

En los últimos años, en las narrativas historiográficas sobre las artes visuales pero también desde las mismas prácticas artísticas (en Argentina y en otros países latinoamericanos) se han venido llevando a cabo numerosas operaciones de recuperación y relectura del pasado reciente. Puntualmente, con la atención puesta en las manifestaciones definidas por algunos críticos como *conceptualismos latinoamericanos*, en su dimensión tanto política como poética. Se trata de un pasado en disputa, incluso cuando en su gran mayoría, estas prácticas y relatos ya han pasado a formar parte de la institución arte.<sup>1</sup> Si bien no nos detendremos aquí a observar cómo las estrategias y repertorios de estas experiencias (manifiestamente neovanguardistas) han sido leídos en cada caso,<sup>2</sup> nos interesa volver sobre una serie de interrogantes que resultan clave a la hora de pensar esa conexión siempre en conflicto que es el vínculo pasado-presente: ¿cómo entendemos la tan mentada relación del arte actual con la neovanguardia? Nos preguntamos cómo elaborar ese vínculo, pero sobre todo cómo interrogar críticamente la tradición, cómo trazar genealogías que reactiven –hoy- el recuerdo de sus promesas incumplidas.

El propósito de estas notas es comenzar a indagar estas cuestiones en un fenómeno puntual del campo artístico: la revista de artes visuales *ramona*, en tanto revista sobre arte que es –también– una obra de arte. Y una obra de arte en la cual –esta es la hipótesis que nos proponemos empezar a explorar aquí– relampaguean ciertas huellas de ese pasado en tensión. Examinaremos brevemente entonces algunas de las nociones sostenidas a la hora de hablar de un género artístico actual, anunciado muchas veces como heredero de las experimentaciones de la neovanguardia, y en el marco del cual se ha interpretado a *ramona* como obra de arte: el género de la *estética relacional*.

A tal fin, resulta ineludible ejercitar una revisión de los presupuestos a partir de los cuales concebimos la relación pasado-presente, poniendo en cuestión (al convocar el pensamiento benjaminiano sobre el fondo trágico de la historia) aquellas perspectivas que entienden el movimiento histórico como un proceso lineal y acumulativo. Representación ideológica, ésta, dirigida a establecer nexos causales entre acontecimientos, y por ende a ocultar toda contradicción al interior de esa estructura supuestamente homogénea que se presenta como Modernidad. Creemos que, de poder trazarse ciertas conexiones entre la neovanguardia y el arte actual, deberíamos pensarlas no ya en términos de continuidades, sino buscando problematizar toda representación de un tiempo continuo y abstracto.

Si aceptamos con Benjamin que la Historia del Progreso es la historia de los vencedores, restableceremos la apuesta por un análisis crítico que aspire a *redimir*, por debajo de esa totalidad, los fragmentos de un pasado cuando aparecen (siempre fugaces, y siempre amenazando desvanecerse) *en constelación* con el momento presente.

“El pasado lleva consigo un índice temporal mediante el cual queda remitido a la redención. Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra. Y como a cada generación que vivió antes que nosotros, nos ha sido dada una flaca fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige derechos”. (Benjamin, 1979: 178)

---

\*Licenciada en Comunicación Social. Alumna del Doctorado en Artes (Facultad de Artes-UNC), donde desarrolla el trabajo de tesis titulado: “*Mecanismos autocríticos en el visible y el decible de las artes actuales: la revista ramona*”. Becaria de la Secretaría de Ciencia y Tecnología-UNC. Integra los equipos de investigación: “*La Historia del arte frente a la idea de fin. Aproximaciones críticas a una ciencia de las imágenes.*” y “*Diagnóstico y definición del arte contemporáneo en Córdoba, Argentina. Poéticas e institucionalidad desde el año 2000*”, ambos subsidiados por Secyt-UNC.

<sup>1</sup> Entendida ésta en el sentido en que la define Peter Bürger: “En el concepto institución arte deberían incluirse el aparato productor y distribuidor de arte como también las ideas dominantes sobre el arte en una época dada”. (Bürger, 1974: 31) Ello no implica pensar que al interior de la *institución arte* no existan posiciones en tensión sino más bien todo lo contrario.

<sup>2</sup> Una serie de estas discusiones puede encontrarse en el número 82 de la revista *ramona*, donde se revisan los modos en que los conceptualismos de los años 60 han sido narrados por la historiografía reciente.

