

# HISTORIAS DE LA VANGUARDIA PLÁSTICA ARGENTINA Y SU RELACIÓN SOCIAL (FORMAS DE PENSAR UNA ESTÉTICA PROPIA)

MICAELA FERNÁNDEZ DARRIBA Y MARINA GUTIÉRREZ

## Introducción

Como señala Clifford Geertz[1], la conexión entre arte y vida no es instrumental. Y a su vez una teoría sobre el arte es necesariamente una teoría sobre la cultura. El arte se produce en el mismo lugar en el cual se producen las capacidades para comprenderlo, es decir, en la propia vida y mundo de una cultura. Las ideas son necesariamente audibles, visibles, tangibles. Las ideas son necesariamente formas, materialidad parlante de lo humano que construyen un mundo siendo parte de él.

Pensar una cultura es desnudar la concepción estética e histórica que la define. En este sentido Sudamérica es una complejidad donde conviven infinitos mundos de posibilidades. No se trata de una estética particular y ya construida sino del encuentro de una multiplicidad de estéticas. Pensar la estética desde el sur significa arribar a esos mundos de carácter simbólico que constituyen una idea de Nación. Idea que, a su vez, aparece desdibujada en la construcción de su propia identidad. A este fenómeno de la nación y la identidad desdibujada no hay que atribuirlo necesariamente a la llamada "desterritorialización" producto de la antigua y moderna[2] forma globalizadora. Sino que hay que orientar el análisis en relación a la génesis y desarrollo del Estado argentino y sus políticas culturales. La identidad estética tiene que ver con esas relaciones que se tejen dentro de la sociedad y que se articulan a partir de los diferentes públicos, de las instituciones y de la particularidad de sus políticas.

## Arte, sociedad y políticas de Estado

Para comprender lo que ocurrió con el desarrollo de las artes plásticas en nuestro país y en especial con el surgimiento de la vanguardia estética es necesario "desbaratar" la

conformación de sus argumentos básicos. El Estado argentino, tomado como modelo de análisis, irrumpe en la escena contemporánea como figura que moldea, guía y manipulaque generando políticas culturales en virtud de su propia conveniencia. Un ejemplo de esto quedó demostrado durante el régimen peronista donde la abstracción ha sido censurada desde el Ministerio de Educación (Oscar Ivanissevich)[3] por tratarse de un "arte degenerado". El gusto por el realismo manifiesto por el régimen condicionó en cierto modo el rumbo de la plástica de mediados de los años 40'. La fastuosidad en los monumentos y la proyección de una arquitectura "acorde" a la nación peronista inicia un proceso de tensa relación entre los artistas e intelectuales y el estado populista. Si bien es necesario aclarar que esta especie de censura no ha sido fáctica y sólo quedó asentada en el orden de las preferencias del gobierno por el paisajismo, la figura del gaucho o las imágenes reiteradas y expuestas de Juan Domingo Perón y Eva Duarte también es necesario remarcar que este exacerbado rechazo condenó y privó a la argentina al desarrollo de un arte abstracto por considerarlo extranjerizante.

El sur posee su propia lógica y sus propias prácticas, prácticas enraizadas en el Estado relacionadas con la implementación de políticas articuladas con sus diversas crisis. La relación de tensión y dependencia radicaliza las particularidades entre arte, sociedad y Estado Argentino. El Estado en Argentina fue interventor, en la mayoría de los casos, en favor de la perpetuación de eventuales grupos hegemónicos y de poder. Y es precisamente el arte el que actúa como factor de choque con lo existente a partir de la concepción moderna de autonomía. Es Adorno quien sostiene en su teoría estética que el arte es un fin en sí mismo y que a partir de esta concepción sólo le queda enfrentarse a la sociedad en forma de verdad. Es la estética moderna la que crea un clima crítico en torno al mundo que se habita, una verdad en relación a otra verdad hegemónica.

### **Un tiempo atrás**

La consolidación de la idea de Nación y de Estado en Argentina y en Latinoamérica en su totalidad está ligada al exterminio físico y cultural de sus pueblos. El progreso fue identificado con el aumento constante de la riqueza material que tuvo su correlato en la mimesis tanto económica como cultural de Europa. Es por ese motivo que la eliminación del Otro se convirtió en el principal motor del desarrollo económico. El Otro cultural interfería en la receta magistral que era necesario imitar.

