

Secciones y artículos [1. Pasados y presentes de las críticas de los años sesenta]

Visiones críticas de las relaciones entre arte y vida: de las neovanguardias al escenario contemporáneo

Federico Baeza

ABSTRACT

El presente artículo articula una serie de discusiones planteadas por críticos, teóricos y artistas en torno de las relaciones entre arte y vida. Dichas controversias enlazan el escenario de las neovanguardias en los años 60 y 70 con los debates por el fundamento de las prácticas artísticas en la actualidad. En los años 60, el happening impulsó la supresión de la distancia entre la esfera de la producción y la recepción artística, convocando la participación directa de los espectadores. Esta declaración es nuevamente enunciada por las *estéticas relacionales*, sus teóricos postulan que el objetivo de las obras de arte es generar nuevos lazos inter-subjetivos. En oposición a este discurso encontramos la postura de Jacques Rancière, quien revaloriza dicha distancia como un elemento fundamental de la relación estética.

PALABRAS CLAVE

arte - vida - crítica - neovanguardia - estéticas relacionales

ABSTRACT EN INGLÉS

This article puts in relation a series of discussions from critics, theorists and artists about the relationship between art and life. Such controversies connect the scene of the neo-avantgarde in the 60s and 70s and the current polemics about the fundamentals of artistic practices in our days. In the 60's, the happenings promoted the suppression of the distance between the sphere of artistic production and reception, invoking the direct participation of the spectators. This statement is newly enunciated by the *relational aesthetics*, their theorists proclaim that the objective of the art pieces is to generate new inter-subjective linkages. In opposition to these discourses we found the position of Jacques Rancière who appreciates this distance like a fundamental element of the aesthetic relationship.

PALABRAS CLAVE

art - life - critic - neo-avantgarde - relational aesthetics

TEXTO INTEGRAL

1. Introducción

1 En estas líneas se abordará la discusión por la separación, tensión, reconexión o reducción de la distancia, entre dos términos definidos mutuamente: el binomio *arte y vida*. Dicho campo polémico se encuentra vinculado a la noción de autonomía artística y a las diversas querellas sobre el lugar del arte en el conjunto de saberes y prácticas sociales. Se partirá del escenario de las neovanguardias para vincularlo con el horizonte actual marcado por la disputa entre la revalorización de la *suspensión estética* y el postulado de la creación de nuevos *vínculos interpersonales* como fundamento que trasciende lo estético.

2 El punto del que se partirá para desandar algunos aspectos de esta discusión es el escenario constituido por diversas postulaciones próximas a las neovanguardias alrededor de los años 60 y 70; ámbito particularmente fértil que lee, interpreta y reformula los planteos iniciales de las vanguardias históricas y, simultáneamente, se instituye como un antecedente privilegiado desde donde poner en perspectiva la emergencia de la denominada *estética relacional* que sitúa nuevamente en el centro del debate la posibilidad de operar *directamente* sobre las relaciones sociales eliminando el papel mediador de las obras artísticas, o más ampliamente, el campo de la representación, la ficción o la puesta en escena.

3 Se repondrá un conjunto de tensiones en los discursos de críticos, teóricos y artistas exhibiendo un ciclo de lecturas que estructuran un campo de polémicas entre la neovanguardia y las estéticas contemporáneas. El objetivo es analizar una serie de formulaciones recurrentes articulando diversas voces para enhebrar los debates producidos en diversos centros mundiales con el escenario nacional.

2. El estigma de la separación: arte y vida

4 Una manera interesante de leer a contrapelo la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, publicada en 1974, es la de acercarse a los señalamientos críticos de Hal Foster ([1996] 2001). Desde su perspectiva, aquel texto paradigmático, lejos de indicar posibles insolvencias en las prácticas de la vanguardia histórica, las mitifica, constituyéndolas como un punto de partida que posteriormente se revela inalcanzable para sus ulteriores reformulaciones neovanguardistas. Así su "evolucionismo residual" presenta su "historia como a la vez *puntual y final*", a partir de postulaciones que definen un escenario "donde primero *construye* lo contemporáneo como *post*histórico, un mundo simulado de repeticiones fracasadas y pastiches patéticos, y luego lo condena como tal desde un mítico punto de escape crítico más allá de todos ellos" (12-15). Así el legado de la vanguardia histórica retomado por los procedimientos de la neovanguardia queda súbitamente invalidado: toda recurrencia necesaria en la prosecución de una serie de problemáticas comunes queda obturada; lo que ayer fue verdadero, hoy deviene indefectiblemente en simulacro, en impostura, en gesto "inauténtico".

5 Foster continúa desenredando los hilos que construyen dicha mitificación: "¿El arte para qué es y qué es la vida aquí? Ya la oposición tiende a ceder al arte la autonomía que está en cuestión y a situar la vida en un punto inalcanzable". La lectura de Bürger no podría desprenderse de "la retórica vanguardista de la ruptura",

ya que ella estaría anclada en la "ideología dadaísta de la experiencia inmediata" que figura el segundo término de la relación entre arte y vida de manera contradictoria. Se presenta una vida, por un lado "remota", inaccesible, y simultáneamente "inmediata", próxima, "como si estuviera simplemente ahí para entrar como el aire una vez roto el sello hermético de la convención" (12-17). En otras palabras: la disertación bürgeriana seguiría formando parte de la misma discursividad que pretende analizar, no tendría la capacidad de establecer una distancia que interponga una posición crítica, lee la vanguardia en tanto "transgresión pura y simple" porque algunas características de la misma retórica vanguardista la constituyen de ese modo.