## Una revista de artes visuales sin imágenes

El primer número de *ramona* -en versión papel-se editó en el año 2000 en la ciudad de Buenos Aires, el último -n°101- en julio de 2010, luego de diez años de apariciones mensuales.<sup>3</sup> El grupo editor fue variando a lo largo de esos diez años, y esos cambios se fueron expresando de diversas formas en la política editorial y el perfil de la revista. Su editor-fundador es el coleccionista Gustavo Bruzzone y el artista Roberto Jacoby el responsable del concepto. Según cuenta Jacoby, *ramona* tenía que ser “lo más barata posible” (Jacoby, 2011:414), la solución: una revista de artes visuales sin imágenes -nunca las tuvo-. Al momento de surgir (y en los años posteriores también, aunque quizás con un poco menos de vehemencia) estuvo caracterizada entre otras cosas por la descontracturación del discurso crítico, la fuerte presencia de una actitud humorística, la proliferación de textos escritos por artistas, y la apuesta editorial a la polifonía. Ello en la interacción desordenada (anárquica por momentos) entre experimentación artística, producción teórica y labor periodística. Esta primera etapa fue definida por el investigador Syd Krochmalny (atendiendo a los procesos y estrategias de producción de la revista) como “plataforma dialógica de tipo asamblearia”, pensando sobre todo en los números editados entre los años 2000 y 2002 (Krochmalny, 2010: 58). Todas las notas fueron -siempre- gratis. Escribieron en ella críticos, curadores, coleccionistas, diseñadores, galeristas, músicos, poetas, y, sobre todo, artistas visuales.

Ahora bien, *ramona* es una revista sobre arte que nos llama a leerla -también- como una obra de arte: se enuncia a sí misma como tal, podría decirse que procede como tal y ha sido -incluso- enmarcada dentro de ciertos géneros artísticos propiamente contemporáneos.<sup>4</sup> Bien sabemos que, en la actualidad, las prácticas artísticas tienden a proclamarse a sí mismas como un “más que” o un “no únicamente” *arte* a secas, presentándose como experiencias expandidas (a la vez que son “obras”, son también meriendas entre amigos, huertas orgánicas, sitios web, emprendimientos comunitarios, clases públicas, y un largo etcétera). De este modo persiguen (o al menos predicán) la expansión horizontal o el potencial político que, desde la vanguardia, entrañaría el gesto de enlazar arte-vida. En este sentido, además de haber significado una suerte de bisagra en los modos de escribir sobre arte -al menos en el contexto del Río de la Plata y en su radio de influencia-, *ramona* fue también una plataforma de visibilización y potenciación de lazos sociales y redes de comunicación (del orden de lo privado y de lo público), que habilitó mecanismos de cooperación y conexión en el campo artístico. Un proyecto que siempre puso especial énfasis e interés, desde las propias estrategias artísticas y editoriales, en este aspecto de su rol en el campo relacionado con la generación de infraestructura. Así, *ramona* se autodefine como *proyecto artístico-editorial*, pues su existencia involucra el desarrollo creativo y colaborativo de nuevas formas para la producción y circulación de discursos, imágenes, deseos y afectos: un canal de comunicación.

En el espacio que resulta de asignar o agrupar este tipo de prácticas en torno a ciertos efectos o cualidades artísticas, gravita la incesantemente referida y convocada *estética relacional*.<sup>5</sup> Y es en este contexto conceptual y

---

<sup>3</sup> La versión web del proyecto continúa aún, con características diferentes. Aquí nos concentraremos en *ramona* papel.

<sup>4</sup> Claro que cuando decimos “géneros artísticos propiamente contemporáneos” estamos pensando en tipificaciones que no refieren a rasgos o procedimientos formales relacionados con el orden de la composición, sino a mecanismos externos a las obras, como pueden serlo los enmarcamientos institucionales, las posiciones de enunciación, los modelos de circulación, etc. Ya que, respecto del orden sensible de las obras contemporáneas, su organización estructural no se diferencia del entorno no artístico. (Fraenza, et al. 2009: 346)

<sup>5</sup> La *estética relacional* en tanto paradigma (o género, como lo entendemos aquí) forma parte del programa teórico y curatorial de Nicolás Bourriaud; y también, como deja ver el investigador Juan Albarrán, resulta estrategia cardinal en el programa institucional del Palais de Tokyo, dirigido por el propio Bourriaud entre 2002 y 2005 (Cfr. Albarrán, 2011). Sus principales argumentaciones son desarrolladas en uno de los libros recientes más resonante, comentado y discutido: “*Estética relacional*”, publicado por primera vez en 1998.

En el marco de la crisis argentina del 2001, las prácticas *relacionales* funcionaron como disparador de innumerables proyectos, aunque reversionando varios de sus rasgos y procedimientos en un contexto político, económico y social muy diferente. Ante la necesidad de generar infraestructuras para la acción artística por fuera de los -por entonces prácticamente nulos- apoyos estatales o institucionales, muchos artistas adoptaron ciertos proceder propios de la *estética relacional* de manera estratégica, poniendo la atención en potenciar o modificar, a partir de la generación de lazos sociales, las condiciones de producción y circulación del campo artístico. Junto con *ramona*, se desarrollan en la misma época diversos proyectos que tienen en común esta apuesta por las formas colaborativas de trabajo y por la creación de redes de sociabilidad gestionadas

