

El Centro de Producción e Investigación en Artes (Cepia) asume, entre sus objetivos, fomentar la vinculación con instituciones extrauniversitarias para promover producciones y divulgar investigaciones en artes. Es fundamental para nosotros, ante la reciente creación de la Facultad de Artes y en el marco de los 400 años de la UNC, promover el desarrollo de políticas de apertura hacia la comunidad.

Con esta finalidad, desde el Cepia hemos invitado, mediante una convocatoria abierta, a participar en la construcción de una nueva plataforma de trabajo donde productores, investigadores y docentes promuevan sus trabajos; ensayen, mediante la exposición, proyectos curatoriales con un claro perfil teórico-crítico.

Sostenemos que este conjunto de exposiciones, que hoy inauguramos, se constituirá en una interesante plataforma de trabajo para analizar aspectos del estado actual de las artes visuales en general, y en Córdoba particularmente.

Para comenzar a desarrollar esta línea de trabajo fuera del ámbito universitario, hemos firmado convenios de colaboración con el Museo Emilio Caraffa, comprometiéndonos a organizar dos exposiciones en el MEC durante el año 2012, en los meses de julio y diciembre.

La convocatoria mediante la cual se seleccionó el proyecto que hoy se expone, "Arte avanzado", estuvo destinada a agentes individuales o equipos de trabajo conformados por artistas, investigadores, críticos, curadores, estudiantes y docentes de artes, provenientes de la Facultad de Artes de la UNC; de otras instituciones o grupos independientes de la ciudad y la provincia de Córdoba; y equipos conformados por productores provenientes de todo el país.

Priorizamos entonces el trabajo con proyectos que contemplen una aproximación crítica al campo de las artes visuales, promoviendo una mirada innovadora sobre aspectos de la historia del arte, sobre problemáticas contemporáneas, sobre la posibilidad de ensayar diagnósticos de situación. Además, concretamos en esta instancia, nuestro interés particular por profundizar el dispositivo de la exposición como herramienta material y conceptual de comunicación.

Creemos que esta propuesta inaugura la posibilidad de ampliar los vínculos y conexiones entre la Facultad de Artes y otras instituciones de la ciudad de Córdoba, como en este caso el Museo Caraffa; generar vínculos con profesionales de otras ciudades del país; facilitar las asociaciones entre productores de conocimiento provenientes de diferentes ámbitos; así como propiciar la relación entre la investigación en artes y la práctica curatorial.

Dirección Cepia

# Arte Avanzado

Equipo curatorial:  
Guillermina Bustos  
Juan Gugger  
Manuel Molina  
Paz Chasseing



Inauguración: 13 de Diciembre de 2012

12|12-03|13

# Arte Avanzado

Equipo curatorial:  
Guillermina Bustos  
Juan Gugger  
Manuel Molina  
Paz Chasseing

Fresco Taller gráfico  
Celeste Martínez  
Taller del Penal San Martín  
Lucas Di Pascuale  
Aylén Crusta  
Afuera! (CCEC)

Jimena Elías (Munino)  
Eduardo Moisset de Espanés  
José Pizarro  
Cecilia Richard  
Casa Trece  
Noel de Cándido

## Introducción

La exposición "Arte avanzado" es parte de un trabajo de investigación doble: tanto de la problemática teórica de la vanguardia como de los aspectos o componentes más *avanzados* o adelantados en la esfera del arte cordobés en los últimos años.

"Que el arte avanzado se aparte de manera elitista se debe menos a él que a la sociedad (...)" (Adorno, 1970 [p.335])

"La legítima convivencia de formas y estilos, la imposibilidad de ninguno de ellos pueda alzarse con la pretensión de ser más avanzado que los demás, es la consecuencia para el arte posvanguardista del fracaso de las intenciones de la vanguardia" (Bürger, 1976 [p.167])

"[Bürger] tampoco tiene en cuenta que una comprensión de esta historicidad puede ser un criterio por el cual en la actualidad el arte puede afirmar que es avanzado" (Foster, 1999 [p.16])