6 A pesar de reconocer la dificultad presente en esta formulación de la relación entre arte y vida, Foster no renuncia a la pregunta por dicho vínculo, indica que en el "caso de la vanguardia más aguda" –mencionando el caso de Duchamp– así como "en el mejor de los casos" de los artistas de neovanguardia –cita a Rauschenberg y a Allan Kaprow– "el objetivo no es ni una negación abstracta del arte ni una reconciliación romántica con la vida, sino un continuo examen de las convenciones de ambas". Lo que el autor define como "tensión entre el arte y la vida", opuesta a la idealizada reconexión. Así, señala que el arte de la neovanguardia –como la "mejor" vanguardia histórica– centra su interés en los "marcos y formatos de la experiencia estética". En otros términos, se trata de una reflexión sostenida sobre los propios estatutos de la obra y sus dispositivos que administran el contacto con el espectador (o el participante) de la experiencia artística. El nuevo proceso se desenvuelve entendiendo que estas reformulaciones ya no pueden liquidar el ámbito del arte y sus instituciones –práctica vanguardista que Bürger reivindica– pero sí atienden a la irrupción de un nuevo terreno de indagaciones críticas, cada vez más *desmaterializado*: el *campo expandido* de la neovanguardia. Dinámica que cobijó los más variados términos, que no responden, al menos exclusivamente, a denominaciones estilísticas, sino que aluden a transformaciones en los dispositivos que configuran los espacios de producción y recepción: *environment*, *happening*, *performance*, entre otras definiciones resultantes de las múltiples investigaciones generadas en este período.

7 Aún así, ¿es posible compartir con Foster la premisa de que dicho desarrollo no fue guiado, aún parcialmente, por el fundamento de una idealizada *reconexión* entre arte y vida? ¿Verdaderamente la retórica bürgeriana se encuentra tan desfasada en el tiempo con respecto a sus contemporáneos? ¿Acaso no será viable pensar que este discurso comparte condiciones de producción textual, es decir, lecturas de algún modo compartidas con numerosos discursos de la neovanguardia, aún difiriendo en el diagnóstico sobre el arte de su época?

8 Volvamos a la *Teoría de la vanguardia*. Desde su posición la vanguardia difiere de la aparición de un nuevo movimiento estilístico que niega o responde a corrientes anteriores. Ni la transformación estilística ni la instauración de una temática social definen la vanguardia: el movimiento vanguardista debe arremeter contra su "aparato de distribución", cuestionando así de manera general el "funcionamiento del arte en la sociedad" y, de manera más amplia aún, impugnar el "*status* del arte en la sociedad burguesa" definido centralmente por la autonomía, núcleo de la *institución arte* separada de la "*praxis vital* de los hombres" (103). Es necesario, por lo tanto, derribar los muros de la autonomía para recomponer la estructura general de la sociedad; ambicioso propósito que explica parcialmente el fracaso vanguardista y deja al descubierto el rol de la institución en el sostenimiento de dicho orden social fundado en la separación, donde la autonomía se revela como una "categoría ideológica" (100). Pero cuando estos muros son derribados, la práctica vanguardista sólo ve el espectáculo degradado de una "*praxis vital* deteriorada", una vida ordinaria alienada que se encuentra guiada por la "racionalidad de los fines de

la cotidianeidad burguesa" (104).

9 En este sentido, la vida donde va a ser reintegrado el arte nunca se presenta en *lo existente*, lo dado previamente. Imposibilitado de esta reintegración inmediata, "acepta así un momento esencial del esteticismo" (104). Dicho movimiento había constituido la autonomía y la institución arte como sus principios centrales presentándose como una esfera discontinua en relación con esa praxis vital deteriorada. La autonomía contiene un primer momento de verdad desde la perspectiva de Bürger: el arte posee la capacidad de generar una crítica fuera del continuo cotidiano al conservar valores que le han sido arrebatados a esa vida ordinaria. Pero al producirse dichas experiencias en el interior de un ámbito escindido de la praxis vital, paradójicamente, "quedan presas en un ámbito ideal" (104) y disminuyen la presión sobre la transformación efectiva de esa cotidianeidad. Éste es su "carácter afirmativo": dar lugar a la crítica pero confinarla en una esfera apartada conspirando así contra el cambio social concreto. La vanguardia recoge el punto de partida esteticista, pero "lo que les distingue de éste es el intento de organizar, a partir del arte, una *nueva praxis vital*" (104).

10 Su diagnóstico, como se hace explícito, encuentra su referencia obligada en *El carácter afirmativo de la cultura* de Herbert Marcuse, lectura clave en el escenario de los 60 de un artículo que fue producido en el marco de sus colaboraciones con el Instituto Frankfurt en la segunda parte de la década del 30. Para Marcuse, el inicio del despliegue histórico se sitúa en la antigüedad donde existía un espacio indiviso, fundamento último de todo conocimiento, allí "las verdades conocidas debían conducir a la *praxis* tanto en la experiencia cotidiana, como en las artes y las ciencias" ([1965] 2011: 5). Pero la unidad de este escenario, desde la perspectiva aristotélica, precede necesariamente a la partición y jerarquización de dichos saberes y prácticas. El eje que organiza los grados de valorización se desplaza desde el escalón bajo de la esfera de lo *útil* –constreñido a las necesidades materiales de la vida cotidiana–, hacia lo más alto, lo *bello*, fuente de felicidad y placer que no posee ninguna finalidad más que sí misma. De esta manera, se "quiebra la pretensión originaria de la filosofía" fundada en el carácter universal del conocimiento (6).

