

Politizar la historia del arte, liberarse del origen absoluto: dos cuestiones pendientes

Jaime Vindel

Universidad Complutense de Madrid

El ensayo curatorial de Diana Wechsler titulado “Imágenes entre la realidad y la utopía. Arte e historia en la Argentina” plantea una incisiva mirada sobre dos siglos de producción artística en el país austral. En su escritura de la historia, Wechsler reconcilia lo abarcativo del conjunto con lo punzante de cada uno de los episodios que conforman el *Bildatlas* con el que invoca la figura de Aby Warburg. Más que una réplica a su enfoque, las palabras que siguen remiten a las respuestas provisionales que, al pensarme políticamente como historiador, he alcanzado en el transcurso de mi investigación doctoral sobre las relaciones entre arte y política en Argentina desde los años sesenta hasta la crisis del 2001 -dos de los momentos en los que Wechsler se detiene-. Creo que no me equivoco si digo que son respuestas posibles a preguntas compartidas. Aun sobre la base de una coincidencia general en nuestros puntos de vista, espero que su exposición despierte el diálogo o complemente humildemente las ideas que con solidez plasma el texto de Wechsler.

¿Qué historia política del arte (político)?

Al tratar con los fragmentos rescatados del pasado, no cabe duda de que todo historiador actual (del arte o no) con una mínima preocupación por los posibles efectos de su trabajo en el devenir de los tiempos presentes experimenta un 'malestar en el método' que necesariamente lo ha de apartar de las bases decimonónicas de su disciplina. Tras el momento de crisis inicial, es muy probable que el investigador con aspiraciones de historiador se refugie en la lectura de aquellos autores que, durante el pasado siglo, cuestionaron la teoría del conocimiento prevaleciente en el modelo historiográfico heredado del siglo XIX. Wechsler es deudora de esas críticas, al tiempo que partícipe de la prolongación de su impulso en la actualidad. En diversos pasajes de su ensayo, la autora insiste en desnaturalizar el modelo temporal característico de las narrativas más anquilosadas de la disciplina. Lo que a Wechsler le interesa es, en primer lugar, el modo en que la contaminación visual y semántica entre imágenes de distintas épocas deshace la concepción estable del pasado, el presente y el futuro como tiempos autónomos y sucesivos; en segundo lugar, cómo su montaje, más allá de resaltar las influencias formales o las resonancias temáticas, puede producir un sentido que desborde el marco del arte hacia la reactivación de las utopías sociales.

Comparto con Wechsler ese interés por asumirnos como historiadores cuya relación con el conocimiento no pasa por la revelación, sino por la producción. Para ambos son motivo ineludible de discusión, tanto a la hora de cuestionar el modelo temporal del historicismo como la posición del sujeto que escribe la historia, los escritos de Walter Benjamin. Como es sabido, para Benjamin, el hombre ilustrado, en la configuración general que llegaría a su cenit con la filosofía kantiana, incrementaba su conocimiento en la misma proporción en que empobrecía su experiencia. Ese conocimiento se basaba en el distanciamiento entre el sujeto que conocía y el objeto dispuesto para ser conocido, en un esquema idealista que evadía los afectos que necesariamente implican el cuerpo del investigador, así como las fuerzas que

traman las imágenes y los documentos del pasado a los que tiene acceso [1].

