia de sentido
Promesa de felicidad	Desconcierto (en lo que le toca a la textura misma de la obra, no a su contexto)

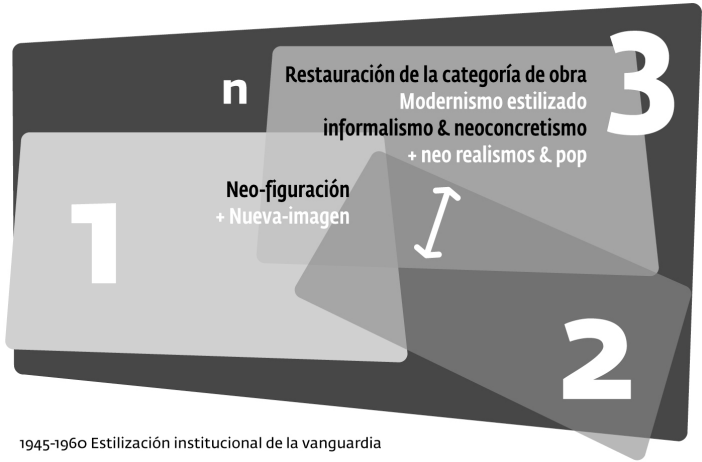
Ahora para el caso específico de la crisis de la pintura como obra de arte:

Pintura tradicional	Pintura pura
Representación	No-representación
Metáfora y similitud	Metonimia y contigüidad
Ilusionismo	concretismo

<i>Tableau</i> Cuadro-ventana	<i>Peinture</i> Cuadro-objeto
Imágenes	Figuras

Con la homologación y pérdida de fuerza de las vanguardias heroicas se inicia un proceso de restauración progresiva –en diversos sentidos- de la categoría de obra.

Frente a los fenómenos de muerte del arte, se da como fenómeno alternativo el hecho de que todavía se produzcan obras de arte en el sentido institucional, obras que se presentan como un conjunto de objetos diferenciados no sólo sobre la base de su mayor o menor capacidad de negar la condición del arte. (Vattimo, 1980)



1945-1960 Estilización institucional de la vanguardia

En parte, entre los dos conjuntos [1] y [2],²⁶ es decir, entre las oposiciones *aurático-posaurático*, *simbólico-alegórico*, *orgánico-*

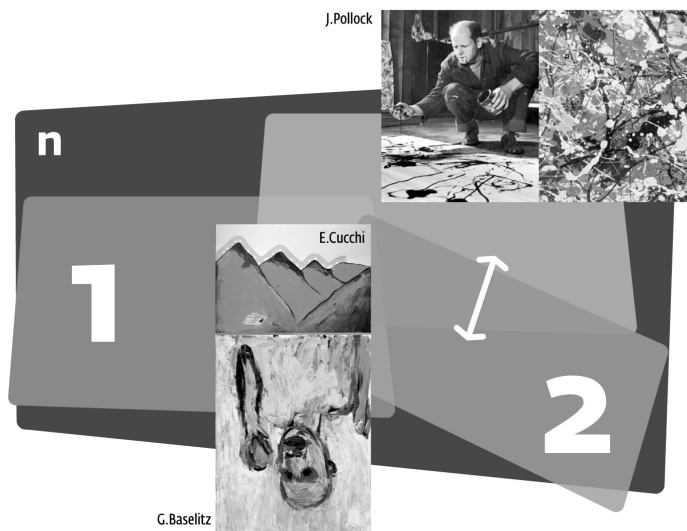
²⁶ O mejor, intersectando estos conjuntos y su intersección mutua.

inorgánico, más relacionado con uno u otro polo, se extiende un espectro bipolar que ahora hemos denominado conjunto [3], que subsume una suerte de *modernismo domesticado* (expresión de A. Huyssen) o *estilizado*.²⁷ Este taxón resume (i) los productos de los diversos tipos posibles de *estilización*²⁸ institucional de la vanguardia (escuela de París, estilo moderno, informalismo, neoconcretismo, pop, hiperrealismo, etc.), (ii) los productos del nuevo arte de los años ochenta (mala pintura, mala escultura, transvanguardia, etc.) y (iii) buena parte del resto del arte contemporáneo, representado intencional o inintencionalmente como superviviente. Al final de cuentas, estas manifestaciones en su conjunto, aunque diversas en materia de su producción y recepción específicas, se mantendrían dentro de una zona de organicidad extremadamente débil, desentendida de razones internas de la obra que acrediten o permitan reconocer, por lo que se ve, la autenticidad o el rango artístico de la misma. El grado de organicidad que se pretende de estas obras, así como el *quantum* de maestría (física, material, corporal, motriz, intelectual) que se exige para considerarlas “logradas” es muy reducido si se las compara con otros factores que comienzan a pesar gravemente en la calificación del arte, tales como podrían ser la sencilla novedad,²⁹ la moda, la distinción social, el interés por el desinterés, “...*el angelismo del interés puro por la pura forma*...” (Bourdieu, 1992, “Preámbulo”) aún cuando la forma en cuestión sea pobre y banal a más no poder; en fin, la pura negociación y estrategia al margen de los puros aspectos estéticos (gobernados por reglas heredadas) o cognitivos (orientados al entendimiento).

²⁷ Es decir, convertido en estilo. Proceso que afecta a sus enunciados o bien a sus enunciaciones (incluidas las circunstancias empíricas).

²⁸ En el sentido de codificación cultural institucional que, por incipiente, o por ligada al *continuum* o a la producción de signos por *ratio difficilis*, no llega a ser un código de reproducción de unidades preexistentes o tipos (Eco, 1975, 3.) Dicho de otra manera, lo que fue nuevo se convierte en estilo, lo inesperado pasa a ser predecible en base a un estilo probable.

²⁹ No demasiado radical, tan sólo como marca de heterogeneidad y diferencia, cuyo pronto reconocimiento y aceptación jerarquiza y distingue socialmente.

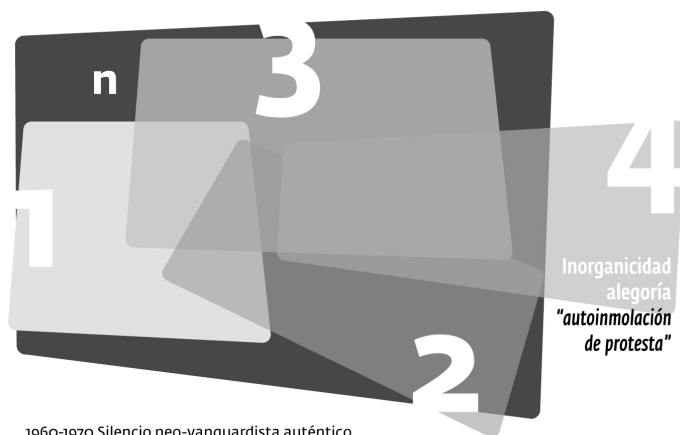


La categoría de *anti-obra* desaparece y no es útil ya para hablar del arte del presente. Permanece como referencia histórica anclada al proyecto vanguardista.

Larga y acaloradamente se ha debatido respecto de la autenticidad o el conservadurismo de la neo-vanguardia de los años sesenta (Bürger, *Op.cit.*, [pp.114-116]; Huyssen, 1981; Buchloh, 1982 y Hal Foster, 1996); aquí, en el taxón rodeado por el diagrama [4], tan sólo retendremos el recrudescimiento de las estrategias vanguardistas,³⁰ así como su carácter aún más silencioso (autoinmolación de protesta frente al mundo existente) y no ya utópico (reintegración utópica del arte a la sociedad). Lo cierto es que en los años sesenta (entre el *schocker pop*, el neodadaísmo, el arte mínimo, el arte terrestre y el arte conceptual) se introduce un nuevo tipo de inorganicidad que es menester distinguir con cierta atención de los conjuntos [1] (repre-

³⁰ "...planeados y llevados a cabo con una mayor perfección..." (Bürger, 1974 [p.114])

sentación tradicional) y [3] (modernismo domesticado), correspondiendo más bien a cierto tipo de perfeccionamiento del conjunto [2] (desconcierto vanguardista) por alcanzar cotas de silencio, inaceptabilidad y falta de contundencia tales que vuelven dicha organización difícilmente apreciable y reconocible en tanto obra, disolviéndose y mimetizándose nuevamente con la realidad extrartística.³¹



1960-1970 Silencio neo-vanguardista auténtico.

