

HISTORIOGRAFÍA. TEXTO Y OBRA EN EL CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL – ROSARIO 1968

GUSTAVINO BERENICE

gustavinobe@yahoo.com.ar

El Ciclo de Arte Experimental constituyó una de las experiencias plásticas que caracterizaron a la década del '60 en Argentina como fuertemente experimental. Ligado sólo en sus inicios a la política de subsidios del Instituto Di Tella, el Ciclo de Arte Experimental ingresa a los textos de la historia del arte argentino reciente en una situación comparable a la de Experiencias '68 y como un antecedente directo de "Tucumán Arde". Este ciclo, organizado y llevado a cabo en Rosario por artistas de esa ciudad y de Buenos Aires entre los meses de mayo y octubre de 1968, constituiría un ejemplo de la creciente radicalización estética y política de la plástica argentina durante la segunda mitad de la década señalada. Estas experiencias asumen en el interior de su producción discursiva, el conflicto que supone encontrar las "formas" adecuadas para posibilitar la comunicabilidad de los postulados político-revolucionarios sin ir en desmedro de la experimentación plástico-visual específica[1].

En este trabajo analizaré el conjunto de textos que acompañaron la presentación de algunas de las obras que formaron parte del ciclo e indagaré sobre el modo particular en que estos textos gravitan en relación con las obras, qué relaciones establecen con ellas y qué tensiones se producen entre ambos. Tomo en cuenta sólo una parte del total de los textos[2], correspondiente a la presentación del catálogo del ciclo y a los tres textos que acompañaron las exposiciones de Eduardo Favario, Emilio Ghilioni y Rodolfo Elizalde, y Graciela Carnevale, respectivamente.

Tema: Historiografía

“Texto y obra en el Ciclo de Arte Experimental – Rosario 1968” [3]

El Ciclo de Arte Experimental constituyó una de las experiencias plásticas que caracterizaron a la década del '60 en Argentina como fuertemente experimental. Ligado sólo en sus inicios a la política de subsidios del Instituto Di Tella, el Ciclo de Arte Experimental ingresa a los textos de la historia del arte argentino reciente en una situación comparable a la de Experiencias '68 y como un antecedente directo de Tucumán Arde. Este ciclo, organizado y llevado a cabo en Rosario por artistas de esa ciudad y de Buenos Aires entre los meses de mayo y octubre de 1968, constituiría un ejemplo de la creciente radicalización estética y política de la plástica argentina durante la segunda mitad de la década señalada. Estas experiencias asumen en el interior de su producción discursiva el conflicto que supone encontrar las “formas” adecuadas para posibilitar la comunicabilidad de los postulados político-revolucionarios sin ir en desmedro de la experimentación plástico-visual específica [4].

Me interesa analizar aquí el conjunto de textos que acompañaron la presentación de algunas de las obras que formaron parte del ciclo e indagar sobre el modo particular en que estos textos gravitan en relación con la obra, qué relaciones establecen con ella y qué tensiones se producen entre ambos. Tomo en cuenta sólo una parte del total de los textos, aquella reproducida por Ana Longoni y Mariano Mestman en su investigación, correspondiente a la presentación del catálogo del ciclo y a los tres textos que acompañaron las exposiciones de Eduardo Favario, Emilio Ghilioni y Rodolfo Elizalde, y Graciela Carnevale, respectivamente.

I. Catálogo y manifiesto

Los textos de catálogos de exhibiciones de arte constituyen uno de los metadiscursos en torno al arte, junto al discurso de la crítica y el de la historia del arte, por ejemplo. Siguiendo a Marita Soto podemos afirmar que el catálogo es un género, y que constituye un “lugar de comunicación fuertemente fijado y por lo tanto de alta previsibilidad” [5]. Sin embargo, pueden reconocerse variaciones según se los considere en relación a sus paratextos e intertextos [6], ya que los textos de catálogos pueden ubicarse más o menos cerca del discurso académico de la historia del arte, con aspiraciones a la investigación o al

ensayo; cerca del discurso de la crítica y su producción valorativa; o constituir textos descriptivos, técnicos o narrativos, con la inclusión del anecdotario en torno a la biografía del artista o la génesis de la obra. Suele suceder que los textos de catálogos de exposiciones de arte pongan en funcionamiento distintas modalidades de las mencionadas, sin contradicción. Los textos de catálogos constituirían en este sentido un "género híbrido" que pone en funcionamiento diversas regularidades temáticas y retóricas y despliega distintas estrategias enunciativas, suponiendo también distintos efectos en reconocimiento.