En contraposición a ese esquema, Federico Galende ha pensado recientemente la teoría del conocimiento benjaminiana como una fenomenología de la tristeza, la cual dispondría una co-pertenencia entre sujeto y objeto en la que el primero de los términos habría acabado por compenetrarse y extraviarse en el último [2]. Esa tristeza abismada en el objeto daría cuenta del estado ruinoso del mundo. Ya en su estudio en torno al drama barroco alemán, Benjamin contrapuso al idealismo del símbolo la figura del alegorista como configuración de una escritura alternativa de la historia. El filósofo alemán apostaba allí por lo que Galende ha denominado un “saber melancólico” en torno a la ruina, caracterizado por una paradójica intensificación de la intención disuelta en el objeto luctuoso. Benjamin defendía esa “profundidad intelectual” del triste como una especie de superación de un modelo de “saber afectivo” que, si bien rompía con las directrices del sujeto clásico de conocimiento, alternaba la atracción ejercida por el objeto con la afirmación del distanciamiento [3]. Es este último, sin embargo, el sujeto de conocimiento que, por razones de índole vital que explicitaré más abajo, me ha interesado reivindicar en el desarrollo de mi trabajo de investigación y de escritura. La dialéctica incesante que propone entre la inmersión y la abstracción en el objeto de estudio ha sido convenientemente descrita mediante el concepto de “toma de posición” por Georges Didi-Huberman en su estudio de las imágenes de un contemporáneo de Benjamin, el dramaturgo alemán Bertolt Brecht:

“Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro [...]. No sabemos nada en la inmersión pura, en el en-sí, en el mantillo del *demasiado-cerca*. Tampoco sabremos nada en la abstracción pura, en la trascendencia altiva, en el cielo *demasiado-lejos*. Para saber hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento. Ese movimiento es acercamiento tanto como separación: acercamiento con reserva, separación con deseo” [4].

Este distanciamiento afectivo respecto al saber melancólico no me ha disuadido, sin embargo, de intentar asumir como propio el compromiso con su tiempo del modelo de historiador defendido por Benjamin. Tal compromiso no se identifica con un recuento positivo de los datos del pasado con el fin de arrojar una imagen fidedigna de aquel que instruya a sus contemporáneos desde la objetividad del saber académico. Partiendo de la afirmación materialista según la cual “articular el pasado históricamente no significa reconocerlo ‘tal y como propiamente ha sido’ sino “apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro”, la labor del historiador pasaría por remontar y montar los fragmentos rescatados del pasado de modo que este irrumpa en el presente como un “tiempo ahora” (*Jetzt-zeit*), como aquella iluminación profana que cuestione la inscripción normalizada de lo pretérito dentro de los relatos continuos y causales de la historia [5].

Esas irrupciones del pasado son uno de los propósitos del trabajo de “pensar con imágenes” que Wechsler emprende. Su expectativa última es introducir disensos en la experiencia normalizada de esas imágenes, inscritas en una determinada visión de la historia. Al reflexionar sobre el concepto de experiencia, Benjamin lo desdoblaba en las nociones de ‘*Erlebnis*’ y ‘*Erfahrung*’. La primera de ellas remite a aquellas experiencias que pueden ser asimiladas en una economía psíquica por la conciencia del sujeto gracias a su inscripción en el ámbito de la vivencia. El pasado se constituye en ese caso como un espacio-tiempo identificable, que puede ser evocado por el sujeto de modo voluntario. La *Erfahrung*, por el contrario, es relacionada por Benjamin con acontecimientos que despiertan la memoria sin integrarse en la cadena secuencial de la experiencia vivida, de modo que es más difícil que la conciencia racionalice sus efectos. La categoría que Benjamin introduce tras realizar esta distinción es el concepto de *shock*. El *shock*, al atravesar

el filtro de la conciencia para dejar su impronta directamente sobre la memoria inconsciente, genera efectos traumáticos que solo en su repetición la conciencia puede apaciguar como *Erlebnis* [6]. El verbo castellanizado correspondiente al concepto de *shock*, 'choquear', es empleado por Wechsler para definir las intenciones de su operación discursiva, la cual no perseguiría sino despertar lo que se halla reprimido en la memoria inconsciente de una identidad nacional tan compleja como la argentina [7].

