

Andrea Giunta,  
*Vanguardia, internacionalismo y política (Arte argentino en los años sesenta)*,  
Paidós, Buenos Aires, 2001, 412 páginas

### **La presencia de una nueva voz\***

De los innumerables interrogantes que me suscitó *Vanguardia, internacionalismo y política (Arte argentino en los años sesenta)*, de Andrea Giunta, hay dos que, particularmente, quisiera responder. En primer lugar, y retomando una pregunta que hizo la propia autora en una entrevista reciente: ¿por qué determinadas imágenes tienen un poder que otras imágenes no tienen? La segunda cuestión tiene que ver tanto con los contenidos del libro como con el contexto en el que aparece: ¿puede hablarse, a propósito de *Vanguardia, internacionalismo y política*, del surgimiento de una nueva crítica en nuestro país? Me refiero, claro está, a la crítica de arte y de literatura y, en términos un poco más amplios, a algo que podríamos denominar crítica cultural.

La primera pregunta (¿por qué determinadas imágenes tienen un poder que otras no tienen?) es respondida por Andrea Giunta en términos que sólo pueden resultar convencionales en apariencia, ya que lo que hace su libro, básicamente, es “contar una historia”. *Vanguardia, internacionalismo y política* construye un objeto (la circulación de las obras de arte en la década de 1960 pero también en los períodos que la precedieron), y despliega una

narración que sigue un ritmo cronológico, se articula alrededor de ciertos personajes (algunos críticos, como Jorge Romero Brest; otros empresarios, como Guido Di Tella; otros artistas, como Rubén Santantonín). Para determinar sus movimientos, Giunta parte del supuesto –inspirado en Bourdieu– de que no hay actos desinteresados y, con esta convicción, muestra que el poder no está sólo en las imágenes sino en el campo artístico, en sus agentes, en las instituciones que hacen de mediadoras, en las exposiciones y en las críticas que arman repertorios y establecen juicios de valor, y hasta en las políticas de Estado con sus proyectos de promoción y auspicio. De ahí la complejidad de la narración y el rechazo explícito y contundente que hace Giunta de una historia del arte en términos de enumeración y análisis de las obras. Y de ahí también la cantidad de planos en que se desarrolla una narración que se niega al modelo del relato lineal basado en una sola perspectiva, como el que hizo John King en su libro *El Di Tella*. Los testimonios y las fuentes documentales son tan variados y heterogéneos que no sería erróneo afirmar que nos encontramos ante una voz polifónica. Esta multiplicidad de entradas y puntos de vista explica la compleja

organización del libro. Así, en el capítulo 1 (“El arte moderno en los márgenes del peronismo”), la autora analiza las condiciones adversas que las posiciones modernistas tuvieron que enfrentar en el contexto del peronismo. El segundo y el tercer capítulos (“Proclamas y programas durante la Libertadora” y “La escena del arte nuevo”) muestran cómo se afianza, después de la caída de Perón, la idea de un arte vinculado con el resto del mundo, articulado alrededor del concepto de *internacionalismo*, y cómo diversos actores comienzan a ocupar la escena: Romero Brest, Kenneth Kemble, Guido Di Tella. En los cuatro capítulos que siguen, el lector puede asistir a la construcción material y simbólica de ese *internacionalismo*, a la idea de que una *vanguardia* podría concretar esas aspiraciones y al despliegue de una serie de políticas y estrategias institucionales y culturales para instalar a las obras argentinas en el repertorio del arte universal. El último de estos cuatro capítulos (“Aporías del internacionalismo”) tiene la virtud de acercarse al siempre mencionado problema del imperialismo, pero desde la

\* Este texto fue escrito a partir de las palabras pronunciadas con motivo de la presentación del libro en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, el jueves 8 de agosto.

óptica de los *archivos imperiales*. Al usar los documentos de las instituciones que, desde los Estados Unidos, impulsaron la internacionalización del arte, *Vanguardia, internacionalismo y política* arriba a consideraciones mucho más exactas y menos maniqueas de las políticas culturales de la metrópolis. Y aunque las tentaciones por unificar una situación colonial aparecen en uno que otro pasaje, algunas conclusiones a las que se llega (como la que sostiene que “el desarrollo del arte abstracto fue independiente de las estrategias norteamericanas”) termina privilegiando esa pluralidad compleja antes que las fáciles determinaciones unidireccionales. Finalmente, el último capítulo (“La vanguardia entre el arte y la política”) narra las diferentes transformaciones que desembocaron en la muestra *Tucumán arde...* de 1968 y analiza pormenorizadamente cómo el ansia de internacionalismo dejó lugar a otro tipo de aspiraciones. Surge en ese período un nuevo tipo de actor, el artista intelectual, y otro horizonte, ya no el internacionalismo sino la revolución social.