Por este motivo el Estado-Nación en Argentina reprodujo una ficcionalización de la historia, es decir; recuperó una parte de la cultura, la argentina blanca, inmigrante, europea, anulando al mismo tiempo la identidad de las culturas originarias. Este borramiento de la historia en favor de una suerte de ficcionalización (sostener una narración falsa en detrimento de una verdadera) es lo que Raymond Williams define en su libro *Marxismo y literatura* como "tradicción selectiva". Desde este punto de vista la nación y la identidad albergaron una concepción estética e historiografía propia de una visión etnocéntrica. De allí que resulte difícil hacer coincidir la historia del arte en Argentina con la historia del arte universal. Ya que la historia del arte universal y de la estética se desprende con exclusividad de los análisis y los procedimientos estéticos occidentales. Cuestionar esta relación implica elaborar una noción estética a partir de nuestras características propias. De allí que para poder comenzar a pensar tanto el arte como el desarrollo de algún tipo de vanguardia en Argentina debamos partir de su característica central: la diversidad y la riqueza de tradiciones culturales además de la influencia europea a partir de la colonización. El arte latinoamericano presenta caracteres particulares que no pueden ser considerados solamente como imitación de las escuelas europeas. Podemos negar acaso que existen una sensibilidad y conciencia artísticas latinoamericanas ¿originarias y propias? Desde este punto de vista lo que proponemos es una lectura contraria o a la inversa; esto significa analizar el arte y la teoría estética en el Río de la Plata con la finalidad de elaborar una teoría propia y así discutir al interior de la forma universal.

### **¿La vanguardia como fenómeno tardío? La Teoría Estética revisitada**

Si consideramos las concepciones marxistas de Bürger acerca de una teoría de la vanguardia podemos observar claramente que nuestro análisis acerca de la constitución de una vanguardia estética en Sudamérica se hace añicos. Fundamentalmente porque Bürger extrae una idea de la vanguardia a partir de la idea que él mismo posee de los primeros movimientos de vanguardia europeos: principalmente el surrealismo. La consecuencia lógica de la teoría de Bürger aplicada al arte plástico argentino es la inexistencia de vanguardias. Por eso es necesario recuperar la génesis de los movimientos de vanguardia en cada cultura en particular y rearmar la teoría. Porque además la teoría de la vanguardia en Bürger resulta absolutamente prescriptiva. Su postura teórica limita el

análisis hacia otras vanguardias que se dieron en la historia incluso casi con simultaneidad al surrealismo. Se limita la mirada sobre el arte propio latinoamericano. Un arte que tuvo sus propios perfiles, su identidad y sus temáticas más allá de la innegable relación que se estableció entre la vanguardia europea y los artistas de América.

Bürger lo que hace es cuestionar la obra de arte burguesa a partir del concepto de autonomía por considerarlo un concepto burgués que ignora el carácter social del arte a lo largo del desarrollo de la humanidad. El procedimiento que Bürger realiza es clasificar y separar a los movimientos de vanguardia en legítimos e ilegítimos. La primera categoría se corresponde con los movimientos de vanguardia anteriores a la Segunda Guerra Mundial y la segunda categoría con los posteriores a la misma. Para Bürger los movimientos de vanguardia posteriores a la Segunda Guerra Mundial no cuestionan la autonomía del arte como concepto burgués.

El problema fundamental consiste en elaborar una teoría estética y de vanguardia que sea pluralista y que pueda incorporar no sólo a los movimientos de vanguardia posteriores a la Segunda Guerra Mundial como el Pop, el happening, el situacionismo, etc. sino elaborar una teoría estética a partir de lo que nunca tuvo entidad propia. La preocupación central de las vanguardias plásticas argentinas en la década del 20 cuyo mayor representante fue Xul Solar era precisamente la de lograr una vanguardia propia con identidad latinoamericana. Tal vez las comparaciones con el arte europeo y el desarrollo de la modernidad incipiente desdeñaron a estas primeras vanguardias como legítimas. Quizá podamos atribuir el fracaso de estas vanguardias producto de su escaso reconocimiento internacional a su poco desarrollo sistemático en tanto movimiento, en tanto ruptura institucional pero lo que es innegable es que merecen un tratamiento más justo en el contexto de la historia del arte universal.

Entonces y desde este punto de vista si analizamos con más profundidad nuestra propia historia y el desarrollo social sí podemos hablar de la existencia de vanguardias plásticas Rioplatenses.