terminológico que se ha entendido a *ramona*, en la mayoría de las ocasiones en que se la propuso en tanto obra de arte (por parte del discurso crítico y curatorial y también por parte de sus creadores): como referente de un tipo obras ocupadas en la producción de *sociedades alternativas* o *ecologías culturales*. Como un ejemplar de estas experiencias cuya definición gravita en los lindes entre mundo artístico y extra-artístico, involucrando la producción de dispositivos materiales pero sobre todo de dispositivos de sociabilidad. En tanto género (que -cabe aclarar- ya no está exclusivamente restringido a las tesis de Nicolás Bourriaud al respecto, sino conformado por un corpus más amplio de discusiones), la *estética relacional* ha sido presentada en numerosas ocasiones como continuación o renovación del gesto neovanguardista (especialmente en su vertiente conceptual), aunque redefinido ahora en los términos de “lo microscópico” o “lo fugaz”. Se trata de proyectos que consisten en la elaboración de pequeños o breves territorios - plataformas de sociabilidad- alternativos.<sup>6</sup> Con el foco puesto en la conformación de “zonas autónomas para la producción de lazos sociales”, estas *nuevas formas de relación social* pasarían a constituirse en el material del arte. Muchas de las experiencias apuntadas en la estela de *lo relacional*, adoptaron toda una batería de *haceres* y *decires* propios de la estela neovanguardista (desmaterialización, antiinstitucionalidad, experimentación con la escritura, participación activa de los públicos, experimentación con los medios de comunicación, muerte del Autor, etcétera). En el momento en que surge la revista estos procederes, términos y artefactos conceptuales retornan al campo artístico: *ramona* se piensa a sí misma a través de ellos a la vez que hace un uso intensivo de estas metodologías de trabajo, redefiniéndolas en un nuevo escenario.

Ahora bien, habría que plantear, llegados a este punto, una serie de interrogantes. En principio, si bien la propuesta de la *estética relacional* (entendida en un sentido amplio) se refiere a obras donde se disolverían las fronteras entre arte y vida, no podemos obviar el hecho de que es precisamente por ser obras de arte (autónomas respecto del “mundo de las cosas” y por ende, inútiles) que pueden constituirse en un espacio de experimentación que tiene a ese “*más que sólo arte*” como horizonte. Y es el propio despliegue histórico del arte el que nos ha demostrado su autonomía. El ataque de las vanguardias históricas, como nos dice Peter Bürger, si bien fracasó en su intención de unir el arte a la praxis vital, permitió reconocer su carácter institucional, y con ello, su status innegablemente autónomo (Cfr. Bürger, 1974: 81). La autoconciencia respecto de dicho estatuto es, precisamente, rasgo propio de un arte avanzado en el sentido planteado por Hal Foster (Cfr. Foster, 1996).<sup>7</sup> La aporía entre obra y mundo, ya lo había señalado Adorno, es propiedad irreductible de las obras: éstas reflejan en su interior la dialéctica negativa entre arte y sociedad. Las obras poseen entonces un carácter doble, como hecho autónomo a la vez que hecho social. Esta doble determinación del arte, nos exige reconocer los polos de la autonomía y de la soberanía en un enlazamiento indisoluble, tal que no implica la aniquilación de ninguna de estas dimensiones (Cfr. Menke, 2011: 38-39). Y en relación a ello, en algún punto muy tangencialmente, llama la atención una cita de Roberto Jacoby:

---

principalmente por artistas. Pensemos por ejemplo en *Proyecto Venus, Bola de Nieve, Plácidos Domingos, Periférica, Belleza y Felicidad*, entre muchos otros.

Syd Krochmalny, cuando define a *ramona* como ser bicéfalo (revista y proyecto artístico), la sitúa en el campo del *arte-en-relación*, como “una forma particular de hacer arte que aconteció en los últimos diez años. Neologismo que discute y expande los términos del debate sobre un corpus significativo de proyectos: la estética relacional de Bourriaud, la instalación y participation art de Bishop y las ecologías culturales según Laddaga” (Krochmalny, Op. Cit.: 60).

<sup>6</sup> En este contexto se inscriben, entre otras experiencias, las *Zonas Temporalmente Autónomas* (TAZ) enunciadas por Hakim Bay o las *Sociedades experimentales* propuestas por Roberto Jacoby.

<sup>7</sup> Según Peter Bürger, al visibilizar la condición histórica del fenómeno arte y desmontar la naturaleza contingente de sus convenciones, la vanguardia histórica había echado por tierra la posibilidad de establecer luego de ella la validez suprahistórica de cualquier norma estética. Hal Foster, atento lector de las tesis de Bürger, se propone analizar el arte de posguerra que restituye las operaciones del collage, el ensamblaje, el readymade, la pintura monocroma y demás. A diferencia de Bürger, quien no puede ver estas manifestaciones más que la repetición vaciada del gesto vanguardista, el editor de October considera que la neovanguardia aborda –deconstructivamente- la institución arte en su totalidad (“sus parámetros perceptuales y cognitivos, estructurales y discursivos”). Es decir que para Foster es justamente la estrategia neovanguardista la que viene a completar el proyecto de la vanguardia (centrado en las *convenciones estéticas*), pues retoma los procedimientos de esta última y los reelabora críticamente, dirigiendo el examen hacia el *marco institucional* (Cfr. Foster, Op. Cit.: 19). Sin embargo, esto no implica obviar el hecho (señalado ya por Bürger) de que sus prácticas han traído consigo la institucionalización de los procedimientos anti-artísticos de la vanguardia heroica como (irrevocablemente) arte, lo que es, su ingreso al canon.