La relación de este texto con el dispositivo exhibitivo que es su ocasión, variará también determinando distintas funciones: anticipar el recorrido, explicándolo; informar respecto del concepto curatorial; aportar información técnica sobre el contenido de la muestra; ser el soporte del diálogo entre lo expuesto y otros textos, indicando posibles relaciones intertextuales entre las obras que componen la exposición, otras obras plásticas y, también textos literarios, poéticos, etc. También podrán reconocerse diferencias en el plano de la enunciación, efecto de la distancia del enunciador con su enunciado, según se construyan figuras de enunciador-artista, enunciador-teórico, enunciador-crítico, etc.

En el grupo de textos pertenecientes al Ciclo de Arte Experimental de Rosario pueden reconocerse dos tipologías claramente diferenciadas según particularidades retóricas y enunciativas[7]. Podríamos decir que el texto de presentación del catálogo "Ciclo de arte experimental Rosario /1968", opera como manifiesto del grupo: presenta a los artistas, está redactado en primera persona del plural y firmado por el colectivo, presenta las intenciones del grupo y define los nodos sobre los que se trabajará: la experimentación y el método como instancias de mediación entre las nuevas formas y "lo real". Si bien no se detiene en la construcción de un oponente, señala claramente el lugar que el grupo se propone ocupar y que hasta el momento permanecería vacío: reunidos por una actitud vanguardista y experimental, representan una opción de ruptura con las "formas tradicionales". Este texto de presentación, funciona así como marco legal y entorno prescriptivo de las acciones del grupo. En este sentido la introducción a las actividades del Ciclo constituiría un texto con "función manifiesto" según lo desarrollan Mangone y Warley en El manifiesto.

Los tres textos a los que me dedicaré en particular reúnen características distintas respecto del texto de presentación del catálogo. En todos pueden reconocerse diversas instancias: una sección descriptiva de la obra, una secuencia instruccional respecto a las acciones previstas para ser llevadas a cabo por el espectador-visitante y un bloque, que se incluye tanto a modo de conclusión como de introducción, en el que se explicita el sentido otorgado por el/los artistas a la obra y sus componentes. Como elementos paratextuales podemos observar la ausencia de título —si bien se fijaron luego denominaciones como “la pelea”, “la clausura” o “el encierro”, que sintetizan las acciones realizadas en esa ocasión, las obras no tenían título— y en cambio el nombre del o los artistas autores en cuestión, las fechas entre las que la exhibición tendría lugar, un retrato fotográfico del artista y, al pie del volante, la leyenda “Ciclo de Arte Experimental Rosario 1968” y la dirección del local sede de las actividades del ciclo.

Si el texto de presentación del catálogo se construye como un texto con función manifiesto, según sus particularidades retóricas, temáticas y enunciativas, estos otros textos se vinculan de manera diversa con aquello que parece constituir su discurso objeto. Volveré a esto más adelante.

II- El encierro, la pelea, la clausura

Las obras a las que estos textos hacen referencia, constituyeron todas ellas acciones. Esta pertenencia, que las define como efímeras y materialmente acotadas, define también las posibilidades de acceso que posteriormente se puede tener respecto de tales obras. Es sólo en los textos que dan cuenta de ellas —textos críticos, textos de la historia del arte, fotografías que registraron el evento—, que adquieren visibilidad una vez concluido el suceso-obra. La obra entonces, no trasciende como materialidad sino como huella en otros discursos[8]. En esta sección me interesa revisar las particularidades de estas obras según se inscriben en los textos motivo de este análisis.

“La pelea”, “el encierro” y “la clausura” supusieron la participación de los artistas y del público en diversos grados de inclusión y compromiso físico. Los espectadores fueron convocados en el día y horario de la inauguración para convertirse, sin saberlo, en parte constitutiva de la obra. “La pelea” —de Emilio Ghilioni y Rodolfo Elizalde, 23 al 28 de septiembre— y “el encierro” —de Graciela Carnevale, 7 al 19 de octubre[9]— supusieron también la participación activa por parte de los artistas.