## Circunstancia

La idea de un arte avanzado, o bien radical o auténtico, remite a la discusión sobre las posibilidades de la vanguardia o neovanguardia, tras su fracaso histórico ya en la primera mitad del siglo pasado. Las reflexiones teóricas y críticas sobre el arte y el propio campo de acción artística tendieron a asumir la frustración del proyecto de las vanguardias históricas arrojándose progresivamente a la ideología del relativismo estético y del "everything goes" contemporáneo. Dijo Th. Adorno, "ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte". Esta falta de obviedad y de certezas ha llevado al campo del arte hacia la conformación de un espacio discursivo de lo artístico que bordea un parque de obras distintas, muy distintas. Ya desde la segunda mitad del siglo pasado, las artes visuales (tanto en los centros hegemónicos como en las periferias, y tal es el caso también de Córdoba, Argentina) se inscriben en un panorama discursivo e histórico en el que todas las alternativas artísticas equivalen y conviven indistintamente, transformando la diversidad en un relativismo totalitario (acrítico y dogmático) y homogeneizante (lo radicalmente distinto es tanto que las diferencias comienzan a borronearse y confundirse en una amalgama donde todo comienza a parecerse).

Asistimos pues, desde el fracaso de las vanguardias históricas, a un pluralismo posmoderno, difuso, apático y totalizador: "La industria cultural vuelve todo semejante" (Adorno y Horkheimer, 1944), "la simultaneidad acrítica de lo radicalmente dispar" (Bürger, 1977), "la institucionalización de la anomia" (Bourdieu, 1992), "¡Ah el pluralismo!: todo está bien, nada está mal" (Foucault y Boulez, 1985). Así todas las formas de hacer arte parecen valer en igual medida y ninguna de ellas podría arrogarse el mérito de ser más avanzada que otra. ¡Vaya paradoja: los proyectos de *vanguardia* (de lo diferente y lo nuevo) acabaron convertidos en la *retaguardia* (en lo mismo y lo viejo: arte, otra vez)!



Av. Poeta Lugones 411 | X5000HZE Córdoba, Argentina  
(54-351) 434-3348/49 | [www.museocaraffa.org.ar](http://www.museocaraffa.org.ar)  
Museo Emilio Caraffa Oficial @museocaraffa  
Martes a domingos y feriados de 10 a 20 hs.



Historia del problema

Sabemos entonces, que teóricamente *todo* puede alcanzar el estatuto artístico pues ya no hay un relato histórico lineal donde los estilos y movimientos se sucedan uno detrás del otro y avancen hacia una unívoca dirección como fue en la modernidad-, ni tampoco un recorte filosófico o una definición estable de lo artístico. Pero socialmente, por motivos puramente estratégicos de representatividad, de conveniencia, de alianza, de distinción o de tendencia, sólo *algunas* cosas son artísticas. Así, la posibilidad de que haya un arte más *avanzado* que otro parece sino clausurada, incómoda, inoportuna o inútil. Se abre así la pregunta acerca de cómo rehabilitar un horizonte crítico o de discernimiento sin caer en una mera y conservadora restitución de las categorías, las discusiones y las estrategias de la vanguardia y la neovanguardia del siglo XX.

En este marco, el pensamiento profundamente crítico (atento, dialéctico, negativo) de Th. W. Adorno ya venía considerando la posibilidad del repliegue autónomo del arte de vanguardia a las propias “ataduras del material” estético (evidente para Adorno en la música serial de Schönberg o en la pintura expresionista de Kandinsky) como un momento crítico a la vez político y epistemológico- en virtud del cual algunas producciones podrían ser pensadas como avanzadas respecto de otras regresivas o falsas (ya por estilizadas, fetichizadas, ideologizadas o por industrializadas: Stravinsky, el post-serialismo de Cage, Boulez y Stokhausen, el *action painting* de Pollock, el jazz y la música ligera, Disney). La centralidad en el pensamiento adorniano del potencial de verdad o autenticidad del arte -siempre en la forma de una quebrada *promesse de bonheur* (Stendhal: “promesa de felicidad”) se ha disuelto o interrumpido en el curso de la etapa tardía o segunda generación de la propia Escuela de Frankfurt: para Wellmer, Habermas o Apel los horizontes o reductos de resistencia ya no estarían más en el arte, sino en otras experiencias, acciones o espacios sociales. Sin embargo, aquella expectativa estética sobre una neovanguardia crítica y auténtica ha encontrado cierto eco en las continuaciones y recuperaciones desde otros espacios intelectuales fuera de la tradición frankfurtiana ortodoxa, como el post-estructuralismo (especialmente Foucault y Derrida), la socio-semiótica (Eco, Menna, Fraenza&Perié) y algunos teóricos-críticos (Bürger, Brea, Foster y Buchloh). En Bürger, específicamente, la posibilidad de un arte avanzado retorna pero bajo una forma negada o clausurada: “Si bien los movimientos de vanguardia no pudieron destruir las institución arte, destruyeron la posibilidad de una tendencia artística que exigiera para sí validez general (...). Por eso, la relevancia del fin de la historia del arte, provocada por las vanguardias históricas, no consiste en la destrucción de la institución arte pero sí en la imposibilidad de establecer normas estéticas como válidas” (Bürger, 1976 [p.125]). Para Bürger la institucionalización de la anomia acrítica es un hecho histórico irreversible, pues todo el arte incluyendo las vanguardias más radicales -dadaísmo y surrealismo- se ha convertido en mercancía y espectáculo burgués, estilizado y fetichizado, *ergo* consumible. Es en este mismo punto donde la sentencia de Bürger es retomada y discutida por Foster: “[Bürger] tampoco tiene en cuenta que una comprensión de