Como primera conclusión podemos afirmar que existió una vanguardia que de ninguna manera puede explicarse como única e invariable en sus formas. Fue una vanguardia local y a su vez latinoamericana. Local, por la identidad pluriétnica de América Latina y propia producto de una cultura particular.

Si partimos de la base de la coincidencia entre las diferentes teorías de la vanguardia que existentes encontramos que el argumento central de las vanguardias fue reconstituir un fragmento histórico luego escindido entre arte y praxis vital puede afirmarse con toda soltura que el sudamérica ha producido su propia vanguardia. Del mismo modo que es necesario advertir que esta vanguardia ha sido constituida a partir de la complejidad propia de una Estado y una sociedad que fue atravesando diversas crisis.

Los procesos de modernización tardío y la escasa formación de un público que acompañaron el desarrollo de los años 20' en Argentina imposibilitaron el surgimiento y la institución de una vanguardia estética a la manera europea. Mientras en Europa se perfilaba el arte abstracto, en Argentina Emilio Pettoruti comentaba que recién a partir del de los años 40 había podido sacarle los vidrios a sus obras porque antes se los escupían.

De la misma manera puede trazarse un paralelismo entre el escaso reconocimiento de las vanguardias del 20 y el llamado Arte Madí o Geométrico del 40. Cuando el 3 de agosto de 1946 Carmelo Arden Quin anunciara el conformación de un nuevo grupo que aglutinaría una serie de disciplinas artísticas bajo una estética que respondería, en términos generales, al abstraccionismo geométrico, aunque a su vez vieran en el poema de Mallarmé "El golpe de dados" un antecedente vital para el desarrollo de sus ideas. A este grupo se lo llamó Madí respondiendo a la idea de 1)Materialismo Dialéctico y 2)Movimiento, Arte, Dimensión e invención. O tal vez respondiendo a un juego de letras relacionadas con el nombre de su creador; CarMelo ArDen Quln se haya constituido Madí como tal. Lo que hasta ese entonces se había practicado en Europa por artistas reunidos en torno al movimiento De Stijl o los concretistas rusos más otros como Kandinsky, Kupka, etc. comenzó entonces ha adquirir en Buenos Aires un nuevo vigor cuyo impulso inicial fue dado por un concepto lúdico de la creación. Pero este grupo de ahora renombre mundial no tuvo entidad de vanguardia sino hasta mucho tiempo después de su constitución como tal.

Una de las explicaciones posibles sea las continuas confrontaciones políticas e ideológicas de este movimiento con el gobierno peronista ya que por un lado todo el grupo adscribía al partido comunista y por otro lado Ivanissevich lo había tildado de "arte degenerado". En este período existió un marcado choque de estas vanguardias con la institución arte acompañado de un notable componente político y utópico pero

desafortunadamente este gesto radical dentro del contexto belicista internacional no le concedió legitimidad para constituirse como vanguardia.

Pero el escenario de los años 60 si fue propicio para el reconocimiento oficial de una vanguardia tanto a nivel local como mundial. No obstante el problema con el que se topó el la vanguardia del arte abstracto en argentina fue mantener su legitimidad frente a un contexto claro de apertura internacional concedida a favor de la pugna por la instauración de una estética hegemónica.

Por aquel entonces la "Revolución libertadora" propicia, a raíz de la oposición al modelo político, económico y cultural del gobierno anterior, un momento de apertura hacia lo internacional. Y muchas de las relaciones de los movimientos de vanguardia tienen que ver con este desembarco de lo internacional.

A un modelo cultural basado en una teoría nacionalista que censuraba el arte abstracto porque no representaba al "pueblo" se le opone un modelo internacionalista de reivindicación no sólo del arte abstracto sino de muchos de los movimientos que constituyeron las vanguardias estéticas europeas.

Como conclusión preliminar podemos afirmar que la constitución propia del Estado argentino fue definida por una lucha de sectores en pugna nunca se conoció a la elite que saliera victoriosa de esa confrontación y este tipo de relaciones repercutió directamente en la forma de apreciar el arte por la sociedad a partir de diferentes políticas de los sucesivos gobiernos. Por último sostenemos que las complejidades de las políticas de Estado influyeron directamente en la cultura de nuestro país y lo que caracterizó al Estado Moderno en Argentina inicialmente fue aquello que Portantiero definió a partir del Empate hegemónico[4].