11 Siguiendo la lectura de Marcuse, posteriormente en la sociedad capitalista burguesa esta escisión entre lo bello y lo útil es cuestionada ya que las relaciones entre ocio y trabajo, placer y necesidad, sufrieron cambios estructurales al no considerarse *idealmente* ninguno de los términos como propiedad exclusiva de un sector social determinado. En este sentido, se postula la tesis de la "universalidad de la *cultura*" (11). En efecto, "en tanto seres abstractos, todos los hombres deben tener igual participación en estos valores. Así como en la *praxis* material se separa el producto del productor y se lo independiza bajo la forma general del "bien", también en la *praxis* cultural se consolida la obra, su contenido, en un "valor" de validez universal." (12). Por lo tanto, la cultura opera como una categoría ideológica en la acepción que las líneas del pensamiento crítico ya mencionadas reivindican: como un primer momento de verdad (el derecho universal a la cultura) y un consecuente (y más definitivo) momento de falsedad en el cual las relaciones que determinan el modo de producción capitalista, basadas en la desigualdad, quedan ocultas. Este "reino de unidad y de libertad aparentes" subsume las relaciones de dominio e inculca la confrontación y la efectiva transformación del mundo, así "la cultura afirma y oculta las nuevas condiciones de vida" (14). En consecuencia, podemos pensar que la *reificación* de la mercancía es simétrica a la *reificación* de la obra de arte, la alienación de la sociedad burguesa encuentra en estos dos productos –uno propio de la esfera de la vida utilitaria, otro perteneciente al espacio del ocio– su fundamento en una pretendida (y falsa) unidad que esconde, produce y reproduce la distancia, distancia entre el consumidor y la mercancía, entre el espectador y la obra.

12 Dicha escisión constituye la esfera de la cultura como el "alma" de la sociedad, un templo de la sensibilidad individual alejada de la producción colectiva y material de la vida que es celebrada en un recinto particular: "El museo era el lugar más adecuado para reproducir en el individuo la lejanía de la facticidad, la elevación consoladora en un mundo más digno, limitada temporalmente, a la vez, a los días de fiesta." (58). Enhebrando estas lecturas queda al descubierto el vínculo que une la impugnación de la obra de arte, revés simétrico de la mercancía fetichizada, y su "aparato de distribución", el museo, sagrado templo de una hipostasiada distancia irreductible entre la obra y el hombre, que en otras palabras es la distancia entre el arte y la vida, que la institución arte administra fracturando la *praxis vital*.

13 Recorramos un nuevo escenario: Buenos Aires, 1968. Luego de suspender dos veces la conferencia en la que haría su análisis y balance de las célebres "Experiencias 1968" del Instituto Torcuato Di Tella que culminaron en clausura por parte de la fuerza policial[1]. Acosado por el "asalto" de un grupo de artistas[2] que irrumpieron en otra conferencia, ese mismo año en la ciudad de Rosario, Jorge Romero Brest se apresta a responder una pregunta obligada, "¿por qué no quieren hacer obras de arte estos artistas?". En primer lugar señala que las obras artísticas, en tanto objetos, se muestran como "intermediarias entre los hombres", presentándose así como "instrumento de la alienación". Citando a Marcuse, subraya que esta existencia objetual ha profundizado "la disociación entre el mundo de las realidades y el mundo de lo imaginario". Desde su diagnóstico, explicita los objetivos de los artistas argentinos que "intentan superar la disociación, eliminando al intermediario. Con otras palabras, intentan acortar las distancias entre los hombres que proponen situaciones y los que las realizan. Lo que muchas veces se ha llamado acortar distancias entre el arte y la vida". Finalmente consigna: "tal acortamiento de distancia implica el abandono del arte (...) y la intromisión de todos en la vida misma" (en Katzenstein, 2007:132).

14 Las huellas de la lectura marcusiana son evidentes: impugnación de las obras en cuanto intermediarias, estáticos símbolos de la alienación, productores de una existencia disociada del hombre que arrastra a la experiencia artística válida al campo de lo trascendente, de lo ideal, perpetuando así las distancias entre el arte y la vida. La única salida: abandono del arte y disolución en la vida misma, vía que siguieron muchos de los artistas luego del punto de inflexión que significó *Tucumán Arde* ese mismo año. En esta última etapa del discurso de Romero Brest sus posiciones son muy claras: en una entrevista realizada el año siguiente, proclama que los proyectos artísticos "han dejado de corresponder a una actividad estética para transformarse en una actividad social", en este sentido, "se trata de suprimir los signos" (en Katzenstein, 2007:152). En resumen: abandono del arte, supresión de la obra, de la distancia, de la actividad estética, de la representación: inmersión y disolución en la actividad social.

15 La desaparición (o al menos la reducción) de las mediaciones, la crítica a la separación entre espectadores y artistas, y la anhelada intervención *directa* que haga posible cambiar la vida cotidiana, encontró un campo privilegiado de formulaciones alrededor del happening en la década de los 60, uniendo diversos centros de producción mundial. Aquellas premisas son claras en las declaraciones de Jean-Jacques Lebel, uno de sus protagonistas en la escena parisina: "El happening establece una relación de sujeto a sujeto. Ya no se es más (exclusivamente) mirante, sino que uno es a su vez mirado, considerado, escrutado. No hay más monólogo, sino diálogo, cambio y circulación de imágenes" (Lebel [1966] 1972: 52). Lebel reivindica el carácter "participativo" del happening enfatizando la necesidad de la "intervención" frente a la "contemplación" (44). En este sentido, indica que el

"happening hace intervenir en el mito la experiencia directamente vivida. El happening no se contenta con interpretar la vida, participa en su desarrollo en la realidad" (19).