En el ensayo introductorio y en la selección de obras que componen la exposición se puede apreciar la huella tanto del anacronismo warburgiano como de la imagen dialéctica benjaminiana, formas de reaparición y actualización de las imágenes y acontecimientos del pasado. El montaje de tiempos heterogéneos que Wechsler promueve como historiadora se ve incentivado por la singularidad misma de las imágenes, que invita a mirar a sus compatriotas o, por decirlo con más precisión, mediante las que intenta que estos se sientan mirados -a este respecto, sería interesante que la muestra berlinesa tuviera una prolongación en el ámbito argentino. Una de las consecuencias que se derivan indirectamente de asumir la afirmación de autores como Ersnt Van Alphen o Hubert Damisch, según la cual el "arte piensa", es que este reclama la redefinición metodológica de los enfoques disciplinares que a él se aproximan. La radicación contextual más relevante del arte no se debe a su condición de producto de la cultura de una época, sino a cómo contribuye a reconfigurar no solo la cartografía de sus saberes, sino, más extensamente, su sentido mismo [8]. Estrategias de montaje como las desarrolladas por Leonel Luna, en la medida en que nos presentan auténticas inversiones historiográficas de la ideología etnocida que caracterizó las campañas del desierto, demuestran que en pensar con imágenes reside también la posibilidad de que las imágenes, a su vez, nos piensen a nosotros.

Wechsler se suma así a los esfuerzos que historiadores del arte como Georges Didi Huberman han realizado recientemente para poner en evidencia las limitaciones de la racionalidad historicista. Al interpretar la afirmación de Benjamin según la cual "no hay historia del arte", el historiador del arte francés afirma que la defensa de la imagen dialéctica como producción de historicidad eclosiona los fundamentos positivistas de la historia del arte con una doble exigencia. Por un lado, refuta la validez de las dicotomías omnipresentes en la historia del arte tradicional: los pares contenido y forma y forma y materia habrían sido superados por la irrupción de las nuevas técnicas de reproducción [9]. Por otro, vulnera las relaciones causales que recomponen la cadena de influencias como explicación posible de la obra de arte. Para Didi-Huberman, el filósofo alemán no negaba la posibilidad de existencia de la historia del arte como disciplina, sino que exigía su verdadero comienzo o recomienzo [10]. En todo caso, ese recomienzo no debería restituir para la historia del arte un campo disciplinario autónomo. Trasladando la reflexión a mi experiencia como investigador doctoral, esa pretensión se torna tanto más estéril si tenemos en cuenta que, en su insistencia por desvelar el carácter convencional del arte (un aspecto que, según Hal Foster, garantizaría su historicidad [11]), buena parte de las prácticas artísticas de vanguardia (entre ellas aquellas que se implicaron en el contexto político argentino de los años sesenta con una intensidad inusitada en las latitudes neovanguardistas) cuestionaron radicalmente sus límites, bordeando -incluso calcando- el campo de la política. Cuando abordé este tipo de experiencias me percaté de que, con independencia de la pretensión que como historiador pudiera tener, su singularidad misma me incitaba a apostar por un enfoque transdisciplinar que se nutriera no solo de aquellas áreas del conocimiento centradas en "los problemas del tiempo y de la imagen" [12], sino que además desplegara su argumentación en el difuso territorio epistemológico que las relaciones entre el arte y la política han trazado en el transcurso de las últimas décadas.

¿Qué crítica, qué genealogía?

La construcción de un relato posible es otro de los objetivos compartidos por el texto de Wechsler y el proceso de escritura de mi Tesis Doctoral. A la hora de esclarecer qué tipo de narración podía adecuarse al peso de sensaciones que en mí había dejado el trabajo previo de documentación y lectura, fue sumamente productivo retomar el texto de Michel Foucault titulado *Nietzsche, la genealogía, la historia*. En él, el pensador francés reivindicaba la inscripción del cuerpo del historiador en su trabajo genealógico. En opinión de Foucault, lo que tal inscripción revela (al tiempo que garantiza) es la historicidad de la experiencia y de la escritura de quien hace la historia, una postura que se opone radicalmente al lugar suprahistórico y apocalíptico (en el sentido de situado por encima de la historia que objetualiza y al final de los tiempos) que suele fundamentar la retórica metafísica del historiador positivista [13]. Esa afirmación del cuerpo permite, por otra parte, mostrar aquellos límites que definen el lugar desde el que todo historiador inevitablemente habla, así como el modo en que se posiciona en la encrucijada de tensiones disciplinares y políticas de su época.