Vanguardias

esta historicidad puede ser un criterio por el cual en la actualidad el arte puede afirmar que es avanzado” (Foster, 1999 [p.16]). Asumir la historicidad del arte es, tanto para Bürger como para Foster, reconocer su naturaleza histórica y sepultar su tan pretendida trascendentalidad. 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 (minimalismo, conceptualismo, arte del cuerpo, de la tierra, de acción, de sistemas) 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. Foster discute la tesis bürgeriana a través de tres argumentos en favor de los movimientos de neovanguardia: (i) el conocimiento 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.

Desde otros enfoques continuadores de la criticidad estética propia de los primeros frankfurtianos, la metasemiosis artística ha venido siendo esgrimida como un criterio en virtud del cual es posible postular al menos hipotéticamente- que una forma de arte es más avanzada que otra (Foster, 1991; Buchloch, 1982; Fraenza, 2009). La metasemiosis artística, podríamos precisar siguiendo a Menna, tiene lugar en aquellos textos estéticos que son arte y a la vez un discurso reflexivo sobre el arte. En términos de Menna (1974), se trata de una “operación particular, que permite realizar una investigación analítica sobre el arte en el mismo acto en que se hace concretamente arte”. Y para él, estas operaciones cristalizan mejor en aquellas tendencias de las artes visuales más analíticas e inflexivas sobre sí (como el minimalismo, la pintura concreta y el conceptualismo tautológico).

Lo avanzado está entendido aquí a partir de esa autoconsciencia del carácter histórico, social, convencional, arbitrario o institucional del arte. Este grado de consciencia se manifiesta de múltiples maneras que van desde asumir la libertad en la selección del material de trabajo, en la suspensión de algunas de las categorías o creencias de la recepción, en las críticas creativas a los canales de producción y circulación, y en las inteligencias tanto técnicas para dominar un material, como estratégicas para jugar con éxito en el campo o intervenir fuera de él. La idea de este proyecto es pues practicar un intento de rastreo en el campo del arte de la ciudad Córdoba de algunos momentos adelantados sobre otros. Estos soplos o instantes evolucionados son fragmentos de inteligencia de distinta escala y naturaleza que no coinciden unilateralmente con obras o con artistas reales, empíricos (y sus intenciones, deseos o voluntades manifiestas). Más bien se trata de partes, dimensiones o niveles lógicos de varias obras, proyectos, operaciones, poéticas, hechos o instituciones que se verifican en la propia estructura del objeto o el hecho y en sus usos y efectos pragmáticos hacia el interior o hacia afuera de la institución artística.

Definición de lo avanzado

Metacritica

Las unidades de análisis aquí no son correlativas a obras particulares o a un grupo de obras, sino a hipótesis-eje que constituyen lo avanzado en diálogo con un trabajo de relevamiento de campo y en torno a los cuales se agrupan un conjunto de casos o fenómenos del mundo del arte: ejercicios académicos, obras, grupos de obras, proyectos artísticos, académicos e institucionales, espacios y lógicas institucionales.