...en el caso de la utopía [*vanguardista heroica*] de la estetización general de la experiencia, el criterio con el que se valora el éxito de la obra de arte es su mayor o menor capacidad de negarse: si el sentido del arte es el de producir una reintegración de la existencia, la obra será tanto más válida cuanto más tienda a esa integración y a resolverse en ella; si en cambio, el sentido

³¹ Recordemos la participación de Vitto Acconci (n.1940) en la *Documenta X*, en dicha ocasión su obra era literalmente indistinguible de la propia librería de la *Documenta*, vale decir que obra y librería eran una sola cosa, indiscernible hasta que el artista o la institución arte advierte acerca de la estrategia de la obra. Recordemos a Michel Asher, etc.

de la obra [*ahora neovanguardista*] es resistir a la potencia omnidevorante del kitsch, también aquí su éxito coincidirá con la negación de sí misma. (Vattimo, 1980)

Con el fracaso y declinación definitiva de toda estrategia vanguardista, inclusive de sus más pálidos epígonos, el denominado *nuevo arte* de los años ochenta si bien restaura aparatosa y definitivamente la categoría de obra de arte, no restablece (ni siquiera al nivel de una moda que no se pretenda más que pasajera) los criterios de organicidad del pasado, perdidos tal vez junto a las técnicas, de las que son conservadas tan sólo aquellas que tienen utilidad para la arqueología y la restauración del patrimonio cultural (sobre todo turístico). En las nuevas pintura y escultura se empleará, con fines muy artísticos (políticamente hablando), medios -sino antiartísticos- al menos “muy poco artísticos” (mala pintura o bien, arte descuidada, perezosa y malamente hecho).

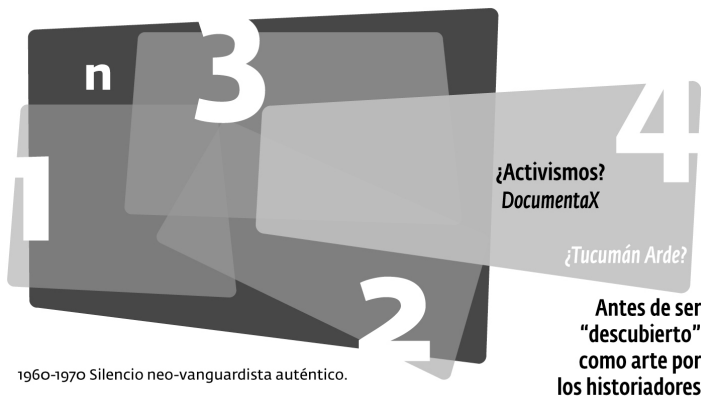
Al describir el contenido del diagrama [3], hablamos del orden banal o primario que caracteriza casi cualquier estilo o género modernista desde la vanguardia a esta parte;³² o también de una organicidad extremadamente pobre, conseguida mediante las ganas (y el interés) de volver a creer en la representación y en la posibilidad o sentido de una expresión auténtica (no mediada por la ideología). Deseos e identificación que (sin corazón y en el marco de una sociedad y vida seculares) no ha estado acompañada por suficiente empeño ni recompensa alguna por reconstruir la maestría artística del pasado. Nos referimos a los no tan variados retornos a la tarea de

³² Desde la escuela de París y el postcubismo (P. Picasso), pasando por las recuperaciones estilizadas de la vanguardia de los cincuenta y sesenta (R. Matta; J. Pollock; R. Rauschemberg; J. Johns; I. Klein; A. Warhol; F. Kline; P. Manzoni; R. Serra; etc.), y también por los diversos nuevos medios y transgenericidad de los últimos treinta años (C. Boltansky; S. Polke; A. Mendieta; C. Sherman; I. Kabakov;), hasta el arte relacional y buena parte de los activismos contemporáneos, los que negocian los beneficios del arte (del interés por el desinterés y por todo aquello carente de ironía primorosa) casi siempre en dependencia de un artefacto (curado y expuesto) que no sobrepasa en complejidad morfológica o física –ni se distingue demasiado, tan sólo en la reproducción de algunos estilemas de moda en el arte “culto”- de un producto de diseño gráfico corriente.

representar, desde la nueva figuración europea de fines de los cincuenta, pasando por la endémica neofiguración argentina, Francis Bacon, y la nueva imagen de los ochenta; y llegando –por supuesto– a los herederos actuales de la transvanguardia y nuevas bestias. ¿Acaso no podrían estos datos ocupar el espacio de la intersección entre la obra orgánica [1] y la estilización de lo moderno [3]? Al fin y al cabo, no llegan a ser representaciones orgánicas porque reproducen –mezclados ya con ciertos criterios impuros de semejanza– los estilemas tomados de la vanguardia, además de constituir representaciones “no logradas”, al menos por obra de sus autores–enunciadores (pintores o escultores) modelícos.

Por último, si observamos con atención un ramal del arte (tal vez minoritario y a la vez carente de toda cohesión temporal, espacial o institucional) [4] representado por artistas y experiencias muy diversas como Hans Haacke, Michel Asher, Daniel Buren, las experiencias argentinas en torno a *Tucumán Arde*³³ o ciertas tendencias (artísticas, críticas y expositivas) desaprobadas tardíamente por *connaisseurs* del arte en boga (en ocasión de *DocumentaX* (1997), del entorno (no)artístico del *net.art* o de algunos de los diversos activismos de fin de siglo), suele entenderse, con cierta piedad, imaginación y esfuerzo, que inclusive a comienzos del tercer milenio tenemos una suerte de redefinición o prosecución de estrategias de crítica a la institución arte (Foster). Cabe advertir, sin embargo que este tipo de juegos, más que antiartísticos, son actuaciones autoconcientes o irónicas respecto de la imposibilidad de operar fuera de la institución arte. Es decir, si poseen algún contenido crítico o momento de verdad (aún para el filósofo crítico y no para la comunidad de oficiantes), es porque intentan o consiguen poner de manifiesto la ideología que sobrepasa a la vanguardia y la nueva promesa de felicidad que comparten *el arte después del arte* y la industria cultural o del entretenimiento.

³³ La anti-obra neovanguardista, incomprensible y nada artística por excelencia, realizada en el Río de la Plata (Rosario, Buenos Aires, 1968).



Los diagramas [2] y [4] permanecerían casi vacíos, apenas como un horizonte de posibilidad, tan sólo explorado y reconocidos sus anti-monumentos por el (filósofo) crítico (y no por el consumidor de la ideología del arte); vale decir, por una comunidad –auténticamente-experta y desencantada³⁴ capaz de aceptar que *Equal Parallel / Guernica-Bengasi*, honestamente, aún cuando de fama y prestigio mundial, no era un dechado del tipo de maestría y orden –y tal vez, tampoco de inteligencia y sentido- que la escultura (el género histórico o aurático del que se desprende) ha sido capaz de exhibir, aún practicado en volúmenes y materiales de menor jerarquía.

³⁴ Compuesta tal vez por artistas, críticos y filósofos que fueron capaces de obtener algún beneficio personal mediante la crítica y no a través de la reproducción de la creencia.



