



**Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación**

**Título del documento: El binomio arte-política : reflexiones sobre una crítica cultural de los '60**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Leandro Greca**

**Diego Gerzovich, tutor**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2009**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)



*Ciencias de la Comunicación  
Facultad de Ciencias Sociales  
Universidad de Buenos Aires*

*Tesina de Grado*

*El "binomio" arte-política.  
Reflexiones sobre una crítica cultural de los '60.*

*Alumno:*

*Greca, Leandro*

*Tutor:*

*Gerzovich, Diego*

*Diciembre 2008*

## Índice

<b>Presentación</b>	3
<b>1 Introducción</b>	5
1.1 El Objeto	5
1.2 La Historia	6
1.3 Indicaciones Metodológicas	11
<b>2 Referencias Teóricas de la NCC</b>	14
2.1 ¿Vanguardia o vanguardias?	14
2.2 Vanguardia y avant – garde	18
2.3 Williams	21
2.4 Intelectual Comprometido e Intelectual Orgánico	26
<b>3 Arte, Cultura y Política para la NCC</b>	31
3.1 Vanguardia en el itinerario del ‘68	31
3.2 Vanguardia autónoma y vanguardia politizada	35
3.3 Modos de Abordaje	38
3.4 Esencialistas y/o rupturistas	39
3.5 Antiesencialistas y/o etapistas	45
<b>4 Para un balance teórico</b>	53
4.1 Sobre una teoría cultural	54
4.2 Sobre vanguardia e intelectuales	59
<b>Nota Final</b>	64
<b>Bibliografía</b>	65

## **Presentación**

El presente trabajo nació de una limitación. Para aprobar el último seminario de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA, tuve que elaborar un trabajo final donde me propuse analizar las rupturas que introdujo el pop art en el campo artístico y cultural. En la búsqueda de un marco teórico para el pop art, me topé con un libro de Oscar Masotta, que se llamaba homónimamente “El pop art” (1967). En él, Masotta hacía un repaso por la obra de los máximos referentes del movimiento pop señalando la crítica que éste realiza a otras corrientes estéticas que entienden a la subjetividad centrada como fuente de todas las significaciones.

Sin embargo, lo que más me llamó la atención de este libro fue la mención a los imagineros argentinos, el autor los presentaba como una suerte de recepción nacional del movimiento pop. En función de una eventual tesina de grado, el análisis comparado entre los del norte y los del sur resultaba tentador. Me propuse investigar y recopilar bibliografía en ese sentido, pero la búsqueda fue infructuosa (aunque no del todo, en el párrafo subsiguiente explicaré por qué).

Poco tardé en descubrir que los imagineros argentinos, lejos de ser un movimiento de artistas reconocido, era simplemente una categoría utilizada por Masotta para designar a un conjunto de artistas sin ninguna vinculación orgánica. El panorama se ensombrecía, de querer continuar en una dirección similar debía reconstruir titánicamente la historia de los artistas mencionados por Masotta apelando a archivos hemerográficos y a todo tipo de fuentes. Era una tarea ardua y de resultados inciertos; que a los efectos de diseñar un plan de trabajo razonable se me presentó como una severa limitación.

Sugerí dos párrafos atrás, entre paréntesis, que mi búsqueda bibliográfica no fue del todo inútil, pues si bien no encontré más que referencias elípticas a un presunto pop argentino tuve fortuna en dar con un conjunto de trabajos que excedían y desafiaban mis primigenias inquietudes. Los textos de Ana Longoni, Mariano Mestman, Andrea Giunta, Claudia Gilman y Guillermo Fantoni, entre otros, me insertaban en otro campo semántico, donde el arte y la práctica cultural ya no se definían en su especificidad sino en la estrecha relación con otras dimensiones, pero sobre todo con una: la política. Vanguardia, institución arte, internacionalismo, formación cultural, intelectual comprometido e intelectual orgánico dejaban de ser conceptos vacuos para convertirse en claves de lectura de una época. Luego

de conversarlo con mi tutor, asumí la tarea de trabajar sobre estos textos con el fin de estudiar de manera indirecta la articulación entre cultura y política en los '60, comprender los modos de intervención de esta nueva crítica cultural y, sobre todo, repensar las categorías teóricas implicadas.

Ubicarme en un nivel metadiscursivo me exigió, por un lado, un trabajo riguroso sobre las posiciones de cada uno de los autores y, por el otro, una vigilancia epistemológica para respetar la integridad y la coherencia de los mismos. A su vez, intenté sistematizar los acuerdos y tensiones en los diferentes abordajes de un mismo proceso, como así también las dificultades y límites no para descalificar ni polemizar con nadie – aventura que me excede y no me interesa – sino para contribuir humildemente con la construcción de conocimiento crítico.

En suma, les propongo un trabajo que no tiene ínfulas de “mágnam opus”, pero que ofrece un aporte sobre una problemática de gran vigencia en el campo de la comunicación y la cultura.

## 1. Introducción

### 1.1 El objeto

Como adelanté, mi objeto de estudio es la producción académica de un conjunto de autores, la mayoría de ellos docentes e investigadores que se nuclearon en el grupo de investigación “Arte, Cultura y Política en los 60s” del Instituto de Investigación Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Los textos en cuestión abordan diferentes dimensiones del cruce que da nombre al colectivo del IIGG.

Para allanar el recorrido que propongo en este trabajo, es menester ajustar criterios y utilizar una nomenclatura común para referirme a mi objeto; caso contrario, mis esfuerzos se diluirían por la falta de claridad.

En función de esta tarea voy a apelar a ciertas ideas vertidas en un texto de Gonzalo Aguilar<sup>1</sup>. Aquí, el autor realiza una reseña sobre el libro de Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política (Arte argentino en los años sesenta)*<sup>2</sup> y se pregunta si este trabajo, junto a otros, conforman una nueva crítica cultural en nuestro país. Aguilar entiende que en *Regueros de tinta* de Sylvia Saítta, *La grilla y el parque* de Adrián Gorelik, *Manuel Puig: después del fin de la literatura* de Graciela Speranza, *Del Di Tella al Tucumán Arde Vanguardia Artística y Política en el 68 argentino* de Ana Longoni y Mariano Mestman, *Entre la pluma y el fúsil* de Claudia Gilman y en el ya mencionado libro de Andrea Giunta, hay elementos como para responder de manera afirmativa. A mi entender, el autor jerarquiza los puntos de contacto que existen entre estos trabajos. Señala, en primera medida, que todos tienen un origen académico común (son fruto de investigaciones académicas o tesis de doctorados) y un marco teórico similar (las referencias a Williams, Bourdieu y Sarlo son recurrentes). Pero son otros aspectos, los que definen a estos trabajos como una nueva crítica cultural.

En primer lugar, Aguilar, destaca que estos trabajos se distancian de la crítica textualista. Caen bajo esta categoría, aquellos que entienden “que en el texto se encuentra todo” y en ese sentido recurren a un inmanentismo donde los objetos contaminan la crítica, donde la interpretación predomina por sobre la reconstrucción, donde las elucubraciones sobre la

---

<sup>1</sup> Aguilar Gonzalo, *La presencia de una nueva voz*, (ver en foroiberoideas.cervantesvirtual.com resenias/data/16.pdf), 2002.

<sup>2</sup> Volveré sobre este texto, porque es uno de los que componen mi objeto de estudio.

especificidad se impone por sobre la comprensión del funcionamiento de la cultura. El distanciamiento que impulsan estas investigaciones se fundamentan en la búsqueda por “determinar con cierta distancia las motivaciones ideológicas y posicionales” (Aguilar, 2002:5) de los actores en juego. No es que el *texto* pasa a un segundo plano, sino que emerge como un *todo* en estrecha correlación con otros procesos extra-textuales.

En segundo lugar, estas investigaciones intentarían eludir el esencialismo de otrora. “De difícil definición, tendría que ver principalmente con esa tendencia a establecer ciertos rasgos substanciales que funcionarían antes que toda práctica entre en escena” (Aguilar 2002:5). Aunque haré ciertas salvedades al respecto, vale esta caracterización en el sentido en que en todos los trabajos (o al menos los que conforman mi objeto de estudio) se registra una tendencia muy clara a no confiar ciegamente en ningún a priori y en asediar con rigor los “artefactos” – un periódico, una ciudad, una obra - construidos.

Por último, el autor señala que de la mano de estos trabajos, el ensayismo de materiales desplaza al ensayismo de ideas. La apelación a documentos inéditos, a la confrontación entre diferentes testimonios sobre el pasado y la obsesión por recuperar la materialidad del tiempo y del espacio, son una impronta de esta nueva crítica.

A esta altura, huelga decir que voy a tomar prestada esta caracterización de Aguilar y la voy a trasladar a mi caso. Bajo el rótulo de Nueva Crítica Cultural (desde aquí NCC) voy a incluir un conjunto de trabajos sumados a los tres mencionados por Aguilar (los de Giunta, Gilman y Longoni y Mestman). Cabe aclarar que asumo esta idea, pero bajo la prescripción de no comprimir mi objeto a los rasgos señalados sino más bien entenderlos como una guía y un punto de partida.

## **1.2 La historia**

Las investigaciones de la NCC, si bien se concentran en la década del ‘60, suelen exceder esa frontera por dos motivos: por criterios estrictamente periodizadores que impiden condensar el objeto de estudio a la “arbitrariedad decimal”, entonces estarán quienes arguyan que los sesenta comienzan en el ‘59 o en el ‘55 y que terminan en el ‘68 o en el ‘69 o en el ‘73; y también por la intención de narrar la genealogía o caracterizar las ramificaciones de la década madre.

Teniendo en cuenta esto último, se vuelve necesario realizar un repaso por la trama histórica. La intención no será, aquí, transcribir una cronología inerte de todos los hechos acontecidos desde el '55 al '76 ni tampoco examinar rigurosamente las dimensiones políticas y económicas que poco o nada tengan que ver con, llamémoslas con prudencia, las esferas del arte y la cultura. Si se me permite, me importa contar una historia que conoce de continuidades, de mojonos y de elipsis y que está animada por *imaginarios* y *estructuras del sentir*<sup>3</sup>.

El 16 de setiembre de 1955 un alzamiento militar derrocó al gobierno de Juan Domingo Perón e inauguró una extensa etapa de inestabilidad en la historia argentina, caracterizada por Portantiero (1989) como empate hegemónico. La heterogénea alianza social y política que sustentó a la autollamada Revolución Libertadora no llegó a un consenso con respecto al modelo económico que debía imponerse, las posiciones fueron básicamente tres, la del populismo reformista, la desarrollista y la liberal (Cavarozzi, 1997:23), aunque sí coincidió en la obcecación por borrar las “perniciosas huellas” dejadas por la “Segunda Tiranía”, desdeñando o ignorando que se excluiría a la, cuando menos, primera minoría política del país. En ese sentido, se interviene la CGT, se proscribe al Partido Peronista, se prohíbe el uso y exhibición de los símbolos del gobierno peronista, se inician juicios contra Perón, se deroga la Constitución Nacional de 1949 y se declara vigente la Constitución de 1853. Con estas medidas, cuyo espíritu se extendió hasta el retorno de Perón al país, el campo del antiperonismo, fueran gorilas o integracionistas (Cavarozzi, 1997:22), creyó refundar la República, restituir la “Libertad” y librar a la nación del yugo de una época infausta y decadente.

Fueron un conjunto de procesos - sobre todo los concernientes a la educación y a la cultura: los debates por la laica y la libre, la creación del CONICET y de las nuevas carreras, la emergencia de nuevos circuitos culturales - los que abonaron el *imaginario* de la “primavera democrática” y que también fueron la jactancia del campo del antiperonismo; y que vale aclarar no se ciñeron a ningún gobierno, sino que se extendieron en el tiempo hasta 1966.

Las artes visuales se sumaron a las esperanzas que nacían con la apertura política. Su diagnóstico entendía que durante el decenio peronista el aislamiento con respecto a las

---

<sup>3</sup> Entiendo aquí al concepto de Williams (1980) como el límite de lo decible en un lapso de tiempo determinado.

tendencias del arte contemporáneo había sido la regla predominante. En adelante, el imperativo sería ponerse a tono con lo que pasaba en el mundo desarrollado y para ello le reservaban al Estado el papel de *impulsor* desterrando el de *juez* que en el pasado había ejercido (Giunta, 2000:89). De allí, la designación de Jorge Romero Brest, un crítico con un programa consecuente para superar el estancamiento de las artes, como director del Museo Nacional de Bellas Artes. Los artistas, atentos a las libertades propias de la “primavera democrática”, recogieron el mandato y se empeñaron en *importar* y *traducir* las poéticas de posguerra (Giunta, 2000:121). En suma, las artes constituían un eslabón más, y no precisamente el más débil, en la cadena que unía al campo antiperonista.

No obstante este frente aparentemente monolítico conoció sus primeras grietas en el campo intelectual. La furia represiva desatada contra el peronismo y los sectores populares, que tuvo su primer punto cumbre en los fusilamientos del '56, invitaba a pensar si la “libertad” era compatible con el ensañamiento contra un sector de la sociedad. Ejemplo elocuente de esta cruzada es la “Carta abierta al general Aramburu”, redactada por Ernesto Sábato en las páginas de *Sur* en setiembre de 1956, en donde reclamaría castigo a los responsables por las torturas, por la libertad de los detenidos políticos y por la normalización sindical (Cernadas, 1997;142). Vale aclarar que la revisión del antiperonismo no era tan integral en una formación intelectual de tradición liberal como la de *Sur*, como sí lo era en los grupos cercanos a *Contorno*, donde los mea culpa no se restringían a la denuncia de los atropellos estatales sino que procuraban indagar sin prejuicios alrededor de la persistencia de la identidad peronista en la clase obrera.

No sólo el antiperonismo influyó en el campo artístico y cultural también el “desarrollismo” dejó su marca. Entendida como una doctrina económica que ensalzaba la inserción de la economía argentina en la mundial apoyada por la inversión privada y extranjera, el desarrollismo tuvo su análoga en las artes plásticas. El internacionalismo representó un pasaje a la ofensiva (ahora no sólo se *importaría* y se *traduciría*, sino que se *produciría* y se *exportaría* arte nuevo) y también un corrimiento de las instituciones oficiales permitiendo a las privadas, tanto nacionales como extranjeras, compartir el centro de la escena. Desde estas se impulsó, durante buena parte de la década, la promoción del arte a través del apoyo material a los artistas quienes fueron renovando formas y contenidos. Fueron tiempos del Di Tella, del informalismo, del pop, de Masotta, crítico y productor a la vez, de Nueva York y

Paris, de una progresiva desmaterialización de la obra de arte de la mano de las performances y los happenings. Fueron tiempos en los que las vanguardias y las instituciones, salvo excepciones, marcharon demasiado juntas (Giunta, 2001:170).

Luego de la “primavera democrática” sobrevino el “apagón cultural”. El 28 de junio de 1966 un alzamiento militar, nuevamente, encabezado por Juan Carlos Onganía derrocó al gobierno de Arturo Illia. La autollamada “Revolución Argentina” se propuso destrabar el empate, que no pudieron o no quisieron destrabar los gobiernos de Frondizi, Guido e Illia. Bajo la influencia de la Doctrina de Seguridad Nacional, la cual entendía que el enemigo estaba dentro de las fronteras nacionales, los militares diseñaron un programa que contemplaba primero un tiempo económico, luego otro social y por último otro político. En la práctica, esto significaba que no habría nuevamente elecciones hasta que sus imperativos económicos y sociales no rigieran en el país; provocadoramente decía por entonces el presidente de facto que “la revolución no tiene plazos, sino objetivos”. Como se advierte, esta intervención militar en la vida civil tuvo una diferencia importante con las de otrora, no se buscó restituir la “República” sino que se propuso implantar un régimen corporativo ajeno a los partidos políticos.

La dictadura militar de Onganía, temerosa por la influencia de la Revolución Cubana, estrechó la vida pública y política hasta límites inéditos. Se disolvió el Congreso, se intervinieron gobiernos provinciales y municipales y se prohibió, prácticamente, la actividad política. Lógicamente la represión al movimiento obrero estuvo a la orden del día, pero la novedad consistió en que las arbitrariedades se extendieron a las capas medias y a la pequeña burguesía. A la intervención a las universidades nacionales se le sumó una verdadera caza de brujas dirigida por el integrismo católico, que ocupó cargos en las instituciones oficiales, en el terreno de la cultura y el arte; permítaseme a continuación una cita que, aunque extensa, pinta de cuerpo entero al oscurantismo cultural:

El onganiano cerró teatros independientes, prohibió las matemáticas modernas y la transmisión por radio de música electrónica, clausuró exposiciones, ejerció la censura sobre diversas formas de creación como el cine y hasta prohibió una ópera de Alberto Ginastera. La policía perseguía y detenía a jóvenes vestidos de manera no convencional, con el pelo largo o con barba. Los jóvenes artistas y artesanos eran víctimas privilegiadas de este acecho. El Di Tella de Florida

también sufrió en este período los embates de la represión cultural, a través de ataques por parte de autoridades o de grupos parapoliciales. (Oteiza, 1997:98).

Sin bien estas medidas urticantes colaboraron, con ellas solamente no se puede explicar la radicalización política del campo cultural. El contexto internacional marcado por revoluciones sociales triunfantes, como en el caso de Cuba, procesos de descolonización en el Tercer Mundo y rebeliones de masas (Mayo Francés) también contribuyeron a la construcción del horizonte revolucionario. A su vez en el país, luego de infructuosas experiencias rurales (como los Uturuncos, el EGP en Salta y las FAP en Taco Ralo), comenzaron a surgir organizaciones armadas que focalizaron su accionar fundamentalmente en las ciudades, entre las cuales se destacaron PRT/ERP y Montoneros por su grado de desarrollo político y militar. Al calor de la resistencia a la Dictadura, los grupos guerrilleros tuvieron una amplia participación en la vida del país, no sólo a través de las operaciones armadas, sino también en las rebeliones populares (como el Cordobazo, el Rosariazo y el Viborazo) y, a partir, del desarrollo de frentes en el movimiento obrero, en el estudiantil y en el cultural. Por otro lado, la CGT sufrió una escisión por izquierda que dio luz a la CGTA (CGT de los Argentinos), cuyo programa fundacional excedía la mera reivindicación laboral.