16 Aún alejado de la utopía rimbaudiana, cuya paradigmática divisa es "cambiar la vida" de la que se proclama heredero Lebel, Allan Kaprow, pionero del happening en el ámbito neoyorkino, al comparar este género con el teatro subraya la cercanía entre obra y público: "No hay ninguna separación entre el público y la pieza (como aún se encuentra en los teatros circulares); el punto de vista elevado de la mayoría de las salas teatrales se ha ido, así como la expectativa de que se corra el telón, aparezca un *cuadro vivo* y el telón vuelva a cerrarse..." ([1961] 1993: 17-18). Roberto Jacoby señala –indicando en tono crítico que ya "forma parte de su mitología"– que el happening "intenta modificar la relación entre espectador y espectáculo. No se trata de tirar lechugas o pollos. Se trata de lograr una comunicación sin mediaciones o con las menos posibles" (en Masotta, 1967: 131).

17 Este acortamiento de las distancias que propone el happening lo vincula con la tradición de la reformulación del estatuto del teatro, en el que los discursos de los 60 retoman las herencias de Antonin Artaud y Bertolt Brecht. Ya Kaprow, si bien define el happening en oposición al teatro, indica que "estos eventos son esencialmente piezas de teatro, sin embargo no convencional" ([1961] 1993: 17). Este intertexto con el teatro se puede observar en las palabras de Susan Sontag: "Cuanto ocurre en los happenings no hace sino seguir la receta de Artaud de un espectáculo que elimine el escenario, es decir, la distancia entre espectadores y actores, y "envuelva físicamente al espectador". En los happenings, esta cabeza de turco es el público" ([1962] 2008: 350). Compartiendo la importancia del legado artaudiano, Alicia Páez también apunta la presencia de una actuación "no matizada" en el happening, ya que las acciones conservan un carácter "inmediato, concreto, no transfigurado por su incorporación a una "matriz" que las arrancara de la realidad para volverlas "*imaginarias*". Este segundo aspecto lo vincularía con a la herencia brechtiana donde "el actor no ha de desaparecer tras su personaje sino señalar, a la vez que lo encarna, su distancia respecto de éste" (en Masotta, 1967: 37-38).

18 Estas búsquedas alumbraron diversas reformulaciones de los dispositivos artísticos y pusieron en entredicho las divisiones disciplinarias. Al respecto podemos recordar las palabras de Jacoby: el happening supone "La ampliación de la noción de obra: las delimitaciones tradicionales del tiempo y del espacio en que se desarrolla la obra –de teatro, plástica, música, film– se hacen ahora abiertas y discontinuas. Una obra puede durar 15 segundos o 24 horas (Vostell), puede tener lugar en cinco puntos distintos de una ciudad o en tres ciudades al mismo tiempo (Kaprow)." (en Masotta, 1967: 131).

19 La separación entre el espacio de la recepción y el de la producción artística fue entendida como "un mal a abolir". Este derrotero se encuentra ligado al realizado por Jacques Rancière en el mismo sentido en el *El espectador emancipado* ([2008] 2010). Allí se parte de los cuestionamientos al rol del espectador formulados por la reforma de los estatutos teatrales desde la década del 30, situando como figuras paradigmáticas –opuestas y complementarias– a las de Bertolt Brecht, con la noción de *teatro épico*, y de Antonin Artaud quien desarrolla la poética del *teatro de la crueldad*. Ambas posiciones fueron cruciales en el itinerario del happening que hemos recorrido. Rancière encuentra que esta "oposición entre la verdad del teatro y el simulacro del espectáculo" planteada por los reformadores del teatro coincide con la crítica a la *sociedad del espectáculo* desarrollada por Guy Debord con su sentencia "La separación es el alfa y el omega del espectáculo" (13-14). Así, el pensamiento debordiano, heredero de la crítica feuerbachiana de la religión, identifica "mirada y pasividad" entendiéndolo que la contemplación de las apariencias impide reconocer la supuesta verdad que se esconde detrás de ellas. De este modo,

se naturalizan una serie de oposiciones: "mirar/saber, apariencia/realidad, actividad/pasividad" que, desde su perspectiva, no son "términos bien definidos" sino una "distribución a priori de esas posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones" que, en definitiva, constituirían "alegorías encarnadas de la desigualdad" (19).

3. Entre la *proximidad* y la *distancia*

20 A mediados de los 90, *la estética relacional* retoma el cuestionamiento de los dispositivos exhibitivos desarrollado por las neovanguardias y vuelve a poner en escena las relaciones entre arte y vida, situando esta vez en el centro de sus preocupaciones las "micro-utopías de lo cotidiano" (Bourriaud, [1998] 2008: 35), renunciando así a la gran escala de los proyectos políticos idealizantes de las vanguardias. Ahora se trata de operar *directamente* sobre los vínculos interpersonales produciendo escenas de *proximidad* entre artistas y espectadores eliminando (o atenuando) la mediación de las representaciones, puestas en escena o ficciones, para convertir el diseño de dichas redes de contacto en el mismo proyecto artístico. Por su parte, Rancière brinda una de las recusaciones más influyentes a estas estrategias de proximidad para reivindicar, en cambio, la *distancia estética* entendida como: la presentación a la mirada de "una forma sensible heterogénea por contraposición a las formas ordinarias de la experiencia sensible" (2005: 24). En esta suspensión de los vínculos cotidianos se haría posible la promesa de una *nueva forma de vida* que se desarrolla en la actividad espectral a la que se le restituye su productividad frente a las conceptualizaciones que la constituían como un lugar de *pasividad* meramente receptiva.