“Me parece que el principal defecto de mucho arte político es que les dice a los demás qué tienen que hacer, aquello que está bien y lo que está mal, pero sin agregar mayores novedades. Me abochorna que los autores se hagan pasar por personas buenas e inteligentes (o peor, vendan fortunas) por el hecho de apoyar causas justas. En otro sentido, todo lo que hice tuvo intención política, con suerte muy diversa. *También probé varios de los escalones intermedios entre arte y vida. Sus contradicciones no tienen resolución posible, pero es interesante recorrerlos*”. (Jacoby, 2011: 382) (La cursiva es mía)

Por otra parte, que las cuestiones a recorrer a la hora de pensar en *ramona* como obra de arte se hayan restringido a este horizonte de expectativas sobre su capacidad *relacional*, ha cuajado en una vía de análisis problemática en varios sentidos, sobre todo en lo que refiere a la productividad crítica de un análisis centrado, a fin de cuentas, en el reconocimiento categorial. ¿Hasta qué punto podríamos, desde ese razonamiento “identificante”, interrogar las obras más allá de su inmediatez? La clasificación genérica de *lo relacional* ¿nos permite articular, en tanto herramienta cognitiva, niveles de análisis que hagan visible la específica historicidad de los fenómenos artísticos? Y finalmente, volviendo a nuestra pregunta inicial ¿cómo pensamos las líneas de fuerza que conectan el arte actual y la neovanguardia?

## La caravana y el botín

Quien hasta el día actual se haya llevado la victoria, marcha en el cortejo triunfal en el que los dominadores de hoy pasan sobre los que también hoy yacen en tierra. Como suele ser costumbre, en el cortejo triunfal llevan consigo el botín. Se le designa como bienes de cultura. (Benjamin, Op. Cit.: 182)

La concepción de un tiempo lineal, acumulativo-decíamos en la introducción- oculta los intereses particulares de los grupos dominantes, quienes construyen la mitología de una modernidad sin fisuras, en un movimiento propio del desempeño de la razón instrumental. Modernidad hegemónica que es monumento de civilización y testaferrero de la historia de los vencedores. Pero sepultadas por la caravana del progreso asoman las ruinas de lo que no pudo ser, aquellas que mira horrorizado el Ángel de la Historia cuando vuelve su rostro hacia el pasado. Son esos deshechos los que desmienten la falsedad de una memoria consumada, en armonía, revelando su naturaleza ideológica, su carácter histórico y social. Benjamin se interesa por estos escombros pues en ellos anida la fuerza de negación del orden establecido y de sus pretensiones de verdad; aquellas que celebran la irreversibilidad indiscutible del progreso, y promueven la fe en esa razón abstracta como motor de la felicidad futura. Como ya sabemos, “Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie” (Ibid.: 182).

Totalidad quebrada, temporalidad rota, experiencia en ruinas: en esa pérdida se sitúa la crítica benjaminiana de la modernidad. Alegoría y montaje son, cada uno a su modo, los procedimientos que este autor rescata como formas de resistencia a las visiones que aspiran a la completitud; prácticas que activan conexiones imprevistas y cortocircuitos entre fragmentos, desconectados ya de toda relación con un sentido trascendente o necesario (Cfr. García, 2010: 14-15). Ambas nociones (o “dispositivos estético-conceptuales”, como los llama Luis García)<sup>8</sup> se encuentran en la base de este trastocamiento de la historia (Cfr. Ibid: 1-2). Poéticas (políticas) de

<sup>8</sup> Dice García sobre respecto de estas dos conceptualizaciones benjaminianas: “...si bien ambos son formas de comprensión y de exposición de los desechos, el dispositivo de representación será diferente en cada caso. Si ambos parten de la experiencias de una disolución, de una pérdida, la alegoría es el melancólico (anti-) monumento de la destrucción, que en su “absorción meditativa” ante las ruinas se resiste a toda pretensión de idealización; mientras que el montaje es el método de construcción que el materialista histórico emplea, como ingeniero, para levantar, con esas ruinas de la historia, un “armazón filosófico” para preparar el “despertar histórico” que es en Benjamin la acción política [...]. Ciertamente, la “construcción” no es posible en Benjamin sin la “destrucción”. Por eso debemos insistir en la simultánea copertenencia y divergencia entre alegoría y montaje, en la productiva tensión que entre ellos se plantea”. (García, Op. Cit.: 5)

un mundo desgarrado que actúan desde las ruinas del sentido. Tanto la alegoría como el montaje parecen indicar que, en última instancia, toda interpretación es una forma de praxis política, desplegada en el territorio tenso y conflictivo de las disputas por el sentido: la cultura es un campo de lucha.

Una lectura crítica de la historia exige volver sobre la materialidad de sus restos, sobre los pliegues de lo derrotado: temporalidad para la cual no hay teleología posible sino interrupción mesiánica. Así, la memoria acaece como batalla política del presente. Para la visión benjaminiana en cada momento puede colarse la posibilidad de redimir a los muertos, rememorar es entonces hacer saltar en pedazos el *continuum* de la historia. A diferencia de Marx, para Benjamin salvar a los vencidos, cumplir con lo que ha quedado aplazado, implica también desenterrar los muertos. Para Benjamin, el pasado no está perdido.