En "la pelea", los dos artistas se presentaron como el material de la obra. El público invitado era convocado a asistir a una cita prefijada, en la calle. Ante el desconocimiento inicial, los artistas desplegaron una serie de acciones más o menos violentas y agresivas que terminaron en una "pelea" apócrifa.

En el caso de "el encierro", una vez que el público ingresaba a la sala de exposición en el día y hora de la supuesta inauguración, la artista se encargaba de cerrar la puerta de la sala desde afuera y se retiraba, llevándose la llave y dejando al público literalmente "encerrado".

En el caso de "la clausura" la vinculación de la acción del artista con el desarrollo de la obra supone un compromiso físico menor pero necesario desde el momento en que indica el "inicio" de la obra.

Para analizar estas acciones podemos retomar lo desarrollado por Bürger respecto de la obra de arte vanguardista[10] y las consideraciones de Genette respecto del régimen conceptual[11].

Bürger retoma una serie de categorías desarrolladas por Adorno y las analiza en función de la teoría de la vanguardia que pretende elaborar. En este sentido realiza una crítica a lo desarrollado por Adorno y en la mayoría de los casos una ampliación de los alcances de sus categorías, con el fin de tornarlas útiles para el análisis del fenómeno vanguardista en particular. Para Bürger, el uso de la categoría del azar debe ampliarse a partir de la concepción surrealista y la crítica clásica: el azar debe ser buscado en la obra. Distingue a su vez dos modos de azar, uno mediado y otro inmediato. En este sentido, los textos aquí analizados reconocen ciertas estrategias constructivas de la obra en las que el azar ocupa un lugar central. Si bien los textos prescriben un desarrollo pautado y no librado a la indeterminación, el incluir al público y sus posibles reacciones dentro de la obra-suceso supone un margen de incertidumbre y un final programáticamente abierto.

Otro rasgo que Bürger reconoce en las obras vanguardistas es el de producir en el espectador un shock motivado por la imposibilidad de otorgar un sentido unitario y estable a la obra. Finalmente "el shock se busca como estímulo para un cambio de conducta; es el medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación de la praxis vital de los receptores" (2000:146) En los textos que analizamos este rasgo adquiere diversas formas, pero según las intenciones explicitadas habría una coincidencia con respecto a "sacudir" y "conmover" al espectador, no sólo en las bases de las certezas

que lo habrían definido tradicionalmente, sino apuntando a todas aquellas seguridades del total de su conducta. El efecto que los textos denuncian buscar es el acceso a un nuevo nivel de conciencia en los espectadores.

Podríamos poner en relación estos casos de la vanguardia argentina de los '60 con los actos dadaístas según los analiza también Bürger. El autor sostiene que en esos actos "se trata de algo más que de la liquidación de la categoría de obra: se trata de la liquidación del arte como una actividad separada de la praxis vital." (2000: 112) En este sentido es manifiesta también la intención de atacar esa escisión entre las esferas de la actividad humana y la categoría de obra tradicionalmente instalada.

Más allá de caracterizar a este grupo de obras con los rasgos de las obras inorgánicas, y de reconocer en ellas el recurso a las operatorias vanguardistas de principios de siglo, es interesante avanzar un paso más en lo que supone una operatoria marcadamente conceptual: el abandono de una propuesta material perdurable a favor de un gesto efímero tendiente a la desmaterialización.

III. Los textos

Según consta en la investigación llevada a cabo por Longoni y Mestman y aún en los textos correspondientes a "la pelea" y "la clausura", el acceso de los espectadores a los textos estuvo planificado y sucedió una vez que la acción estuvo concluida. Los volantes que acompañaron las exhibiciones de Eduardo Favario y la de Emilio Ghilioni y Rodolfo Elizalde, indican el momento preciso en que el espectador debería entrar en contacto con los textos, no así el de Graciela Carnevale. Ese momento es, en ambos textos, la fase final en el desarrollo de la obra y en el de Ghilioni y Elizalde debería coincidir con al momento de mayor tensión en el proceso de aquella:

Una vez obtenido cierto clímax se distribuyen y se tiran volantes (este programa) al aire, con lo que damos por finalizado el hecho (Chilioni-Elizalde)

En la fase final, se podrá acceder al conocimiento de este texto (Favario)