Esta situación pone de manifiesto el tipo específico de especialización propio del arte actual como esfera autónoma de valor. Si puede hablarse de *fin del arte* o *fin de la historia del arte*, dicho límite histórico es marcado y reconocido en función de la perspectiva que ofrecen los taxones [2] y [3], de anti-obras vanguardistas y de silencio neovanguardista. No obstante, semejante especialización y crítica no constituye –sería necio no admitirlo– el grueso de las prácticas y productos exitosos de las bellas artes contemporáneas. Pues, al mismo tiempo, y sin diferencia apreciable en materia de forma y comentario, surge y se consolida un *nuevo tipo de obra académica*³⁵ de un carácter pseudo-experto, cuyas manifestaciones materiales son a veces indistinguibles de [2] y [4], estando ahora

³⁵ Decimos académica ya que, más allá de su aspecto, sus procedimientos y métodos son –a partir de mediados del siglo veinte, aproximadamente– enseñados y difundidos en universidades y academias contemporáneas de arte.

destinadas a ser aprehendidas (o gozadas) por parte de una porción distinguida de consumidores de la ideología del arte (de creyentes) que se autorrepresentan –eso sí- como expertos o críticos de arte. Al respecto, cabe preguntarse, ¿qué presencia tiene hoy la crítica auténtica en los espacios académicos del arte? ¿Están dadas – siquiera allí- las condiciones de posibilidad para un arte crítico de su propia ideología?

3. LA EXPANSIÓN COMO CONTRACCIÓN DENTRO & FUERA DEL MUSEO

Por Alejandra Perié

“Por tanto, se podría argumentar, y yo intentaré hacerlo aquí por lo menos en términos heurísticos, que la actual abundancia de producción artística y de exposiciones de arte, así como una inmensa producción y difusión del arte, no son lo que podríamos haber supuesto desde la perspectiva inocente de un ciudadano encantado, que no son muestra de una liberación intensa de los sentidos, de una liberación intensa de los sujetos (que serían cada vez más libres de las penurias de la vida cotidiana) o de otras señales de creatividad universalmente accesible y de formas no mediadas de la articulación del yo. Más bien puedo decir, ahora mismo, que se trata de lo contrario.” Benjamin H.D. Buchloh, “La promesa fraudulenta”, 2009

En este pequeño escrito quisiéramos –simplemente- esbozar algunas notas rápidas y breves para comenzar a examinar y a pensar una serie de problemas resultantes de la actual “expansividad” de las bellas artes. El lector no encontrará aquí un verdadero ensayo, pero sí un punto de partida para la discusión de los temas aquí presentados, los que -de alguna manera- quedan anticipados en nuestro epígrafe.

He aquí algunas de las preguntas que motivaron -inicialmente- la escritura de estas notas:

¿Qué efectos ha causado la proliferación masiva de la producción artística contemporánea en la estimulación de algún tipo de *publicidad estética*? Pensada ésta en términos kantianos.

¿Qué queda del componente artístico de publicidad estética en las prácticas homogéneas de la contemporaneidad?

¿Cuáles son las actuales condiciones de posibilidad para pensar esa publicidad hoy?

Como es sabido, hacia el siglo XVIII el museo constituyó uno de los primeros espacios o instituciones de la *esfera pública burguesa* (Habermas, 1968; Chartier, 1992). Un espacio dedicado a la discusión y al debate, a la producción de un conocimiento desinteresado, un espacio dedicado a la práctica de una memoria histórica y crítica. Pero, como afirma Buchloh: “*Aún así, el museo, al ser uno de los pilares de la propia cultura burguesa, también se había basado en una serie de conceptos extremadamente contradictorios*” (2009, p.20). Conceptos que tuvieron sus correlatos por fuera del museo en las diversas escenas del arte a lo largo de todo el siglo XX. La expansión que sufre la esfera del arte en su fase postvanguardista pondrá a prueba de modos muy diversos los criterios de juicio, discernimiento, de cultura y distinción crítica heredados de ese espacio público que otrora llamamos museo. El punto es que, dentro o fuera del museo, las ideas y prácticas del arte contemporáneo no se vinculan –sin conflictos– al movimiento dialéctico y público involucrado con los museos del siglo XVIII.

En pocas palabras, la función de la obra de arte y del museo en los siglos XVIII y XIX había sido la de proponer al lector la posibilidad de discutir y deshacer libremente las operaciones simbólicas del productor artístico así como de la institución que lo regulaba, y construir universos contradictorios respecto de las funciones típicamente reguladoras de la sociedad en la que se insertaba el objeto artístico. El museo en tanto espacio público, propiciaba entonces, el desmantelamiento del sujeto frente a la liberación de los objetos. Él servía como la institución –o el instituto– en la que las obras artísticas se presentaban como negaciones de las definiciones predominantes en todos los órdenes del saber.

Las cosas cambiaron notablemente hacia finales del siglo XX. La obra de arte actual, dentro o fuera del museo, ya no presenta- aparentemente- ningún desafío dialéctico al sujeto; su función se ha transformado –como sostiene Buchloh- en la...

...afirmación del reino universal del especulador pequeño burgués como participante activo y constitutivo en el universo corporativo, que espera también de la obra de arte y del museo la afirmación de su sentido de posesión de derechos y legitimidad. (*Op.cit.*, p.23)

Tal parece que hoy, el museo -para Buchloh-, o la propia articulación de la institución arte –ahora, para nosotros- se presentan como un universo unificado en el que toda contradicción ha sido eliminada o mejor, excluida. Del mismo modo, la memoria y la capacidad pública de la crítica habrían sido borradas de los espacios institucionales, abriendo paso a un régimen de lo visual en el que toda fragmentación (radical) se anula por vía de la unificación y la centralización de un cierto poder efectivo. Toda contradicción o buena parte de la misma habría sido sublimada por esta capacidad unificadora del régimen de lo visual-institucional. Así, el sujeto post-burgués, se ve impulsado por una suerte de compulsión a obtener el máximo provecho del valor de cambio o bien generar una cantidad cada vez mayor de valor agregado (aún cuando sea expresado en términos de significado). ¿Cómo se produce este efecto unificador o bien, qué principios lo regulan?

De acuerdo a este esquema, una de las principales funciones de la producción artística actual, como decimos en continua expansión, consiste en producir una suerte de homologación (igualación) tanto de sus participantes e interlocutores, convirtiéndolos en participantes especuladores e inversores dentro de un régimen de control y dominación. El componente que otrora denominábamos publicidad estética habría sido transformado en actos de visibilidad en los que “lo público” es ahora menos una dialéctica y más una distracción sujeta al valor agregado (o al plus de sentido de las obras o manifes-

taciones). Lo que en tal caso abunda, es una promesa de publicidad que es -en realidad- puro valor agregado especulativo.

Dentro o fuera del museo,¹ en el centro del mundo del arte y en su periferia, la expansión del arte parece estar ordenada por esta lógica ciertamente compleja, tendiente a anular, matizar o comprimir el carácter dialéctico o contradictorio de las experiencias artísticas. De hecho, no es sólo en el museo donde podemos verificar la igualación del objeto de consumo colectivo y del objeto como “consumo” estético² como parte de la construcción de un exitoso espectáculo.

Sin embargo, las dinámicas del arte contemporáneo se fundamentan en la prédica³ de un potencial crítico, metasemiótico y autorreflexivo. Seguimos motivados a distinguir –o hacer creer que diferenciamos- entre prácticas más y menos críticas en las diversas escenas del arte actual. Ahora bien: ¿en qué tipo de fisuras institucionales podría deslizarse una instancia auténticamente crítica y autoanalítica para negociar su momento de heterogeneidad?