Por su parte en el campo de las artes plásticas la armonía existente entre las vanguardias y las instituciones comenzó a resquebrajarse. Grupos de artistas, ya sea obedeciendo a lógicas propias del campo artístico o a las urgencias del contexto político – ambas hipótesis que trabaja la NCC - encararon una ruptura con las instituciones artísticas consagradas y comenzaron a articular sus prácticas con otros ámbitos extra – artísticos (sectores políticos y el movimiento obrero). El corolario de este proceso fue la muestra colectiva “Tucumán Arde”, realizada en 1968 en la sede de Rosario de la CGTA, a partir de entonces, los integrantes del itinerario del ‘68, siguieron caminos distintos, que iban desde la inserción orgánica en la actividad política hasta el abandono del arte (Longoni y Mestman, 2000 – en adelante L&M-).

Los intelectuales también acusaron recibo de los nuevos vientos revolucionarios. Desde la temprana Revolución Cubana, en las revistas culturales se discutió con mucha intensidad cuál debía ser la modalidad de intervención del intelectual en el proceso revolucionario: las

opciones eran fundamentalmente dos: el *intelectual comprometido* sartreano (el que se compromete desde la independencia política y desde su práctica específica) y el *intelectual orgánico* de Gramsci (el que responde a la estrategia del partido u organización)<sup>4</sup>.

La combinación entre bases obreras que desbordaban a sus direcciones, violencia de masas, operaciones guerrilleras y espiral represiva, condujo a un cuadro de crisis orgánica que transitó la dictadura de Lanusse y los sucesivos gobiernos peronistas (Portantiero, 1989). Al momento más crítico de ese proceso, a los artistas e intelectuales implicados en la transformación social de la realidad se les fueron clausurando las opciones. La figura del militante integral fue copando, progresivamente, el imaginario de la práctica revolucionaria y todas las prácticas específicas, sean la del escritor o la del artista plástico, debían supeditarse a las urgencias de la política o, mejor aún, a las urgencias de la Revolución.

Fue la Dictadura Militar, inaugurada el 24 de marzo de 1976, la que “resolvió” esta crisis encarcelando, asesinando y desapareciendo a la militancia revolucionaria o, cuando menos, transformadora y disciplinó por medio del terror al conjunto de la sociedad.

### **1.3 Indicaciones Metodológicas**

En este apartado, mi intención es delinear cuáles van ser los objetivos de esta Tesina de Grado y definir otras indicaciones metodológicas referidas a la organización de los capítulos siguientes.

Previamente, debo aclarar la entidad que asume mi objeto de estudio en el presente trabajo. Mi abordaje de la NCC no es un fin en sí mismo, sino que a través de él pretendo, principalmente, revisar las categorías teóricas implicadas en el binomio arte – política. A los fines de ganar en claridad, paso a definir mi objetivo general que está en el orden de lo abstracto:

Reflexionar sobre las categorías teóricas implicadas en el abordaje, que hace la NCC, de la articulación arte – política.

Mis objetivos específicos son los siguientes:

---

<sup>4</sup> Aquí se señalan ambos conceptos con un cierto esquematismo a los efectos de contraponerlos claramente.

1. Conocer las referencias teóricas más importantes de la NCC.
2. Caracterizar y sistematizar los diferentes abordajes de la NCC con respecto a la articulación arte - política.
3. Comprender los alcances y límites que encuentra la NCC al abordar teóricamente el binomio arte - política.

Los precedentes objetivos específicos no sólo funcionan como tales sino que, también, constituyen una especie de índice, que en adelante, van a determinar cada uno de los siguientes capítulos. De esta manera, el objetivo específico 1, el 2 y el 3 se corresponden con los capítulos 2, 3 y 4 respectivamente y palabras más palabras menos, en cada uno de estos trataré de responder a cada uno de aquellos.

En el capítulo 2 “Referencia Teóricas de la NCC”, voy a hacer un repaso por los conceptos y autores que más influyen en la NCC, a la hora de abordar la articulación arte – política. Cabe aclarar que voy a tratar a las categorías en su estado “puro”o casi, es decir, trataré de interpretar de la manera más fiel lo que dicen los autores acerca de sus premisas y categorías y no tendré, en principio, demasiado en cuenta el postrero uso que hace la NCC de las mismas. Mi propósito es que este sea el primer momento *abstracto* en la organización del trabajo.

En el capítulo 3 “Arte, Cultura y Política para la NCC”, la idea es, ahora sí, adentrarme en el trabajo de la NCC, observar matices, opiniones, aproximaciones históricas, aplicaciones y contrapuntos teóricos y metodológicos. Para ello, como bien indica el objetivo específico 2, caracterizaré y sistematizaré los diferentes abordajes que ellos hacen de sus objetos de estudio. Aquí las categorías descriptas en el capítulo anterior aparecerán en acción, junto a otras construcciones y argumentos, en manos de cada uno de los diferentes autores de la NCC. Este capítulo constituye el segundo momento, pero esta vez, *concreto*.

En el capítulo 4 y último “Para un balance teórico”, mi intención es volver sobre la teoría “herida”, es decir sobre las categorías, una vez usadas por la NCC, y completar la síntesis reflexiva. También trataré de señalar y comprender, en la medida de mis posibilidades, los alcances y límites teóricos de la NCC. Este cuarto capítulo sería el tercer momento,

nuevamente, *abstracto* o, si se quiere, *abstracto – concreto* en virtud de que hay elementos de lo abstracto y de lo concreto.

Por último, me interesa hacer dos comentarios. El primero es que esta organización de los capítulos no puede impedir algún nivel de superposición en la “respuesta” a los objetivos específicos. Por eso, cabe la posibilidad de que alguien encuentre, por ejemplo, algún elemento o alguna dimensión del objetivo específico número 2 en el capítulo 4. Al organizar de esta manera el trabajo, mi intención no es construir un armazón rígido y matemático sino una estructura con tendencias principales. Lo segundo es que, aunque suene un poco obvio, la “respuesta” al objetivo general se encuentra en la globalidad del trabajo; no hay un espacio propio para él, sino que se encuentra desarrollado en cada uno de los capítulos, en cada uno de los *momentos* que propongo y en la síntesis del movimiento reflexivo.

## 2. Referencias Teóricas de la NCC

En este capítulo, la intención es hacer un repaso sobre los autores y los conceptos que más influyen sobre la NCC. El tratamiento aquí va a ser predominantemente teórico y sólo mencionaré, en pocos casos, a los autores de la NCC a los fines de corroborar que efectivamente abrevan de esos autores y textos; dejando para más adelante la aplicación y la modulación que hacen de las categorías.

### 2.1 ¿Vanguardia o vanguardias?

Tal vez el autor que con más esmero ha buscado desarrollar una teoría de la vanguardia es Peter Bürger. En su obra desarrolla una teoría bastante consistente aunque igual de restrictiva según sus críticos, dado que circunscribe la noción de vanguardia a los movimientos históricos\* que son, a su entender, los que efectivamente buscaron introducir el arte en la praxis vital y los que impulsaron una verdadera ruptura con la *institución arte*. Por *institución arte*, el autor se refiere “tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras”<sup>5</sup>.

En uno de los tantos ejemplos que brinda en su obra, Bürger recupera de Karl Marx una categoría historiográfica: la autocrítica. Dice Bürger que Marx introduce este concepto para analizar y caracterizar ciertos procesos históricos. Para definir este concepto introduce otro: la crítica inmanente al sistema. “En el ejemplo de Marx, la crítica inmanente al sistema en el seno de la institución religiosa es la crítica a determinadas concepciones religiosas en nombre de otra. En contraste, la autocrítica supone una distancia de las concepciones religiosas enfrentadas entre sí. Pero esta distancia es el fruto de una crítica radical, la crítica a la propia institución religión”<sup>6</sup>.

Bürger traslada estos conceptos y sus diferencias a la esfera del arte. Da como ejemplos de la crítica inmanente al sistema: la crítica de los teóricos del clasicismo francés al drama barroco y la de Lessing a las imitaciones alemanas de la tragedia clásica francesa. Críticas

---

\* El autor restringe los alcances de la categoría al dadaísmo, al primer surrealismo, el futurismo italiano, la vanguardia rusa posterior a la Revolución de Octubre, y – con ciertos reparos – al cubismo.

<sup>5</sup> Peter Bürger, **Teoría de la Vanguardia**, Barcelona, Península, 2000, pag. 62.

<sup>6</sup> ibidem, pag. 61.

que se dan dentro de la institución correspondiente. El autor considera que el arte alcanza el estadio de autocrítica con los movimientos históricos de vanguardia. Puesto que la crítica se dirige contra la *institución arte* y, a su vez, este estadio de autocrítica le permitirá a la vanguardia descubrir que la autonomía del arte con respecto a la sociedad burguesa está ligada a una carencia en cuanto a la función social.

Para Bürger, aquél arte de posguerra que busque emparentarse con los objetivos de los movimientos históricos debe ser caracterizado como una neovanguardia incapaz de reeditar la experiencia de antaño (sobre todo por la capacidad adquirida por la *institución arte* de absorber y neutralizar cualquier obra revulsiva y contestataria).

Pongamos el ejemplo del pop art y pensémoslo desde la óptica de Bürger. El pop art fue una suerte de movimiento artístico - sin manifiesto - que surge a finales de los años '50 como una reacción populista frente al expresionismo abstracto. Los artistas pop caracterizaron a sus predecesores como demasiado intelectualistas y alejados de la realidad, por eso es que su iniciativa estuvo marcada por la intención de suturar la brecha entre el arte y la vida cotidiana. Para lo cual se inspiraron en la cultura de masas\*: las mercancías, el *star system*, los comics y las señales de tránsito fueron verdaderos insumos para Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Allan D'Arcangelo, George Segal, etc. De ahí su nombre, tal como afirma Masotta (1967), el pop art es un arte popular no por la recepción y la circulación del mismo sino más por su relación con los productos de la cultura de masas. Con la apelación a los lenguajes y a los códigos, lo que buscan los artistas pop es, por un lado, poner en evidencia las estructuras de transmisión de los contenidos sociales y, por el otro, criticar a la subjetividad centrada como fuente de todas las significaciones. El arte pop no es “ni un realismo de los objetos ni un realismo de los contenidos. La única realidad aquí son los lenguajes, esto es: esos productos de la acción social, esos circuitos semánticos, esas reglas de restricciones y prohibiciones, que laten en el corazón de la vida social, que se llaman códigos y que rigen y determinan la vida individual” (Masotta, 1967:66). El pop art, en suma, entiende que el arte nunca refleja ni reproduce la realidad, sino que lo que hace es reproducir o representar símbolos y no cosas; y de esa manera critica la obsolescencia del

---

\* Las vanguardias de principios del siglo XX también utilizaron a la cultura de masas y a las mercancías para sus obras. Se pueden citar como ejemplos a los cubistas que usaban artículos de diarios para sus *collages* y también a los dadaístas que en sus primitivos *happenings* exponían mercancías y objetos de la vida cotidiana.

debate entre abstractos y figurativos puesto que ambos conciben de una manera anacrónica la relación entre la obra y la “realidad”.

Para Bürger, el pastiche, la descontextualización, las multiplicaciones, la emergencia de los códigos, la apelación a mercancías, en suma las características del pop art, serían la expresión de una neovanguardia y las rupturas que propone (sobre todo la relacionada con la subjetividad centrada) una crítica inmanente al sistema. Esta puede parecerse a los movimientos históricos de vanguardia en cuanto a los contenidos; pero no tiene en absoluto las intenciones de la vanguardia, es decir la crítica a la *institución arte*. El autor afirma que el urinario de Marcel Duchamp sí tenía la intención de hacer volar la *institución arte*; en cambio, cuando años después, un artista envía un tubo de estufa a una exposición su capacidad de crítica y protesta está agotada, puesto que anhela que su obra acceda al circuito de la institución. Vale aclarar que Bürger no está sólo en el descrédito a las neovanguardias. Por ejemplo Jean Jacques Lebel entendía que el minimalismo, el pop, el op, el arte cinético eran viejos artefactos para divertir a las clases dominantes (L&M, 2000:42).

Sugerí al comienzo de este apartado que no faltan quienes entienden a la teoría de la vanguardia de Bürger como demasiado restrictiva. La NCC adscribe a esta crítica porque, entre otras cosas, entienden que adherir a lo que propone Bürger supone renunciar a denominar vanguardia al experimentalismo y a las expresiones plásticas politizadas de los ‘60 en Argentina, en particular, y en América Latina, en general. Como expuse en la introducción los primeros años ‘60 estuvieron marcados por una cierta armonía entre las instituciones y los artistas experimentales. Si se mira este proceso solamente desde el ángulo de Bürger sería problemático. La siguiente cita corrobora lo anterior:

Los años sesenta plantean nuevas paradojas. En tanto el campo se reinstitucionaliza en función de la promoción del arte nuevo, y los artistas se integran sin reparos a este circuito, no parece posible definir a la vanguardia en los términos que propone Peter Bürger, como enfrentamiento y ruptura con las instituciones. (Giunta, 2001, 165)

Tampoco es apropiado suponer junto con Bürger – sostiene la NCC – que todo el arte post-vanguardias históricas está condenado a una ineludible fagocitación dentro de la *institución*

*arte* y que cualquier expresión disruptiva y experimental sólo puede ser una caricatura de las vanguardias, réplica fallida, o apenas una farsa (Longoni, 2006:62).

Para configurar un marco teórico equilibrado, la NCC necesita de un contrapeso para Bürger y es así que apela a la obra de Hal Foster, que se alza como una voz más entre las tantas que le plantean objeciones a Bürger. En un pasaje de su obra, cara a la posición de la NCC, dice Foster: “la misma premisa de la que parte – que una teoría puede comprender a la vanguardia, que todas sus actividades pueden subsumirse en el proyecto de destruir la falsa autonomía del arte burgués – es problemática”<sup>7</sup>.

Foster entiende que en el arte de posguerra pueden encontrarse expresiones o manifestaciones artísticas que se plantearon producir una crítica radical al *status quo* y reintegrar el arte en la vida. Foster caracteriza a estas no cómo una simple farsa, sino como la reactivación de los fundamentos utópicos de los elementos más radicales de las vanguardias históricas. Para el autor esta reactivación no necesariamente se dio en un enfrentamiento franco con las instituciones, sino que se registró, también, en los circuitos “legítimos” de exhibición.

En suma, Foster homologa la aspiración de conciencia crítica de las neovanguardias con la de los movimientos históricos, pero entendiendo que la función de las neovanguardias es la de comprender pero no completar el proyecto de las de otrora. Vuelvo al ejemplo del pop art para ilustrar lo anterior. Foster vincula al surrealismo con el pop, porque entiende que ambos pueden ser caracterizados como “realismos traumáticos” (Longoni, 2004:49). Al poner el acento en la subjetividad descentrada, esto es concebir al motor de la obra por fuera de una individualidad racional y moderna, el pop art nos revela por un lado la preeminencia de los códigos y lenguajes y por el otro nos conecta con el surrealismo, que fue el primero en criticar al sujeto centrado como fuente de todas las significaciones. A su vez, la relación que estrecha el pop art con la semántica nos reenvía hacia y nos permite comprender la relación entre el surrealismo y el psicoanálisis. Tanto el pop art como el surrealismo adhieren a la doble inversión lacaniana del cogito cartesiano, que afirma que “ahí dónde pienso no soy y ahí dónde soy no pienso”.

También el alemán Andreas Huyssen entiende que existen vínculos entre las vanguardias históricas y las neovanguardias y que estas nos permiten comprender aquellas. Al dejar en

---

<sup>7</sup> Hal Foster: *El retorno de lo Real*, Madrid, Akal, 2001, p. 10.

evidencia el carácter mercantil de la obra de arte y al erosionar la distinción entre cultura alta y cultura de masas, Huyssen ve en el pop “un arte que reveló la naturaleza elitista y esotérica de la vanguardia histórica” ( Huyssen, 2002:258).

Con la inclusión de los autores que proponen una mirada positiva del arte de posguerra, la NCC encuentra un amplio respaldo para analizar su objeto de estudio. Los artistas y movimientos de los ‘60 que en Argentina impulsaron una avanzada o una ruptura en términos estéticos (sean orientados por el imaginario desarrollista o el revolucionario) y que fueron considerados como vanguardias por la crítica en su momento, bajo la restrictiva óptica de Bürger se debería decir de ellos “esto no es vanguardia”. Para sortear esta dificultad y sin renegar de la utilidad de Bürger y su potencia en la teoría de la vanguardia, la NCC se pronuncia por la existencia de vanguardias y no simplemente de una vanguardia o de unos movimientos históricos únicos, inalterables e irrepetibles.

## **2.2 Vanguardia y *avant – garde***

Un marco teórico que se proponga comprender las relaciones entre el arte y la vida no estaría completo sin categorías que den cuenta del papel que les toca jugar a los intelectuales y artistas en procesos políticos y sociales determinados. Susan Buck – Morss, en una de sus obras<sup>8</sup>, recupera los contrapuntos teóricos entre György Lukács y Theodor W. Adorno y con ellos las concepciones antagónicas que sostienen ambos autores acerca del rol de los intelectuales.