### **Arte en los 60. Nueva relación entre arte y sociedad**

En los 60 hablamos sin duda de un artista comprometido con un tiempo y un proyecto histórico. Las dicusiones más acaloradas estuvieron a cargo de Carpani (Líder del Grupo Espartaco) en relación al problema de la institucionalización del arte. Carpani sostuvo con argumentos contundentes que el arte de vanguardia debía estar en función del pueblo o de los sectores populares porque la revolución artística estaba intrínsecamente ligada al proyecto político. Ya que el artista de vanguardia por su compromiso social (unir arte y

vida) se adelanta a su tiempo y es el sujeto que puja por la transformación social ya sea a través de las expresiones artísticas o políticas.

"En el futuro, el arte ha de dejar de inspirarse continuamente en sí mismo, y ha de abandonar de una vez para siempre el circuito esterilizante al que hoy se haya sometido, porque de esta manera, y solamente de esta manera, librándose de este yugo, puede recuperar su función social" [5].

En este sentido son comprensibles las apreciaciones de Carpani como portavoz del Grupo en relación a la existencia de una vanguardia institucionalizada y a su vez dominada por el imperialismo norteamericano. El Instituto Di Tella estaba subvencionado, entre otras fundaciones, por la Fundación Rockefeller y la Fundación Ford. Cabe suponer que esto se contrapone directamente con lo que propugnaba el movimiento Espartaco: la constitución de un arte Argentino propio que formara parte del contexto latinoamericano y cuyo desarrollo estuviera centrado en la conformación de esa identidad. En este sentido se puede afirmar que detrás del Di Tella hay un proyecto dentro de otro proyecto y esto lo explicita Ricardo Carpani. Él afirma que no es posible subvencionar un proyecto de esta envergadura si no se tiene un interés particular y el interés está centrado en introducir el concepto estético hegemónico norteamericano desarrollado en el marco de la guerra fría.

Sin embargo Espartaco resuelve esta disyuntiva y proyecta un arte que toma como emblema El Guernica de Picasso [6]. Por un lado, en cuánto al compromiso estético que asume el artista con su devenir histórico que se relaciona intrínsecamente con la relación entre ética y estética. La plasmación del espanto y del horror en la obra pictórica (El Guernica) marca el porceso por el cual se tensa doblemente la relacione; por un lado la relación del artista con su tiempo y por otra la relación del artista con las formas. Lo estético como sensibilidad, como un modo de conocer y de comprender el mundo a través de una percepción creadora, viva e imaginante. La obra como el resultado de esa relación primera con un mundo carente de sentido, la obra como emoción, reacción y creación.

Ese es el rescate que hace Espartaco. Tanto Espartaco como Berni van a forzar la imagen de los que carecen de representación. El arte imita a la vida y desembarcan en los 60 figuras de obreros, marginales (Juanito Laguna y Ramona Montiel), innombrables. Lo que se trata de definir es la imagen del hambre y de las injusticias, la imagen de un mundo que

prometió igualdad de derechos ciudadanos y sólo se quedó en promesas. Los campesinos, los obreros, los desposeídos.

La constitución de un nuevo arte está marcada por la proyección de lo público. El Grupo Espartaco y Ricardo Carpani sostuvieron desde un principio que el arte debía trascender ciertas esferas institucionales y burguesas y para ello tendría que insertarse en la vida cotidiana de los sujetos.

Ellos soñaron con un arte asociado a la praxis vital<sup>[7]</sup> plasmado en las escuelas, edificios, las calles. Quizá por ese motivo Carpani y Di Bianco abandonan el grupo en 1961 en otros espacios más acotados a la realidad de los trabajadores (el sindicato). Ganar la calle es una consigna en los 60 la calle es el lugar de la utopía por antonomasia, es el espacio que merece ser conquistado por el pueblo y en relación al mismo. Esto significa salir del museo, salir de la institución y proyectarse con un verdadero sentido colectivo y revolucionario. Y en ese punto el arte mural representa un espacio no sólo no viciado por la institución arte sino un espacio claramente anti mercantil. Un arte masivo. Un arte masivo que, a su vez, denuncia las imposiciones por parte de la "Sociedad del espectáculo".

Y en este sentido es desde donde podemos hablar de un arte de resistencia.