Adorno, en su *Teoría estética* refería a cómo el carácter enigmático de las obras consistía en su capacidad de *estar quebradas*. Las obras, decía, “...*en tanto que quebradas, desmienten lo que quieren ser*” (Adorno, 1970 [p.172]). Esto que Adorno proponía para pensar las obras en general y más precisamente las contemporáneas a sus últimos escritos, con mayor o menor exactitud lo podríamos aplicar al caso de las obras actuales, dentro y fuera del museo. Pero como bien sabemos, en esta empresa nos veríamos obligados a realizar numerosos ajustes a la propuesta adorniana. De modo que no tendría mucho sentido pensar este carácter *quebrado* como algo que ocurre dentro (al interior) de la obra,⁴ sino en la discursividad general, propia de las operaciones del mundo del arte. En particular,

¹ En la actualidad habría que preguntarse si hay alguna diferencia.

² O público, en el sentido kantiano.

³ En términos de mayor o menor creencia artística. Dentro y fuera del arte.

⁴ Ya todas son fragmento por defecto y sin consecuencia alguna para nuestro saber y libertad acerca del arte.

habría que pensar muy detenidamente en lo que la “obra quiere ser.” ¿Qué agentes participan de ese *querer ser*? ¿Cómo conjugamos en este sentido los aspectos orgánicos e inorgánicos de las operaciones artísticas y -luego- sus puestas en juego de acuerdo a los diversos interlocutores?

Actualmente también sabemos, y lo podemos constatar fácilmente, que éste carácter quebrado no puede sustentarse en la pérdida de un “para qué”, dado que tanto el enigma como la discursividad participan dialécticamente en el propio juego del arte. En este aspecto, la organicidad de las operaciones artísticas, tendría que ver, más que nada, con las dinámicas de comprensión de los roles institucionales. Por ende, cabría preguntarse hasta qué punto la promesa (ahora) de inorganicidad, no se termina finalmente disolviendo o comprimiendo al interior de estas dinámicas. Por el contrario, la condición de posibilidad de una publicidad cierta y auténtica estaría alojada en el carácter quebrado de las operaciones y desempeños institucionales, allí es -precisamente- donde la promesa de inorganicidad podría -en el mejor de los casos- escapar temporal y espacialmente a un conjunto de expectativas vinculadas al éxito. Como decíamos al principio, dentro y fuera del museo.

4. A CADA UNO LO QUE MERECE LEYENDO MAL A THEODOR W. ADORNO

Por Fernando Fraenza

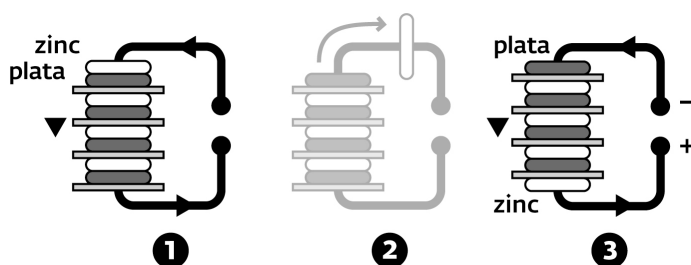
“Las obras de arte se hallan mutuamente cerradas, son ciegas e imaginan sin embargo en su cerrazón lo que fuera existe.” Theodor W. Adorno, *Teoría estética* [p.240]

Historiadores,¹ filósofos, críticos de la ideología, sociolingüistas y analistas del discurso tratan las “mentalidades”, las “representaciones”, las “ideas” o los “discursos” que atraviesan una sociedad ocasionando determinaciones sociales duraderas e inconcientes, marcando las estructuras sociales en el cuerpo y en la mente de los actores sociales. Podría pensarse que, en exceso, abundan y se solapan borrosamente innumerables términos, que van desde el clásico “ideología” en Karl Marx, hasta “formación histórica” en Michel Foucault, creando no poca confusión. Tanta que, a veces, nos sentimos apremiados a pensar en el carácter aparentemente intraductible de este conjunto heterogéneo de nociones. A pesar de esto, existiría un principio de concordancia: el analista de las mentalidades o de las representaciones sociales se encarga de describir y comprender el *decible* y el *visible* en un entorno social; de captar y explicar las regularidades en los dichos, los escritos, los artefactos y las imágenes que transitan los intercambios que se producen en una formación social dada. Ciertas mostraciones, narraciones o argumentaciones, en un determinado estado de la estructura social, aparecen –sin más– dotadas de aceptabilidad o inteligibilidad privilegiada. Un tercero analista se propone reconstruir los dispositivos que regulan los intercambios de signos, más allá de

¹ De las ideas o de las mentalidades.

las conciencias e intenciones individuales, y también, más allá de los cometidos o funciones que cada particular les atribuya, aún cuando actúe -de ese modo- persiguiendo una participación en la distribución –siempre desigual- de los beneficios de la significación. No existiría pues, una intención que trascienda los propios signos o archivos, o que eluda los esquemas mostrativos, argumentativos y narrativos típicos de un estado social, restringido en sus posibilidades, predominancias, desafíos y conflictos, articulados en un tipo de cointeligibilidad hegemónica, recóndita pero ubicua.

Por ejemplo, en plena era napoleónica, Alessandro Giuseppe Antonio Anastasio Volta descubrió la *batería eléctrica*, anunciándola en un artículo² presentado ante la Royal Society.³ Este artículo estaba ilustrado con una representación esquemática de la batería eléctrica que reproducimos (la número 1 de la ilustración, a la izquierda) en todo aquello que ahora nos interesa.



Desde un punto de vista de la ciencia actual hay algo insólito en esta imagen. Observando con atención cualquiera de las *pilas* de la

² Volta, Alessandro (1800) "On the Electricity Excited by the mere Contact of Conducting Substances of Different Kinds", en *Philosophical Transactions*, 90, pp.403-431.

³ Este ejemplo ha sido mencionado y analizado en Kuhn, 1987 [pp.55-95], 1961, pp.178 y ss. y 1962, x. [pp.176 y ss.]

batería,⁴ y tomando registro de arriba hacia abajo, un disco de zinc es seguido por otro de plata. Más abajo, una lámina de papel secante humedecido separa la pila de un segundo disco de zinc, seguido de uno de plata, y así sucesivamente. El ciclo zinc, plata, papel secante humedecido, se repite un número entero de veces (en este caso cuatro) constituyendo la batería de Volta. ¿Qué es lo extraño de esta ilustración? Pues que, los iniciados en la física actual más elemental conciben cada unidad o pila de la batería como una moneda de zinc (o plata), seguida de un trozo de papel secante humedecido y completada por otra moneda, ahora de plata (o zinc). Resumiendo: en una batería, el líquido debe ir entre los dos metales diferentes (como en el número 3 de la ilustración, a la derecha).

Los pocos historiadores que fueron capaces de advertir esta anomalía, auxiliados por los escritos de la época, infirieron que -para Volta y sus seguidores- la unidad elemental de la batería⁵ se componía de las dos piezas de metal en contacto.⁶ La fuente de electricidad es la superficie entre los dos metales, es decir, el contacto bimetálico que, como Volta había previamente descubierto, constituía la fuente de una tensión eléctrica que actualmente llamamos *voltaje* (o fuerza electro motriz). La función del líquido en esta batería es, ni más ni menos, conectar un elemento con el siguiente sin generar un potencial de contacto, el cual anularía el efecto inicial.