Permitáseme, aquí, repasar previamente algunos aspectos de este diálogo que la autora rescata, para luego llegar a los conceptos citados. La autora comienza sus planteos a partir de una premisa. Entiende que si bien la teoría de Adorno puede considerarse deudora de Marx y que al mismo Adorno puede considerárselo un marxista; su materialismo dialéctico no es marxismo. Esto que parece un juego de palabras tiene una explicación muy concreta. La filosofía de Adorno nunca incluyó al proletariado ni como fundamento ni como fin y tampoco supuso una teoría de la acción política. Adorno, en su obra, no se cansó de advertir sobre los riesgos que implicaba que la teoría saltase las barreras de la experiencia material y

---

<sup>8</sup> Susan Buck-Morss: *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, México DF, Siglo XXI, 1983.

pretendiese alcanzar el conocimiento metafísico; y también que la teoría se subordine a los imperativos políticos y revolucionarios.

Para comprender el grado de aproximación de Adorno a Marx, la autora analiza la recepción de aquél en *Historia y conciencia clase* de Lukács. Aquí, Lukács aporta una interpretación del materialismo dialéctico que tiene dos componentes. El primero, negativo, entiende al materialismo dialéctico como “un método para analizar críticamente la relación dialéctica entre conciencia burguesa y condiciones sociales materiales”; el segundo, positivo, “avanzaba desde una crítica social de la conciencia burguesa a la afirmación de la conciencia revolucionaria de la clase proletaria”. Luego de apelar a Hegel para la mediatización entre ambos componentes y por la cual revela al proletariado como sujeto – objeto de la historia y como la única clase capaz de conciencia “verdadera”, Lukács concluye afirmando que el marxismo es un método cognitivo que conduce a un programa de acción. Adorno no acompaña a Lukács hasta ese nivel aunque sí reconoce su deuda con respecto al nivel negativo, es decir, el análisis crítico de la conciencia de clase burguesa, sobre todo con las ideas vertidas en el célebre capítulo “La cosificación y la conciencia de clase”, donde Lukács afirma, entre otras cosas, que los límites y alcances de la filosofía burguesa deben comprenderse a partir del enigma de la estructura de la mercancía (Buck-Morss, 1983:72, 73, 74 y 75).

Buck-Morss se pregunta por qué Adorno sólo se quedó con el nivel crítico y no avanzó en el nivel positivo, es decir, el materialismo dialéctico como teoría para la praxis y la afirmación de la conciencia revolucionaria del proletariado. Adorno planteó serias objeciones con respecto al papel del Partido, como eslabón mediador entre conciencia empírica y conciencia imputada, en palabras de Lukács; o entre la conciencia tradeunionista y la conciencia socialdemócrata, en palabras de Vladimir I. Lenin. A su vez, el desarrollo de la historia y las respectivas estrategias del Partido y la Internacional Comunista le hacían ver a Adorno que las pretensiones de verdad y de conocimiento científico quedaban diluidas frente a la manipulación que el Partido hacía de la teoría y de la verdad. En síntesis, Adorno no compartía el hecho de que la teoría se transformase en un instrumento de las necesidades estratégicas de la política revolucionaria.

A partir de estas diferencias en la consideración del Partido, la autora recupera cuál es el papel de los intelectuales para cada uno de los autores: para Lukács son la vanguardia de la

Revolución y según Adorno son la *avant – garde* revolucionaria. En la siguiente cita, se exponen las diferencias entre ambos conceptos.

La noción de Lukács de la vanguardia del Partido implicaba que el papel del intelectual era de liderazgo e instrucción política, mientras que el modelo de la *avant – garde* era antiautoritario; el intelectual era un experimentador, permanentemente desafiando al dogma; su liderazgo era más ejemplar que pedagógico (Buck-Morss, 1983:85).

La autora aclara que si bien ambos conceptos tienen una connotación militar, el término *avant – garde*, a partir del siglo XIX, se aplicaba más a la praxis estética y literaria que a la sociopolítica. Y si bien la *avant – garde* comprende un rechazo a la tradición cultural burguesa, ello no implica un gesto de protesta explícito ni radical. El ejemplo más caro a Adorno, es el de Arnold Schönberg con su música atonal y con su consiguiente negación de la tradición burguesa “tonal”, que lejos estuvo de ser bien recibida por la burguesía y, menos aún, por el proletariado. Adorno quiso para su producción intelectual la misma dirección que le dio Schönberg a su obra: la negación de la tradición burguesa y, en el caso de la filosofía, la negación del idealismo. Buck–Morss, también señala que Adorno en su modelo de *avant-garde* no avanzó demasiado en la relación que debía estrecharse entre, por un lado, la teoría crítica y la estética impugnadora de la tradición burguesa y, por el otro, el cambio social:

Parece claro que veía en la negatividad crítica una fuerza creativa en sí misma, creía que a través de su propia fuerza podía al menos alcanzar el conocimiento de la verdad, y que la transformación resultante en la “conciencia” conduciría de algún modo a la praxis social (Buck-Morss, 1983: 92).

Cabe subrayar estos señalamientos a los efectos de ir delineando diferencias con otra de las categorías que abordaré en este capítulo. Me refiero precisamente a las de intelectual comprometido e intelectual orgánico. Volveré sobre estos pasajes para advertir las diferencias que existen entre categorías que a priori parecerían más que emparentadas y las cuales también son utilizadas por la NCC para diferentes fines.

### 2.3 Williams

El trabajo<sup>9</sup> de Raymond Williams ofrece contribuciones importantísimas para la reformulación de una teoría cultural marxista. Sus posiciones abrevan tanto de Marx como del marxismo occidental y se aboca fundamentalmente a dos tareas: revisar las categorías marxistas para despojarlas de su carácter abstracto e incorporar nuevos conceptos que permitan diseñar una teoría cultural enmarcada en el “proceso social total”. El contexto en el cual escribe estuvo marcado por una crisis en la teoría marxista donde los enfoques economistas fueron perdiendo peso y se propusieron en cambio nuevos paradigmas que rompían, o cuando menos discutían, con la tradición anterior. La intención, aquí, es repasar tanto algunas de las categorías que Williams pone bajo la lupa y redefine como las que incorpora a su teoría cultural.

En primera medida, Williams se detiene en los problemas que acarrea las diferentes acepciones del edificio teórico, tan caro al marxismo, compuesto por la base y la superestructura. El autor entiende que tanto los ortodoxos, los que entienden que el elemento económico (la base) es el único determinante, como algunos no ortodoxos, los que adhieren a la determinación en última instancia, cometen un pecado original. El mismo consiste en confundir las categorías de análisis con entidades concretas de la vida real, y esto conlleva a considerar que existen elementos consecutivos, cuando en la realidad las actividades y la praxis del hombre real son totales e indivisibles (Williams, 1980:99).

Esta concepción problemática es deudora de otras dos categorías también abordadas de manera errada, según Williams, por el marxismo: la determinación y las fuerzas productivas. El problema con la categoría de la determinación radica en concebir a las condiciones materiales de existencia como condiciones fijas e inalterables. A partir de una serie de pasajes de Marx, el economismo comete nuevamente el error de confundir la perspectiva analítica con la vida concreta y se precipita construyendo una idea de determinación donde existen “leyes de hierro científicas”, ajenas y externas a la voluntad del hombre, que son inevitables. El autor caracteriza a esta idea como una “objetividad abstracta” y se pregunta cuál fue la razón para que esta concepción tenga tanto desarrollo en el plano teórico y termina afirmando que la única y poderosa razón fue la experiencia histórica de la economía

---

<sup>9</sup> Raymond Williams: *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península, 1980.

capitalista a gran escala que llevó a muchos, no sólo a los marxistas, a pensar que efectivamente el control del sistema estaba por fuera de la voluntad de los sujetos y que estaba regido por leyes “objetivas”. No obstante, es imposible un marxismo sin una idea de determinación, por eso el autor se pronuncia por una “objetividad histórica”, donde la determinación no son leyes mecánicas, sino fijaciones de límites o ejercicio de presiones:

Por lo tanto, la <<sociedad>> nunca es solamente una cáscara muerta que limita la realización social e individual. Es siempre un proceso constitutivo con presiones muy poderosas que se expresan en las formaciones culturales, económicas y políticas y que, para asumir la verdadera dimensión de lo <<constitutivo>>, son internalizadas y convertidas en voluntades individuales (Williams, 1980:107).

Las críticas también se extienden hasta Louis Althusser, pues si bien con su concepto de sobredeterminación (es decir, determinación por múltiples causas) sortea algunas de las dificultades del economismo no consigue evitar la “objetivación categórica”. Nuevamente se asiste al error de considerar a la realidad como compartimentos separados, donde ciertas prácticas tienen una jerarquía estructural y determinante (real) y otras no. Williams considera que tanto el economismo como el estructuralismo caen en este error por confundir la naturaleza de las “fuerzas productivas”.

El marxismo ortodoxo entiende a las fuerzas productivas de una manera muy limitada, de manera tal que concibe a la producción económica como la única producción material, cuando, a partir de Marx en *La Ideología Alemana*, la fuerza productiva debería ser concebida como “todos y cada uno de los medios de producción y reproducción de la vida real”. Esta limitación colabora con la idea errada de un “mundo autosubsistente” de fuerzas productivas y con la idea de que existen actividades materiales y otras no. La producción de un orden político y social por parte de una clase dominante a través de la construcción de instituciones educativas, del control de la prensa, del desarrollo de políticas culturales, nunca es una actividad superestructural. “Constituyen la necesaria producción material dentro de la cual, en apariencia, sólo puede ser desarrollado un modo de producción autosubsistente” (Williams, 1980:112).

La invitación de Williams consiste en parar la teoría “sobre sus dos pies”, reconociendo que no existen actividades humanas materiales o estructurales y otras sin relevancia, sino que por el contrario todas son elementos de un mismo proceso social total que “conllevan intenciones y condiciones específicas” y es menester romper el aislamiento de las mismas derribándolas del “reino de las artes y las ideas” donde las han proyectado.

Es el concepto gramsciano de hegemonía, el que le brinda mayor claridad a las intenciones de Williams. La hegemonía, entendida como un proceso dinámico y constitutivo de un orden social y político efectivo que opera a través del consenso en contraposición al concepto de dominación, entendido como una instancia estática y que concibe a la coerción como la operación fundamental, ofrece mayor flexibilidad para comprender los procesos culturales.

Nuevamente si se entiende a la hegemonía, como, por un lado un complejo entrelazamiento de fuerzas sociales, políticas y culturales (Williams, 1980:129) y por el otro un orden dominante y si se quiere de clase, aunque no monolítico ni excluyente, se habrá dado un paso importante para pensar la materialidad y la especificidad de la cultura. En ese sentido para acceder a la comprensión de una forma cultural, nunca epifenoménica ni subsidiaria de otra instancia material, se deberá analizarla en su forma histórica y relacional con sus presiones y limitaciones específicas, donde ningún elemento, a priori, ejercerá una determinación única ni última.

Es con este respaldo teórico que Williams propone “reemplazar términos indiferenciados y obstructivos por especificadores y motivadores”. Señala que en todo proceso cultural se pueden distinguir tres aspectos: las instituciones, las tradiciones y las formaciones. El primero de estos tres conceptos no ofrece mayor dificultad, se refiere a las instituciones formales (Williams no lo señala con total claridad pero se da por sobrentendido que se refiere a la totalidad de las instituciones estatales y privadas de una formación social: la familia, la escuela, las instituciones de encierro, sindicatos, oficinas públicas, partidos políticos, las que para Althusser serían los Aparatos Ideológicos del Estado). Los otros dos conceptos son los más interesantes y productivos puesto que contribuyen con más énfasis para comprender los procesos en el sentido que propone el autor.

Por tradición el autor no entiende una mera sobrevivencia de un pasado inerte en el presente, sino una *tradición selectiva*: “una versión intencionadamente selectiva de un pasado

configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural” (Williams, 1980: 137). Esta vigorosa *tradición selectiva* que tiene un profundo sentido hegemónico no es establecida solamente por las instituciones formales identificables, sino que también es sostenida, revisada y resistida por las formaciones que son:

[...] los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales (Williams, 1980:139).

Así como la suma de las actividades de las instituciones no da por resultado la *tradición selectiva*, este cálculo tampoco es igual a una hegemonía orgánica. El proceso hegemónico no se reduce a una mera socialización producida por el efecto de los Aparatos Ideológicos del Estado – aquí el autor cuestiona nuevamente a Althusser – sino que el proceso social total es mucho más amplio, los excede y en la práctica está lleno de contradicciones y de conflictos no resueltos.

No sólo debe buscarse la complejidad de una cultura – afirma Williams – en las definiciones sociales de la misma (tradiciones, instituciones, formaciones), también debe prestársele atención a las interrelaciones dinámicas que se dan entre las diferentes posiciones en el seno del proceso cultural. Parte de reconocer – como hipótesis trascendental - la existencia de una cultura burguesa y dominante pero, lógicamente, bajo la prescripción de analizarla en sus formas concretas e históricas y para ello es que incorpora las categorías de lo residual y lo emergente. A su vez, estas últimas se definen en función de lo dominante, sea en una relación que reafirma el orden dominante o alternativa u oposicional. Lo residual, a diferencia de lo arcaico, es un elemento efectivamente formado en el pasado pero que goza de una significación efectiva en el presente. Ofrece el ejemplo de la religión organizada, la cual es predominantemente residual, y que contiene en su interior elementos que pueden considerarse alternativos y oposicionales, como pueden ser la hermandad absoluta y el servicio desinteresado a los demás, y elementos incorporados a lo dominante, como es el funcionamiento oficial. Por lo emergente el autor quiere significar, algo más que lo simplemente nuevo, sino más bien aquellos significados, valores y relaciones que se

construyen continuamente. La otra característica que señala de lo emergente es que “resulta excepcionalmente difícil distinguir entre los elementos que constituyen efectivamente una nueva fase de la cultura dominante [...] y los elementos que son esencialmente alternativos o de oposición a ella” (Williams, 1980:146).

Es necesario, aquí, observar con un ejemplo las categorías propuestas por Williams. Para lo cual voy a apelar a un pasaje histórico ya descrito en el apartado 1.2 que refiere al desplazamiento ocurrido en el campo intelectual posperonista. Como conté el frente cultural antiperonista y condescendiente con la Revolución Libertadora comienza a mostrar sus primeras grietas a partir de los sucesos de 1956 (los fusilamientos de los militares Valle y Cogorno y los de civiles en los basurales de José León Suárez). Al interior de la formación que integró la revista *Sur* - de orientación liberal y, sin dudas, la dominante por entonces -, Sábado (con la ya citada “Carta Abierta al General Aramburu”), Ezequiel Martínez Estrada y Jorge Andrés Paita protagonizan una “disidencia liberal” denunciando la desperonización autoritaria y ensayando sendos mea culpas por la obsecuencia de antaño (Cernadas, 1997). Se puede caracterizar a esta disidencia como una modalidad de lo emergente en función de que en ese momento histórico era dificultoso predecir la evolución (dominante, alternativa u oposicional) de esa posición. También se puede extender, aunque desde otra perspectiva, esta categoría a la formación cultural que se núcleo alrededor de la revista *Contorno*. Desde una identidad todavía difusa<sup>10</sup>, mezcla de existencialismo y crítica a la izquierda tradicional como así también embrionaria de lo que se denominó Nueva Izquierda, *Contorno* polemizó con la posición dominante. Estoy tentado en afirmar que el lugar de lo residual estuvo vacante, más que nada por la proscripción y la ilegitimidad del peronismo en el campo cultural, aunque este gozó de un gran dinamismo en otro tipo de formaciones. Es elocuente pensar esta situación desde una sugerencia de Williams, que insinúa que en momentos críticos la fuerza incorporativa y neutralizadora de la cultura dominante aumenta su intensidad. En ese sentido ciertas posiciones quedan condenadas a la marginalidad en el campo cultural, y ese pudo haber sido el caso del “peronismo cultural”.

En suma, Williams con su “materialismo cultural” esquivo al marxismo canónico y sus fórmulas esclerotizadas – recordar que prefiere dejar de lado como premisa la metáfora

---

<sup>10</sup> Sugiero esta idea en función de los integrantes que conformaron *Contorno* y su posterior trayectoria tanto profesional como artística. Recuerdo algunos de sus integrantes: Ismael y David Viñas, León Rozitchner, José Sebrelli, Noé Jitrik, Oscar Masotta, entre otros.

base/superestructura y parte desde la afirmación, también marxista, que dice que la existencia social determina la conciencia – y aporta indicaciones de gran productividad para analizar los procesos culturales concretos. La NCC toma nota de esto y como se verá en el próximo capítulo, recurre a Williams para comprender su objeto de estudio.

## **2.4 Intelectual Comprometido e Intelectual orgánico.**

Tanto Jean Paul Sartre como Antonio Gramsci problematizan la cuestión del rol de los intelectuales. Las visiones de estos dos autores, aunque no antagónicas, son diferentes y ambas – como se verá más adelante - le permiten a la NCC leer con amplitud y caracterizar diferentes procesos relacionados con la articulación entre el arte y la política en los años ‘60 y ‘70. Comenzaré por las posiciones de Sartre.

En primera medida, es necesario señalar que Sartre<sup>11</sup> cuando se refiere al compromiso de los intelectuales está pensando fundamental y casi únicamente en los escritores. “No, no queremos “comprometer también” a la pintura, la escultura y la música o, por lo menos, no de la misma manera”. Con estas palabras Sartre libera a los artistas del problema del compromiso y también señala que la actividad de un escritor por un lado tiene profundas diferencias con la de un escultor, un pintor o un músico. Para Sartre no sólo existen diferencias entre las formas sino también en la materia. “[...] una cosa es trabajar con colores y sonidos y otra cosa es expresarse con palabras. Las notas, los colores y las formas no son signos, no son cosas que remitan a nada que les sea exterior” (Sartre, 1976:45).