Algunas decisiones narrativas y metodológicas hacen posible, pese a lo abultado del *corpus*, el relato del arte en la década de 1960. Una de las más importantes es la construcción de una zona de negociación entre la voz narrativa y la subjetividad de los actores culturales. La estrategia básica, en este punto, es lo que podría definirse como una suerte de *indirecto libre* del discurso crítico: un borramiento

de la frontera entre los actores y el crítico que no impide ciertas tomas de distancia contundentes en los pocos pero decisivos lugares en los que se valora lo que se narró (muchas veces, son las disposiciones de los documentos y de los testimonios los que implican la exhibición de una discrepancia, o los sagaces calificativos, como cuando se lee que “por un período, vanguardias e instituciones marcharon *demasiado* juntas”). Para poner a sus personajes en acción, *Vanguardia, internacionalismo y política* arma un escenario en el que obras y discursos funcionan en permanente interacción. En contra de los análisis exclusivamente inmanentes, se trata de *articular* “la construcción discursiva del mundo social con la construcción social de los discursos” (la frase es de Chartier), para lo cual Andrea Giunta utiliza lo que denomina “dispositivos de acuerdo”. Esos términos, como “internacionalismo” o “vanguardia”, son “artefactos verbales de alta disponibilidad” y permiten definir apuestas simbólicas y materiales, individuales e institucionales, artísticas y políticas. En la búsqueda de cómo esos dispositivos funcionaron en coyunturas determinadas, esta investigación nos entrega un conjunto de análisis de los espacios que no funcionan como externos a la obra —más bien, llegan a formar parte decisiva de su producción de sentido—.

Uno de los mejores ejemplos de todo este tipo de movimientos narrativos y metodológicos lo ofrece la discusión sobre las

vanguardias. Frente a las definiciones prescriptivas de Peter Bürger, para quien las vanguardias se definen por su ataque a la institución arte, Giunta prefiere un punto de partida más modesto: crearles a los actores históricos y describir sus estrategias “vanguardistas”. Acompañándolos en sus itinerarios más o menos institucionales, la autora revela el carácter localizado de toda vanguardia, su accionar contingente, su forma histórica y relacional. A través de inteligentes análisis de obras que fueron consideradas de vanguardia, como *La Menesunda* de Minujin y Santantonín o “La civilización occidental y cristiana” de León Ferrari, se devela el presupuesto idealista del antiinstitucionalismo de las vanguardias. El fenómeno adquiere así un nuevo espesor y, antes que un concepto filosófico, resulta una práctica cultural, lo que lo acerca mucho más a la contingencia y la especificidad de toda obra de arte.

En crítica, la construcción de un objeto debe ser paralela y complementaria a la reflexión sobre el sujeto que conoce. Andrea Giunta, a medida que avanza en su relato, elabora una voz narrativa, un lugar desde el cual mirar los objetos para darles una función y una posición. ¿Desde dónde se narra la historia del arte en *Vanguardia, internacionalismo y política*? Para decirlo en pocas palabras, desde el cierre de un ciclo: el modernista. Según sostiene la autora, el “paradigma modernista” constituye el “principal relato legitimador del arte de

occidente”. Pero, aun en este punto central, la *localización* de las prácticas es condición necesaria para el despliegue de un discurso crítico que hace que este relato “occidental” adquiera especificidad, matices e inflexiones propias en la encrucijada de la cultura argentina. A nivel internacional, los criterios modernistas de homogeneidad, autonomía y evolución que fueron hegemонizando el discurso crítico en la década de 1950 se revelaron insuficientes para contener y dilucidar las prácticas que comenzaron a surgir a principios de la década de 1960. Sin embargo, el acento del libro está puesto en el entramado cultural específico y en los artistas, críticos e instituciones que participaron de esta crisis del relato legitimador por excelencia. En este punto, el libro de Giunta –como el de Graciela Speranza sobre Manuel Puig– tiene similitudes con el trabajo de aquella crítica norteamericana (representada principalmente por Rosalind Krauss y Hal Foster) que ajustó cuentas con el modernismo de Clement Greenberg y que dio lugar –en la década de 1980– al posmodernismo crítico. Pero en el libro de Giunta, el blanco no es Greenberg sino Romero Brest, quien desempeñó un papel tan diferente al de su par norteamericano, aunque ambos hayan sido en su momento agentes activos de este relato legitimador. Giunta hace un retrato muy complejo de Romero Brest y muestra tanto su capacidad para auspiciar obras que se salían de este paradigma como sus limitaciones para aceptar ciertas radicalizaciones