Estos discursos mantienen con su discurso-objeto una relación descriptiva-explicativa, desarrollada sobre dos tópicos distintos: el desarrollo de la obra y la asignación de sentido. Así, podemos identificar en los textos dos temas[12] privilegiados, por un lado la descripción del "cómo" de la obra, la explicación de en qué consistirá, que elementos participan en ella, orientando en un sentido instrumental:

La obra está dividida en dos partes que se relacionan entre sí (...) el visitante solamente podrá encontrar una leyenda que le indicará cómo debe seguir... (Favario)

Llegado el momento comenzamos, junto con nuestros colaboradores, a crear mediante gritos, interjecciones, frases, carreras, rotura de afiches (propios), el clima deseado (Ghilioni-Elizalde)

La obra consiste en preparar una sala totalmente vacía, con muros totalmente vacíos; una de las paredes, de vidrio, debió ser cubierta para lograr un ambiente neutro... (Carnevale)

El otro tema desarrollado en los textos es aquél que se ocupa, no ya de las instrucciones y descripción en torno a la obra, sino que se detiene en los efectos de sentido de la misma. Antes desarrollamos lo relativo al shock como una búsqueda de ciertas obras de vanguardia que también podía identificarse aquí. Los textos hacen explícitas las "intenciones" de lectura que proponen los autores con respecto a las obras:

Con esta obra pretendemos problematizar la relación tradicional del público con la obra de arte impuesta por un arte también tradicional y proponer en su reemplazo un arte nuevo, vital (...) (Ghilioni-Elizalde)

(La obra) está pensada como una proposición teórica que afirma las posibilidades de una acción tendiente a la modificación de nuestra realidad (Favario)

Así, mediante la presencia de estos dos tópicos, el carácter efímero de la obra encuentra un fuerte anclaje textual que intenta fijar ciertas condiciones estables de su realización, de su "puesta en obra" y, en el otro extremo, unas posibles recepciones en detrimento de otras.

III. 1. Particularidades de la situación enunciativa

En este punto podríamos considerar que los textos que formaron parte del Ciclo de Arte Experimental construyen una figura de productor crítico[13] que se plantea en una doble oposición, por una lado, en contra de "la escena artística en sí misma, con su circuito institucionalizado de galerías y museos", y por otro, contra la "escena comunicacional general, a la que se proponen invadir con su prédica del arte ligado a la vida"[14]. Según

lo desarrolla Koldobsky en su trabajo esta figura estaría representada en la década del sesenta por los artistas del Di Tella y los desprendimientos vanguardistas de aquella institución.

La prescripción localizable en los textos en torno al desarrollo de las obras construye un enunciatario que parece no ser únicamente el público partícipe de la acción, sino otros posibles espectadores no presenciales. En este sentido las descripciones estarían caracterizando una situación y un desarrollo posible de ser "comprendido" aún para aquellos que no estuvieron presentes. También en estas secuencias descriptivas se construye un enunciatario especializado, que participa de cierto conocimiento hacia adentro del lenguaje del arte y allí el texto funciona como una especie de "memoria" de la obra. En este sentido el texto anticipa la efimericidad: se constituye como planificación de lo que va a suceder y funciona como registro posterior a los sucesos.

En este caso también, el enunciador que se postula surge como un artista que, si bien propone crear desde el azar y cierto margen de indeterminación, no deja librada a la indiferencia la interpretación sobre las acciones desarrolladas. Los textos acotan esas posibilidades múltiples de lectura e interpretación pero no la reducen al marco propio del "objeto", en los términos en que Piñón caracteriza a la vanguardia plena, sino que establecen relaciones con temas sociales que exceden lo meramente artístico. Siguiendo a Piñón, el caso de Carnevale no podría incluirse como un ejemplo de "vanguardia" constructiva, precisamente porque la obra continúa estableciendo relaciones de referencialidad con "modelos" externos.

Sin embargo, en los casos de Favario y Ghilioni-Elizalde, la referencialidad tiene que ver con una posición crítica con respecto a los "temas del arte". La propuesta busca activar una mirada crítica sobre las definiciones y prácticas tradicionales de la institución arte: la categoría de obra, el lugar del espectador, el sistema de exposición. También en este sentido los textos dan cuenta de un enunciador crítico que asume la reflexión teórica como un desafío que la contemporaneidad le exige y que considera central esta etapa en el desarrollo de la obra. Así, buscan otorgar "claridad" con respecto a la propuesta e intenciones en el recorrido que implica el antes, durante y después de la obra hacia su concreción y posible interpretación por parte del público.