Con esta frase Sartre no está indicando que las notas, las formas y los colores sean registros puros, sino que por el contrario habita en ellos un *sentido oscuro*: donde la percepción juega un papel fundamental porque es la que va a completar, sin ningún a priori, la significación. Sartre ubica a los poetas del lado de los músicos, pintores, y escultores. Los poetas desestiman la utilización del lenguaje como si fuesen instrumentos, para ellos las palabras son cosas y no signos.

El hombre que habla está más allá de las palabras, cerca del objeto; el poeta está más acá. Para el primero, las palabras están domesticadas; para el segundo, continúan en estado salvaje. Para aquél, son convenciones útiles, instrumentos

---

<sup>11</sup> Ver en Jean Paul, Sartre: *Qué es la literatura*, Buenos Aires, Losada, 1976.

que se gastan poco a poco y de los que uno se desprenden cuando ya no sirven; para el segundo son cosas naturales que crecen naturalmente sobre la tierra, como la hierba y los árboles (Sartre, 1976: 49).

Es por las condiciones que mencioné que Sartre libera a los artistas del dilema del compromiso. No obstante los prosistas no están en la misma situación. “El arte de la prosa se ejerce sobre el discurso y su materia es naturalmente significativa; es decir, las palabras no son, desde luego, objetos, sino designaciones de objetos” (Sartre, 1976:54). Nunca el escribir puede tener por objetivo la pura contemplación, el prosista que entiende que con cada palabra siempre está revelando algún aspecto del mundo, puesto que la palabra es acción y revelar es cambiar, es un escritor comprometido que “ha abandonado el sueño imposible de hacer una pintura imparcial de la sociedad y la condición humana” (Sartre, 1976:57). En este caso, a diferencia de los artistas, las condiciones mismas de la actividad de la prosa son las que obligan al prosista a comprometerse. Ahora bien, ¿cómo concibe Sartre este compromiso y cómo lo asume en su calidad de escritor?

En “Presentación de *Los Tiempos Modernos*”, un artículo realizado con motivo de la inauguración de una revista del mismo nombre dirigida por Sartre, el autor comienza afirmando que muchos de los escritores burgueses se vieron tentados por la irresponsabilidad. Se sintieron incomprendidos y por fuera de los conflictos de su época entendiendo su práctica como autónoma; a esta actitud el autor la tilda de irresponsable. Sartre, por el contrario, se asume en una posición *comprometida* con su tiempo. Lo que busca es devolverle a la literatura, lo que nunca debería haber perdido: una función social. Las siguientes citas sintetizan claramente el programa de Sartre:

Nuestra intención es contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea. No entendemos por esto un cambio en las almas; dejamos muy a gusto la dirección de las almas a los autores que tienen una clientela especializada [...] nos colocamos al lado de quienes quieren cambiar a la vez la condición social del hombre y la concepción que el hombre tiene de sí mismo. Así en relación con los acontecimientos políticos y sociales venideros, nuestra revista tomará posición en cada caso (Sartre, 1976:13).

Y con respecto al modo en que se debe dar esa toma de partido en su revista, el autor afirma:

No lo hará políticamente, es decir, no servirá a ningún partido, pero se esforzará en extraer la concepción del hombre en la que se inspirarán las tesis en pugna y dará su opinión de acuerdo con la concepción que ella tiene formada (Sartre, 1976:13).

En el caso de Gramsci<sup>12</sup> el modo de abordar la noción y la tarea de los intelectuales está relacionada con el proceso histórico de consolidación hegemónica de una clase social (en el texto habla de grupo social seguramente para eludir la censura carcelaria). En el desarrollo de una sociedad – pensemos en la capitalista – la clase dominante va creando un conjunto de intelectuales orgánicos que son los que tienen la tarea de organizar la sociedad en general, “en todo su complejo organismo de servicios hasta la misma organización estatal” (Gramsci, 1984:10). Como se ve la categoría de intelectuales le cabe a un abánico bastante amplio de profesionales: educadores, técnicos de fábricas, trabajadores de la salud, funcionarios judiciales, etc. El autor se pregunta por los límites que acepta la definición de intelectuales y afirma que: “Todos los hombres son intelectuales, podríamos decir, pero no todos los hombres tienen en la sociedad la función de intelectuales”. En suma, hay que buscar qué esfuerzo gravita más en la actividad del sujeto para considerar si es o no un intelectual; si es la elaboración intelectual o el esfuerzo nervioso muscular.

No obstante junto a los intelectuales orgánicos de una clase social ascendente conviven los intelectuales tradicionales que son aquellos que tienen una sobrevida con respecto a una formación social pasada y que aún cuentan con prestigio e influencia en la sociedad. El ejemplo más significativo de esta categoría de intelectuales son los eclesiásticos que supieron ser orgánicos durante el feudalismo y monopolizaron la actividad educativa.

No sólo un intelectual puede ser orgánico a una clase sino que también puede serlo con respecto a un partido. Así como puede intervenir en el plano de la “sociedad política o Estado”, también lo puede hacer en el plano de la “sociedad civil”. El autor señala una analogía entre el Estado y el partido:

---

<sup>12</sup> Ver en Antonio Gramsci: *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1984.

[...] el partido político es justamente el mecanismo que en la sociedad civil cumple la misma función que en medida más vasta y más sintéticamente cumple el Estado en la sociedad política, es decir, procura la unión entre intelectuales orgánicos de un grupo dado, el dominante, y los intelectuales tradicionales; y el partido cumple esta función en forma dependiente de su función fundamental, que es formar sus propios componentes, elementos de un grupo social que ha surgido y se ha desarrollado como económico hasta convertirlos en intelectuales políticos calificados, dirigentes, organizadores de toda la actividad y la función inherente al desarrollo orgánico de una sociedad integral, civil y política (Gramsci, 1984:19).

Gramsci observa que en el partido la vinculación del intelectual es más orgánica con respecto a la que se da en el Estado, es decir, se liga más estrechamente al grupo en el partido que en el Estado; puesto que los componentes de un partido superan su momento concreto de desarrollo histórico para erigirse como agentes de una actividad global, nacional e internacional.

Los planteos de Gramsci y Sartre tienen diferencias como también una similitud importante. Ambos descartan que el intelectual sea una figura autónoma en relación a los procesos históricos y sociales. Es decir, para ambos el intelectual tiene una función social. Entre las diferencias se cuenta que Sartre cuando habla de intelectuales está pensando fundamentalmente en los escritores que se comprometen con la realidad desde su práctica específica ajena a cualquier imperativo político – partidario. A su vez, Gramsci amplía la definición de intelectuales a, prácticamente, todos los que con su tarea sirven a la hegemonía política de una clase. Pero también considera que son intelectuales orgánicos los que subordinan sus tareas a la estrategia de un partido colaborando con sus esfuerzos a la emancipación de una clase social – o a la consolidación de la misma – y al desarrollo de una nueva sociedad.

En el apartado 2.2 advertí que, tal vez, las apreciaciones de vanguardia de Lukács y de *avant – garde* de Adorno, ambas recuperadas por Buck-Morss, podrían confundirse con las de intelectual orgánico e intelectual comprometido respectivamente. Cabe, entonces, señalar las diferencias. Cuando Lukács afirma que los intelectuales deben ser la vanguardia de la Revolución y tener un papel de liderazgo e instrucción política al interior del partido, está

haciendo un análisis mucho más restrictivo que el que propone Gramsci. Por un lado si bien Gramsci, analiza la función que asumen los elementos de un partido caracterizándolos como intelectuales orgánicos, quienes también tienen un papel dirigente y educador, no restringe la noción sino que la extiende a todos los “trabajadores intelectuales” que con su tarea, no sólo funcionan al interior de un partido, sino que también sostienen el funcionamiento de la “sociedad política o Estado”. A su vez, cuando Adorno afirma que los intelectuales deben ser la *avant – garde* revolucionaria y que deben asumir el papel de experimentadores, está extendiendo la categoría no sólo a los pensadores, como fue él, sino también a los artistas. En cambio, Sartre si bien considera al igual que Adorno que los artistas no deben supeditar sus obras a ningún imperativo político, les adjudica solamente a los escritores la categoría de intelectual porque su práctica específica, que trabaja con significados estables, requiere de un compromiso no partidario con su realidad inmediata.

### **3. Arte, cultura y política para la NCC**

La intención en este capítulo es caracterizar los abordajes que hace la NCC sobre sus objetos de estudio. Para lo cual sistematizaré las diferencias y afinidades entre los autores según sus parecidos en las formas de trabajar el marco temporal en cuestión y en la aplicación teórica. La manera en que expondré esto es la siguiente: analizaré en forma separada los trabajos de L&M y Andrea Giunta - *Del Di Tella al Tucumán Arde Vanguardia Artística y Política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por asalto, 2000 y *Vanguardia, Internacionalismo y Política (Arte argentino en los años sesenta)*, Paidós, Buenos Aires, 2001 respectivamente – para luego compararlos y en función de lo anterior alinearé el resto de los trabajos y autores. La elección de estos dos textos como contrapuntos privilegiados no es arbitraria, sino que por el contrario, en mi corpus, son los trabajos de más extensión y profundidad y los que representan más adecuadamente las dos maneras de trabajar la articulación entre arte y política en la NCC.

#### **3.1 Vanguardia en el itinerario del '68**

Como adelanté voy a comenzar este recorrido por el texto de L&M. Mi trabajo sobre el texto consistirá en resaltar e interpretar dos niveles: el trabajo con las categorías y el abordaje metodológico e histórico. Considero además que estos dos niveles son inescindibles y estrechamente acoplados, por lo tanto no habrá apartados especiales para cada uno de ellos.

L&M estudian el itinerario del '68, proceso por el cual artistas de Rosario y Buenos Aires encararon una ruptura con las instituciones artísticas consagradas y comenzaron a articular sus prácticas con otros ámbitos extra – artísticos (sectores políticos y el movimiento obrero). Una de las primeras cosas que se preguntan es si se ajusta a estos grupos la definición de vanguardia. Como afirmé en el capítulo 2.1, la NCC no acepta la restrictiva definición de Bürger, aunque sí reconoce su pesada herencia. L&M no son la excepción, por ende rechazan el hecho de que sólo a los movimientos históricos se pueda aplicar la categoría – es por eso que utilizan a Foster como contraejemplo teórico – pero también reconocen algunos aspectos de la posición de Bürger.

En este balance con Bürger, del lado del debe quedaría definitivamente la definición de vanguardia que proponen L&M, que lógicamente dista por completo de ese autor.

[...] aquella que la entiende como ruptura y como avanzada [...] la vanguardia es, en el momento histórico de su irrupción, una ruptura violenta contra la estética hegemónica, y en perspectiva, una ‘brecha hacia el futuro’, una avanzada (de la sensibilidad creativa) que puede llegar a ser dominante en un momento histórico posterior (L&M, 2000:18).

Del lado del haber, quedaría el hecho de que los autores comparten con Bürger el carácter cíclico o, más precisamente, los momentos que atraviesan la historia de las vanguardias artísticas. L&M entienden que el primer momento está marcado por un impulso rupturista contra el orden artístico instituido, en un segundo momento se asiste a la crisis y dispersión de los grupos y en el tercer momento más alejado en el tiempo se vuelve a reiterar el recurso experimental que ayer conmovió pero hoy apenas llama la atención (L&M, 2000:23).

A su vez apelan a Williams para aproximarse a su objeto de estudio. Entienden conveniente pensar al itinerario del ‘68 al momento de su irrupción como “lo emergente”, puesto que “mientras, una manifestación cultural es emergente, no permite vislumbrar si se constituirá en alternativa u oposicional frente a los cánones hegemónicos, o si derivará en una forma renovada de lo dominante” (L&M, 2000:18). También consideran pertinente conceptualizar los modos de intervención y de organización de los grupos de vanguardia de Buenos Aires y Rosario, a través del concepto de ‘formaciones culturales’, por el hecho de que sostuvieron relaciones cambiantes con las instituciones formales, y caracterizar el itinerario del ‘68 como el pasaje desde una posición alternativa a otra oposicional, es decir el paso de un mero gesto estetizante y experimentador a otro francamente disruptivo y de enfrentamiento total con las instituciones.

A partir de lo señalado, me interesaría introducir algunas claves para interpretar el trabajo de nuestros autores. Considero en el trabajo categorial en general, pero sobre todo en el concepto de vanguardia, se observa un transito desde el esfuerzo teórico por alcanzar “el concepto de vanguardia” hacia una mayor implicación – y por consiguiente un *aggiornamento* de la noción - con su objeto de estudio. A su vez, los conceptos de Williams también se utilizan casi con exclusividad para describir diferentes instancias del itinerario

del '68 colaborando, en alguna medida, con ese aggiornamento. Pero para entender con más claridad esta interpretación, debo señalar, a continuación, otros aspectos que ofrecen los autores al abordar su objeto.

El itinerario del '68, como adelanté, fue una serie de obras, pronunciamientos y manifestaciones desarrollada por un sector de la vanguardia plástica (junto a sectores estudiantiles, políticos y del movimiento obrero) que desembocó en la muestra colectiva "Tucumán Arde". Para L&M – y aquí va una hipótesis importante y, como señalaré, un contrapunto con Giunta - es el 'imput político' o la inclemencia del estado de cosas (recordar las características represivas del gobierno de la "Revolución Argentina" señaladas en el apartado 1.2), junto a las ansias por asumir un mayor compromiso con la transformación de la realidad, lo que motiva a los artistas a radicalizar sus ya radicalizadas experiencias estéticas en un sentido político, en suma, en un sentido oposicional.

El aggiornamento de la noción al objeto de estudio se registra justamente en privilegiar la denominación de vanguardia a los grupos plásticos que protagonizan el itinerario del '68 (y en algunos casos a los que quedaron en el camino) y en desatender el resto del campo artístico, pero sin afirmar lapidariamente "esto no es vanguardia".

Nuevamente, cabe señalar que este tratamiento teórico no es gratuito sino que está relacionado con el modo en que los autores se acercan a este período y al recorte que hacen de la misma. Los autores apuestan para aproximarse históricamente a este período – en términos de Walter Benjamin - por el camino de la mónada, es decir, el instante en que queda reflejada toda una vida y en una vida toda una época, y en una época toda la historia.

No pretendimos en este libro hacer una "historia del arte argentino de los años '60", ni una "historia de la vanguardia", ni siquiera "una historia del arte y la política en ese período. Concentrados apenas en un caso (en gran medida desconocido, o conocido parcialmente como nombre mítico) ocurrido en un año vertiginoso, sabemos que dejamos afuera o apenas mencionamos a artistas y acontecimientos importantes de los '60 (L&M, 2000:253).

Es decir, a partir de la reconstrucción (con entrevistas y análisis material de los discursos) del itinerario del '68, "en su instante de peligro", buscaron poner de relieve gran parte de las discusiones, acciones y debates de esta articulación entre arte y política.

No obstante en la parte II “La Trama”, los autores realizan un recorrido por los antecedentes tanto artísticos y políticos sobre los cuales emerge su objeto de estudio. En primer lugar, se describen, entre otras cosas, tanto las políticas económicas del gobierno de Onganía como las repercusiones que tuvo el golpe militar del ‘66 en el campo cultural como así también los diferentes reacomodamientos que se dan en la militancia sindical y política del período. L&M se detienen en el proceso político que dio vida a la CGT de los Argentinos, y a su vez señalan el surgimiento de nuevos sujetos políticos, como las organizaciones armadas y el movimiento de sacerdotes tercermundistas.

En segundo lugar, también realizan un detenido análisis de lo que significó el proceso modernizador en el arte y la cultura. Destacan el papel que le tocó jugar al Di Tella, que redefinió y reemplazó al viejo mecenazgo aristocrático por una promoción y gestión profesional del arte a través de becas y subsidios, y también resaltan la profunda influencia que tuvo el circuito modernizador, tanto a partir del trabajo de Jorge Romero Brest en el Museo Nacional de Bellas Artes como en otras galerías privadas, en los artistas y en el público. Los autores también arriesgan una periodización del arte plástico de vanguardia en Argentina, reconociendo dos ciclos importantes: uno, del ‘58 al ‘63, hegemonizado por el informalismo y la crítica al academicismo, al decorativismo y a la pintura abstracta y otro un poco más extenso del ‘64 al ‘70 caracterizado por una simultaneidad de tendencias (el pop, los *happening* y la radicalización política).

Cómo sugerí el repaso por la trama histórica no es un fin en sí mismo sino que su significado fundamental, en la globalidad del trabajo, es el de contextualizar la coyuntura histórica de la cual surge el itinerario del ‘68.

Este modo de aproximación a la época explica, en gran medida, el trabajo con las categorías. Al poner el énfasis en el “centelleo” de un proceso particular y desde ahí leer toda una época se comprende la implicación teórica con el objeto de estudio y el eventual *aggiornamento* de las nociones. Aunque alguien podría decirme que la periodización del arte de vanguardia que realizan L&M da por tierra con mi interpretación porque en ese caso se asiste a una apertura de la noción; igualmente creo que el argumento no se cae en función de lo que vengo afirmando: que tanto “la trama” como la periodización no tienen gravedad fundamental en el trabajo global y a excepción de ese *affaire*, cuando se habla de vanguardia se está hablando fundamentalmente de los grupos que protagonizaron la experiencia del ‘68.

### 3.2 Vanguardia autónoma y vanguardia politizada

En este apartado me detendré en el trabajo de Andrea Giunta. Nuevamente, al igual que en el análisis precedente, mi labor sobre el texto se abocará al modo de trabajo sobre las categorías teóricas – sobre todo la decisiva noción de vanguardia – y a la aproximación histórico – metodológica.