Junto con los dispositivos político-poéticos de la alegoría y el montaje, podemos encontrar en este autor una noción cuyo potencial epistémico radica en la determinación de deponer cualquier teoría de la historia formulada en términos secuenciales, y es la noción de imagen dialéctica. Construcción (constelación, deberíamos decir más bien) de elementos antitéticos (lo nuevo y lo viejo, naturaleza e historia, la moda y lo arcaico, ensoñación y despertar) que irrumpen en el contexto en el cual se insertan y han sido a su vez arrancados del propio. Estos elementos se reúnen en una dialéctica abierta, en suspenso, en permanente recreación de su propio conflicto. La imagen dialéctica abre la posibilidad de una experiencia cognoscitiva crítica donde la verdad sociohistórica se revela en una iluminación momentánea, desgarrando el carácter mítico de las narraciones lineales y vacías. En ellas, pasado y presente chocan sin reconciliación abriendo “la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías” (Benjamín, Op. Cit.: 191). Rememorar la tradición de los oprimidos, es rememorar una tradición esencialmente discontinua, que habita en la sucesión de las sueños de emancipación traicionados.

De modo bastante herético se cruzan en Benjamin dos tradiciones aparentemente irreconciliables: marxismo y teología (en términos de Adorno, una “teología negativa”). Su interés no está puesto en resguardar la creencia, sino en producir un nuevo modo de conocimiento sobre la realidad, recuperando la concepción cabalística de un tiempo apocalíptico que se quiebra, que se abre en el instante de la llegada del Mesías: el tiempo-ahora de la redención-revolución. Se trata de un montaje heterodoxo de aquellos elementos de la mística judía y el materialismo histórico que, en momentánea colisión, permiten liberar las fuerzas de la oportunidad revolucionaria, poniendo en jaque la idea de continuidad de aquel Tiempo con mayúsculas, invariable y continuo. Fiel a su propio método, lo que Benjamin rescata en estas reflexiones son *las ruinas* de la teología, por eso se refiere a ella como aquel “enano jorobado” que es hoy, para la razón moderna, “pequeña y fea” (Ibid.: 177). Como el trapero (y como el poeta)<sup>9</sup>, recoge el pensamiento cabalístico entre los desechos de la modernidad y lo pone a funcionar, en tanto experiencia cognoscitiva, en constelación con el marxismo. No le interesa conocerlo “como verdaderamente ha sido” sino que se adueña de su recuerdo “tal y como relumbra en el instante de un peligro” (Cfr. Ibid.: 180). Redimir los desechos en su choque con el presente es, ya lo dijimos, una tarea política. En ese estremecimiento, el pasado interpela al presente. En palabras de Susan Buck Morss: “En la imagen dialéctica, el presente como momento de la posibilidad revolucionaria actúa como estrella polar para la conjunción de fragmentos históricos” (Buck Morss, 1989: 367-368). La verdad emerge de aquello que no fue en su cruce con lo que hoy es.

## Relecturas

En cierto modo los retornos y recuperaciones del “pasado reciente” que mencionábamos al comienzo,<sup>10</sup> elaboraron sus hipótesis buscando poner en cuestión las narraciones –hasta entonces- hegemónicas sobre los

---

<sup>9</sup> “En sus calles encuentran los poetas las basuras de la sociedad y en ésta su reproche heroico. Y así parece como si en su tipo más preclaro se estampase otro más bien grosero. En él calan hondo los rasgos del trapero que tan constantemente ocupó a Baudelaire. [...] Trapero o poeta, a ambos les concierne la escoria; ambos persiguen solitarios su comercio en horas en que los ciudadanos se abandonan al sueño; incluso el gesto es en los dos el mismo. [...] el paso del poeta que vaga por la ciudad tras su botín de rimas; tiene también que ser el paso del trapero, que en todo momento se detiene en su camino para rebuscar en la basura con que tropieza”. (Benjamin, 1972: 98)

<sup>10</sup> Señala Ana Longoni respecto del gran conjunto de producción sobre el tema: “aquello que puede percibirse desde afuera como un reconocimiento monolítico y coincidente en los relatos historiográficos, curatoriales, etc., dista mucho de ser un bloque homogéneo y trasunta un cúmulo de conflictos explícitos y tensiones implícitas, versiones en colisión, sentidos en

*conceptualismos latinoamericanos* de los años 60/70. Aquellas que, elaboradas desde los centros artísticos, los situaban como un episodio más en la Historia del Arte Moderno, cuyo sello distintivo residiría en el valor agregado de ciertos “contenidos políticos”. Así, estas experiencias eran vistas como la versión “politizada” de las manifestaciones del conceptual global, y catalogadas como “conceptualismos ideológicos”.<sup>11</sup> El *otro periférico*, ubicado y asimilado, entraba a formar parte de la historia-monumento, edificada como un continuum de sentido. Frente a este escenario, en los últimos años surgieron desde distintos lugares numerosas prácticas (artísticas, curatoriales, historiográficas) preocupadas por construir otras genealogías que permitiesen reactivar la potencia crítica de aquellas experiencias.