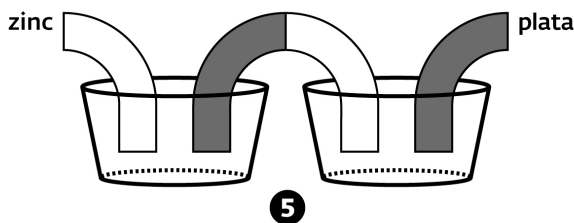
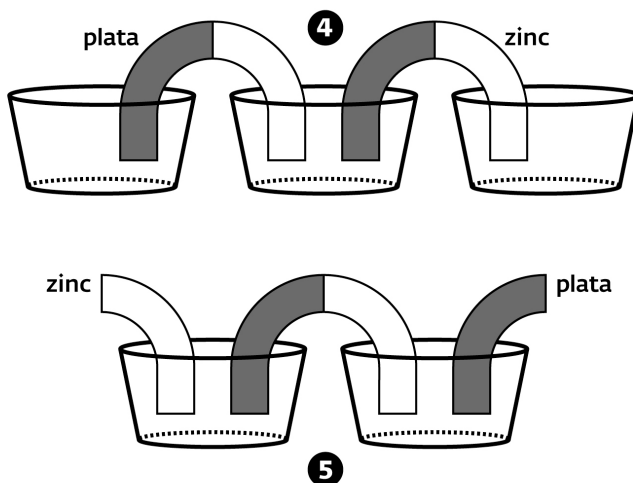
Volta entendía que su nuevo descubrimiento era un asunto electrostático. Así, el contacto bimetálico es un condensador que se

⁴ Llamadas así por ser pilas de monedas o discos.

⁵ Es decir, cada uno de los componentes elementales que constituyen sucesivamente una batería eléctrica.

⁶ Desde el punto de vista actual, en estas pilas primitivas, la unidad elemental sería, un disco de zinc (o de plata), un disco de plata (o de zinc) y un trozo de papel secante humedecido entre ambos.

carga a sí mismo.⁷ La pila de monedas es entonces una colección o “batería” de condensadores cargados y conectados entre sí. Lo mismo sucede cada vez que Volta representa el dispositivo realizado con cubetas y electrodos metálicos sumergidos en ellas (número 4 de la ilustración).



Su dibujo difiere claramente de los diagramas mostrados por los libros actuales (parecidos a como lo representamos en el número 5 de la ilustración). El viejo dibujo muestra que las cubetas en los dos extremos contienen sólo un trozo de metal, como si Volta

⁷ Hacia el siglo XVIII el físico inglés William Watson realizó experiencias con un dispositivo denominado *botella de Leyden*, que permite almacenar cargas eléctricas comportándose como un condensador. Un varilla metálica con hojas de estaño conforman una suerte de armadura interna. Otra armadura –externa– esta constituida por una capa metálica que envuelve la botella. El cristal actúa como un material dieléctrico (aislante) entre las dos capas del condensador. En sí mismo, el nombre “condensador” proviene de las ideas del siglo XIX sobre la naturaleza de la carga eléctrica que asimilaban ésta a un fluido que podía almacenarse tras su condensación en un dispositivo adecuado como la botella de Leyden.

terminara los extremos de su batería con dos semi-elementos. Sucede que –como decimos- para Volta, las cubetas no eran elementos, sino recipientes para los líquidos que sirven de conexión a los elementos. Éstos, en cambio, eran las tiras bimetálicas que, en forma de herradura, se sumergían en un par de cubetas alledañas. Las posiciones vacantes o vacías de electrodos en las cubetas extremas eran lo que actualmente consideraríamos como bornes. En el diagrama de Volta –según Volta lo veía- no había semi-elementos.

Este viejo modo de mirar y entender la batería (1 ó 3) tiene no pocas consecuencias en el discurso científico del cual constituye un eslabón. Por ejemplo, como mostramos en nuestros esquemas comparativos (ilustraciones 1 y 3), entre el punto de vista de Volta y el actual se invierte la dirección del flujo de la corriente. En el primer caso, la corriente va desde el extremo de plata hacia el extremo de zinc. En el último, desde el extremo de zinc (-) hacia el de plata (+). La representación actual (3) puede derivarse de la dibujada por Volta (1) mediante un proceso parecido a volver a éste del revés (que ilustramos en 2, tomando el primer disco de zinc para situarlo a continuación y separado del último de plata). Haciendo este cambio, lo que antes era el flujo de corriente interno (desde el zinc [arriba] hacia la plata [abajo]) del elemento se convierte en la corriente externa (representada en 3, en sentido antihorario) y viceversa. En el diagrama de Volta, el flujo de corriente externo va desde el metal oscuro al blanco, de modo que el oscuro (plata) es positivo. En el diagrama actual la dirección del flujo y la polaridad están invertidas (el flujo de corriente externo va desde el metal claro al oscuro, de modo que el claro [zinc] es positivo). Aún más importante desde el punto de vista conceptual es el cambio en la fuente de la corriente efectuado por la transición. Para Volta la superficie de contacto entre los dos metales era el componente esencial del elemento y, por ende, entendía que esa superficie era la fuente de la corriente que el elemento producía. Con el tiempo, cuando el elemento fue observado de manera inversa, el líquido y sus dos superficies de contacto con los metales

pasaron a ser los componentes esenciales; por ende, los efectos químicos en estas superficies (y no ya en el bimetálico) fueron ahora vistos como la fuente de la corriente. En el breve intervalo de tiempo en que ambos puntos de vista coexistieron y compitieron, el primero (electrostático) era llamado la teoría de contacto, el segundo la teoría química de la batería.

Esta concepción primitiva, en la que la teoría de la batería se eslabona –antes que ninguna otra cosa- con el saber electrostático, es determinante para la formación histórica de la ciencia de su momento. Lo que ahora podemos ver como un circuito eléctrico externo es –para Volta- tan sólo una trayectoria de descarga. A diferencia del diagrama número 1 de nuestra ilustración, los diagramas auténticamente trazados en la época de Volta no mostraban un circuito externo alguno (entiéndase: no estaba dibujado), a menos que un efecto especial, tal como la electrólisis o el calentamiento de un alambre, tenga lugar allí, y en este caso la batería casi nunca aparece en el diagrama. Es a partir de mediados del siglo XIX, por ejemplo en las publicaciones de Michael Faraday, cuando comienzan a aparecer diagramas modernos del elemento de la batería químicamente representado. Cuando esto ocurre, aparece dibujado el circuito externo o bien, los puntos explícitos para su conexión.

Esta representación electrostática de pilas y baterías de la que hablamos era sintagmáticamente adecuada a un concepto de *resistencia* eléctrica –electrostático- muy diferente del que ahora entendemos. En un material aislante de una determinada sección transversal, la resistencia –entonces- se medía por la longitud más corta que el material podía tener sin dejar de aislar o sin permitir el paso de corriente cuando era sometido a un voltaje determinado. Luego, en un material conductor de una determinada sección transversal, se medía por la longitud más corta que el material podía tener sin fundirse cuando era conectado a un voltaje dado. Así fue medida y concebida durante un tiempo la resistencia, no siendo los resultados compatibles con la *ley de Ohm*. Para que sí lo

sean, debe concebirse la batería y el circuito utilizando un modelo “más hidrostático”, transformándose la resistencia en algo similar a la resistencia por fricción que se opone al flujo de agua en los tubos. Pero la formulación de este modelo implicaba la prefiguración del asunto de una manera monádológica (en pura vista de la cosa en sí, de la naturaleza que opone resistencia a su segmentación [Peirce]) y no ya como un eslabón del visible y el decible científico de la física de comienzos del siglo XIX. La concatenación de la ley de Ohm requería un cambio no acumulativo sino radical del discurso, y por esta razón, esta ley fue aceptada en un proceso extraordinariamente lento. Dicha ley ha proporcionado –por ejemplo a Thomas S.Kuhn (1979)- un ejemplo habitual de un importante “descubrimiento” que fue sostenidamente rechazado o ignorado. Ahora bien, si lo que se quiere es describir la cointeligibilidad hegemónica arriba mencionada, habrá que establecer en la diversidad, las reglas de la diversificación de lo visible y lo decible, inclusive en el marco del progreso (científico) o de las rupturas (artísticas) ostentatorias que contribuyen a la ideología misma de la originalidad. Entiéndase: habrá que establecer lo que suele denominarse hegemonía.