A esta altura huelga decir que la NCC no comparte las posiciones de Bürger, y Giunta, lógicamente, no es la excepción (vale recordar su cita que expuse en el apartado 2.1). En este punto, sin duda, coincide con L&M. No obstante, en cuanto al concepto de vanguardia, Giunta prefiere no arriesgar ninguna definición a priori, sino que se concentra en construir el escenario cultural donde determinadas obras fueron consideradas como de vanguardia y desde ahí “revela el carácter localizado de toda vanguardia, su accionar contingente, su forma histórica y relacional” (Aguilar, 2001:2). Gonzalo Aguilar, en su crítica al libro de Giunta, denomina este abordaje como “antiesencialista” porque la definición no precede al estudio de las prácticas sino que es necesario ir a las prácticas para responder qué cosa es vanguardia. Aunque también es honesto afirmar que Giunta señala dos rasgos importantes a la hora de caracterizar una expresión de vanguardia (la voluntad de anticipar un mundo y el enfrentamiento con las instituciones), pero bajo la prescripción de entenderlos como condiciones de reconocimiento y no cómo requisitos excluyentes.

Es así que en el capítulo 4 “La vanguardia como problema”, la autora repasa la trayectoria de diferentes artistas en los primeros ‘60, que en su momento se consideraron a sí mismos como vanguardistas o la crítica los consideró de ese modo y en ese repaso Giunta les “cree” y, sin discriminación, los considera a todas como de vanguardia. Giunta advierte en la primera generación de vanguardia – que es la que describe en el capítulo 4 – un afán casi exclusivo por explorar formas y lenguajes nuevos, y en virtud de esto esa generación no entendió conflictivamente la relación entre vanguardia estética y vanguardia política, porque para ellos el arte de vanguardia era por sí sola una fuerza transformadora del orden social (Giunta, 2001:168). En este mismo capítulo la autora analiza las obras de Marta Minujín, Alberto Greco y Rubén Santantonin, entre otros, para describir la tensa convivencia, aunque convivencia al fin, entre una vanguardia con ansias de revolucionar formas y contenidos y provocar los límites del gusto burgués, pero necesitada de reconocimiento, y una *institución*

*arte* regida por el imperativo de internacionalizar el arte nacional y dispuesta a tolerar más de lo que hasta entonces había tolerado. Convivencia únicamente alterada, tal vez, por las resistencias de una crítica nacional que operó a través del criterio de *tradición selectiva* (Giunta, 2001:187), comparando “odiosamente” con los movimientos históricos desdeñando los contenidos específicos y particulares de las vanguardias nacionales.

En el capítulo 8 “La vanguardia entre el arte y la política”, siguiendo la línea de entender a la vanguardia no cómo un concepto filosófico sino como una práctica cultural, Giunta analiza las diferentes tensiones y debates que se dieron en el seno del campo artístico y entre las diferentes expresiones de vanguardia frente a la problemática de la relación con la política. En ese sentido, elabora una hipótesis distinta a la de L&M, en lo que concierne a la articulación entre arte y política. “Nuestra hipótesis es que la decisión de unir vanguardia estética y vanguardia política, cuyos primeros síntomas podríamos ubicar a mediados de la década, pero cuyas más extremas demostraciones se verán en 1968, no fue una decisión que obedeció a una circunstancia única proveniente del campo de la política” (Giunta, 2001:336). A diferencia de L&M, pone más énfasis en los componentes artísticos de esta articulación; permítaseme la siguiente cita que, aunque extensa, es bastante ilustrativa:

El grado de ruptura que se produjo en 1968 no se explica exclusivamente por la voluntad de politización, sino también por la búsqueda de una experimentación extrema desde la cual los artistas se propusieron pensar también la politización. En definitiva, las respuestas no provinieron sólo de las necesidades de la política sino que fue desde la compactación y superación de todo el capital de estrategias simbólicas que habían acumulado en la experimentación vanguardista, que se propusieron pensar las acciones estéticas como una energía capaz de colaborar en la transformación social. La convicción a la que finalmente llegaron, fue que el arte no tenía que esperar a la revolución para adquirir un sentido político, sino que podía aspirar, también, a integrar las fuerzas capaces de provocarla (Giunta, 2001:363).

Giunta entiende que desde el seno de la primera generación de vanguardia, se escinde o, mejor aún, se autogenera una fracción politizada – ¿la segunda generación? la autora no lo marca pero se da por entendido– que se enfrentará a la primera denunciando su falsedad y su

carácter institucional; esto se da porque el denominador común en esta segunda generación es que asumen el rol del intelectual que se compromete. Aquí la referencia teórica es la de Sartre y su modelo de *intelectual comprometido*, en contraposición al de *intelectual orgánico*, que como expuse en el apartado 2.4, es aquél que asume el papel de “conciencia crítica de la sociedad” y que desde su tarea específica y desde la independencia política se compromete con la transformación de la realidad. Cabe aclarar que la licencia teórica que se toma la autora es el traslado de la categoría a los artistas plásticos cuando Sartre los liberaba de los dilemas del compromiso.

Como en el apartado anterior, es difícil separar el abordaje de la noción de vanguardia de la aproximación teórica y del abordaje metodológico propuesto en el trabajo de la autora. Además de su antiesencialismo teórico vale resaltar el afán periodizador que no sólo influye en la aproximación histórica sino que también organiza, en varias oportunidades, los capítulos del libro. Se podría afirmar que uno de los objetivos de la autora es contar cómo circularon las obras de arte en los años sesenta (Aguilar, 2001:1); – aquí es clave la periodización entre la primera vanguardia (la autónoma) y la segunda (la politizada) - pero también en los años que le precedieron. Esto último se expresa en el capítulo 1 “El arte moderno en los márgenes del peronismo” y en el 2 “Proclamas y programas durante la Libertadora”; donde cobran relieve sendos procesos y regímenes políticos como ejes periodizadores. En el primer caso, la autora cuenta cómo el desarrollo del arte moderno, en general, y el abstracto, en particular, estuvo condenado a la marginalidad durante el decenio peronista a partir de la “caricaturesca” oposición del por entonces ministro de Cultura Oscar Ivanisevich. De espaldas a las instituciones oficiales y alrededor de las *formaciones* relacionadas con la revista *Sur* y la Asociación Ver y Estimar de Romero Brest, se fue gestando un programa artístico - cultural que asumió la forma de revancha histórica en el período posterior. Es en el segundo caso, donde se asiste a la descripción del campo artístico como un eslabón más en el frente antiperonista y cómo este trabaja – con más o menos tensiones - de manera coordinada con las instituciones oficiales. Vale recordar que durante la “Revolución Libertadora”, Romero Brest dirigió el Museo Nacional de Bellas Artes.

A partir de lo anterior aventuraré una caracterización en relación a la forma en que la autora se aproxima a la historia. Al proponer cortes epocales más o menos taxativos, Giunta se acerca a su objeto de estudio priorizando la construcción de “sistemas”; es decir,

construyendo un cuerpo coherente de significados y desbrozándolo de elementos secundarios. Conviene aclarar que esto no excluye el hecho de que a los diferentes períodos se los asedie e interroge con rigurosidad metodológica.

### **3.3 Modos de abordaje**

Hasta aquí, he trabajado sobre los textos de L&M y Giunta respectivamente señalando la forma en que abordan la articulación entre arte y política. A continuación, y tal como adelanté, voy a exponer y resumir los contrapuntos – tal vez extremándolos un poco para ganar en claridad - entre los dos abordajes, “bautizarlos” de acuerdo a sus elementos característicos para después, en los apartados 3.4 y 3.5, alinear el resto de los trabajos de la NCC en alguno de los dos “rincones”.

En primer lugar hay que destacar que L&M y Giunta trabajan de diferente manera la noción de vanguardia. L&M proponen, por un lado, una rigurosa definición teórica a priori, para luego restringirla a su objeto de estudio en cambio Giunta no propone ninguna definición a priori, sino que se limita a analizar las obras, los artistas y los grupos que fueron considerados de vanguardia.

En segundo lugar, entienden de diferente manera el proceso de politización del arte. Para los primeros, es el imput externo – la política – el que se impone sobre el arte en la articulación entre vanguardias artísticas y vanguardias políticas. Para Giunta, este proceso obedece más a una lógica propia del campo artístico y/o cultural que a una demanda externa del campo político. A partir de este contrapunto, al itinerario del ‘68 L&M lo conciben más como una ruptura, a diferencia de Giunta que concibe al 68 artístico como una etapa más autogenerada por las leyes propias del campo.

En tercero, vale destacar nuevamente las formas en que estos autores se aproximan a la historia. Los primeros ponen el acento en la mónada benjaminiana, donde a partir de un episodio particular realizan la lectura de toda la historia. Giunta, en cambio, se aproxima con la ambición de sistematizar la historia por etapas resaltando ciertos elementos y, eventualmente, suprimiendo otros.

Sólo a los efectos de denominar de alguna manera a estas dos formas de abordaje y sin que pese ninguna carga peyorativa sobre ninguno de los dos nombres, y a falta de mejores

denominaciones voy a llamar a la primera *esencialista y rupturista* y a la segunda *antiesencialista y etapista*.

### 3.4 Esencialistas y/o rupturistas

A continuación voy a hacer un repaso por una serie de textos de la NCC que adhieren a la primera forma de abordaje descrita en el apartado 3.3 en, al menos, alguno de sus elementos característicos; es por eso que estos en el título de este apartado están unidos por un y/o. Entre los trabajos que voy a analizar hay tres que son producidos individualmente por L&M, uno de Mestman y dos de Longoni más precisamente, y uno de Guillermo Fantoni.

En primer término me referiré a un artículo de Mariano Mestman<sup>13</sup>. Aquí, el autor recupera, a partir de documentos históricos, ciertas tensiones y problemáticas que existieron en la confluencia entre núcleos intelectuales y el movimiento obrero (la CGT de los Argentinos casi con exclusividad). La diferencia con respecto a “Del Di Tella al Tucumán arde...”, sacando, obviamente, que este es un artículo de muchísima menos extensión, es que se focaliza en un espectro más amplio del campo intelectual y no sólo en la “vanguardia plástica”.

De ese modo, se cuenta la participación que tuvo en el seno de la lucha de la CGTA el grupo Cine Liberación y Rodolfo Walsh. Los primeros, luego de realizar *La hora de los hornos*, colaboraron con la novel central obrera a partir de la elaboración de los *Cineinformes de la CGT de los Argentinos*, entre fines de 1968 y principios de 1969. Este informativo cinematográfico fue una experiencia breve – de sólo tres episodios – pero inédita hasta entonces; se refirió fundamentalmente a ciertos conflictos y conmemoraciones coyunturales como por ejemplo la huelga petrolera del segundo semestre del ‘68 y los actos por el 17 de octubre (Día de la Lealtad Peronista). Walsh, a su vez, asumió un papel importantísimo primero como redactor del Mensaje del 1º de mayo<sup>14</sup> y en lo sucesivo como director del

---

<sup>13</sup> Mariano Mestman: “Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales y sectores del movimiento obrero, 1968-1969” en *Cultura y Política en los años ‘60*, Enrique Oteyza (comp), Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, 1997, p. 207 a 229.

<sup>14</sup> Este mensaje apareció en el primer número de CGT y constituyó una especie de programa de la CGTA y a su vez “una suerte de matriz a partir de la cual se elaboró el periódico”. La CGTA se creó, a partir del Congreso de Amado Olmos, donde un sector que aglutinaba a gremios menores se impuso por sobre el vandorismo proclamando a Raimundo Ongaro como secretario general de la nueva central obrera.

órgano de prensa llamado *CGT*. “El periódico acompañó a la CGTA desde su nacimiento hasta su declinación en la segunda mitad de 1969 (e incluso después en otras condiciones), publicándose semanalmente hasta fines del ‘68, quincenalmente hasta agosto del ‘69 y luego mensualmente” (Mestman, 1997:208). También en *CGT*, Walsh publicó su investigación sobre lo acaecido en mayo de 1966 en la Confitería Real de Avellaneda, donde un grupo de sindicalistas – entre los que se encontraba Vandor – acribillaron a balazos a un grupo opositor y también, por error o intencionalmente, a uno de los vandoristas (Rosendo García); estos hechos, más tarde, serían recopilados en su novela non fiction *¿Quién mató a Rosendo?*.

La preocupación fundamental que atravesó tanto al grupo Cine Liberación como a Rodolfo Walsh fue cómo debía darse la “comunicación con los de más abajo”, es decir qué lenguaje y qué términos eran los más apropiados para aproximarse a la clase obrera en un momento social y político determinado. En el caso de “La Hora...”, Cine Liberación se propuso dividir la película, que duraba 4 horas 20 minutos, en dos. La primera parte estaba fundamentalmente dirigida a los sectores intelectuales y universitarios y la segunda a la clase obrera y sectores populares. Walsh, por su parte, acusó recibo de la irregular acogida que tenía en las bases obreras el semanario *CGT* y creyó conveniente que los mismos militantes sindicales cuenten los conflictos. Con un “corresponsal en cada fábrica”, los mismos obreros contarían su lucha cotidiana y el periódico tomaría un cariz obrero y popular. Estas tácticas pensadas por los núcleos intelectuales fueron producto, en parte, de la resistencia – no unánime – a que sectores “pequeñoburgueses” tuvieran tanta ascendencia en una central obrera. Esta, seguramente, fue la principal tensión que se registró en la confluencia entre la intelectualidad y el movimiento obrero.

Como traté de resumir, se advierte que el texto tiene un perfil marcadamente documental en detrimento de las categorizaciones teóricas. No obstante, considero, que el autor asume tácitamente ciertas consideraciones teóricas en el orden de lo propuesto en “Del Di Tella a Tucumán arde...” que me permiten elucidar el modo de abordaje de la articulación arte – política a través de la noción de vanguardia, la cual es decisiva en mi interpretación. En ese sentido y en lo que refiere al campo artístico, el autor destaca a los artistas que realizaron “Tucumán Arde” y a los grupos de Ricardo Carpani, como los representantes más consecuentes en la articulación con el movimiento obrero. Al referirse a la primera

*formación*, Mestman, no duda en llamarlos “la vanguardia plástica”; en cambio no ocurre lo mismo con Carpani (lo denomina por el nombre) (Mestman, 1997:211). Llama la atención, esta resistencia a aplicar el concepto, teniendo en cuenta que Carpani fue uno de los pioneros en materia de desarrollar su obra por fuera de la *institución arte*<sup>15</sup>. En síntesis, se observa la discrecionalidad y el esencialismo a la hora de usar el concepto acotando su complejidad y restringiéndolo a los protagonistas del itinerario del ‘68, es decir a su objeto de estudio privilegiado.

En uno de los trabajos<sup>16</sup> de Ana Longoni ocurre algo similar, tanto en el aspecto documental del mismo como en el abordaje restrictivo de la noción de vanguardia. Aquí el foco está puesto ya no en el ocaso de los ‘60, sino en los primeros ‘70 y en diferentes grupos de experimentalistas que continuaron “con la exploración de materiales (incluidos los contenidos ideológico – políticos) y formatos no convencionales” (Longoni, 2001:1). A estos artistas argentinos se los suele englobar bajo la categoría – propuesta por Simón Marchán Fiz – de “conceptualistas ideológicos”.

Nuevamente, al igual que en el texto de Mestman citado más arriba, este trabajo tiene un perfil documental. Longoni recupera los pormenores de diferentes obras y realizaciones de estos nuevos grupos para compararlos con el caso del itinerario del ‘68. Permítaseme, en las próximas líneas, resumir estas experiencias citadas por la autora para luego aproximarme a lo que más me interesa de este trabajo.

Primero, la autora describe lo que fue una muestra organizada por el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) que se llamó “Arte e Ideología” en la Plaza Roberto Arlt en septiembre de 1972. Entre las obras – casi todas en el orden del conceptualismo – una de ellas hacía alusión a lo ocurrido semanas atrás en lo que se conoció como la masacre de Trelew<sup>17</sup>. Esta obra colectiva se llamó “La realidad subterránea” y se expuso en un pozo ubicado en la plaza. En el mismo los artistas colocaron fotografías de campo de concentración nazis que “eran lo suficientemente ambiguas como para que pudiesen remitir

---

<sup>15</sup> Ya en 1961, Carpani comenzó a desarrollar su trabajo con las organizaciones gremiales a través de la realización de murales, afiches callejeros e ilustraciones para publicaciones diversas (Mestman, 1997: 211).

<sup>16</sup> Ana Longoni: “El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia”, en: VV. AA. “Poderes de la imagen”. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA, Buenos Aires, CAIA, 2001

<sup>17</sup> Luego de una fuga del penal de Rawson, en la cual importantes jefes de las organizaciones armadas lograron escapar a Chile en avión, el 22 de agosto de 1972 la Armada fusiló en la Base Almirante Zar de Trelew a 16 guerrilleros que participaron en la toma del penal pero que por diferentes contratiempos en el operativo no consiguieron concretar su escape.

a acontecimientos actuales” (Longoni, 2001:4) y sobre una pared pintaron 16 cruces blancas en coincidencia con los 16 guerrilleros fusilados. Por esta obra se clausuró la muestra y se libró una orden de captura al organizador.

Segundo, en abril de 1973, Juan Carlos Romero realizó una exposición en el local de CAYC llamada “Violencia”. Lo expuesto en el orden de lo textual y del collage – extraídos de revistas sensacionalistas – giraban en torno a la violencia reinante por entonces y, en ese sentido, distinguía entre dos tipos de violencia: la represiva – la de arriba, la del régimen – y la liberadora – la del pueblo, la de abajo -. Véase que en el marco de una institución, puertas adentro, aunque fuese radical en su propuesta, esta exposición no fue reprimida.