21 Desde la óptica de Nicolas Bourriaud, la necesidad de generar nuevos vínculos sociales parte del diagnóstico debordiano sobre la sociedad del espectáculo: "lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación" ([1967] 2008: §1). Al respecto, el propio Bourriaud señala que en el mundo contemporáneo la "comunicación sepulta los contactos humanos en espacios controlados que suministran los lazos sociales como productos diferenciados". Más cerca aún de la sentencia debordiana, subraya: "las relaciones humanas ya no son *vividas directamente* sino que se distancian en su representación *espectacular*". Por eso, es necesario "efectuar modestas ramificaciones, abrir algún paso, poner en relación niveles de la realidad distanciados unos de otros" ya que "el espacio de las relaciones más comunes es el más afectado por la cosificación general" ([1998] 2008: 6-8). Se trata de "constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista" (12). Así, llega al interrogante: "¿es aún posible generar relaciones con el mundo, en un campo práctico –la historia del arte– tradicionalmente abocada a su "representación"?" (8).

22 Reivindicando la necesidad de establecer circuitos de conversación en el arte contemporáneo que superen el carácter representacional de sus objetos, en un sentido similar encontramos los enunciados de Reinaldo Laddaga (2006) quien privilegia la implementación de estrategias de diálogo: "el despliegue de la actividad contemplativa como "escena iluminada" en "esos espacios típicos de la cultura moderna de las artes" efectivamente secundariza "la conversación entre individuos" (37). La actividad espectral moderna "tiene como condición la supresión de otra: la actividad que consiste en realizar acciones orientadas a modificar estados de cosas inmediatos en el mundo" (37). En efecto, asistiríamos a la proliferación de proyectos, dentro de una *estética de la emergencia*, que "renuncian a la producción de obras de arte (...) para iniciar o intensificar procesos abiertos de conversación" reduciendo las distancias entre artistas y espectadores en la "exploración de las

formas de vida en común" (22). A grandes rasgos, estas formulaciones cuestionan la representación y la actividad espectral cuando privilegian la intervención directa frente a la contemplación. Se inscriben en el campo de problemáticas de la neovanguardia marcado por la experimentación con formatos de obras procesuales que intervienen en lo real existente, lo inmediato, sin la mediación de los objetos artísticos.

23 Por un lado, se vuelve a poner en escena el carácter procesual, el rol activo de los participantes en la experiencia artística y se recusa el detenimiento estético y la mediación objetual, todas premisas heredadas de los discursos de los 60 y 70. Por otro, se revelan divergencias con estos legados. Por su parte, Bourriaud destaca que las "utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano". Ya no sería posible pensar en un ambiente apartado de una "praxis vital deteriorada" desde donde realizar las críticas o la constitución de un mundo nuevo, dicha noción de "marginalidad ya es imposible, e incluso retrógrada" (35). Se trata de generar "micro-territorios relacionales", trazar redes de intercambios en topografías precisas y concretas. Un ejemplo paradigmático, en el ámbito nacional, es el *Proyecto Venus* 3 desarrollado en torno a la figura de Roberto Jacoby. El artista destaca el carácter "desutopizante" de la experiencia, ya que no se formula como un espacio "afuera de la sociedad sino entremezclado con ella, bajo el deseo de concretar una especie de inmediatez de la utopía y sus dificultades". Se trata de una "sociedad experimental" conformada por personas de múltiples procedencias e intereses reunidos en torno del desarrollo de "nuevas formas de creación y de vida" (Jacoby, 2011: 419-420).

24 Ya no se trata de disolver el arte en la vida para regenerarla, sino de producir espacios de co-existencia. En los términos de Ladagga (2006), se intenta desarrollar y estimular "modos de vida social artificial" (15), "*microesferas públicas experimentales*", implementar prótesis que se insertan en la organicidad de los vínculos para producir espacios intersticiales. La clave de estas invenciones de formas de vida es la reivindicación de una escena de intercambios directos, *cara a cara*, tomando el modelo de la comunicación oral. Ladagga indica que la comunicación oral, contrariamente a la escena escritural, produce una recepción que no disocia "su función social" y el "sitio que posee en la comunidad real" (254), en otras palabras, la transmisión no diferida del dispositivo oral permitiría reducir el desfase entre las condiciones de producción de dichos textos y la escena de su reconocimiento. El modelo se inspira en sociedades pre-modernas –también se asocia a la oralidad cotidiana– basadas en la transmisión de tradiciones, que aseguran la permanencia de *saberes en común*. No obstante, en tanto prótesis, no disponen de aquellos textos consuetudinarios, por eso es necesario fundar estas redes alrededor de "mitologías de un futuro" generadas por la implementación de "protocolos de conversación" (259). En este sentido, se produce una lógica de la *proximidad* de los cuerpos; en los términos de Bourriaud, el objetivo es producir una "forma de arte que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema central el *estar-junto*", en un territorio definido como un "intersticio social" ([1998] 2008: 14-15).

25 Frente a esta discursividad de la estética relacional y su defensa de la creación de nuevos vínculos en el mundo existente, encontramos la enfática oposición de Rancière quien sostiene que "el devenir-acción o el devenir-vínculo que sustituye la "obra vista" no tiene eficacia a menos que sea vista ella misma como salida ejemplar del arte fuera de sí mismo." ([2008] 2010: 72). Al presentar objetos y reseñas de prácticas cotidianas, de acciones inmediatas, "el arte activista imita y anticipa su efecto, a riesgo de convertirse en la parodia de la eficacia que reivindica" (75). Dicha parodia se evidenciaría en la "monumentalización" de sus puestas en escena museales que amplifican los pretendidos efectos políticos producidos en un espacio hipotéticamente "real", es decir fuera del ámbito artístico.