De lo anterior se puede inferir que el historiador que en la actualidad hace suya la toma de posición brechtiana tematizada por Didi-Huberman se enfrenta con la necesidad de reevaluar el lugar de la crítica. En el caso de mi trabajo de investigación esta cuestión se ha tornado más problemática en la medida en que, como investigador europeo, con frecuencia me ha resultado dificultoso situarme en un contexto atravesado tanto por la pervivencia de las tensiones políticas y sociales de uno de los períodos más convulsos de la historia argentina como por la progresiva proliferación nacional e internacional de discursos historiográficos y curatoriales en torno a las prácticas analizadas. La *crítica* ha sido asociada tradicionalmente a la toma de conciencia sobre la falsedad aparente de la realidad. En tanto se realizaba desde un lugar supuestamente neutral, implicaba una distancia justa con su objeto de estudio. En contraposición a ese concepto de crítica, Peter Sloterdijk planteó una alternativa consistente en mantener con aquel una “proximidad correcta” que reconozca la implicación del sujeto en el entramado de fuerzas que su escritura aspira a alterar [14]. Según esa idea de Sloterdijk, la nueva crítica no pasa por procurar aquella verdad suprahistórica derivada del distanciamiento objetivo, sino por adoptar un “punto de situación” que permita arrojar una mirada “micrológica” sobre el fenómeno estudiado [15]. Frente a la ambición por revelar una verdad ignota y única, se trataría de pensar la crítica, en la línea de lo apuntado por José Luis Brea, “como dispositivo diseminador, como maquinaria de proliferación del sentido”; de compatibilizar el hallazgo documental con una escritura de la historia que genere “fricciones” que tambaleen los tópicos interpretativos sobre su “objeto” de estudio [16]. Esta concepción del trabajo del investigador guarda relación con el pensamiento de Chantal Mouffe, quien en diferentes textos ha defendido la constitución de una esfera pública que responda a una suerte de “pluralismo agonístico”, ajeno por igual al dogmatismo epistemológico de la modernidad universalista y al relativismo característico de una parte de la posmodernidad [17]. En mi acercamiento a las prácticas artístico-políticas argentinas de las últimas décadas ese impulso no ha podido ni ha querido eludir la interpelación implícita o explícita a las lecturas vertidas más o menos recientemente por otros autores con los que, en algunos casos, me unen fuertes vínculos intelectuales y afectivos. La revisión de sus enfoques no ha priorizado refutar o complementar su validez científica a partir de la aportación de datos hasta ahora no tenidos en consideración, sino más bien dialogar con ellos desde una posición crítica que abra el campo de lo visible, lo pensable y lo factible a partir del estudio de unas prácticas cuya relevancia instala un campo epistemológico en el que lo común y lo *polémico* son las dos caras de una misma moneda [18].

Un punto de interés compartido con esos estudios son los desarrollos experimentados por la vanguardia argentina de los años sesenta, los cuales aparecen mencionados en el texto de Wechsler. A este respecto, resulta complicado abstraerse al juicio de Adrián Gorelik, para quien “cualquier reflexión sobre las vanguardias, el arte y la política [en