Desarrollamos más arriba que el carácter de los textos no sólo es descriptivo e instruccional a nivel de los procedimientos, sino que otorga definiciones en torno a los efectos y las posibles asignaciones de sentido. Presentan de este modo, elementos que buscan orientar al enunciatario en la instancia de reconocimiento, en un sentido específico que el espectador participante debería reconocer como central, en detrimento de otras posibles interpretaciones. Así, los textos establecen pautas concretas para relacionar los contenidos específicos del hecho artístico con cuestiones extraartísticas, indicando algunas vías posibles a través de las que la obra construiría relaciones de referencialidad con respecto a situaciones de la "realidad" extraartística. En estas secciones los textos constituyen una guía interpretativa de la obra cuyo principal enunciatario es aquel espectador presencial de la acción. Los textos se incluyen en el desarrollo de la obra aportando elementos conceptuales a modo de "instrucciones de uso" de lo experimentado por el espectador. El momento de la participación en la acción se deja librado a la sorpresa y a la experiencia misma, pero inmediatamente después se lo intenta ordenar a partir de una fuerte conceptualización.

El texto ingresa en la obra a modo de "clave", como elemento que permanecía oculto hasta el final de la acción. Este carácter de descubrimiento es previsto también por los propios textos, que dan cuenta de sí mismos y de su ingreso en el desarrollo de la obra. En este sentido, la figura de artista que se construye asume plenamente la palabra del vanguardista: ir al frente, poseer un conocimiento que permanece oculto para otros, asumir una responsabilidad casi pedagógica en la comunicación de ese conocimiento mientras da la clave de lectura de la obra, como una pieza faltante que la completa. Si bien la propuesta comparte con otras obras de vanguardia el carácter lúdico y "abierto" de su desarrollo, el texto intentaría establecer ciertas restricciones a posteriori a nivel de una máxima entropía, con respecto a la construcción de sentido respecto de lo experimentado.

IV. La obra y el texto

Antes me referí a los textos del Ciclo de Arte Experimental como metadiscursos en torno a un discurso-objeto constituido por las obras. Sin embargo, las características antes revisadas en torno a las particularidades de estas manifestaciones, complejizan el lugar de los textos y su gravitación respecto de la obra-suceso, ubicándolos en un lugar distinto de

aquel que podrían ocupar los comentarios de la crítica o las historias del arte que estudian el período.

Para avanzar en este sentido, podríamos establecer relaciones de manera crítica con lo desarrollado por Piñón también en torno a la obra de arte de vanguardia: la existencia de dos polos en la obra, entre los cuales se conforma el sentido. Obra y texto, en este caso acontecimiento efímero y volante, constituirían los dos polos necesarios entre los que se construye el sentido de una obra de estas características: el polo físico y el polo mental. Sin embargo, es necesaria la salvedad respecto a que en estos casos, la existencia del polo físico carece de continuidad, mientras que el polo mental y reflexivo es el único que sobrevive al acontecimiento, en su materialidad textual.

En relación con esto y desde la perspectiva propuesta por Gerard Genette con respecto a los modos de existencia de las obras de arte, podemos decir que texto y acontecimiento estarían constituyendo a su vez dos modos de manifestación de una obra alográfica: el texto constituiría una notación, un guión y el acontecimiento su ejecución o representación. Una vez concluida la obra como acontecimiento, el texto supone cierta persistencia y la trasciende, si consideramos el texto del volante como notación, la obra como manifestación es entonces susceptible de ser reeditada, el texto existe así como obra en potencia y como asentamiento material de un texto ideal.