inherentes a su desarrollo (sobre todo, su politización: una de las hipótesis más consecuentemente desarrolladas del libro sostiene que la radicalización política se inscribe dentro de la lógica artística y no es sólo consecuencia de la demanda externa). La vitalidad de su relato radica, en buena medida, en que extrae la energías exhaustas pero todavía operativas del modernismo y logra apoyarse en las fuerzas emergentes que lo superaron sin nunca disolver al sujeto que narra en una identificación. Esto se percibe claramente en el capítulo dedicado a “Tucumán arde”, que difiere, por su carácter más distanciado, del análisis más implicado que desarrollan Ana Longoni y Mariano Metsman en su también estimulante libro sobre esta exposición (*Del Di Tella a “Tucumán Arde” (Vanguardia artística y política en el '68 argentino)*). La visión de Giunta se compromete con los actores sociales a los que se acerca con el indirecto libre para después distanciarse irremediamente: Giunta no critica a los modernistas más institucionalizados recostándose en los “antimodernistas” de izquierda ni en otras posiciones disponibles en los discursos de la época. Los antimodernistas también son sometidos a crítica por mostrarse en una relación de pura exterioridad con el fenómeno o por hacer uso de conceptos tan poco dinámicos para analizar las prácticas de vanguardia como los de “dependencia” o “moda”. Con esta toma de distancia crítica que se termina de consumir en las “Conclusiones”, el libro

cierra el ciclo del modernismo después de haberlo acompañado durante un período de más de diez años.

La segunda pregunta a la que hice referencia al principio de este comentario parece más difícil de responder: ¿puede hablarse, a propósito de *Vanguardia, internacionalismo y política*, del surgimiento de una nueva crítica? El surgimiento de este interrogante fue paralelo al de una intuición en la que me cuesta discernir entre el diagnóstico de una situación del campo y una expresión de deseos. Sin embargo, el origen de este libro (una tesis de doctorado presentada en la Universidad de Buenos Aires) me hizo pensar en otros textos que habían realizado un recorrido más o menos similar: *Regueros de tinta* de Sylvia Saïtta, *La grilla y el parque* de Adrián Gorelik, *Manuel Puig: después del fin de la literatura* de Graciela Speranza, y ahora este texto de Andrea Giunta marcan un clima al que habría que agregar la tesis todavía inédita de Claudia Gilman (que es la que más se emparenta con este libro y cuyos adelantos han podido ser apreciados en varias publicaciones periódicas, incluido este anuario) y el mencionado libro de Longoni y Metsman, consecuencia de una investigación desarrollada en el marco del Instituto Gino Germani.

Entre todos estos libros existen sin duda innumerables diferencias, pero hay una serie de preocupaciones comunes que autorizan a hablar de una inflexión en la crítica argentina. Por lo pronto, todas son investigaciones sostenidas y de largo aliento, que realizan

cortes epocales a los que asedian con persistencia y rigor. El artefacto que se construye (un periódico, una ciudad, una obra) es abordado en su especificidad pero también en el cruce histórico, de ahí que en todos estos ensayos haya una obsesión por las fechas y por establecer las diferentes condiciones de producción que implica cada coyuntura determinada.

Hay, además, un conjunto de referencias teóricas y críticas que atraviesan todos los trabajos. Más allá de las inflexiones particulares de cada uno de sus autores (relacionadas tanto con los campos específicos como con los perfiles individuales), la presencia de Beatriz Sarlo, Raymond Williams y Pierre Bourdieu es constante y generalizada. La recurrencia a este último funciona, antes que nada, como un antídoto frente a ciertos acercamientos idealistas y descontextualizados, y permite poner el acento en la definición de las estrategias y la configuración de los campos. La presencia de Williams es, a un tiempo, más difusa y más permanente: se trata, sobre todo, de seguir las redes materiales de la cultura, del interés por los procesos y por las formaciones y por la reflexión sobre cómo se arman las tradiciones. Finalmente, Sarlo aparece –si puede decirse así– como una interlocutora o alguien que abrió caminos en el terreno de la crítica en nuestro país, y que ya anunciaba este giro hacia la *sociocrítica* en 1983, en *Literatura/Sociedad*, escrito con Carlos Altamirano, libro que fue creciendo en importancia y desmintiendo su falsa apariencia de manual.