26 Por el contrario, la reflexión rancieriana pone en el centro de las capacidades políticas del arte la *distancia estética*, contraria al fundamento ético de la proximidad basado en el acortamiento de las distancias entre artistas y espectadores. Recordemos que el filósofo designa específicamente como "política" a una actividad disensual que tensa la constitución de los lugares en común, por el contrario el enfoque relacional intenta abonar y celebrar este sustrato común. Al respecto, Rancière sostiene que "la eficacia estética significa propiamente la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado" (60). Dicho de otra manera, la suspensión estética se origina en la abrupta discontinuidad entre las formas de vida de donde procede la obra artística y la escena de su recepción, la contemplación del espectador. Releyendo la formulación kantiana sobre el vínculo estético como una actividad que recae en el espectador y se despliega como una forma de *finalidad sin fin*, Rancière considera que el contemplador "observa, selecciona, compara, interpreta" (20) sobre una imagen, una palabra, que se presenta "muda", "extranjera de sí misma". De este modo, ni la imagen ni la palabra estarían marcadas por una intencionalidad que debe ser reconstruida en un proceso hermenéutico; por el contrario, su eficacia se traduce en la capacidad de presentarse absolutamente *desafectada*, desconectada. Eficacia de la desconexión y del disenso que promueve el conflicto entre diversos regímenes de sensorialidad y conmueve la *división de lo sensible* en tanto reparto de los espacios de la actividad y pasividad, de la apariencia y la realidad, del decir y el hacer.

27 En este sentido, Rancière señala que "la distancia no es un mal a abolir, es la condición normal de toda comunicación" (17). Efectivamente, desde una perspectiva semiótica, siempre existe una distancia, un desfase entre producción y lectura, aún en la inmediatez de la oralidad, pero la formulación de la suspensión estética va más allá: opera en una radical heterogeneidad entre dichas condiciones textuales. Existen dos ejemplos recurrentes en el discurso del filósofo. Por un lado, la estatua griega conocida como *Juno Ludovisi* a la que se refiere Schiller en las célebres *Cartas sobre educación estética del hombre* de 1795. Dicho objeto presenta un "sensorium específico", se trata de un fragmento ahora desafectado de los rituales cívicos en los que fue concebido, "ya no ilustra ninguna fe ni significa grandeza social (...) Ya no se dirige a ningún público específico, sino al público anónimo determinado de los visitantes de museos" (60). Por otro lado, en *La palabra muda*, Rancière ([1998] 2009) evoca el modernismo literario donde la novela interrumpe una serie de relaciones instituidas entre autor, tema y espectador que se daban en las reglas formales de las Bellas Letras del siglo XVIII. Dichas normas determinaban una escena pedagógica donde la *palabra gesto* movilizaba determinadas acciones en el público (70). En este escenario de performatividad de la palabra expositiva irrumpe la "letra muda" de la literatura esteticista, "libro sobre nada", "palabra petrificada" replegada sobre los juegos del lenguaje que disocia las relaciones entre estilo, tema y escena enunciativa para abrirse al "lugar vacío" del anónimo lector. Este funcionamiento de las obras artísticas marcado por la distancia estética se produce en el horizonte que Rancière denomina el *régimen estético de las artes*, desplegado desde el siglo XVIII al presente. En efecto, desde su mirada "no hay ruptura posmoderna" (2005: 29). El principio de *desafección* podría observarse hasta en la lógica del readymade duchampiano en la cual un objeto cotidiano es radicalmente desvinculado de sus nexos ordinarios para constituirse como un objeto de la "pensatividad" depositado en un museo abierto a la mirada de un público, de *todos y cualquiera*.

28 Propongo esquematizar ciertas dicotomías presentes entre las posiciones que podemos llamar de la *proximidad* y la *distancia*. En primer lugar, un aspecto que se desprende de lo ya enunciado: ¿Cómo se constituye el "formato" de la obra de arte en cada caso? En la lógica de la proximidad, heredera de las reformulaciones de los

marcos y estatutos de las vanguardias, el texto artístico no está clausurado, volviendo a situar en el horizonte contemporáneo la noción de *obra abierta*, se trata de *proyectos y experiencias* que presentan diversos grados de procesualidad, en los que las marcas del propio artista y del público son exhibidas como el desarrollo de la propia obra. Utilizando el paradigma de la comunicación oral, se trata de comunicaciones no diferidas en el tiempo y el espacio, donde las formas de vida de productores y espectadores son cercanas. Así el aspecto interpretativo o contemplativo de dichos textos es relativizado. En este mismo sentido, son obras que se proponen como *performativas*, que inducen a la acción, que se caracterizan por un *hacer hacer*.

29 Por el contrario, la noción de *distancia* privilegia una textualidad clausurada que se contrapone al derrotero abierto de la obra entendida como proceso. Dicho fragmento sensible desconectado de un lugar común entre el artista y el público se establece en una distancia irreductible, así la obra es ofrecida a la actividad espectral que selecciona, compara e interpreta sobre un objeto que convoca la *pensatividad*. Sus paradigmas son la palabra literaria o la imagen contemplada, objetos marcados por dispositivos diferidos que administran una radical discontinuidad entre las esferas de la producción y la recepción. Si bien Rancière ha señalado que las intervenciones artísticas proyectadas a la medida de *espacios específicos* fuera del ámbito museal o teatral permitieron a las distintas disciplinas la "desespecificación" de sus dispositivos y la redistribución de las "relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos" (2005: 17), su mirada no ha dejado de situar al museo en un espacio meridiano. En su enfoque, el régimen estético se funda en ese lugar público, anónimo y desafectado "entendido no como simple edificio sino como una forma de recorte del espacio común y modo específico de visibilidad". La discontinuidad de dicha circunscripción del espacio común con respecto a los perímetros de la vida cotidiana históricamente le habría permitido a los museos acoger los objetos ready-made en la fuga de sus entornos profanos, así como hoy permite hacer visibles discursos políticos contrapuestos a las circulaciones hegemónicas ([2008] 2010: 61). Aunque en la práctica las estéticas relacionales sacan partido de la visibilidad del espacio museal como sostiene el filósofo, en su discursividad lo critican junto con otros dispositivos que marcan la cultura moderna de las artes.