En ese contexto surge la denominación de *conceptualismos latinoamericanos* que hemos estado usando: como una *categoría táctica*, según lo plantea Fernando Davis (Davis, 2008:30), elaborada con el propósito de traspasar o desentenderse de clasificaciones relativas a determinadas escuelas o tendencias estéticas. Un planteo que se emparenta en cierto modo con lo propuesto por José Luis Brea cuando señala que la especificidad del arte conceptual (presente, entre otras líneas de acción, en la neovanguardia) no debe ser sostenida en tanto dogma o fundamento doctrinal sino como “operación heurística”, o como “espacio operacional” (Cfr. Brea, 2009: 62). Pero se trata, para este autor, de una “dirección de investigación” dirigida siempre al “autocuestionamiento del propio espacio de acontecimiento” (Ibid.: 58).<sup>12</sup>

Sin entrar en detalle en las disquisiciones abiertas por los procesos de historización de los *conceptualismos latinoamericanos*, surge la pregunta por el sentido que cobraría aquí aquella exigencia de Benjamin de “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo” (Benjamin, Op. Cit.: 182). Puesto que si la discusión se detiene en la tentativa de construir “otra” historia del arte (ya sea marginal, poscolonial, subalterna) que continúe enlazándose en las disputas internas de La Historia del Arte, ahora compuesta por nuevos temas y representaciones acordes al gusto y a la distinción social actual ¿dónde aparece el potencial disruptivo implícito en el reclamo benjaminiano? ¿De qué recuperación “crítica” estamos hablando? Si la tarea radica en completar o incluso oponerle a la “historia canónica” una “historia paralela” de las manifestaciones periféricas ¿qué queda del autocuestionamiento del visible y decible artístico? (sea éste, otra vez, marginal, poscolonial o subalterno). Puesto que en esta posibilidad autocrítica, ya lo dijimos, reside la determinación y el recorrido más radical de la *economía de la representación* conceptual (Cfr. Brea Op. Cit.).<sup>13</sup> Posibilidad de examinar, poner de manifiesto o al menos interrogar el funcionamiento de los mecanismos que componen la institución arte.<sup>14</sup>

Por eso mismo nos preguntamos si la reactivación actual de la tensión reflexiva de y con dicha institución, podría pensarse en tanto herencia de un conjunto de estrategias devenidas, a fin de cuentas, meras marcas género que indican pertenencia, corrección política y distinción. Porque tampoco podemos obviar que en los últimos años los procederes de los conceptualismos que nos ocupan han devenido estilemas que certifican la presencia de *arte contemporáneo*, en un escenario en el cual son recompensados los proyectos que exhiben el carácter periférico, la inorganicidad y la retórica activista afines a aquel legado. Y en ese sentido las obras *relacionales*, en tanto ensayos de sociabilidad, se presentan además (y, claro está, con beneficios) como “arte”, recurriendo también a los *decires* y *haceres* propios de esa herencia. Sus marcas de género (entre ellas, el desdoblamiento entre arte y práctica social) funcionan como garantes de la anhelada (y altamente cotizada) *contemporaneidad*. Un atractivo proyecto estratégicamente adecuado a las necesidades y demandas del sistema artístico actual.

---

pugna, posiciones muy distintas e incluso contrapuestas. La aparición de relatos anticanónicos o alternativos sobre los inicios u orígenes de otros conceptualismos interviene entonces en un mapa complejo en el que se dirimen operaciones de apropiación e hipótesis de interpretación que no son de ninguna manera equiparables.” (Longoni, 2010: 5)

<sup>11</sup> Por críticos como Simón Marchán Fiz, en su conocido libro *Del arte objetual al arte del concepto*; o en el más reciente *Arte Conceptual* de Peter Osborne, entre otros.

<sup>12</sup> José Luis Brea considera que, en la actualidad, de existir un espacio que haga visible “la determinación radical del sentido de la experiencia artística”, éste debe pensarse triangulado por las economías de la representación del pop, el minimalismo y el arte conceptual, entendidos como “economías de la representación y no como meras estéticas” (Cfr. Brea, Op. Cit.: 35)

<sup>13</sup> Ello sin olvidar que en la actualidad el estatuto de lo “autocrítico” combina: “... un momento de falsedad (la apariencia autoanalítica como marca necesaria para poner de manifiesto una jerarquía social) con un momento de verdad (la previsión de una interpretación crítica en el mismo proyecto generativo del texto)”. (Fraenza, et.al., Op. Cit.: 385)

<sup>14</sup> Otra vez en el sentido de Bürger, institución no es igual a institutos.

## Algunas reflexiones finales

La dialéctica vanguardia/ neovanguardia nos ha demostrado sobradamente que -de existir- el alcance “político” o “radical” del arte se vincula con la posibilidad de reconocer y poner en escena -por parte del arte mismo y por parte de la crítica que se articula a su alrededor- un saber sobre su propio funcionamiento ideológico, y sobre las creencias sobre las cuales éste se asienta. Territorio poblado de complejidades en el que se desarrolló el *conceptualismo latinoamericano* de los años 60/70. Los anhelos quebrantados siguen siendo hoy, entonces, los mismos. La apuesta está en volver a mirar, con los ojos de los vencidos, para que un índice de esas promesas irrumpa en el aquí-ahora. Decimos interrupción y no continuidad pues sabemos con Benjamin que toda continuidad es siempre la de los poderosos.