Argentina] tiene que volver sobre los años sesenta, la escena primordial en la que estas diferentes dimensiones se encontraron en su punto de máxima intensidad revolucionaria” [19]. Sin embargo, es importante ser igualmente cautos ante los riesgos que supone ubicar esa escena como centro gravitacional en torno al que han de orbitar (mimética o dialécticamente) las prácticas artísticas que con posterioridad han redefinido su ligazón con la política. Contraponiendo la cartografía a la calcomanía, Gilles Deleuze y Félix Guattari advirtieron acerca del modo en que los modelos genéticos asociados a esta última tienden a establecer unidades pivotaes que reproducen esquemas convencionales de producción de conocimiento [20]. Frente a ese modelo genético es posible desarrollar un enfoque que habilite desde la crítica de la experiencia sesentista una comprensión no subordinada de las prácticas posteriores. El ser conscientes de la discontinuidad recalada por Tzvetan Todorov entre la labor de recuperación del pasado y su uso en el presente libera a las prácticas futuras del imperativo de dar continuidad al despliegue interrumpido del impulso político de aquella escena sesentista supuestamente fundacional -y es en este punto donde nos resulta más problemático el propósito que Wechsler otorga a la operación de conexión entre el presente y el pasado como posibilidad de “recuperar utopías y proseguir los proyectos incumplidos”- [21]. El filósofo francés proponía como alternativa a ese concepto de origen los términos *Herkunft* y *Entstehung*, traducidos respectivamente en la versión castellana como ‘procedencia’ y ‘emergencia’ [22]. A partir del primero de ellos destacaba que la genealogía no persigue remontar el tiempo histórico para recomponer una continuidad que el olvido habría difuminado, sino que se hace cargo de que ese tiempo es un tiempo astillado, en el que los accidentes, las desviaciones y los giros dispersan y fracturan constantemente la proyección lineal de un sentido y una verdad primeras [23]. Los dos conceptos evocados por Foucault guardan relación con la noción alternativa de origen que Benjamin rescatara en relación al drama barroco alemán. Un origen que nada tiene que ver con fuentes absolutas ni con génesis primigenias, sino con aquellos futuros soterrados que, procedentes del pasado, pueden emerger a la superficie de la historia en el momento y de la manera más insospechada [24].

En conclusión, la ‘merecida’ crítica del origen absoluto no solo tornaría inviable la veneración de este como un pasado cuyo sentido ha sido fijado para siempre, sino que, además, pondría en cuestión toda concepción evolucionista del tiempo histórico. Dicha crítica no ha de perseguir, en ningún caso, una condena ventajista -y hasta moralista- del pasado -en el caso de mi investigación, los años sesenta y setenta- a partir de una celebración del presente. Lo que se desea deshacer es la mitificación de aquel tiempo pretérito como condición indispensable para enfrentarnos a la extrañeza que nos provoca (en la medida en que nos mira) una época ruinosa cuya evaluación actual ha de permanecer en términos absolutos irresuelta. Siguiendo a Foucault, el trabajo genealógico del historiador ha de enfatizar las discontinuidades y diferencias que impiden subsumir el devenir del tiempo en un relato lineal y teleológico. El señalamiento de esas fallas o fisuras posibilita pensar los acontecimientos como emergencias disruptivas en las coordenadas de un tiempo complejo. Con ello no se pretende negar la existencia de puentes -constatables o no positivamente, tendidos o cancelados- [25] entre experiencias ubicadas en diferentes épocas, sino encarar su relación de otra manera. Trasladadas a las prácticas artístico-políticas que han centrado mi investigación, las siguientes palabras de Pilar Calveiro en torno a las formas de comprensión de la política en el contexto argentino durante los años sesenta-setenta y en la actualidad resumen -al tiempo que abren hacia el futuro- lo que intento decir. Para Calveiro, la crítica historiográfica trataría de “iluminar una [época] con la otra, para descifrar el pasado desde miradas renovadas por una experiencia más amplia pero también para decodificar el presente desde la distinción, que permite afirmarlo como otro a la vez que reconoce las posibles conexiones [...]. Se trataría [...] de recordar la experiencia política desde la política; de conectar [...] las identidades del pasado con las del presente para poner ambas en tensión y en entredicho y recuperar, o tal vez aprender, la esperanza” [26].