Ampliando el alcance de estas consideraciones en torno al análisis propuesto por Genette deberíamos revisar la asignación de una obra de estas características al régimen alográfico. Genette propone un modo particular de existencia para aquellas obras en las que ni la inmanencia física (obras pertenecientes al régimen autográfico), ni la inmanencia ideal (obras pertenecientes al régimen alográfico) parecen agotar la pregunta respecto a la localización de su artisticidad. Otorgando un lugar fundante al ready made Portabotellas de Marcel Duchamp, Genette señala la existencia de un "estado conceptual" dentro del que se ubicarían —aún de un modo inestable— cierto tipo de obras, dependiendo en parte de sus condiciones de producción y de sus condiciones de reconocimiento. Las obras que componen el Ciclo de Arte Experimental podrían ser asignadas a este régimen hiperalográfico[15] según se considere la idea o el concepto de esas obras por sobre la materialidad y características contingentes de su ejecución. Para señalar esta pertenencia es necesario reconstruir el proceso productivo de las mismas —estatuto del autor, gesto

de propuesta, obra— y realizar la doble reducción que propone Genette en la instancia receptiva.

Considerando la obra como “totalidad” material (evento efímero y texto) observamos que los textos, por sus características propias, sobreviven y trascienden a la obra-evento como notación y como registro. Así, la obra asume la paradoja de la obra conceptual y dentro de este régimen las particularidades de la obra efímera: el texto persiste como materialidad y registro. En este sentido, si bien el objeto ha desaparecido, el texto permanece como descripción, pero también como posibilidad para la reedición de lo que Genette denomina “ocasión estética”.

Conclusiones

Ya en las manifestaciones de la vanguardia histórica Piñón reconoce la importancia del polo reflexivo, teórico, estableciendo una relación necesaria y complementaria en torno a la producción artística, “la vanguardia artística no se colma de sentido sin la componente teórica: si se ignora cuanto tiene de proyecto estético, pierde su condición de ruptura epistemológica para convertirse en muestra de un extraño estilo (...)”. Reconoce también, junto a esta particularidad definitoria, el surgimiento de una nueva figura de artista, “la identificación entre marco estético y práctica artística adquiere cuerpo en la figura atípica del vanguardista como artista empeñado en elaborar una reflexión estética que peralta el sentido de sus obras” [16].

Oscar Steimberg, por su parte, desarrolla una serie de consideraciones en torno a la vanguardia de la década del sesenta en Argentina donde reconoce que

(...) Por primera vez, hubo en el país discursos de vanguardia sin los (ya) lugares comunes sobre el arte y su emplazamiento social debieron cancelarse y reformularse a partir de las postulaciones más generales. No porque el tema de la función social no estuviera presente, sino porque no era posible ya, en relación con esas obras de los sesenta, el establecimiento de un vínculo funcional entre lo dicho de la política y lo que se decía del arte, sin romper con las perspectivas conocidas en alguno de los dos campos. (1999)

Respecto de los casos aquí analizados podemos sostener que constituyen ejemplos de estas prácticas discursivas inauguradas por la vanguardia histórica y reformuladas en una etapa posterior en la que las tendencias conceptuales atravesaron múltiples manifestaciones. Los textos del Ciclo de Arte Experimental de Rosario suponen un lugar complejo en tanto metadiscurso o discurso artístico propiamente dicho, según sean retomados por la figuración de la obra que construyen, por su carácter de registro una vez que la obra ha desaparecido o por su carácter de obra, como única materialidad accesible.

Bibliografía

Bürguer, Peter. Teoría de la vanguardia, Península, Barcelona, 2000.

Genette, Gerard. La obra del arte. Editorial Lumen, España, 1997.

Giunta, Andrea. Vanguardia Internacionalismo y política, Paidós, Buenos Aires, 2000.

Koldobsky, Daniela. "Escenas de una lucha estilística. La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta". En revista Figuraciones "Memoria del arte/memoria de los medios" N° 1-2, Área Transdepartamental de Crítica de Arte Instituto Universitario Nacional del Arte, Buenos Aires, diciembre 2003.

Longoni, Ana y Metsman, Mariano. Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino, El cielo por asalto, Buenos Aires, 2000.

Mangone, Carlos y Warley, Jorge. El manifiesto. Un género entre el arte y la política. Editorial Biblos, Buenos Aires, 1994.

Steimberg, Oscar. Semiótica de los medios masivos. Atuel, Buenos Aires, 1998.

"Vanguardia y lugar común: silencio y repetición en los discursos artísticos de ruptura", SYC N° 9/10, 1999.

Verón, Eliseo. La semiosis social. Gedisa, Barcelona, 1998.

[1] Este punto es desarrollado por Andrea Giunta en *Vanguardia, internacionalismo y política*. Paidós, Buenos Aires, 2001.