Desde la perspectiva historicista, las manifestaciones de la *estética relacional* son vistas como una suerte de continuación de las experimentaciones neovanguardistas. Se trataría de “estilos” que habrían ido evolucionando hasta acoplarse, sin conflictos, en la cadena progresiva de la Historia del Arte de forma natural. El pasado se nos presenta como un espacio clausurado, y su relación con el presente estabilizada y en aparente reconciliación. Un análisis restringido al marco categorial de *lo relacional* lo que está habilitando en última instancia es una reflexión sobre la inclusión (más o menos pacificada) de *ramona* en los sucesivos eslabonamientos de esa Historia del Arte, tal y como se enlazan *las cuentas de un rosario*. Las estrategias conceptualistas serían asumidas por el arte actual en el marco de una sucesión histórica casi necesaria, en un movimiento evidente y progresivo. ¿Cómo delinear entonces un análisis crítico que nos permita indagar en las tensiones entre obra y mundo y entre pasado y presente inscritas en *ramona*? Para Benjamin, las obras de arte son campos de fuerzas en los que se despliega una dialéctica en suspenso. En ellas, los residuos de un pasado se nos aparecen (fugaces, y amenazando desvanecerse) *en constelación* con el momento presente.

A modo de puntapié, quizás podríamos al menos empezar a pensar ya no en qué medida *ramona* estaría “produciendo sociedad” (punto en el cual insiste la discursividad sobre el *arte relacional*) sino imaginar cómo *ramona*, en tanto acontecimiento singular porta -en una relación dialéctica irresoluble- una imagen cifrada de la sociedad. Cómo en su interior late una cifra de lo social en sus contradicciones. Porque además las obras de arte (ya dijimos algo de esto al principio) no son ni pueden ser un “oasis re-humanizado” (Cfr. Albarrán, Op. Cit.), si consideramos junto a Adorno y Benjamin, que en su interior laten las contradicciones del mundo.

Como obra de arte, lo que es decir como praxis social, *ramona* participa en el entramado de las fuerzas productivas del orden social: los modos de producción (históricamente determinados y determinantes) producen categorías que les son inmanentes, nos dice Benjamin,<sup>15</sup> los artistas son técnicos que están trabajando con los dispositivos y materiales propios de cada modo de producción. Y es en este sentido que podríamos comenzar a ejercitar una lectura sobre los modos históricamente situados de entender y configurar el mundo (la matriz socio-técnica) de los cuales *ramona* es parte. Volviendo la mirada sobre las formas materiales objetivas que constituyen a *ramona* como una obra de arte, sobre sus condiciones materiales de producción y circulación: el arte es una práctica que es a la vez modelo y crítica de esas condiciones.

Como lo advierte Bruzzone, la revista nace en el cruce entre “la nostalgia del papel y la fuerza de la web” (Bruzzone, 2010:15). Los procesos de producción de sentido en *ramona* papel no pueden desligarse de los paisajes (materiales y simbólicos) que introducen las experiencias con las nuevas tecnologías de comunicación, en tanto formas de relación con el mundo. *ramona* toma prestadas (se contagia de) las dinámicas y propósitos de las experimentaciones en la red, en tanto *net-cultura* circundante en los contextos de la creación contemporánea. En su desarrollo se ponen en marcha (como en muchas de las experiencias artísticas más recientes) ciertos procedimientos, saberes y herramientas que, ineludiblemente, se ligan a la imaginación y sensibilidad técnica propia de la aparición de internet (horizontalidad, métodos colectivos de trabajo, disolución de los límites entre lo público y lo íntimo, dispersión, polifonía).

No es nuestra intención aquí hablar de un *clima de época* sino de experiencias compartidas por los sujetos en un momento histórico. De este modo, puede advertirse que el proyecto *ramona* (sus objetivos, sus

---

<sup>15</sup> Benjamin está pensando por supuesto en el modo de producción de la reproductibilidad técnica que introducen la fotografía y el cine.

intereses, su metodología de trabajo) emerge en estrecha vinculación con el momento en el cual toda una suma de utopías emancipatorias fueron proyectadas en el potencial de la red de redes. En los primeros ensayos de la *net-cultura* en los años 90, el nodo arte-política-tecnología invitaba a volver sobre las promesas que la vanguardia había dejado incumplidas (Cfr. Colectivo Elles, 2005:1). Un horizonte en el cual relampagueaba la perspectiva de remplazar el viejo esquema verticalista de transmisión de información, activando (al menos como ideal) conexiones flexibles, en sistemas abiertos de intercambios públicos y horizontales (Cfr. Brea, 2007). Y justamente, en la experimentación alrededor de la materialidad de los medios de comunicación y de sus posibilidades para generar redes de interconexión, resuenan propuestas como las del *Grupo Arte de los Medios* (conformado por Raúl Escari, Eduardo Costa y el propio Roberto Jacoby en 1966); o los encadenamientos contrainformacionales como *Tucumán Arde*, sólo por dar dos ejemplos de todo un cúmulo de proyectos artísticos interesados, en los años 60 y 70, en pensar la productividad de estos medios. Si bien los modelos teóricos ya no son los mismos, reverbera aquel “lugar de cruce productivo entre la experimentación y la teoría social y estética” (Longoni y Mestman, 1995: 137). Podemos aventurar que estas huellas, proyectándose en distintos niveles, nos hablan de una “coincidencia dissimultánea en un territorio de exploración” (Brea 2009: 62). Dis-simultaneidad en la cual los sueños traicionados se nos aparecen como una interpelación.