Notas

[1] Frente a este modelo, Benjamin clamaba por una epistemología futura consistente en “encontrar la esfera de neutralidad total del conocimiento respecto a los conceptos de objeto y sujeto”, en “hallar la esfera primordialmente propia del conocimiento, de manera que este concepto ya no señale para nada la relación entre dos entes metafísicos”. W. Benjamin, “Sobre el programa de la filosofía venidera”, *Iluminaciones VI. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus, 1998, p. 80. En su reciente análisis del concepto de experiencia en Benjamin, Federico Galende ha señalado que para el autor alemán el sujeto clásico del conocimiento y la experiencia son nociones mutuamente excluyentes. Para Benjamin, la “paradoja de la experiencia” consiste en que en ella el sujeto se encuentra ausente, resignándose a antecederla o a seguirla. F. Galende, *Walter Benjamin y la destrucción*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2009, p. 40.

[2] «[La tristeza] no es una propiedad subjetiva ni remite [...] a un rasgo psicológico particular, sino el nombre para la copertenencia entre un sentimiento que se ha desligado del sujeto y se ha compenetrado en el objeto hasta el punto de extraviarse [...]. Lejos de ser una afectividad del sujeto determinada causalmente por un objeto, tristeza es algo así como una copertenencia que no puede ser establecida en términos de una relación jerárquica», *Ibíd.*, p. 106.

[3] Para Benjamin, la representación de las leyes del drama barroco alemán “no se halla dedicada ni al estado de sentimientos del poeta ni tampoco al del público, sino quizás a un sentir que se desliga del sujeto empírico mientras que se vincula interiormente a la plenitud de un objeto [...] mientras que en el ámbito de la afectividad no es sin duda extraño que la atracción vaya alternada con el distanciamiento, en la relación de una intención con el objeto el luto se nos revela capaz de una intensificación particular, de una continua profundización de su intención. Así, del triste es ante todo propia la profundidad intelectual”. Walter Benjamin, “El origen del *Trauerspiel* alemán”, *Obras, libro I, vol. 1*. Madrid, Abada, 2006, pp. 352-353.

[4] Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2008, pp. 11-12.

[5] Cfr. W. Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, *Obras Libro I, vol. 2*. Madrid, Abada, 2008, pp. 303- 318. Especial atención merecen las Tesis VI (aquí citada parcialmente), XVI y la Tesis A del Apéndice.

[6] Benjamin articula esta distinción en diálogo con el Bergson de *Materia y memoria* (1896), el Proust de *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) y el Freud de *Más allá del principio de placer* (1921). Cfr. W. Benjamin, “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, *Obras, libro II, vol. 2*. Madrid, Abada, 2008, pp. 207-217. Una descripción mucho más pormenorizada de los sentidos, en ocasiones contradictorios, que los términos *Erlebnis* y *Erfahrung* han tenido en la filosofía alemana moderna puede encontrarse en Martin Jay, “La crisis de la experiencia en la era pos-subjetiva”, *Prismas, Revista de historia intelectual*, 6, 2002, pp. 9-20. Ante la “pobreza de la experiencia” diagnosticada por Benjamin en la vida contemporánea, Jay se esfuerza por esclarecer primero su concepto, que por la proliferación de usos habría caído en la ininteligibilidad.

[7] Como es sabido, Benjamin se preguntó cuál podía ser la experiencia que propiciara la poesía lírica cuando el *shock* se había convertido en norma. Esta recurrencia del *shock* es sin duda característica del mundo actual, cuya experiencia se halla pautada por los efectos paralizadores sobre la subjetividad del universo mediático. Hasta qué punto

el extrañamiento propiciado por el montaje de imágenes propuesto por Wechsler puede devolvernos al ámbito de la experiencia anhelada por Benjamin es imposible de determinar. Cabe preguntarse, en todo caso, cuánto de su posible éxito se debería a su aparición en un contexto con una temporalidad perceptiva presuntamente diferencial como la que proporciona el espacio del museo.