[2] Los textos analizados son aquellos reproducidos en *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, por Ana Longoni y Mariano Mestman. El cielo por asalto, Buenos Aires, 2000.

[3] Esta presentación forma parte de un trabajo más extenso realizado en el marco de la cátedra de Historiografía del Arte Argentino de la Facultad de Bellas Artes, UNLP. Forma parte también de los avances del trabajo final de grado de la Licenciatura en Historia de las Artes Visuales de la misma institución.

[4] "Desde mediados de los sesenta, la politización del arte se planteó como problema. Su expresión pasó, inicialmente, por la adhesión a causas que convocaban a un frente (como el rechazo de las intervenciones de los Estados Unidos en Vietnam o en Santo Domingo) en el que los artistas comprometían sus expresiones públicas más que las formas o los temas de sus obras. Esta solución fue perdiendo efectividad en tanto las condiciones de emergencia revolucionaria se fueron radicalizando. Ante la creciente politización del campo cultural, fue cada vez más perentorio no sólo adherir a principios revolucionarios, sino encontrar formas también revolucionarias. En este sentido es destacable que la discusión no pasaba exclusivamente por hacer del arte un instrumento político, sino también por encontrar las formas de unir la vanguardia artística con la vanguardia política". (Andrea Giunta 2001: 378)

[5] Soto, Marita; "El autismo de los catálogos de arte". 2das Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, CAIA, 1990.

[6] Tomo estas nociones del desarrollo que realiza Gerard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* en torno a los modos de la transtextualidad definida allí como "todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta, con otros textos" (1989: 9 y 10)

[7] Me remito aquí a los conceptos desarrollados por Oscar Steimberg en *Semiótica de los medios masivos* en torno a las nociones de género y estilo (1998)

[8] La noción de "huella" a la que hago referencia aquí proviene de lo desarrollado por Eliseo Verón en *La semiosis social*. "Se puede hablar de marcas cuando se trata de propiedades significantes cuya relación, sea con las condiciones de producción o con las de reconocimiento, no está especificada (...) Cuando la relación entre una propiedad significativa y sus condiciones (sea de producción o de reconocimiento) se establecen, estas marcas se convierten en huellas de uno u otro conjunto de condiciones" (1998: 129)

[9] La otra obra, y la primera en realizarse cronológicamente de las tres que analizo, fue "La clausura" de Eduardo Favario, 9 al 21 de septiembre.

[10] Recorro aquí a categorías desarrolladas por Bürger en torno a los fenómenos que constituyeron la vanguardia histórica de principios de siglo. Ya que el autor sostiene una postura crítica con respecto a las recuperaciones y lecturas que la neo vanguardia efectuó sobre su antecedente, sería tema de otro trabajo identificar las posibilidades o limitaciones de estudiar estas experiencias locales durante los '60 y las relaciones entre otros fenómenos de vanguardia, anteriores y contemporáneos.

[11] Genette, Gerard (1997) Capítulo 9 "El estado conceptual".

[12] Para el análisis de la dimensión temática tomo la definición elaborada por Oscar Steimberg en *Semiótica de los medios masivos* a partir de los aportes de Segre: "Se entiende por dimensión temática a

aquella que en un texto hace referencia a "acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto". El tema se diferencia del contenido puntual de un texto por ese carácter exterior a él, ya circunscripto por la cultura (...)" (1998: 44)

[13] Koldobsky propone esta categoría en su análisis de la crítica de arte en prensa durante la década del '60 en Argentina. Señala que "en la prensa argentina aparecen figuras de artista y crítico que no son homogéneas". Dentro del primer grupo distingue entre productores críticos y productores no críticos, y a su vez, entre los productores críticos diferencia aquellos que buscan una ruptura "tanto en relación con los materiales y técnicas de las artes plásticas como con respecto a sus espacios de exhibición" permaneciendo alejados de la problemática política, de aquellos que instalan una "problemática política de conflicto" sin romper necesariamente con los materiales, dispositivos y emplazamientos del arte. El grupo de los críticos estaría conformado por su parte por: críticos productores de teoría, críticos impulsores de las propuestas vanguardistas y críticos en general.

[14] Koldobsky, Daniela. (2003: 230)

[15] Genette, Gerard (1997: 155 a 178)

[16] En Bürger, Peter (2000: 13)