Narrar una historia, contar de nuevo, observar las prácticas culturales: todos estos gestos son una reacción a la crítica tal como se la venía ejerciendo. Para acercarse a definir cuáles son antagonistas de este tipo de investigaciones, en primer lugar podríamos mencionar el *textualismo*, que ha tenido tanta importancia en la década de 1980 en el campo de la crítica literaria y artística pero que ha sido eclipsado en la década de 1990 y no ha entregado, en los últimos años, estudios de importancia. La idea, banalizada a menudo, de que en el texto se encontraba todo, comenzó a revelarse insuficiente cuando las preguntas sobre el funcionamiento de la cultura desplazaron las elucubraciones sobre la especificidad de la literatura y cuando se prefirió, antes que los esplendores de la interpretación, las conmociones de la reconstrucción. Además, la crítica textual estaba a menudo contaminada por sus objetos –en el sentido en que el crítico parecía hablar a través de ellos– mientras en estas investigaciones se busca determinar con cierta distancia las motivaciones ideológicas y posicionales.

En segundo lugar, otro de los vicios que esta crítica intenta evitar es lo que podríamos denominar esencialismo. De difícil definición, tendría que ver principalmente con esa tendencia a establecer ciertos rasgos sustanciales que funcionarían antes de que toda práctica entre en escena. En este punto, el libro de Andrea Giunta es contundente: no se trata de definir las vanguardias *a priori*, sino de construir ese

escenario cultural en el que una serie de obras fueron postuladas o consideradas como de vanguardia. La definición no precede al estudio de las prácticas, sino que es necesario ir a las prácticas para responder qué cosa es la vanguardia.

Finalmente, hay un cierto tipo de ensayismo que fue muy practicado por la crítica y que se expresaba tanto en el carácter fragmentario de los libros como en cierto privilegio de la opinión. El ensayo de ideas fue desplazado por el *ensayo de materiales* y es en los materiales donde estos libros hacen su apuesta más fuerte: en la presentación de documentos desconocidos, en la confrontación de prácticas diversas, en la obsesión con la materialidad de los espacios y los textos, en la necesidad de confeccionar las redes de un pasado en términos concretos, precisos, tangibles.

Por supuesto que si estas investigaciones no tuvieran un origen común (son, como señalé, tesis presentadas en la UBA), mis especulaciones no hubieran tenido lugar. Pero no considero esto una casualidad; creo, por el contrario, que configura uno de los aspectos más interesantes y estimulantes de esta producción. En un país caracterizado por la falta de imaginación institucional y en el que la interacción con las instituciones suele ser tan desmoralizadora y frustrante, las nuevas tesis –con sus tiempos largos de sedimentación, su tarea crítica continua y su resistencia al pensamiento entrecortado o interrumpido– pueden leerse como una apuesta a un tiempo diferente, a una comunidad

crítica que no se somete al estado de cosas y responde con obras concretas. Frente a la idea, vaga o falsamente vanguardista, de que las instituciones no son actores dinámicos sino un obstáculo, estos libros responden, no desde la institución existente, sino desde una institución posible. En fin, a diferencia de los discursos pseudoanarquistas, estos libros mejoran la institución (aunque la institución, en este caso la Universidad, raramente se ha ocupado de hacer la emergencia de estas nuevas obras visibles y tiene una editorial que, en vez de preocuparse por apoyar proyectos sólidos, exhibe una política errática e impredecible).

Los condicionamientos institucionales que sostienen estas investigaciones no son ajenos a lo que se lee en ellas. Uno de los aspectos que más me apasiona de los libros citados es que, en ellos, se es *testigo de la*

*historia de una formación intelectual*. En *Vanguardia, internacionalismo y política* la huella de Bürger, por ejemplo, el teórico de las vanguardias por antonomasia durante la década de 1980, aparece y se va desdibujando a medida que la narración avanza. No sólo se asiste a la construcción de un concepto de vanguardia totalmente diferente al del crítico alemán, sino que también pueden rastrearse los momentos de lectura, examen, decepción, uso, controversia y separación. Las condiciones que implican una tesis se incorporan, si se quiere, como huellas de la elaboración de un pensamiento. En otro nivel, la institucionalización es también un tema del libro de Giunta: en la reconstrucción de la actividad institucional durante la década de 1960, la narración va mostrando cómo el Di Tella, por ejemplo, era cosa pública y por esta razón no podía ser sometido o subordinado –como de hecho pasó– a decisiones que

lo consideraran exclusivamente un asunto privado.

En la historia de las formaciones de los intelectuales en el pasado reciente, la finalización de la tesis adquiere el carácter de una liberación, del final de un ciclo, pero también de un nuevo tipo de visibilidad. Son esos momentos liminares en los que se reordena y recupera todo lo que se hizo con anterioridad y en los que se abre un panorama donde se plantean nuevos desafíos. Por eso puede decirse que *Vanguardia, internacionalismo y política (Arte argentino en los años sesenta)* de Andrea Giunta insta un corte en la crítica y, a la vez, en la trayectoria de su autora. Ahora la posición está tomada, ahora hay una *nueva* voz en la crítica artística y cultural argentina.

Gonzalo Aguilar  
UBA