Hipótesis/eje de “lo avanzado”:

Carácter de la racionalidad artística orientada en un doble sentido: (i) a configurar artisticidad, (ii) a la vez que reflexionar crítica e inmanentemente sobre el arte. Es decir, que se trata de una racionalidad que se manifiesta en obras de arte que engendran en el interior de su propia configuración estructural un estudio analítico de aspectos o dimensiones propiamente artísticas, que van desde elementos y combinaciones sintácticas (formas, colores, materiales, técnicas, procedimientos) hasta sujetos, instituciones, lógicas, discursos o creencias típicas del mundo del arte. **Casos: Eduar-do Moisset de Espanés y José Pizarro.**

Publicidad

Instancias o situaciones artísticas que se comunican comercialmente, movilizando a la devoción y consumo (¿interesados?) de parte de un gran grupo de agentes. Consciencia (intuitiva o programada) sobre ciertas estrategias exitosas para la presentación y difusión de productos artísticos de rápida y masiva aceptación, tanto fuera como dentro del campo del arte. Las características de cómo es mostrado lo producido contienen una contradicción casi ilegible que condensa las adecuadas y justas pautas para su reproducción y propagación triunfante. **Caso: Afuera! (Centro Cultural España Córdoba).**

Carisma

Oficio industrializado del artista contemporáneo. Se trata de un cúmulo de diferentes marcas identitarias que los artistas (planificadamente o intuitivamente) inscriben y dejan convivir en la superficie textual de sus obras. Estas marcas convocan a diversos espectadores que están interesados en presentarse con esas identidades o se reconocen en ellas. De este modo entendemos las obras como procesos sociales complejos que exceden al momento de su producción material -y por lo tanto la voluntad del autor-, pero que sin embargo comienzan a diseñarse -y pueden en alguna medida preverse- en la materialización. La hechura de una pieza ya condensa sedimentos de la sociedad que comprimirá esas obras para separarlas del *background* no-artístico, fetichizarlas, y ponerlas en circulación de manera más o menos exitosa. Tal vez la eficiencia o fracaso social de las obras actuales estribe en el modo en que en ellas se aglutinan estas estrategias textuales. **Casos: Aylén Crusta, Lucas Di Pascuale y Noel De Cándido.**

Desmaterialización

Desplazamiento crítico de los soportes y lenguajes artísticos tradicionales (pintura, escultura, grabado, dibujo) o bien hacia nuevos materiales, técnicas y procedimientos o hacia el vaciamiento de los oficios manuales mismos. Fue, junto con el abandono del carácter ilusorio o representacional, la estrategia más emblemática de la vanguardia heroica y de la neovanguardia contra el arte moderno y sus categorías de autor, de maestría y de forma. Las estrategias de desmaterialización artística han abierto un flujo de transacción entre lo artístico y lo no-artístico, entre la esfera del arte y la vida corriente que todavía no ha cerrado. **Caso: Casa Trece.**

Politicidad

Posibilidades de efectos (culturales, inter-institucionales, burocráticos y administrativos) por fuera del arte de hechos no necesariamente artísticos pero de contenido o acercamiento estético, que están motivados por actores que sí participan del mundo del arte. Esto encierra un potencial que se opone a la falta de incidencia en la realidad de algunas obras de arte postuladas como políticamente comprometidas. No obstante, las numerosas estrategias que operan en otras esferas del saber y de la vida cotidiana demuestran su politicidad justamente cuando corren el riesgo de ser comprimidas y neutralizadas por la institución arte. **Caso: Taller de práctica y pensamiento artístico del Penal San Martín.**

Maestría profana

Conservación de un oficio experto de alta complejidad artesanal (pero de ambiguas pretensiones de artisticidad) que se opone a la inexistencia de exigencias de algún tipo de mérito o dificultad material vencida en el arte contemporáneo. Los oficios seculares como la joyería implican una resistencia o escaso éxito social en el campo institucional del arte y generan un chirrido entre los ámbitos de la artesanía, el arte y el diseño. Pero en tanto esfuerzo artesanal asumen el lujo y el carácter ornamental con una autoconsciencia y un descaro que aparece enmascarado o velado estratégicamente por parte del arte. **Caso: Cecilia Richard.**

Mercancia artistica

Productos/obras de arte que presentan un alto grado de ambigüedad al transitar entre la artisticidad y el consumo corriente. Objetos seductores, de cuidadoso diseño, que combinan las maneras artesanales y seriadas-industriales de confección y producción; cuyos procesos de circulación dentro y fuera del campo de las artes abren el debate sobre la delgada línea de diferenciación entre objeto artístico y de consumo corriente. Los mismos se presentan como una puesta en duda de la hipotética plusvalía natural del arte, y de su esencia perdida en tanto que obra única e irrepetible, a través de la declaración e ironía de su real y evidente condición de mercancía. **Casos: Fresco, Celeste Martínez y Jimena Elías.**