Por último, la autora reconstruye el periplo de una obra, entre agosto y diciembre de 1973, que fue recordada con el nombre de “Ezeiza es Trelew”. Todo empezó a partir de una convocatoria a un premio impulsada por una empresa de acrílicos (Paolini SAIC). La única exigencia hacia los artistas fue que utilizaran, aunque no exclusivamente, acrílicos. Un grupo de artistas, produjo un verdadero “copamiento”, infiltrándose en el Centro Cultural San Martín – el lugar donde se realizaba la convocatoria – y preparando en ese mismo momento una “ambientación” política. La cual, consistió en un muro de ladrillos grises, de un lado pegaron afiches del PRT/ERP acompañado por un texto que decía “Gloria a los héroes de Trelew, castigo a los asesinos”. Del otro lado, había fotos de la masacre ocurrida en Ezeiza, en la vuelta de Perón al país, con un texto que decía nuevamente “Gloria a los héroes de Ezeiza, castigo a los asesinos”. El acrílico se usó, únicamente, en un puntito rojo en una tarjeta donde se expresaba anónimamente el manifiesto estético de los realizadores que se sintetizaba en la siguiente frase “un trabajo grupal al servicio de los intereses del pueblo”. Ante el copamiento, la dirección mudó el evento de local para así evitar posibles sanciones policiales. Meses más tardes se volvió a presentar la obra en los pasillos de la facultad de Derecho, por fuera de la “protección institucional” y la suerte fue otra: grupos de la derecha peronista, entendiéndola más como un monumento a la guerrilla que como una obra de arte, la destruyeron con explosivos.

La autora encuentra dos diferencias fuertes entre estas experiencias y obras y las que ocurrieron en el itinerario del ‘68. En primer lugar, cabe señalar que estos nuevos grupos se insertan en la *institución arte* pero no armónicamente, sino que lo hacen para “copar” esos espacios y provocar un impacto a través de obras de alto contenido político e inclusive

revolucionario. Y seguramente sin quererlo encontraron en ese espacio una especie de refugio, puesto que cuando esas experiencias se trasladaban a espacios extraartísticos fueron un blanco fácil para la persecución policial y el atropello parapolicial. Los artistas del '68, en cambio, fundamentaron su impulso *rupturista* – Longoni también lo sostiene en este texto - a partir de la exposición de sus obras en circuitos ajenos del campo artístico. En segundo lugar, los primeros no tuvieron reparo en afirmar que sus prácticas eran “un trabajo grupal al servicio de los intereses del pueblo”; advierte la autora en esa frase una supeditación del arte al imperativo político muchísimo más fuerte que en el itinerario del '68 donde se buscó resguardar algún grado de autonomía. En la siguiente cita, la autora sintetiza estas ideas y procede a jerarquizar teóricamente con un sobreentendido estas diferencias:

A diferencia de la *vanguardia de los '60* [el subrayado es mío] que había abandonado estrepitosamente las instituciones artísticas, podría decirse que si bien ese grupo (cambiante) de artistas politizados continuó con emprendimientos callejeros, no desechó participar colectiva o individualmente en ocasión de distintas convocatorias institucionales, y lo hizo con obras que se planteaban alcanzar un fuerte impacto político. Una de sus estrategias fue el aprovechamiento de los intersticios que las instituciones culturales dejaban abiertos, para lograr allí instalar un acto, una denuncia, una acción política [...] Si la escena artística experimental había estado atravesada durante la década anterior por afanes cada vez más radicales de *violentar el arte* y sus límites, aquí podríamos pensar que se trata de “artistificar” la violencia política” (Longoni, 2001:1 y 2)

Nótese en mi subrayado que la autora nuevamente procede a identificar a su objeto de estudio predilecto con el concepto de vanguardia y por ende apela nuevamente al *esencialismo* que vengo señalando. Pareciera reeditarse la restrictiva lógica de Bürger puesto que sólo merecen este epíteto los artistas del '68, en su tránsito que va desde el enfrentamiento con las instituciones al abandono del arte, previa crisis en la sutura entre arte y vida (en este caso esa sutura se da en la articulación con el movimiento obrero). Así como el grupo Espartaco de Carpani podía ser comparado con el muralismo mejicano, los nuevos

grupos que “artifician la violencia política” quedan reducidos a la aséptica categoría de “conceptualistas ideológicos”.

Para reforzar mi interpretación mencionaré, en las próximas líneas, otro artículo<sup>18</sup> de Longoni donde se reproduce este tratamiento conceptual. En “El FATRAC...” repasa la historia del Frente Antiimperialista de los Trabajadores de la Cultura (FATRAC), señalando su estrecha vinculación con el PRT/ERP y analizando las actividades e iniciativas que impulsó entre 1968 y 1971 aproximadamente. El FATRAC se propuso desarrollar una política frentista en el campo cultural para sumar en sus filas a aquellos “trabajadores de la cultura” que fuesen ideológicamente afines al PRT/ERP. En algunos casos los artistas e intelectuales que participaron lo hicieron en los márgenes de sus respectivas prácticas en cambio otros fueron cooptados e incorporados a tareas estrictamente partidarias y militares. Ese lazo *orgánico* supuso el abandono o la suspensión de la actividad específica y la subordinación a la estrategia y a las actividades partidarias. “El FATRAC centró su intervención política en las zonas más dinámicas y politizadas del campo cultural, buscando impulsar tomas de posición y acciones radicalizadas en esos ámbitos de por sí bastante agitados. Los grupos de vanguardia artística de Buenos Aires y Rosario estuvieron entre sus objetivos privilegiados” (Longoni, 2005:21). Nuevamente nótese que el concepto de vanguardia se utiliza para denominar a los grupos que L&M prestan especial atención.

El último trabajo que voy a reseñar y ubicar en este “rincón”, es un artículo de Guillermo Fantoni<sup>19</sup>. Al igual que L&M, prioriza el uso del concepto de vanguardia para denominar a su objeto de estudio: el grupo de Rosario. Estos confluyeron con sus pares de Buenos Aires en la muestra “Tucumán Arde”, el corolario del itinerario del ‘68.

El autor ubica la emergencia de esta vanguardia hacia fines de 1965, cuando por sus diferentes posicionamientos y expresiones atacaron al “modernismo esclerotizado” encarnado en la, por entonces hegemónica, Escuela del Litoral. En su derrotero, el grupo de Rosario conoció dos fases distinguibles. La primera, que fue desde fines de 1965 hasta fines de 1967, estuvo caracterizada por un desplazamiento desde el expresionismo abstracto hacia el campo del objeto y, en menor medida, hacia lo conceptual. De esa manera se registra por un lado una recuperación de la imagen y de los objetos de uso cotidiano y doméstico y una

---

<sup>18</sup> Ana Longoni: “El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP”, en *Lucha Armada en la Argentina* n° 4, Buenos Aires, Septiembre/Octubre/Noviembre 2005.

<sup>19</sup> Guillermo Fantoni: “Rosario: Opciones de la vanguardia” en *Cultura y Política en los años ‘60*, Enrique Oteyza (comp), Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, 1997, p. 287 a 298.

aproximación a la sensibilidad pop. La utilización de técnicas inéditas y materiales bajos completan un panorama que le permiten caracterizar a esta fase como la expresión de una vanguardia lúdica y festiva. La segunda fase, que ocupó buena parte de 1968, se definió por diferentes tendencias que tuvieron como denominador común al conceptualismo, a la ambientación y, por ende, una progresiva desmaterialización de la obra de arte. A su vez, este nuevo experimentalismo se cargó, en mayor medida con respecto a la fase anterior, de contenidos sociales y políticos. Fantoni, al igual que L&M, entiende que en la articulación entre arte y política, es el imput externo, es decir la inclemencia del estado de cosas, el que pesa más, el que conduce a los artistas a otras dimensiones.

[...] las repercusiones del golpe de Estado de 1966, la intervención a la universidad y la sobrecargada atmósfera de comprensión social, provocaron el acercamiento de una franja de artistas e intelectuales a una zona de preocupaciones políticas (Fantoni, 1997:290).

Esta segunda fase, para el autor, está marcada por un vanguardismo politizado pero cabe aclarar que no se registra en esta distinción en fases un etapismo endogámico como, quizás, señalaré más adelante, para algún caso, en el punto 3.5. En estas dos fases – y nunca mejor usado el concepto – Fantoni advierte diferentes estados de un mismo proceso. El elemento *rupturista*, característico de esta abordaje de la NCC se registra previamente a fines de 1965 y se da contra los predecesores de la Escuela del Litoral en una *ruptura parricida* y contra la *institución arte*.

### **3.5 Antiesencialistas y/o etapistas**

En adelante, voy a exponer los textos de la NCC que adhieren a la segunda forma de abordaje descripta en el apartado 3.3. Nuevamente, el y/o del título evidencia el hecho de que en los trabajos aludidos se observará, por lo menos, uno de los elementos característicos. Los textos que expondré son cuatro, uno de Andrea Giunta y tres de Claudia Gilman.

Comenzaré por el texto de Giunta<sup>20</sup>. Aquí la autora se propone el mismo objetivo que en “Vanguardia, internacionalismo y política...”; el de contar cómo circularon ciertas obras de arte. La elegida, en este caso, es “La civilización Occidental y Cristiana” de León Ferrari\*. Giunta recorre e interpreta los antecedentes del artista, el periplo de la obra, su especificidad formal y estética, su primera censura y postrera exhibición, y los intensos debates y cuestionamientos que la circundaron tanto en su momento de emergencia como en su ulterior recorrido. Este “contar cómo” es inescindible del *antiesencialismo* ya descripto, no sólo por la prescindencia de dar rigurosas definiciones teóricas a priori sino también por la vocación de reparar en los pormenores de una obra que fue considerada de vanguardia.

Giunta señala que “Carta a un General” (1963) de Ferrari es un indicio del rumbo que tomaría el trabajo del artista con la “La civilización Occidental y Cristiana” (1965). El contrapunto entre una caligrafía obsesiva e ilegible que se expresaba en la tela con el título que se posaba por debajo, “introducía un pantallazo de realidad y de ironía” y “más que apuntar a un sentido preciso parecía preguntarse por los lugares del sentido” (Giunta, 1997:301). En cambio, la sucesora evitaba la ambigüedad.

La obra consistía en un montaje entre dos elementos fundamentales: “sobre la reproducción de un avión FH 107 colocaba la imagen de un Cristo de santería, y ambos estaban, a su vez, suspendidos, definiendo con su posición absolutamente vertical el sentido de una amenazante caída” (Giunta, 1997:303). La referencia inmediata era la Guerra de Vietnam y el título por un lado conecta con la ironía predecesora y, por el otro, hacía alusión al argumento por el cual Estados Unidos intervenía en ese conflicto. La autora vincula a la obra tanto con el surrealismo como con el dadaísmo por su propósito socialmente trasgresor. Ferrari la presentó en el Premio Nacional e Internacional del Di Tella pero por diferentes presiones no fue finalmente expuesta. Romero Brest, por entonces el director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, negoció con Ferrari quien resignó la exhibición de “La Civilización...”, pero a cambio pudo exponer tres cajas que también aludían, en clave antimperialista, a la guerra de Vietnam. Aunque las cajas no producían el mismo impacto que la crucifixión de dos metros de altura, la crítica no las soslayó y casi por unanimidad se

---

<sup>20</sup> Andrea Giunta: “La Política del Montaje: León Ferrari y La Civilización Occidental y Cristiana” en *Cultura y Política en los años '60*, Enrique Oteyza (comp), Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, 1997, pp 299 a 314.

\* Es importante recordar que en diciembre de 2004 se expuso, en el Centro Cultural Recoleta, una Retrospectiva de León Ferrari que tuvo una amplia repercusión pública.

lamentaron por el rumbo que tomaba la carrera de Ferrari y dudaron de la calidad artística de lo presentado.

La autora advierte sobre un contraste sintomático. Si en 1965 “La Civilización...” ni siquiera pudo exponerse, en 1972 pasará prácticamente desapercibida. “Cuando el montaje de Ferrari estuvo varios días ante la mirada del público durante la puesta en escena de su obra teatral *Palabras Ajena*, la pieza no provocó comentarios ni reacciones. Los conflictos que entonces agitaban las calles superaban en todas las dimensiones el poder interpelador de las imágenes del arte” (Giunta, 1997:312). Si bien el elemento *etapista* no se hace presente con la gravedad de otrora, algo del afán periodizador de la autora se encuentra cuando eleva al año 1965 a la calidad de fecha importante. Esta no organiza el texto en etapas, pero la autora sugiere lo siguiente, en relación a dos momentos artísticos superpuestos, uno experimentador y festivo y otro comprometido:

1965 es, en este sentido, una fecha importante, porque al mismo tiempo que se entronizaba la libertad como el discurso que autorizaba las confianzas más absolutas, ingresaban los signos de un quiebre cuya evidencia sería ineludible pocos años después cuando Buenos Aires dejara de ser una fiesta. (Giunta, 1997:300)

A continuación, y en las páginas que restan, repasaré tres trabajos de Gilman, que se concentran fundamentalmente en el campo intelectual latinoamericano en general y en los escritores en particular.

En el primero<sup>21</sup> de ellos se aboca a las revistas político culturales latinoamericanas y cómo en ellas se expresaba el compromiso social de los intelectuales. Lejos de entender a ese compromiso de una forma hermética y acabada – y aquí radica su *antiesencialismo* -, la autora rastrea en intercambios epistolares y en las polémicas cómo concebían ese compromiso y cómo se llevaba a la práctica.

Hay dos nociones que son cruciales en este artículo y que también tendrán mayor o menor importancia en los próximos dos textos. La primera es la noción de *época*, que permite eludir la trampa de segmentar la historia en décadas – “sesentas y setentas” - y condensar en

---

<sup>21</sup> Claudia Gilman: “Las revistas y los límites de lo decible: cartografía de una época” en: *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Saúl Sosnowski (ed.), Buenos Aires, Alianza, 1999.

ella a ese “bloque temporal caracterizado por una nueva correlación de poderes mundiales, la creencia de una transformación personal y colectiva del individuo y la mutación definitiva de las instituciones, la subjetividad, el arte y la cultura” (Gilman, 1999: 461). La segunda es la noción de *estructura del sentir*, que es aquella condición de posibilidad para que surja un discurso, para limitar el campo de lo decible, para establecer la clausura de época. Estos dos términos son fundamentales para leer la intervención de los *intelectuales comprometidos*.

Guiadas por esta *estructura del sentir*, las revistas latinoamericanas, como *Marcha*, *Casa de las Américas*, *Siempre*, *La Rosa Blindada* y *Bohemia*, construyeron una cartografía semántica con dos polos opuestos. Por un lado, Cuba, un verdadero faro, la evidencia de que se puede, un pueblo en armas, una temática en perpetua discusión. La Isla constituyó a muchas de las revistas latinoamericanas “en ecos, corresponsalías, baluartes de su política” (Gilman, 1999:465). Estados Unidos, por otro lado, era el otro inadmisibles, el límite infranqueable<sup>22</sup>, el enemigo más temible.

A partir de la correspondencia que mantuvieron Julio Cortázar y el poeta cubano Roberto Fernández Retamar, director de Casa de las Américas y una especie de comisario político cultural para la intelectualidad latinoamericana, y apoyándose en la *cartografía* descrita más arriba, Gilman ejemplifica los límites de la “autonomía” intelectual. En julio de 1966, a Cortázar le ofrecen publicar un artículo en una revista llamada *Mundo Nuevo*, pero él no está lo suficientemente convencido de la línea política de esta revista, sobre todo en lo relacionado con el abordaje de la Revolución Cubana. Cortázar confía en que, en adelante, *Mundo Nuevo* se mantendrá en un “plano digno”, pero antes de tomar cualquier decisión prefiere consultárselo a Fernández Retamar para saber qué opina al respecto (Gilman, 1999:467). Esta subordinación a la autoridad política desafía al concepto de *intelectual comprometido* puesto que la presunta independencia política se ve erosionada. Con este caso, la autora no busca descalificar ni polemizar, sino que intenta comprender esta pleitesía en su especificidad y en relación a los límites propios del campo.

---

<sup>22</sup> La autora recuerda las críticas que recibió Pablo Neruda de sus pares por asistir al congreso del Pen Club en 1966 (Gilman, 1999:465).

El segundo artículo<sup>23</sup> de Gilman también trabaja en una dirección similar. Con el peso de la época como horizonte de expectativas, los escritores asistieron a dos aspiraciones realizadas: la Revolución y el público.

La experiencia de la Revolución Cubana, en tanto “estado revolucionario ideal”, desafió el principio de negatividad del arte puesto que los escritores se enfrentaron con un proceso que les demandaba lealtad. Hasta entonces el Estado se les presentaba como una alteridad que les provocaba, como mínimo, indiferencia; en cambio con un Estado parido por la lucha de “jóvenes barbudos” que, acompañados tenazmente por todo un pueblo sediento de justicia, derrotaron a un ejército de línea y a una dictadura, las cosas eran distintas.

A su vez, el aumento de ventas de libros nacionales en ediciones nacionales alimentaron las esperanzas de que el encuentro entre escritores latinoamericanos y su público fuera algo posible. De la mano de una prolífica novelística, los escritores dejaron de ser unos ignotos para transformarse en personajes públicos y con una cierta autoridad en sus respectivas sociedades. Pero el nexo que unía a los escritores con su público no era un “puente neutro”, sino que se trataba del mercado editorial, “una instancia con su dinámica y su lógica propia que [...] sancionaba posiciones de fuerza que algunos autores consideraban legítimas y otros ilegítimas” (Gilman, 1997:180). Fue entonces, que ambas aspiraciones que conformaban el citado horizonte de expectativas, dejaron de coexistir pacíficamente.

Revolución y público, que desde ángulos diversos convergían, a comienzos de la década del sesenta, en un mismo programa de acción, se retransformarían conceptualmente para encarnar lógicas absolutamente divergentes, lealtades encontradas y, por lo tanto, posiciones determinadas por la legitimidad de una u otra sanción (Gilman, 1997:180).