A pesar de todo lo dicho hasta aquí, hemos de admitir que la producción de sentido –en su conjunto- y la representación del mundo de una sociedad se aparece –a primera vista- como un galimatías rumoroso y discordante, como un caos heterológico de asuntos, posiciones, lenguajes, signos, jergas, estilos, etc. Es precisamente en esta heteroglosia donde se ha concentrado y detenido el pensamiento de Mijail Bajtín o mejor, donde se atasca normalmente el pensamiento de sus seguidores más incautos. Este autor –como es bien sabido- pone sus tintas en la desviación, fluidez y polifonía con que se construyen las representaciones sociales, en una suerte de mitología democrática. Las acciones semióticas *dialogicas*,⁸ en con-

⁸ Recordemos que Bajtín se refiere continuamente a enunciados que han de entenderse como “respuestas” a enunciados anteriores.

tinua interacción, determinarían -para un Bajtín entendido con entusiasmo- un espacio en el que las jerarquías, las restricciones y las dominantes importan tan sólo como insumo de unas desviaciones heteroglósicas y polifónicas. ¿Con qué nos quedamos de todo esto? Con la convincente idea de que las unidades del discurso aceptable e inteligible (teorías, obras, proposiciones, etc.) no forman conjuntos recíprocamente impermeables, es decir, no constituyen *mónadas* sino todo lo contrario: *eslabones*. Es decir, no deberían comprenderse como *cosas*, como mundo o bien, como *objeto dinámico*. Por el contrario, las obras de arte auténticas (a lo Theodor Adorno), o su componente de autenticidad (si se diera), consistirían -precisamente- en no ser un eslabón del discurso sino *una cosa que espera ser explicada*. En este sentido, los momentos del arte no reductibles al sujeto, no susceptibles de ser apropiados, son los que tendrían necesidad (como el mundo mismo) de la conciencia y -de esta manera- de la filosofía. Por esto decimos que la complejión monadológica del arte en el linde de su historia, de sus revueltas más vanguardistas o radicales,⁹ animadas por un puro impulso nominalista, burlaría todo intento de subsumir la concreción artística bajo un género discursivo del cual no sería sino un ejemplo. Dicho de otro modo, del cual no sería sino un arbitrio determinado o calibrado¹⁰ en función de ciertas regularidades genéricas destinadas ya a ser eslabones del discurso que permite y satura el campo de lo que llega a tener sentido en una determinada formación histórica.

El dibujo de Volta no es una obra de arte. Por el contrario, digamos que, en ese mismo entorno de interpretación, es el semblante hidrodinámico (más que electrostático) de la conductividad eléctrica -en sí mismo- el que se aproximaría al arte más *avanzado*, es decir, al desafío artístico más afianzado en su radicalidad.

⁹ De la vanguardia histórica y de la vanguardia aún pendiente.

¹⁰ Estratégica o ideológicamente.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor W. & Max Horkheimer
(1944) *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, (New York: Social Studies Association Inc.) Traducción castellana de Joaquín Chamorro Mielke, *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos* (Madrid: Akal, 2007).
- Adorno, Theodor W.
(1949) *Philosophie der neuen Musik* (New York: Social Studies Association Inc.) Traducción castellana de Alfredo Brotons Muñoz, *Filosofía de la nueva música* (Madrid: Akal, 2009).
(1970) *Asthetische Theorie*, editada por G. Adorno y R. Tiedemann (*Gesammelte Schriften*, 7), (Frankfurt am Main). Traducción castellana de Jorge Navarro Pérez, *Teoría Estética* (Madrid: Akal, 2004).
- Agüero, Ana Clarisa
(2004) “Artes plásticas en la Córdoba del cambio de siglo: acerca de lo tradicional o moderno de una práctica.” Trabajo de investigación. Sin publicación.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich
(1952-53) “El problema de los géneros discursivos”, en Bajtín M. 1979 [1982, pp. 248-293].
(1959) “Problema teksta”, en *Yoprosy literatury*, 19, 1959-1961. Traducción castellana “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas”, en Bajtín M. 1979 [1982, pp.295-323].
(1979) *Estetika slovesnogo tvorchestva* (Moskva: Iskusstvo). Traducción castellana de Tatiana Bubnova, *Estética de la creación verbal* (México: Siglo XXI Editores, 1982).
(1986) “The Problem of speech genres”, en *Speech Genres and other Essays* (Austin University of Texas Press). Traducción inglesa de Vern McGee.
- Barthes, Roland
(1982) *L'obvie es l'obtus. Essais critiques III* (París: Éditions du Seuil) Traducción castellana de C. Fernández Medrano, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (Barcelona: Paidós, 2009).

- (1973) *Le plaisir du texte* (París: Éditions du Seuil), *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France* (París: Éditions du Seuil) Traducción castellana de Nicolás Rosa y Oscar Terán, *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France* (Madrid: Siglo XXI Editores, 1974)
- Bondone, Tomás Ezequiel
(2007) *Caraffa* (Córdoba: Ediciones Museo Caraffa).
- Bourdieu, Pierre
(1992) *Les règles de l'art*, (París: Éditions du Seuil). Traducción castellana de Thomas Kauf, *Las reglas del arte* (Barcelona: Anagrama, 1995).
(1979) *La distinction, critique sociale du jugement* (París: Minuit). Traducción castellana de M^a del Carmen Ruiz de Elvira, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1988).
- Brihuega, Jaime
(1996) “Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental.” En Bozal Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. (Madrid: La balsa de la medusa)
- Buchloh, Benjamin
(1977) “Formalism and Historicity: Changing Concepts in American and European Art since 1945” en Rorimer Anne (ed.), *Europe in the Seventies* (Chicago: Art Institute of Chicago).
(1982) “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art”, en *Art Forum*, Nueva York, vol.21, n1, sept., 1982, pp.43-56.
(1999) *Formalism and Historicity: Essays on American and European Art Since 1945* (Cambridge: MIT Press). Traducción castellana de Carolina del Olmo y César Rendueles, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX* (Madrid: Akal, 2004).
- Bürger, Peter
(1974) *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp). Traducción castellana de J. García, *Teoría de la Vanguardia* (Barcelona: Península, 1987).
- Cagnolo, Carina
(2009) “Un oso polar en la Antártida”. En *Parabrisas. Artes visuales en debate público: ¿Qué Caraffa tenemos, qué Caraffa queremos?* (Córdoba: Ediciones Documenta/Escénicas).

Charaudeau Patrick

- (1982) *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique (théorie et pratique)* (Paris: Hachette).
- (1983) "Éléments de sémiolinguistique. D'une théorie de langage à une analyse du discours" *Connexions*, n. 38, p. 7-30, 1983.
- (1989) "La conversation entre le situationnel et le linguistique", en *Connexions* 06/1989, n° 53, p.9-22
- (1992) *Grammaire du sens et de l'expression* (Paris : Hachette éducation)
- (1994) "Le discours publicitaire, genre discursif", en *Mscope*, nro.8, septembre, pp.34-44.

Charaudeau Patrick et Maingenu Dominique

- (2002) *Dictionnaire d'Analyse du Discours* (Paris: Ed.Du Seuil). Traducción castellana de Irene Agoff, *Diccionario de análisis del discurso* (Buenos Aires: Amorrortu, 2005).

Cuzin, Jean-Pierre

- (1993) *Copier Creer. De Turner a Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre* (Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux).

Da Vinci, Leonardo

- (1498-1680) *Trattato della Pittura*. Edición preparada por Ángel González García, *Tratado de Pintura*, (Madrid: Ediciones Akal, 1989).