[8] Cfr. Ernst van Alphen, «¿Qué Historia, la Historia de Quién, Historia con Qué Propósito? Nociones de Historia en Historia del Arte y Estudios de Cultura Visual».

[9] Esta cuestión es central en dos de los ensayos más conocidos de Benjamin: “El autor como productor” y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936). En el primero de ellos afirmaba que “el concepto de técnica proporciona el punto de partida dialéctico desde el que puede superarse la estéril antítesis de forma y contenido”. Cfr. W. Benjamin, “El autor como productor”, B. Wallis, *Arte después de la modernidad*. Madrid, Akal, 2001, p. 299.

[10] G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, pp. 139-140.

[11] Hal Foster, “Contra el pluralismo”, *Episteme, Eutopías, Documentos de trabajo*, Valencia, vol. 186, 1998, p. 3.

[12] G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Op. cit., p. 73.

[13] Cfr. M. Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pre-Textos, 2000.

[14] Sloterdijk rememora la crítica de la crítica realizada por Walter Benjamin: “[...] La crítica es una cuestión de distancia correcta. Ella se encuentra a gusto en un mundo en el que todo depende de las perspectivas y los decorados y en el que es todavía posible adoptar un punto de vista. Mientras tanto las cosas se han acercado caústicamente a la sociedad humana [...]”, para añadir: “Si las cosas se nos han acercado tanto hasta llegar a quemarnos, tendrá que surgir una crítica que exprese esa quemadura. No es tanto un asunto de distancia correcta cuanto de proximidad correcta. El éxito de la palabra ‘implicación’ crece sobre este suelo; es la semilla de la Teoría Crítica que hoy surge bajo nuevas formas” P. Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*. Madrid, Siruela, 2003, p. 23.

[15] “Creo que la Teoría Crítica ha encontrado [...] un ‘punto de situación’ que le proporciona perspectivas sobre una crítica realmente incisiva; un punto de situación con el que no cuenta la teoría del conocimiento tradicional [...]. No es la base de una crítica elevada y distanciada que llega a grandes perspectivas generales, sino una actitud del más extremo acercamiento: micrología”. *Ibíd.*, p. 23.

[16] “El objeto de la crítica no es nunca la verdad. Ni siquiera la interpretación, la buena interpretación[;] tal cosa no existe. Toda crítica malinterpreta o -lo que es lo mismo[-] dispersa el significado. Debemos pensar la crítica únicamente como dispositivo diseminador, como maquinaria de proliferación del sentido. Como tal, su trabajo es generar roces, fricciones, el encuentro intempestivo de lo extraño con lo extraño que origina el hallazgo contrainductivo. Su tarea es el decir siempre lo contrario de toda convicción asentada, de toda convención implícita. De ahí que su presencia siempre deba resultar incómoda: su habla propia es la contra-dicción, el agón, el pronunciamiento a contrario”. www.joseluisbrea.net/articulos/criticaeck.pdf. Consultado el 23/12/2009. El autor presentó “La crítica en la era del capitalismo cultural”

como conferencia en los *Encuentros sobre crítica de arte* organizados por la Associació Catalana de Crítics d'Art en el MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona) durante noviembre de 2005.

[17] Cfr. C. Mouffe, *Op. cit.*, pp. 11-23.

[18] Cfr. M. Garcés, «¿Qué podemos? De la conciencia a la encarnación en el pensamiento crítico actual», <http://eipcp.net/transversal/0808/garces/es>. Consultado el 13/10/2003. Ese diálogo ha fructificado en publicaciones como el dossier publicado por la revista *ramona* bajo el título “Vanguardias polémicas: la herencia de los sesenta”, cfr. *ramona. revista de artes visuales*, Buenos Aires, 82, julio de 2008. En él se pueden encontrar textos de Ana Longoni, Fernando Davis, Miguel López y Jaime Vindel.