Esta coexistencia pacífica cesó, en buena medida, por el antiintelectualismo que comenzó a regir en buena parte de la intelectualidad de izquierda latinoamericana. La autora propone, pensar la *época*, a partir de entender al antiintelectualismo como un eje periodizador – y aquí el elemento *etapista* - que obturó el “clima” de los ‘60 para dar comienzo al de los ‘70.

---

<sup>23</sup> Claudia Gilman: “La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización” en *Cultura y Política en los años ‘60*, Enrique Oteyza (comp), Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, 1997, p. 171 a 186.

Con la agudización de la ofensiva revolucionaria en América Latina, el campo intelectual se fracturó entre los que defenestraron la dimensión política de la práctica simbólica y buscaron mayor organicidad con las vanguardias políticas y los que continuaron afirmando la legitimidad de su intervención específica y su compromiso autónomo. Gilman ubica al Congreso Cultural de La Habana de 1968, como ejemplo paradigmático de esta fractura y como posible frontera de una eventual periodización. En este, se modificó profundamente la relación entre el Estado cubano y los intelectuales. Se criticó la privilegiada posición de estos últimos como “conciencia crítica de la sociedad” por “la contigüidad implacable del ejemplo del guerrillero” y se reforzó la demanda de positividad hasta el punto en que intelectual revolucionario e intelectual de Estado se convirtieran en sinónimos y hasta que estos dimitieran en su “examen crítico excesivo” (Gilman, 1997:184 y 185).

Por último me voy a referir al capítulo 8 “Poéticas y políticas de los géneros” del libro de Gilman “Entre la pluma y el fusil...”<sup>24</sup>. Aquí, la autora analiza – lógicamente en clave *antiesencialista* - de qué manera fueron considerados y apreciados los diferentes géneros literarios al calor de la politización del campo intelectual. Con respecto a la noción de vanguardia, la autora recupera los debates y las disputas ideológicas de la *época* en torno al concepto y analiza los préstamos que existieron entre diferentes campos semánticos. En primer lugar lo aborda junto a otro epíteto caro a la crítica literaria de la época, el de realismo y, en segundo, lo interroga desde la relación entre intelectuales y política en Cuba.

La crítica y los escritores, en los primeros ‘60, se abocaron a reflexionar sobre el género literario por antonomasia: la novela. Coincidían en considerarla como un verdadero pensamiento crítico pues combinaba en su seno dos valores supremos: “la aspiración social y el impulso hacia lo nuevo” (Gilman, 2003:310). En la búsqueda por adjetivar este fenómeno, dos calificativos convivieron: realismo y vanguardia.

A “realismo” hubo que conjurarlo del carácter prescriptivo al cual la cultura soviética lo había sometido. En América Latina, el realismo socialista no tuvo grandes cultores ni aficionados, ni siquiera la mayoría de los artistas ligados a los Partidos Comunistas defendían sus postulados. Tampoco la crítica compartía el mote de decadentes que la cultura soviética les asignaba a los escritores occidentales como Franz Kafka, Marcel Proust, James Joyce y Samuel Beckett. Impulsados por Sartre que afirmaba: “la cultura marxista debe estar

---

<sup>24</sup> Claudia Gilman: *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escrito latinoamericano en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

en expansión, es decir, debe tomar cosas a los burgueses y *restituir*las como cosas marxistas” (Gilman, 2003:315), los discursos de la crítica resemantizaron al realismo. Pero tampoco fue definido en fronteras definidas, sino que por el contrario “realismo” fue un signo en disputa con múltiples acentuaciones. Dos consignas vagas acompañaron al realismo, por un lado las novelas “debían” explorar las “zonas más hondas de la realidad” y por el otro la noción sartreana de “autenticidad” era poco menos que un imperativo. Aunque cabe aclarar que no existía canon formal, podía haber realismo figurativo como no figurativo. Con la noción de vanguardia hubo un poco más de resistencia para usarla puesto que la crítica literaria la asociaba con la pesada carga de las vanguardias históricas y, en ese sentido, se la consideró un término arcaico y elitista. No obstante, se la pudo utilizar para caracterizar “la voluntad de producir un arte que acudiera al repertorio técnico y a los procedimientos del arte moderno” (Gilman, 2003:324). Pero lo más importante, aquí, es señalar el funcionamiento que estas palabras tuvieron para la autora:

En realidad, la palabra “vanguardia” no perteneció a ese diccionario y, cuando fue usada, su empleo fue tan lável como el de la noción de realismo, designando, igual que ésta, el impulso hacia lo nuevo que caracterizó la reflexión estética y la producción narrativa, sin oposición, entre ambos términos. En síntesis, ambas palabras sirvieron como *artefactos* [el subrayado es mío] antes que como categorías (Gilman, 2003:323).

En segundo lugar, Gilman recorre la suerte que tuvo el término vanguardia en la relación entre los intelectuales y política en Cuba. En los primeros años de la Revolución aplicar la definición de vanguardia, tanto a la intelectual como a la política, no era algo disruptivo. Pero hacia 1968, “las condiciones del uso de la palabra vanguardia encontraron su límite histórico” (Gilman, 2003:330). Como señalé, en ese año, se modificó radicalmente la relación entre ambas vanguardias. El juicio era lapidario: sólo los revolucionarios podían ser considerados de vanguardia. El argumento era el siguiente: como en un continente y en un país dependiente, un arte nuevo, llámese de vanguardia o experimentalista, sólo podía encontrar un público en clases medias o acomodadas; por ende lo que no podía llegar a las masas e impulsarlas en tal o cual dirección no debía ser considerado vanguardia. En cambio sí lo era, la vanguardia política que debía subordinar a la artística, puesto que la primera

estaba dotada de la autoridad y la moral necesarias para conducir al pueblo. Aquí la autora sugiere como explicación, para las complejas relaciones entre vanguardia política y vanguardia artística, la distinción realizada por Buck–Morss entre vanguardia y *avant – garde*, la cual expuse en el apartado 2.2.

#### **4 Para un balance teórico**

En este último capítulo volveré sobre la teoría, pero ahora herida. Es decir, revisar las categorías y autores, una vez aplicados al caso concreto de la NCC, implica volver sobre un cuerpo magullado por el uso o el abuso. Esta vuelta trae consigo, de manera subsidiaria aunque también simultánea, una comprensión sobre los límites y alcances de la NCC. Es probable que muchas lecturas que expondré hayan sido insinuadas con anterioridad en este trabajo. No obstante, las mismas, en esta oportunidad, serán profundizadas y desplegadas en su justa medida.

Trabajar sobre textos ajenos – lo que hice hasta el momento – conlleva siempre un recorte y algún nivel de interpretación y si bien hay una fidelidad mayor o menor el trabajo que uno hace no es gratuito y lo involucra. Pero aquí, esta interpretación será de otra gravedad, como más evidente, por dos motivos. El primero es que, efectivamente, hay una suerte de evaluación en esta vuelta a la teoría y en la comprensión de los límites y alcances de la NCC. Segundo, y subordinado al primero, evidentemente, aquí habrá menos apoyatura bibliófila y menos citas (puesto que tanto los conceptos como los trabajos de la NCC fueron tratados en el capítulo 2 y 3 respectivamente) por ende la primera persona tendrá una presencia importante. Este aspecto señalado, sumado a que este es el último capítulo le asignan, ineludiblemente al mismo, un cariz de conclusión que fortalece la dimensión interpretativa. A su vez, como mencioné, el grueso de la bibliografía ya fue abordada anteriormente, por consiguiente, la mayor parte del trabajo está consumado. Esto explica la menor extensión del presente capítulo en relación con sus predecesores.

El orden será el siguiente: primero volveré a Williams y sus preceptos para una teoría cultural, luego abordaré de manera conjunta la problemática teórica de la vanguardia y de los intelectuales. Este orden no es infundado, empezar por el británico tiene un sentido. Como se verá no reflexionaré sobre sus premisas sólo en su inmanencia, sino que ellas me servirán como un “termómetro” para volver a la problemática de la vanguardia y de los intelectuales como así también, podré “medir” el trabajo de la NCC, sus límites y alcances.

## 4.1 Sobre una teoría cultural

El problema de saber, al principio, si sería una teoría de <<las artes y la vida intelectual>> en sus relaciones con la <<sociedad>> o una teoría del proceso social que produce <<estilos de vida>> específicos y diferentes, es solamente el problema más evidente (Williams, 1980:29).

No es temerario afirmar que Williams, en este epígrafe, está planteando una dicotomía. Dos formas de pensar lo cultural, por lo menos, contrapuestas. Tampoco reviste mayor dificultad aventurar características de cada una de estas dos teorías, sus posibles modos de proceder, sus conceptos; tampoco es difícil arriesgar con cuál autor o ‘escuela’ Williams identificaría a estas dos opciones.

Como expuse en el apartado 2.3, Williams, en *Marxismo y Literatura*, traza sus objetivos a partir de una discusión con la herencia teórica del marxismo. Es así, que se permite polemizar con los que entienden al reino “de las artes y la vida intelectual”, en suma la cultura, como una instancia superestructural, consecutiva de un orden “material” y determinante. Vale recordar que el principal problema en este marxismo cultural es no sólo el hecho de entender a la cultura como una superestructura determinada y subsidiaria de un orden económico, sino, principalmente, afirmar la existencia de dimensiones separadas en la vida social olvidando que la praxis social es unitaria y, por ende, trasladar mecánicamente las categorías teóricas a la vida real. Es por eso que, y nuevamente poco de redundante, Williams, se va a desligar no sólo de los posicionamientos del ‘economismo’, lo que se denomina comúnmente marxismo ortodoxo, que entienden a la economía como el único factor determinante en la relación base – superestructura, sino también de aquellos que adhieren a la determinación en última instancia y a la sobredeterminación. Si miro nuevamente la primera parte del epígrafe, vale con cambiar o agregar <<economía>> o <<política>> y subsumiría – siguiendo a Williams - en esa primera opción a todas las variantes del economismo y el estructuralismo (incluido Althusser).

Williams, en cambio, propone – y lo sintetizo brutalmente porque esto ya fue explicado – categorías especificadoras para leer los procesos culturales entendiendo a la realidad como un proceso social total, donde no existen, dimensiones compartimentadas. Sin duda, la segunda parte del epígrafe subsume a los esfuerzos teóricos de Williams. Seguramente el

autor, también, incluiría a buena parte de los Estudios Culturales y a quienes también analizan la cultura desde su forma específica e histórica, pero me detengo aquí porque especular más en este sentido excede por completo mis objetivos.

Sin duda, sería tentador ubicar a la NCC en la primera o en la segunda opción de este epígrafe. Bastaría tomar de los textos de L&M y Giunta, que son como afirmé mis contrapuntos privilegiados, algún argumento contundente que de cuenta de tal o cual forma de analizar y teorizar sobre los procesos culturales.

Por ejemplo, en un repaso epidérmico por “Vanguardia, internacionalismo y política...”, violentando el análisis, podría afirmar que esta obra no hace más que proponer una etapa en la historia del arte argentino por cada uno de los regímenes políticos o gobiernos que se fueron sucediendo. Y con este argumento sumado a la pretensión autonómica que la autora le atribuye al arte, ubicar este texto como una expresión de la primera opción sería una tarea sencilla. No obstante, al forzar la interpretación caería en un esquematismo inaceptable. Y como toda dicotomía es didáctica pero reduccionista, y aún creyendo que pueden existir tendencias en los abordajes para ubicar a la NCC en una de las dos opciones, prefiero descartar este camino y optar por otro más interesante. Considero que es más productivo revisar cómo fueron aplicadas los términos de Williams y si los mismos cumplen con el requisito de ser “especificadores y motivadores” y no “indiferenciados y obstructivos”, es decir que no sean meras abstracciones. Es muy importante lo que acabo de señalar porque me servirá de precepto no sólo para las categorías de Williams sino que también lo tendré en cuenta para el resto de los análisis.

En este sentido me interesa destacar la manera en que la NCC caracteriza el circuito modernizador y las instituciones artísticas. Lejos de caer en arbitrariedades, la NCC indaga en los aspectos específicos e históricos de los circuitos e instituciones artísticas sorteando de esa manera definiciones restrictivas. El trabajo de documentación es muy riguroso y permite leer en su justa medida los límites propios de instituciones que tenían financiamiento de empresas privadas y extranjeras; pero que, a su vez, tenían una iniciativa fundada en objetivos propios. Es bastante elocuente lo que señala Giunta con respecto a los imperativos que rigieron a las instituciones y los roles que asumieron, tanto durante el peronismo (el papel de juez) como durante los gobiernos sucesivos y el imaginario desarrollista (el papel de impulsor, que traduce e importa o que produce y exporta).

Rescatar estas especificidades impide, en cierta medida, las abstracciones teóricas que podrían surgir al hablar, por ejemplo, de una *institución arte* a secas; y a su vez, le permite a la autora avanzar en una precisión histórica propia de un mercado y un arte periférico. Es así, que la NCC acierta al afirmar que la emergencia del Di Tella, junto a otras instituciones, supuso también el surgimiento de una nueva forma en el fomento a los artistas. Del viejo mecenazgo empresarial y familiar – que lógicamente siguió existiendo - a una gestión profesional e indirecta, a través de equipos, consejos asesores y directivos calificados que impulsaron y promovieron certámenes nacionales e internacionales y programas de becas. Instituciones, que no fueron simples receptáculos de la irradiación de las metrópolis. Como bien señala Aguilar, con el *ensayo de materiales* y el trabajo de documentación, la NCC esquiva el vicio y la tentación de encontrar situaciones meramente coloniales en lo que respecta a, por ejemplo, la relación centro – periferia en las tendencias y los géneros artísticos. En otro orden, considero oportuna la calificación teórica que hace Giunta en relación a ciertos sectores de la crítica de los ‘60. Esta, al operar como una fuerza retardataria y al estar gobernada y ejercer su tarea con juicios pretéritos, pareciera operar – afirma Giunta – a través del criterio de *tradición selectiva*.

Siguiendo con las categorías de Williams, es muy estimulante la apelación al concepto de *formaciones* que hace la NCC. Pensar en términos de formaciones nos permite ver aquellas zonas de la producción social y cultural, en su forma histórica y relacional. Distinto sería el caso si priorizarían el uso del *campo* bourdieuano para referirse al arte y a la cultura (aunque vale aclarar que muchas veces uno lo utiliza por pereza, como un sobreentendido o con un significado más laxo).

Más precisamente en el recorrido por el itinerario del ‘68 que hacen L&M, se equiparan las relaciones que sostiene este grupo hacia fuera (con la *institución arte*) con las relaciones exteriores de una formación cultural (recordar que son variables y solapadas). Considero muy productivo – y un alcance de la NCC - cómo caracterizan este tránsito de una relación de *alternatividad* a una de *oposición*; aquí lejos de constituir un traslado categorial obstructivo, los términos funcionan según las pautas señaladas por Williams. Vale destacar que con estas palabras, los autores ilustraban, el desplazamiento de una situación “incómoda”, “disidente” (pero no de enemistad manifiesta con la *institución arte*), a una de ruptura, “rebelde”, y de oposición no sólo con los circuitos consagrados del arte sino

también con un régimen y un sistema político. También, por añadidura, estos términos se asocian con el desplazamiento que da nombre al libro de L&M: “Del Di Tella a Tucumán Arde...”.

Permítaseme sumar el aporte de un texto de Williams no incluido en el capítulo 2. En *Cultura: sociología de la comunicación y del arte*<sup>25</sup>, el autor trabaja y especifica la organización interna y las relaciones externas de las formaciones culturales. Las segundas son las que he citado en el caso de “Tucumán Arde” – las alternativas y de oposición – a las que el autor agrega la de especialización, que sería una relación, llamémosle, armónica con las instituciones, en la cual la formación trabaja una rama particular del arte o la cultura. Siempre partiendo de la experiencia histórica y del análisis material, el autor también propone una tricotomía para clasificar la organización interna de las formaciones. Las mismas pueden ser: 1) de “*afiliación formal* de sus miembros [...]” 2) “las que no se basan en ninguna afiliación formal, pero sin embargo están organizadas alrededor de alguna *manifestación colectiva pública*[...]” 3) “las que no se basan en una afiliación formal ni en una manifestación colectiva pública continuada, pero en las cuales existe una asociación conciente o identificación grupal, manifestada ya sea informal u ocasionalmente, o a veces limitada a un trabajo inmediato o a relaciones más generales” (Williams, 1982: 64).

Considero que esta especificación es una deuda en los trabajos de la NCC. Al margen de tímidas insinuaciones, como en el artículo de Longoni sobre el FATRAC y ciertas observaciones de Gilman sobre las revistas latinoamericanas, hay un déficit en relación a la descripción y el análisis de las formas organizativas que se dieron los colectivos artísticos y culturales en los ‘60 y ‘70. Entendiendo que son trabajos que versan sobre la articulación entre arte y política o entre intelectuales y vanguardias políticas, un estudio detallado sobre las formas internas no es un dato de segundo orden. Conocer las estructuras internas, si son más o menos verticales o más o menos horizontales, si reproducen la organización clandestina cara a la época o si se dan una organización celular; es importante para comprender en profundidad a *formaciones culturales* que se propusieron, en mayor o menor medida, construir más que una nueva cultura una nueva sociedad; también es central para que una teoría cultural gane en integridad, amplitud y especificación y no quede desnivelada. Inclusive transportando, con las precauciones del caso, alguna de las categorías

---

<sup>25</sup> Raymond Williams: *Cultura: sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1982.

de Williams, descritas anteriormente, se hubiese alcanzado algún nivel de detalle y, de esa manera, una comprensión más acabada del proceso cultural.