Danto, Arthur

- (1981) *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge: Harvard Press). Traducción castellana de Ángel y Aurora Mollá, *La transfiguración del lugar común* (Madrid: Paidós, 2002).
- (1992) *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective* (Berkeley: University of California Press).
- (1997) *After of the End of Art*, Princeton University Press, New Jersey, 1997. Traducción castellana de Elena Neerman, *Después del fin del arte* (Madrid: Paidós, 1999).

Eagleton, Terry

- (1991) *Ideology: An Introduction*. Traducido al castellano por Jorge Vigil Rubio, *Ideología: una introducción*, (Barcelona: Paidós, 1997).

Eco, Umberto

- (1962) *Opera aperta* (Milano: Bompiani). Traducción castellana de F. Perujo, *Obra Abierta, forma e indeterminación en el arte contemporáneo* (Barcelona: Seix Barral, 1965).

- (1963) “El problema para una definición general del arte”, en *La definición del arte* (Barcelona: Ed. Martínez-Roca, 1968).
- (1968) *La struttura assente* (Milano: Bompiani). Traducción castellana de F. Serra Cantarell, *La estructura ausente* (Barcelona: Lumen, 1989).
- (1975) *A Theory of Semiotics* (Milano: Bompiani). Traducción castellana de C. Manzano, *Tratado de semiótica general* (Barcelona: Lumen, 1977).
- (1979) *Lector in fabula* (Milano: Bompiani). Traducción castellana de Ricardo Pochtar, *Lector in fabula* (Barcelona, Lumen, 1981).
- (1990) *I limiti dell'interpretazione* (Milano: Bompiani). Traducción castellana de Helena Lozano, *Los límites de la interpretación* (Barcelona: Lumen, 1992).
- Ehmer, Herman K. et alt. (Ed.)
- (1971) *Visuelle Kommunikation. Beitrage zur Kritik der Bewusstseins industrie*, (Köln: Du Mont). Traducción castellana de E. Subirats, *Miseria de la comunicación visual* (Barcelona: Gustavo Gilli, 1977).
- Formaggio, Dino
- (1961) *L'idea di artisticità* (Milano: Ceschina Editrice).
- (1973) *L'arte* (Milano: ISEDI). Traducción castellana, *Arte* (Barcelona: Labor, 1976).
- (1983) *La norte dell'arte e l'estetica* (Bologna: Il Mulino, 1983). Traducción castellana de Manuel Arbolí G., *La muerte del arte y la estética* (México: Grijalbo, 1992).
- Foster, Hal
- (1996) *The return of tje real: The Avant Garde at the end of the century*, (Boston: M.I.T. Press). Traducción al castellano de Alfredo Brotons, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, (Madrid: Akal, 2001).
- Foucault, Michel
- (1966) *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines* (Paris: Gallimard). Traducción castellana de Elsa Cecilia Frost, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968).
- (1969) *L'archéologie du savoir* (Paris: Gallimard). Traducción castellana de Aurelio Garzón del Camino, *Arqueología del saber* (Madrid: Siglo XXI Editores, 1970) (11/4 Ed.).
- (1972) *L'ordre du discours* (París: Gallimard). Traducción castellana de A. Gonzáles Troyano, *El orden del discurso* (Barcelona: Tusquets, 1973).
- Fraenza, Fernando & Alejandra Perié
- (2010) “El estatuto significante de la cosicidad rala en la combinatoria del arte concreto” en *Centrípetas & centrífugas*, (Córdoba: el autor).

- Fraenza, Fernando, María Antonia de la Torre y Alejandra Perié
(2009) *Ver y estimar arte apreciándonos a nosotros mismos, a comienzos del tercer milenio, y sobre todo, en regiones periféricas del mundo*, (Córdoba: Brujas).
- García, Susana
(2010) "Museos y materiales de enseñanza en la Argentina (1890-1940)" En Castilla Américo (comp.) *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, (Buenos Aires: Paidós).
- García, Canclini Nestor
(2010) "¿Los arquitectos y el espectáculo les hacen mal a los museos?" En Castilla Américo (comp.) *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, (Buenos Aires: Paidós).
- Gugger, Juan
(2010) *El lugar de la idealidad e idoneidad de la obra y del comentario de arte contemporáneo*. En <http://www.comunidadoffline.com.ar>
- Huyssen, Andreas
(1984) "Mapping the postmodern", en *New German Critique*, núm. 33, 1984. Traducción castellana de Antoni Torregrossa, en Picó, 1988.
(2001) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Traducción de Silvia Fehrmann (Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2007).
- Junker, Hans Dieter
(1971) "La reducción de la estructura estética: un aspecto del arte actual", en Ehmer et al. *Visuelle Kommunikation. Beitrage zur Kritik der Bewusstseinsindustrie* (Köln: DuMont). Traducción castellana de Eduardo Subirats, en *Miseria de la comunicación visual* (Barcelona: G.Gilli, 1977), pp.27-76.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine
(1970) *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage* (Paris: Armand Colin). Traducción castellana de Gladys Anfora y Emma Gregores, *La enunciación: de la subjetividad en el lenguaje* (Buenos Aires: Hachette, 1985).
(1986) *L'implicite* (Paris: Armand Colin).
- Kuhn, Thomas
(1961) "The Function of Measurement in Modern Physical Science", en *Isis* (Chicago: University of Chicago Press).

(1962) *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago: University of Chicago Press). Traducción castellana de Agustín Contín, *La estructura de las revoluciones científicas* (México: Fondo de cultura económica, 1971)

(1977) “About relations of science standard”, en *Comparative Studies of Society and History*, Society for Comparative Study of Society and History.

(1987) “What are Scientific Revolutions?”, en Krüger L., L. Daston & M. Heidelberger (editores), *The Probabilistic Revolution* (Cambridge: Cambridge University Press). Traducción española por José Romo Feito, *¿Qué son las revoluciones científicas? y otros ensayos* (Barcelona: Paidós, 1989).

Lippard, Lucy R.

(1973) *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* (University of California Press). Traducido al castellano por María Luz Rodríguez Olivares. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972* (Madrid: Akal, 2004).

Lopes, Maria Margaret

(2010) “Compartir espacios, colgar ballenas y apoyar a las universidades.” En Castilla Américo (comp.) *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. (Buenos Aires: Paidós).

Marcuse, Herbert

(1965) “Über den affirmativen Charakter de Kultur” (1937), en *Kultur und Gesellschaft I* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag). Traducción castellana, “Sobre el carácter afirmativo de la cultura”, en *Cultura y Sociedad-I* (Buenos Aires: Sur, 1969).

Menna, Filiberto

(1975) *La línea analítica dell'arte moderna: le figure e le icone* (Torino: G. Einaudi), Traducción castellana de Francesc Serra i Cantarell Rev. Bibl. Joaquim Romaguera i Ramió, *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e íconos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977).

Orosz, Demian

(2009) “La imaginación levanta vuelo” (Nota periodística). *La Voz del interior, Suplemento de Cultura*, Edición impresa (Córdoba: jueves 30 de abril de 2009).

(2009a) “Lección de vuelo ultraliviano” (Nota periodística), *La Voz del interior, Suplemento de Cultura*, Edición impresa (Córdoba: jueves 14 de mayo de 2009).