El Grupo Espartaco realizó un diagnóstico en relación al arte en Argentina y en Latinoamérica en general y llegó a la conclusión de que existe una profunda escisión entre arte y sociedad. De este modo Espartaco a través de su manifiesto se centra en una antigua querrela propia de las vanguardias estéticas en la Europa de principios de siglo XX donde lo que se cuestiona es la separación del arte con la vida.

En los 60' en la Argentina el escenario político y económico no era mucho más alentador que en la Europa de principios de siglo. Y los movimientos de vanguardia que se gestaron por aquel entonces respondían a la conformación de un universo simbólico propio del contexto latinoamericano. La vanguardia en Argentina pensaba en un arte fundido en una totalidad social, producto de una individualidad (su artista) que forma parte de un todo mayor y transformaba la realidad de un mundo sin sentido. La relación entre lo inhumano del mundo y lo humano del sentido. Un arte que apelaba a la definición estética y antropológica de su esencia más profunda. Propuso este choque, esta pregunta y esta ampliación de la función artística ligada a las nociones de póiesis, praxis, cultura y antropología. Visible, espectador, listo para dar respuestas, pero fundamentalmente

abierto, el arte en Argentina se planteaba un arte no funcional, no utilitario en términos económicos, que pudiese sustraerse de los circuitos comerciales e intelectuales que lo reducían a una expresión elitista. Se pensó como una manifestación abierta y compleja que nos abre a la pregunta acerca de qué, quiénes, cómo y por qué, rescatando elementos de lo primigenio, lo local y lo diverso. Buscó articular y unir dos dimensiones hasta ese momento escindidas, desapasionadas una por la otra, el arte y la vida.

### **Bibliografía consultada**

- AA:VV, "Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales", Asunto impreso, Buenos Aires, octubre de 2001.
- Bürger Peter, "Teoría de la vanguardia", Ediciones Península, Barcelona, 1997.
- Fantoni, Guillermo, Arte, vanguardia y política en los '60, conversaciones con Juan Pablo Renzi, ediciones El cielo por asalto, Buenos Aires, 1998.
- Foucault, Michel, El orden del discurso, Tusquets, 1973.
- Microfísica del poder, Madrid, La Piqueta, 1980.
- Giunta, Andrea. "Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta". Paidós, Buenos Aires, 2001.
- Gramsci, Antonio, "Observaciones sobre el folklore", en Literatura y vida nacional, Buenos Aires.
- Giudice, Alberto, La vigencia del arte concreto, en Revista Ñ, Buenos Aires, agosto 2004.
- Pintura Argentina. Primeras Vanguardias, Panorama del período 1810-2000 Ediciones Banco Velox, número 11, Buenos Aires, 2001
- Pintura Argentina. Emilio Pettoruti. Panorama del período 1810-2000 Ediciones Banco Velox, número 14, Buenos Aires, 2001
- Portantiero Juan Carlos, "Argentina: los años de la crisis" y "transformación social y crisis de la política", controversia, N°2-3(suplemento N°1) México, 1979.

[1] Geertz, Clifford, Conocimiento local, Barcelona, Gedisa, 1994.

[2] Antigua y moderna se refiere a que el fenómeno de la globalización ha sido calificado, estudiado y elaborado a lo largo de estos últimos veinte años no obstante su institución proviene de larga data.

[3] Ministro de Educación durante el período 1948-1950 (en el transcurso del Segundo gobierno peronista).

[4] El empate hegemónico señala el problema de la ausencia de hegemonía es decir ninguna de las elites que luchaban por el poder resultó triunfante o se constituyó en hegemónica. Y esto señala Portantiero deja en claro que Argentina nunca tuvo un modelo u orientación triunfante

[5] Tomás Maldonado. "Actualidad y porvenir del arte concreto (1951), en Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos, 1946-1974. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

[6] Como ha señalado Andrea Giunta en su trabajo Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte argentino en los años 6, Paidós, Buenos Aires, 2001..

[7] El concepto de praxis vital está tomado del modelo teórico de Peter Bürger (Bürger, 1997) quien indaga acerca de la separación entre la esfera de la vida cotidiana y experiencia estética con el advenimiento moderno. Dicha separación se da para Bürger de modo inexorable con la postulación kantiana acerca de la autonomía del arte en relación a la sociedad. Este arte se concibe con el nacimiento del arte burgués. Peter Bürger, marxista que realiza una lectura crítica de Adorno y Lukács, manifiesta en su libro Teoría de la vanguardia que sólo las vanguardias estéticas pueden volver a nuclear el arte con la vida.