Siguiendo a Susan Buck Morss en su lectura de Benjamin, en las formaciones culturales del siglo XIX estaban inscriptas -en una maraña de elementos- las imágenes utópicas de la emancipación, bajo la forma de *anticipaciones momentáneas* de esas utopías. Pero a la vez, al desplegarse bajo las condiciones de producción mercantil propias del capitalismo, ese potencial utópico “permanece irrealizado”: dichas imágenes son promesa reificada (Cfr. Buck Morss, Op. Cit.: 164; 181). En este sentido, el “nudo arte/técnica” (Cfr. Kozak, 2007) es siempre un nudo tenso, abigarrado pero fundamentalmente dialéctico, que debe ser interrogado en su espesura. Desnaturalizar los fenómenos técnicos implica atender a su inscripción socio-histórica (lo que es, ideológica) y comprender que éstos no remiten exclusivamente a una operatoria sino también, por sobre todas las cosas, a una visión de mundo. Y *ramona* -como decíamos recién- es a la vez crítica y modelo de ese mundo.

## **Bibliografía**

Albarrán, Juan 2011 “Esplendor y ruina de un paradigma. Lo relacional: París-Madrid, Madrid-León” 3ras Jornadas sobre arte contemporáneo en Castilla y León, 16 de abril. Disponible en: <http://brumaria.net/wp-content/uploads/2011/08/266.pdf>

- Benjamin, Walter 1972 “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” En: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* (Madrid: Taurus)
- Benjamin, Walter 1989 “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” En: *Discursos Interrumpidos I* (Bs. As: Taurus)
- Benjamin, Walter. 1979 “Tesis de Filosofía de la Historia” En: *Discursos Interrumpidos* (Madrid: Taurus)
- Bourriaud, Nicolás 2006 *Estética Relacional* (Bs. As: Adriana Hidalgo)
- Brea, José Luis 2007 “Online communities: comunidades experimentales de comunicación -en la diáspora virtual” Disponible en: <http://www.joseluisbrea.net/articulos/onlinecommunities.pdf>
- Brea, José Luis 2009 Nuevas estrategias alegóricas Disponible en: [http://www.joseluisbrea.net/ediciones\\_cc/nea.pdf](http://www.joseluisbrea.net/ediciones_cc/nea.pdf)
- Bruzzone, Gustavo 2010 “Gracias, abrazo y beso...” En: *Revista ramona* (Bs. As.) N° 101
- Buck-Morss, Susan 1995 (1989) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* (Madrid: Visor)
- Bürger, Peter 2010 (1974) *Teoría de la vanguardia* (Bs. As: Las Cuarenta)
- Cippolini, Rafael [Ed.] 2003 *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000* (Bs As: Adriana Hidalgo)
- Colectivo Elles 2005 “Nodos entre arte, política y tecnología en Córdoba” 2do Simposio Prácticas de comunicación emergente en la cultura digital, Córdoba, Argentina, 18 al 20 de agosto. Disponible en: <http://www.liminar.com.ar/pdf05/elles.pdf>
- Davis, Fernando 2008 “El conceptualismo como categoría táctica” En: *Revista ramona* (Bs. As.) N° 82
- Foster, Hal 2001 (1996) “¿Quién teme a la neovanguardia?” En: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal)
- Fraenza, de la Torre & Perié 2009 *Acerca de ver y estimar arte apreciándonos a nosotros mismos, a comienzos del tercer milenio, y sobre todo, en regiones periféricas del mundo* (Córdoba: Brujas)
- García, Luis Ignacio 2010 “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin” En: *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* (Salamanca) Vol. 2
- Jacoby, Roberto 2011 “ramona” En: *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby: acciones, conceptos, escritos* (Bs. As: La Central-Adriana Hidalgo)
- Kozak, Claudia 2007 “El nudo”. En: *Revista Artefacto* (Bs. As.) N° 6.
- Krochmalny, Syd 2010. “Tres hipótesis sobre ramona y el arte contemporáneo argentino” En: *Revista ramona* (Bs. As.) N° 101
- Longoni, Ana 2010 (2009) “Dilemas irresueltos. Preguntas ante la recuperación de los conceptualismos de los años sesenta” En: *Plaquetas del Museo Emilio Caraffa* (Córdoba) N° 11
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano 1995 “Masotta, Jacoby, Verón: un arte de los medios masivos de comunicación” En: *Revista Causas y azares* (Bs. As.) N° 3
- Menke, Christoph 2011 *Estética y negatividad* (Bs As: Fondo de Cultura Económica)