- (2009b) "Operativo comando en el museo" (Nota periodística), *La voz del interior, Suplemento de Cultura*, Edición impresa (Córdoba: domingo 14 de junio de 2009).
- Picó, Josep (compilador)
(1988) *Modernidad y postmodernidad* (Madrid: Alianza Editorial).
- Romano, Carolina
(2009) "Contra un pluralismo indiferente". En *Parabrisas. Artes visuales en debate público: ¿Qué Caraffa tenemos, qué Caraffa queremos?* (Córdoba: Ediciones Documenta/Escénicas).
- Senmartin, Carolina
(2001) *Fichas de obras* (Córdoba: Archivo del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa).
- Vattimo, Gianni
(1980) "Morte o tramonto dell'arte", en *Rivista di estetica*, 1980, (4), pp. 17-26.
(1983) "La struttura delle rivoluzioni artistiche", en *Rivista di Estetica*, 1983, (14).
(1984) "Verità e retorica nell' ontologia ermeneutica", en AAVV. *Linguaggio, persuasione, verità*, Actas del XXVIII Congreso Nacional de Filosofía, Padova, 1984.
(1985) *La fine della modernità* (Milano: Garzanti). Traducción castellana de A.L.Bixio, *El fin de la modernidad* (Barcelona: Gedisa, 1990) (31/4 Ed.).
(1988) *Etica delli interpretazione* (Torino: Rosenberg & Sellier). Traducción castellana de J. L. Etcheverry, *Ética de la interpretación* (Buenos Aires: Paidós, 1992).
- Vilar, Gerard
(2000) *El desorden estético* (Barcelona: Idea Books).
(2005) *Las razones del arte* (Madrid: La Balsa de la Medusa).
- Williams, Raymond
(1976) *Keywords*, (London: Collins, 1976). Traducción al castellano de Horacio Pons, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, (Buenos Aires: Nueva visión, 2003)
- Wood, Paul, Francis Frascina, Johnatan Harris & Charles Harrison
(1993) *Modernism in dispute* (New York: The Open University). Traducción castellana *La modernidad al debate. El arte desde los cuarenta* (Madrid: Akal, 1999).

6. ÍNDICE ONOMÁSTICO

Acconci, Vitto, 79

Adorno, Theodor W., 8, 11-14,
32, 34, 36, 48, 49, 53-54, 56, 58,
59, 62, 64-66, 88, 91, 98-99
Agüero, Ana C., 19, 22, 58, 99
Albelo, Olga, 23, 25, 41, 58
Asher, Michael, 36, 79, 81

Bacon, Francis, 81

Bajtín, Mijaíl M., 71, 97-99
Barthes, Roland, 11, 34, 42, 46,
59, 99
Betto Bardi, Donato di N., 72
Boltnasky, Christian, 80
Bondone, Tomás E., 19, 22, 27,
29-30, 32-33, 39, 51-52, 58-59,
100
Borges, Jorge L., 8
Boulez, Pierre, 49
Bourdieu, Pierre, 37, 49, 68, 77,
100
Brihuega, Jaime, 12, 13, 100
Broodthaers, Marcel, 36
Buchloh, Benjamin, 36, 78, 85-
87, 100
Buntinx, Gustavo, 28
Buren, Daniel, 36, 81
Bürger, Peter, 34-36, 45, 48-49,
59, 63-65, 68, 72, 74, 78, 100
Cagnolo, Carina, 28, 29, 58,
100

Caraffa, Emilio, 17-18, 19, 22-
23, 28, 54, 58
Castilla, Américo, 20, 58-59
Cavagliatto, Celia, 21
Cezanne, Paul, 55, 71
Charaudeau, Patrick, 14, 101
Chartier, Roger, 86
Checa, Fernando, 58
Courbet, Gustave, 19
Crusta, Aylén, 36
Cuzin, Jean-Pierre, 23, 58, 101

Danto, Arthur, 68, 101

Dávila, Alejandro, 19, 39, 58
Del Val, Mariana, 16, 19, 21, 58
Dickie, George, 66, 68
Doerner, Max, 18, 58
Duchamp, Marcel, 51, 62

Eagleton, Terry, 34, 59, 101

Eco, Umberto, 14, 72, 101

Fader, Fernando, 23

Faraday, Michael, 96
Formaggio, Dino, 64, 72, 102
Foster, Hal, 35-36, 48, 49, 50,
51, 59, 78, 81, 102
Foucault, Michel, 41, 49, 65, 71,
91, 102
Fraenza, Fernando, 14, 27, 38,
43, 55, 102, 103

Franceschi, Piero di B., 72
Fuentes, Marta, 19, 58

García Canclini, Néstor, 20,
103

García, Susana V., 20, 26, 32,
103

Gómez Clara, Emiliano, 23

Goya, Francisco, 18

Greco, El, 19

Gugger, Juan, 36, 103

Gutnisky, Gabriel, 16, 19, 58

Haacke, Hans, 36, 38, 40, 43, 81

Habermas, Jürgen, 86

Horkheimer, Max, 49, 99

Huyssen, Andreas, 11, 20, 37,
58, 77, 78, 103

Johns, Jasper, 80

Junker, Hans D., 58, 74, 103

Kabakov, Ilya, 80

Kandisky, Wassily, 72

Kant, Immanuel , 7, 14, 62

Kerbrat-Orecchioni, 14, 103

Klein, Ives, 80

Kline, Franz, 80

Kosuth, Koseph, 36

Krauss, Rosalind, 36

Kuhn, Thomas S., 92, 97, 103

Lacan, Jacques, 41

Leibniz, Gottfried, 13, 56

Leonardo (Leonardo Da Vinci),
22-23, 100

Lippard, Lucy, 38, 59, 103

Lopes, María M., 20, 104

Malanca, Alicia, 21

Malanca, José, 23

Manzoni, Piero, 80

Marcuse, Herbert, 104

Marinetti, Filippo T., 26

Marx, Karl, 91

Matta, Roberto, 80

Mendieta, Ana, 80

Menna, Filiberto, 50, 54, 104

Messer, Thomas, 38, 40, 43

Michelangelo (Michelangelo de
Lodovico Buonarroti Somoni),
63

Miranda, César, 21- 23, 25-26,
33, 39, 41-42, 51, 58

Monte, Claude, 71

Murillo, Bartolomé E, 22

Ocampo, C., 23

Orosz, Demian, 36, 104

Ortiz de Zárate, Francisco M.,
21

Pedone, Antonio, 23

Peres, María M., 105

Pérez, Genaro, 27-28

Perié, María A., 55

Pevsner, Antoine, 72

Picasso, Pablo, 22, 80

Picó, Josep, 105

Pinto, Octavio, 23

Piombo, Sebastiano del, 22

Polke, Sigmar, 80

Pollock, Jackson, 80

Pradilla Ortiz, Francisco, 19
Puig, Vicente, 23

Rafaello (Rafaello di Sanzio),
22, 23
Rauschemberg, Robert, 80
Rembrandt (Rembrandt Har-
menszoon van Rijn), 16, 63
Reni, Guido, 22
Repetto, Gerardo, 36
Rodríguez, Patricia, 21
Romano, Carolina, 50, 105
Rubens, Peter Paul, 22

Santanera, Marcela, 29, 30, 37-
43, 51, 58-59
Scalabrini, Pedro, 26
Senmartin, Carolina, 27, 36-39,
Serra, Richard, 61, 80
Shakespeare, William, 14
Sherman, Cindy, 80
Soneira, Ernesto, 23
Spilimbergo, Lino E., 23

Tiziano (Tiziano Vecellio), 22
Torres, Jorge, 59
Turner, William, 22

Vattimo, Gianni, 76, 80, 105
Velázquez, Diego, 16, 18, 22
Vergara, Alejandro, 58
Vidal, Francisco, 23
Vilard, Gerard, 105
Viola, Roberto, 23
Volta, Alessandro G., 92-96, 98

Warhol, Andy, 36, 80
Watson, William, 94
Wetering, Ernst Van de, 58
Wilde, Eduardo, 22
Williams, Raymond, 34, 59,
105
Wood, Paul, 105

Zorn, Andrés, 22