30 En segundo lugar, ¿cuáles son las nociones de público y artista que se convocan y los *ethos* productivos o receptivos que se evocan? ¿En qué horizonte estético y político se sitúan? Desde la postura rancieriana encontramos al público, lector o espectador, inmerso en el retraimiento de la contemplación y la lectura, detenido en la pensatividad de las palabras y las imágenes, también aventurado a la investigación poética e intelectual que pone entre paréntesis el continuo de la vida ordinaria. Dicho público no es figurado por una identidad estable, ya sea colectiva o individual, se trata de una enunciación que convoca a un *todos* y, simultáneamente, evoca a alguien *cualquiera*: se trata de la figura del "anónimo". En la perspectiva de Rancière, se piensa en un "devenir-anónimo" que se encuentra en el lugar de la producción y en el de la recepción. En el primer ámbito, "la obra implica la desaparición total del autor, la anulación de su voz y de su estilo, de todas las marcas de la subjetividad-autor" (2005: 85). En el segundo, se caracteriza por la noción moderna de público que, como indica Ladagga, se da como una "relación entre extraños", ya que esta "palabra pública es al mismo tiempo personal e impersonal" (2006: 238). Desde la posición de Ladagga, dicha esfera de recepción rancieriana es deudora del escenario político y cultural moderno marcado por la disolución de antiguas ritualidades de comunidades orgánicas. Luego del derrumbe de las solidaridades colectivas emerge el público moderno que "está hecho de individuos que se identifican como tales en tanto participan en la circulación de un cierto discurso, su identidad positiva no puede definirse de antemano" (238). En el centro de esta comunidad moderna, Rancière postula la figura central del

desacuerdo –la mèsentente– entendido como actividad política y estética que supone no "el conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro. Es el existente entre quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende lo mismo con el nombre de la blancura" ([1995] 2007: 8). Es el conflicto entre distintos regímenes sensibles en el que irrumpe la figura de los *sin parte* –dimensión supranumeraria– que impugna el reparto de las partes en la comunidad, motivando así la descomposición y reconfiguración de las maneras de hacer, ser y decir que el proyecto de la *archipolítica* platónica –la antipolítica– pretende estabilizar asignándole a cada uno la parte que le corresponde "según la evidencia de lo que es" ([1995] 2007: 42).

31 Desde las estéticas de la proximidad se trata de acortar las distancias entre producción y recepción para situar a artistas y espectadores en un *ser-juntos*, en una comunidad fundada en la exploración de *formas de vida en común*. En este horizonte pierde relevancia la noción de "todos" y, simultáneamente, la de individuo, recusados ambos términos al asociarse al igualitarismo abstracto de la modernidad; en su lugar, retorna la presencia (pre o pos) moderna del *grupo*, del colectivo particular definido como una comunidad emocional, sensitiva y política. En este sentido, Bourriaud privilegiará la capacidad aglutinadora de las imágenes reivindicando el "poder de reunión (*reliance*)" ([1998] 2008: 14) que Michel Maffesoli encuentra en el funcionamiento de banderas, emblemas y divisas.

32 Precisamente, el diagnóstico de este último sobre el regreso de las tribus en la posmodernidad es una formulación capital para comprender la idea de grupo que define a las estéticas de la proximidad y que también diferencia estas experiencias del enfoque "macro-político" de los 60 y 70. Dicho horizonte se encuentra caracterizado por "la sustitución de un social racionalizado por un social empático" ([1988] 1990: 37), es decir, el predominio de vínculos marcados por un *ethos*, por inclinaciones compartidas, donde los intercambios se resisten a las lógicas de los medios y fines para generarse y regenerarse en la dimensión del *gasto*, en el carácter excesivo de los vínculos. Consecuentemente, se relativiza "toda actitud proyectiva" y se intensifica "el acto mismo" (39); frente a la lógica contractual del *deber* se impone la perspectiva de la *emoción* (49) y se reivindica el *localismo* en una red de frecuentaciones, costumbres y cercanías asociadas con la noción de la "potencia impersonal" de la *proxemia* (39). Proxemia, acercamiento de los cuerpos dada en la amistad, en la *convivialidad*, como una relación de coexistencia no marcada por un carácter proyectivo, no producida en torno a un objetivo, sino desplegada por vectores triviales, banales, una porosa sociabilidad establecida alrededor de los ritos del encuentro cotidiano (61). Justamente, Maffesoli asocia estos circuitos intersubjetivos a la esfera de la vida cotidiana, entendida como un lugar marcado por el presentismo, la emocionalidad y el despliegue sin fines concretos de una emoción vitalista, de un "querer-vivir" (70), que otorga un *ethos* festivo, celebratorio y (neo)ritual a las prácticas relacionales.