[19] A. Gorelik, “Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política”, *Punto de vista. Revista de cultura* 82, agosto de 2005, p. 9.

[20] ‘Mapa’ y ‘calco’ se corresponderían, respectivamente, con las figuras del ‘rizoma’ y la ‘raíz’. El rizoma sería “ajeno a toda idea de eje genético. Un eje genético es como una unidad pivotal objetiva a partir de la cual se organizan estadios sucesivos [...]. Así no se sale del modelo representativo del árbol o de la raíz pivotante o fasciculada [...]. Esa sólo es una variación del pensamiento más caduco [...]. La lógica del árbol es la lógica del calco y de la reproducción [...]. Muy distinto es el rizoma, mapa y no calco [...]. Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real [...]. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Un mapa es un asunto de performance, mientras que el calco siempre remite a una supuesta competencia [...]” G. Deleuze y F. Guattari, *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos, 1994, pp. 17 y 18.

[21] “ningún automatismo vincula ambos gestos: la exigencia de recuperar el pasado [...] no nos dice todavía cuál será el uso que se haga de él”. T. Todorov, *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós, 2000, p. 17.]

En ese sentido, se haría necesario incluir en la tarea genealógica una crítica del origen absoluto, cuestión a la que sin duda contribuye el diálogo planteado por Wechsler entre las escenas del arte argentino de los años treinta y sesenta (una mirada poco común en las interpretaciones de ese último período). En el texto referido, Michel Foucault cuestionó la concepción totalizadora del origen (Ursprung) que, en su definición supuestamente esencial, perfecta y verdadera impide el acceso a su conocimiento [[El origen sería aquel “punto totalmente alejado, y anterior a todo conocimiento positivo, que haría posible un saber que sin embargo lo recubre, y no cesa, en su charlatanería, de desconocerlo; estaría en esa articulación inevitablemente perdida en la que la verdad de las cosas es inseparable de la verdad del discurso que inmediatamente la oscurece y la pierde”. Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, *Op. cit.*, p. 21.

[22] *Ibid.*, pp. 24-42.

[23] “[La genealogía] no pretende remontar el tiempo para restablecer una gran continuidad más allá de la dispersión del olvido; su tarea no es mostrar que el pasado está aún ahí, bien vivo en el presente, animándolo todavía en secreto, después de haber impuesto a todos los obstáculos del camino una forma trazada desde el principio [...]. Seguir el hilo complejo de la procedencia es, al contrario, conservar lo que ha sucedido en su propia dispersión: localizar los

accidentes, las mínimas desviaciones -o, al contrario, los giros completos-, los errores, las faltas de apreciación, los malos cálculos que han dado nacimiento a lo que existe y es válido para nosotros; es descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no hay ni el ser ni la verdad, sino la exterioridad del accidente”, *Ibíd.*, pp. 27-28.

[24] Sobre este particular véanse las reflexiones de Didi-Huberman sobre el concepto de origen-torbellino tomado de Benjamin en contraposición al historicismo del origen fuente. G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Op. cit., pp. 101-129. Es factible establecer un paralelismo entre esta concepción del origen y la que el propio Didi-Huberman rastrea en Aby Warburg. Cfr. G. Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas*. Madrid, Abada, 2009, pp. 284-301.

[25] Me hago eco aquí de la afortunada expresión de Ana Longoni en su estudio de la vanguardia experimental chilena. Cfr. A. Longoni, “Puentes cancelados: lecturas acerca de los inicios de la experimentación visual en Chile”, Nelly Richard y Alberto Moreiras (eds.), *Pensar en/la postdictadura*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001, pp. 223-238.

[26] P. Calveiro, «Antiguos y nuevos sentidos de la política y la violencia», *Lucha armada en la Argentina*, septiembre-noviembre de 2005, año I, 4, pp. 6-7.