En el caso de la *estructura del sentir*, que utiliza Gilman, encuentro ciertos límites que son señalados por Longoni en una crítica al libro “Entre la pluma y el fusil...”; en adelante para comentar esta dificultad me referiré a esta crítica y voy a hacer eco de algunas de sus ideas. Recordemos dos conceptos importantes para luego marcar la dificultad. Como señalé. Gilman prefiere denominar época al espacio temporal que nace con la Revolución Cubana y muere con el comienzo de las Dictaduras en Latinoamérica, siendo el golpe de Pinochet en Chile (el 11 de setiembre en 1973) la primera. La autora encuentra en esta época una misma *estructura del sentir*.

“[...] la percepción a escala planetaria de la inminencia (deseada) de transformaciones radicales en la política, las instituciones, el arte y la subjetividad, y la convicción de escritores – y artistas – de estar llamados a jugar un papel en ese proceso que tenía su locomotora en los países que pasaron a autodenominarse del Tercer Mundo” (Longoni, 2003:2).

Esta afinidad política que existió en el campo intelectual es tan destacada por la autora “que puede llevar a pensar que no existieron intelectuales de derechas en ese período, los que, como dinosaurios habrían sufrido una abrupta y completa extinción” (Longoni, 2003:3). Al no describir otras cosmovisiones que coexistieron simultáneamente con la estructura del sentir revolucionaria, cae en la trampa, por omisión, de presentar una *época* sin moderados ni conservadores.

Con lo señalado se observa que en vez de ofrecer claridad y especificación, la categoría, tal como fue utilizada, oscurece el panorama. Entiendo que la clave, es pensar en plural esta categoría; es decir reconocer en un proceso cultural diferentes estructuras del sentir y no una sola dominante. Porque en caso contrario, como ocurrió con Gilman, tenderíamos a percibir el proceso cultural de una manera endogámica; es decir reconoceríamos tendencias principales y suprimiríamos las emergentes o secundarias.

## 4.2 Sobre vanguardia e intelectuales

De los dos abordajes que hace la NCC de la noción de vanguardia, hay uno que es más difícil de leer en función del criterio que vengo trabajando. Me refiero al abordaje *antiesencialista*, puesto que éste no incluye ninguna definición de vanguardia. Tanto Giunta como Gilman se niegan a definir el concepto de vanguardia; sus trabajos apuntan en otra dirección.

Como señalé en el capítulo 2, Giunta se encarga de reconstruir el escenario cultural donde ciertas obras y artistas fueron considerados de vanguardia; la autora no pone en duda esta calificación, no la refuta ni las jerarquiza, le “cree” al que denominan o al que se autodenomina de vanguardia; y en ese crédito busca mostrar el carácter contingente de las vanguardias y definir las como prácticas culturales. Gilman realiza una operación similar. Analiza los diferentes campos semánticos que incluyen a la vanguardia como tema de discusión, las diferentes posiciones de artistas e intelectuales, las maneras en que cada uno entiende lo que es vanguardia y lo que no, las otras calificaciones que coexisten junto a vanguardia; para comprender más acabadamente los modelos de intervención de los escritores e intelectuales que asumieron, en aquella *época*, un compromiso común con un horizonte de expectativas. Ambas autoras trabajan la noción de vanguardia no como una categoría, con sus pertinencias, límites y requisitos, sino que lo que hacen es revelar lo que – para ellas - efectivamente fue y es: un artefacto verbal complejo, ambiguo y sometido a múltiples acentuaciones.

Al no trabajarla como una categoría no corren para este abordaje los criterios que propuse con anterioridad. No obstante, cabría preguntarse cuáles son las consecuencias de un abordaje como este. Nuevamente, Longoni<sup>26</sup> nos ofrece una respuesta para el caso del arte plástico:

Aceptar la condición de vanguardista de todas las producciones experimentales de la época sin sopesar las implicancias del concepto es un *riesgo*, aun cuando los artistas, los gestores, los críticos o los medios masivos insistieran en nombrar el fenómeno como tal [el subrayado es mío] (Longoni, 2006:64).

---

<sup>26</sup> Ana Longoni: “La teoría de la vanguardia como corset en *Pensamiento de los Confines* número 18, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.

Se podría afirmar, junto a Longoni, que el riesgo de este abordaje consiste en, justamente, herir la especificidad de la interpretación histórica al igualar, y no jerarquizar, todas las producciones artísticas. No obstante, me reservo el juicio de si esto es o no es un límite severo puesto que hay que entender que cada trabajo por más que indague en cruces teóricos e históricos similares no tiene por qué tener los mismos objetivos que sus pares. Es decir, no hay estándar a la hora de trabajar el binomio arte - política, y se puede, lógicamente, hacerlo prescindiendo de una definición categórica de vanguardia.

Tampoco es pertinente emitir una opinión con respecto a las dos hipótesis que trabaja la NCC en relación con la articulación arte – política y a los modos de aproximarse a la historia que utilizan tanto Giunta como L&M. Porque, en primer lugar, ambas hipótesis, tanto la que prioriza el componente artístico (Giunta) y la que privilegia el imput político (L&M), son trabajadas con rigurosidad y son decisiones metodológicas y teóricas que se defienden por sí solas. El mismo argumento corre para el caso de las aproximaciones históricas que eligen los autores (la mónada y el sistema). Y aún si intuyera alguna dificultad en alguna de estas decisiones no creo estar en condiciones de poder objetarlas; más aún tratándose de autores, todos ellos, con experiencia en la investigación.

Dónde si creo pertinente señalar una observación, e inclusive ya lo sugerí en el capítulo 2, es en el abordaje *esencialista* de la noción de vanguardia. Vale recordar que este consiste en constreñir la calificación de vanguardia al objeto de estudio privilegiado, en el caso de L&M a los artistas del itinerario del '68, y por ende un aggiornamento de la noción. Recordemos también que esto se puede comprender, como ya también sugerí, por el nivel de implicación que tiene la reconstrucción que proponen L&M y por el modo de aproximación histórica que escogen.

No obstante, en lo que más me interesa hacer hincapié es en los argumentos teóricos previos puesto que allí encuentro una contradicción. En relación a la teoría de la vanguardia, L&M no aceptan la restrictiva definición de Bürger y apelan a otros autores, como Foster y Huyssen, en busca de respaldo teórico para el análisis de su objeto de estudio. Pero, como señalé a pesar de estos reparos teóricos, igualmente “pareciera reeditarse la restrictiva lógica de Bürger puesto que solo merecen este epíteto los artistas del '68, en su tránsito que va desde el enfrentamiento con las instituciones al abandono del arte, previa crisis en la sutura

entre arte y vida (en este caso esa sutura se da en la articulación con el movimiento obrero)”. En la medida en que se restringe la noción a los grupos que se enfrentaron a la *institución arte* se asume parcialmente la posición de Bürger puesto que este sólo pensaba en los movimientos históricos en términos de vanguardia. Y esa decisión diluye los sofisticados debates previos y los oportunos contraejemplos teóricos y, al desatender otras experiencias, tampoco ofrece plenamente detalle y especificidad.

En otro artículo de Longoni, “La teoría de la vanguardia como corset”, la autora revisa alguna de las posiciones que sostuvo en “Del Di Tella a Tucumán Arde...”. Los puntos sobre los que la autora vuelve para corregirlos son los relacionados con el presunto impulso *rupturista* de la vanguardia del ‘68 y con la implicación de otrora con su objeto de estudio. En la siguiente cita se expone lo antedicho.

Ya no creo, como podía desprenderse del libro *Del Di Tella a Tucumán Arde*, que a un primer período “cínico” en el cual la relación entre la vanguardia de los 60 y el circuito modernizador fue pacífica, aceiteada y mutuamente colaborativa, siguió un segundo período “heroico”, iniciado por el itinerario del 68, y signado por la abrupta y definitiva ruptura de la vanguardia con la Institución Arte, durante el cual los vínculos entre vanguardia e institución se torna de oposición e impugnación (Longoni, 2006:63).

La autora rectifica la caracterización anterior y prefiere hablar ahora de *destiempos* entre los artistas experimentales y los gestores institucionales. Porque advierte que las producciones más radicalizadas no estuvieron regidas siempre por el antiinstitucionalismo sino que también pugnaron por ingresar para hacer una denuncia política o para aprovechar y “copar” la *institución arte*. También en el mismo artículo, Longoni hace una crítica de los diferentes encorsetamientos que sufre la teoría de la vanguardia. Señala fundamentalmente dos; el primero está relacionado con Bürger y la crítica se direcciona hacia los que utilizan la categoría exclusivamente para calificar a los artistas antiinstitucionalistas; el segundo hace referencia a aquellos que hablan de vanguardia defendiendo algún nivel de autonomía del arte. Este segundo encorsetamiento – señala Longoni - se hace a partir de los criterios de Theodor W. Adorno y su Teoría Estética (Longoni, 2006:63). Considero que en esta revisión

– sobre todo en la primera de las críticas – hay una suerte de rectificación con respecto al *esencialismo* anterior.

Por último encuentro muy estimulante que la NCC priorice el concepto de *intelectual comprometido* para leer la intervención de los intelectuales en la década del ‘60 e inclusive en la del ‘70. Cabe recordar que Sartre lo definía, como aquél escritor que se involucraba en la transformación de la realidad desde su práctica específica y desde la independencia política, y tanto Giunta como Gilman coinciden en utilizarlo para el caso de los artistas plásticos y los escritores respectivamente.

Al analizar el proceso de articulación entre arte y política, Giunta sostiene que los artistas comprometidos lejos de considerar a su práctica como subsidiaria de la política estaban convencidos de que esta era en sí misma un motor para el cambio. Tanto la primera y más aún la segunda generación de vanguardia de la década del ‘60, con sus manifiestos, obras y expresiones, asumieron un mayor o menor nivel de compromiso con la realidad pero nunca desdeñando la capacidad disruptiva del arte ni supeditando su obra a ningún interés partidario. La siguiente declaración del artista Luis Felipe Noé sintetiza claramente este imaginario: “pintar es nada menos que permutar un mundo por otro”. Mencioné en el apartado 2.3 que Giunta se toma la licencia teórica de extender esta categoría a los artistas plásticos cuando Sartre los liberaba a estos del dilema del compromiso; entiendo acertada esta licencia porque según mi consideración, si la comparo con otras, esta categoría de Sartre no es tan sofisticada ni tan intrincada como para no permitir una licencia de este tipo. Es decir, no es que esta categoría funciona dentro de un Tratado riguroso sino que por el contrario Sartre la va construyendo en un artículo de presentación de una revista y, creo que eso habilita para utilizarla como un tipo ideal flexible.

El abordaje de Gilman también es interesante, ella no sólo se ocupa de los primeros ‘60 sino que, a partir de asumir el concepto de *época*, también problematiza el final de la década y los comienzos de los ‘70.

En sus trabajos no sólo proporciona eventuales ejes para la periodización – como es el caso del antiintelectualismo y el Congreso Cultural de La Habana de 1968 - en la intervención de los intelectuales sino que también explora los límites de la independencia política de los *intelectuales comprometidos*. Esto es lo que hace cuando cuenta el episodio entre Cortázar y Fernández Retamar. Considero que es muy productivo este análisis y, más aún, el hecho de

pensarlo dentro de los avatares propios del intelectual comprometido porque una pleitesía no es sinónimo de supeditación absoluta al imperativo político.

Distintos son los casos de aquellos que sobre finales de los '60 y comienzos de los '70 siguieron el radical camino del abandono del arte y la literatura para incorporarse plenamente a alguna organización revolucionaria. En esas situaciones el concepto de *intelectual orgánico* se vuelve más cómodo, más aplicable. Las trayectorias de Rodolfo Walsh y Paco Urondo son buenos ejemplos. Tanto el primero como el segundo prácticamente abandonaron la literatura para convertirse en militantes integrales, asumiendo en algunos caso diferentes tareas partidarias, políticas y militares, que no excluyeron la escritura y el periodismo como la participación de ambos en el diario montonero *Noticias* y como la construcción de la *Agencia de Noticias Clandestina* (ANCLA) en el caso del segundo.

Para el resto de los casos, para los que no quisieron, no pudieron o no se animaron a cruzar ese límite, es más productivo y especificador analizarlos en los términos que propone una categoría, o tipo ideal, como la de *intelectual comprometido*.

## **Nota final**

En el último tiempo ocurrieron dos “hechos” editoriales que considero importante mencionar: la recopilación facsimilar de la revista *Contorno* y la reedición del libro “Del Di Tella a Tucumán Arde...”.

Con el objeto de “realizar una mirada que vuelve sobre los textos pasados”, la Biblioteca Nacional, en el marco de su colección Ediciones y Antologías, compiló los diez números de *Contorno* y sus cuadernos a finales de 2007. Y en octubre de 2008, “Del Di Tella a Tucumán Arde...” de los investigadores Ana Longoni y Mariano Mestman - que obtuvo el Premio “Jorge Barón Biza” al aporte de investigación del año 2000, otorgado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte - tuvo su segunda edición de la mano de la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA).

Considero que la reedición de la obra de L&M (que, junto a “Vanguardia, Internacionalismo y Política...” de Andrea Giunta, fue pilar fundamental de esta Tesina) es como mínimo oportuna, ya que su primera edición - publicada hace ocho años por ediciones El cielo por Asalto - estaba agotada y para la realización de este trabajo tuve que consultarla frecuentemente en la Biblioteca Norberto Bustamante de la Facultad de Ciencias Sociales.

Aunque *Contorno* y sus artículos son anteriores al marco temporal de las investigaciones de la NCC y más allá de la anécdota personal referida al acceso al libro, lo que quiero recalcar es que ambas republicaciones representan a mi entender una política editorial inquieta (de parte de dos instituciones “faro” de la cultura nacional) por recuperar las problemáticas relacionadas con la crítica cultural pretérita y contemporánea; y ello justifica, en alguna medida, la pertinencia de los temas que abordé en esta Tesina de Grado.

## Bibliografía

Aguilar Gonzalo, **La presencia de una nueva voz**, (ver en foroiberoidas.cervantesvirtual.com resenias/data/16.pdf), 2002.

Buck-Morss, Susan, **Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt**, México DF, Siglo XXI, 1983.

Bürger Peter, **Teoría de la Vanguardia**, Barcelona, Península, 2000.

Cavarozzi Marcelo, **Autoritarismo y democracia**, Buenos Aires, Ariel, 1997.

Cernadas Jorge, **Notas sobre la desintegración del consenso antiperonista en el campo intelectual: Sur, 1955-1960** en Cultura y Política en los años `60, Enrique Oteyza (comp), Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, 1997, pp 133 a 149.

Fantoni, Guillermo **Rosario: Opciones de la vanguardia** en Cultura y Política en los años `60, Enrique Oteyza (comp), Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, 1997, pp. 287 a 298.

Foster Hal, **El retorno de lo Real**, Madrid, Akal, 2001.

Gilman Claudia, **Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escrito latinoamericano en América Latina**, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

Gilman Claudia, **La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización** en Cultura y Política en los años `60, Enrique Oteyza (comp), Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, 1997, pp 171 a 186.

Gilman, Claudia, **Las revistas y los límites de lo decible: cartografía de una época**, en: La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas, Saúl Sosnowski (ed.), Buenos Aires, Alianza, 1999.

Giunta Andrea, **La Política del Montaje: León Ferrari y La Civilización Occidental y Cristiana** en Cultura y Política en los años `60, Enrique Oteyza (comp), Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, 1997, pp 299 a 314.

Giunta Andrea, **Vanguardia, Internacionalismo y Política (Arte argentino en los años sesenta)**, Paidós, Buenos Aires, 2001.

Gramsci Antonio, **Los intelectuales y la organización de la cultura**, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1984.

Huysen Andreas, **Después de la gran división**, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.

Longoni Ana, Mestman Mariano, **Del Di Tella al Tucumán Arde Vanguardia Artística y Política en el 68 argentino**, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por asalto, 2000.

Longoni Ana, **El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia**, en: VV. AA. “Poderes de la imagen”. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA , Buenos Aires, CAIA, 2001.

Longoni Ana, **El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP**, en Lucha Armada en la Argentina nº 4, Buenos Aires, Septiembre/Octubre/Noviembre 2005.

Longoni Ana, **La teoría de la vanguardia como corset** en Pensamiento de los Confines número 18, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Longoni Ana, **Oscar Masotta: Vanguardia y Revolución en los sesenta** en Oscar Masotta, Revolución en el Arte, Buenos Aires, Edhasa, 2004.

Longoni Ana, **sin título reseña al libro de Claudia Gilman “Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escrito latinoamericano en América Latina”**, 2003 (ver en <http://foroiberoideas.cervantesvirtual.com/resenias/data/53.pdf>).

Masotta Oscar, **El Pop Art**, Buenos Aires, Columbia, 1967.

Marchán Fiz Simón, **Del arte objetual al arte de concepto**, Madrid, Akal, 1986.

Mestman Mariano, **Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales y sectores del movimiento obrero, 1968-1969** en Cultura y Política en los años `60, Enrique Oteyza (comp) , Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, 1997, pp. 207 a 229.

Oteyza Enrique, **El cierre de los centros de arte del Instituto Torcuato Di Tella**, en Cultura y Política en los años `60, Enrique Oteyza (comp), Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, 1997, pp 77 a 108.

Portantiero Juan Carlos, **Economía y política en la crisis argentina (1958-1973)** en Ansaldi Waldo y Moreno José Luis, Estado y Sociedad en el Pensamiento Nacional, Buenos Aires, Cántaro, 1989.

Sartre Jean Paul, **Qué es la literatura**, Buenos Aires, Losada, 1976.

Williams Raymond, **Cultura: sociología de la comunicación y del arte**, Barcelona, Paidós, 1982.

Williams Raymond, **Marxismo y Literatura**, Barcelona, Península, 1980.