4. Una cuenta pendiente: las relaciones entre estética y vida cotidiana

33 Inscribiéndose en la (anti)tradición de las vanguardias, las estéticas de la proximidad han impugnado las estrategias representacionales, ficcionales, de puesta en escena y, más extensivamente tal vez, el campo de la estética, en la definición no mediada de un *estar-juntos* marcado por la acción, por el *hacer hacer* en el establecimiento de una comunicación no diferida. En este sentido pueden entenderse las palabras de Bourriaud: "Su postulado fundamental –la esfera de las relaciones humanas como lugar para la obra de arte– no tiene ejemplos en la historia del arte" ([1998] 2008: 53). Esta exclusión no sólo se ha proyectado sobre el terreno de los

estatutos y dispositivos específicamente artísticos, el punto más crítico desde mi perspectiva, es que, siguiendo la lógica debordiana, también ha soslayado o minimizado este tipo de funcionamientos sensibles y cognoscitivos de la esfera de las prácticas cotidianas, lugar que pretendía revalorizar en clara oposición a los planteos idealizantes de las vanguardias. Así caracteriza la esfera de la experiencia cotidiana como un lugar privilegiado del encuentro sin mediaciones, del contacto *cara a cara*, marcado por la proximidad de una comunidad empática. En este contexto el desafío es pensar el ámbito generalizado e inmediato de lo cotidiano como un espacio de simultaneidad entre la comunicación, la acción y la cercanía, junto con la producción de distancia estética, retraimiento, *pensatividad* y lejanía.

34 Desde la perspectiva de la distancia, el pensamiento rancieriano sí se inserta en un lugar paradigmático de la historia del arte: su relectura de las formulaciones de la Estética, tal como se la concibió desde el siglo XVIII, especialmente en su momento romántico. Siguiendo la premisa de Schiller que une arte y emancipación, esta voz vuelve a situar en el centro del debate el carácter estético de la práctica artística asociándola a sus capacidades políticas. Aún así, es necesario señalar que sus posiciones resultan problemáticas en dos aspectos. Por un lado, su privilegio de la clausura del texto como paradigma de la obra de arte deslee el legado de las sucesivas rupturas de las vanguardias en la reflexión sobre sus propios dispositivos de gestión del contacto entre productores y espectadores cuestionando la noción de obra. Por otro lado, su lectura del vínculo estético como una radical suspensión de las relaciones cotidianas que haría concebibles nuevas formas de vida, resulta conflictivo si se intenta analizar cómo los proyectos artísticos desarrollan estrategias de investigación sobre las *artes del hacer* cotidiano existentes fuera del campo artístico profesional para reformular sus principios, dispositivos y campos de reflexión.

35 Ambas perspectivas, desde mi punto de vista, disocian la capacidad estética del ámbito de la vida cotidiana. Las posiciones de la *proximidad* entienden la vida cotidiana (entorno concreto donde se sitúan sus proyectos) como un lugar de comunicación, de la inmediatez, de la performatividad del *hacer hacer*, excluyendo así el detenimiento estético de dicho ámbito. La *distancia estética* rancieriana formula este detenimiento sólo en un momento de plena desconexión con el continuo de lo cotidiano, en la interrupción de objetos desafectados que no pueden corresponder a experiencias *en común* que se dan en la vida ordinaria. Una mirada más integradora parece todavía pendiente.

NOTAS AL PIE

[1] Como es sabido este evento fue un punto de inflexión en el itinerario de modernización cultural desarrollado por el ITDT en un panorama político turbulento marcado por la clausura policial y una fuerte repercusión mediática. Para un análisis de los hechos y sus implicancias me remito a la lectura de Giunta ([2001] 2008: 284-293) y, particularmente, a Longoni y Mestman ([2000] 2008: 100-124).

[2] Se trata del colectivo *Artistas de vanguardia de Rosario* integrado por Juan Pablo Renzi, Norberto Puzzolo, Rodolfo Elizalde, entre otros. La acción consistió en la lectura de un texto producido por el grupo y la interrupción de la luz, el escrito leído puede encontrarse en (Katzenstein, 2007: 303-304).

[3] El proyecto funcionó del 2003 al 2009 incluyendo a más de 500 miembros, se basaba en la emisión de una moneda (*Venus*) que permitía intercambiar servicios y objetos publicados *on line*. Me remito al análisis de la experiencia desarrollada por Laddaga (2006).

BIBLIOGRAFÍA

- Bourriaud, N.** (1998) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- Bürger, P.** (1974) *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997.
- Debord, G.** (1967) *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca, 2008.
- Foster, H.** (1996) *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- Giunta, A.** (2001) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Kaprow, A.** (1961) "Happenings in the New York Scene" en *Essays on the blurring of art and life*. Los Angeles: University of California Press, 1993.
- Katzenstein, I.** (ed.) (2004) *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*. Buenos Aires/New York: Fundación Espigas-Fundación Proa/MOMA, 2007.
- Laddaga, R.** (2006) *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Lebel, J.** (1966) *El happening*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967.
- Longoni, A. y Mestman, M.** (2000) *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.
- Maffesoli, M.** (1988) *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas*. Barcelona: Icaria, 1990.
- Marcuse, H.** (1965) *El carácter afirmativo de la cultura*. Buenos Aires: Cuenco de plata, 2011.
- Masotta O. et al.** (1967) *Happening?* Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.
- Rancière, J.** (1995) *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
- (1998) *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: MACBA/ UAB.
- (2008) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Sontag, S.** (1962) "Los happenings: un arte de yuxtaposición radical" en *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

AUTOR/ES

Federico Baeza es Licenciado en Artes y Doctor en Teoría e Historia del Arte por la UBA. Es docente, investigador y curador especializado en arte contemporáneo. Becario posdoctoral del CONICET, anteriormente ha obtenido becas y distinciones de la UBA, FNA, CONICET y arteBA. Es profesor de grado y posgrado en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes del IUNA, actualmente es Director de Extensión, Vinculación Institucional y Bienestar estudiantil en el Área.

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324

REALIZAR COMENTARIO

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar