

(>)

**INDISTINCIÓN
E INEFICACIA:
OBSERVACIONES AL
ENTRECRUCE ARTE Y
POLÍTICA EN LA ESCENA
ARTÍSTICA DEL SIGLO XX**

Mariano O. Martínez Atencio



DOI: <http://dx.doi.org/10.18273/revfil.v14n1-2015011>

**INDISTINCIÓN E INEFICACIA: OBSERVACIONES
AL ENTRECRUCE ARTE Y POLÍTICA EN LA
ESCENA ARTÍSTICA DEL SIGLO XX***

Resumen: El presente escrito busca relacionar cuestiones centrales a los planteamientos teóricos de Danto y Ranciére con cierta forma de arte vanguardista desarrollado en la Argentina del siglo XX. En una primera instancia se tomarán en cuenta las dos formas de denuncia artística y política que supuso *El Siluetazo* y *Tucumán Arde* en tanto paradigmas del solapamiento y la indistinción. Danto dará el concepto de *indiscernibilidad* para pensar el arte y con Ranciére se evaluará el grado de impugnación al arte crítico de cara a los ejemplos ofrecidos.

Palabras clave: Danto, arte, política, Ranciére, ineficacia.

**INDISTINCTION AND INEFFICACY: INTERWEAVING
OBSERVATIONS BETWEEN ART AND POLITICS IN THE
ARTISTIC SCENARIO OF TWENTIETH CENTURY**

Abstract: This paper seeks to relate some central issues from Danto and Ranciére's theoretical developments with some form of *avant garde* art developed in Argentina in the twentieth century. In a first instance are taken into account both forms of artistic and political denunciation as paradigms of overlapping and indistinctness exemplified by *El Siluetazo* and *Tucumán Arde*. Danto will offer the *indiscernibility* concept to think about art and with Ranciére will be evaluated the degree of impugnation claimed for the *critic art* facing the examples offered.

Keywords: Danto, art, politics, Ranciére, inefficacy.

Fecha de recepción: mayo 15 de 2014
Fecha de aceptación: febrero 10 de 2015

Forma de citar: Martínez, M. (2015). "Indistinción e ineficacia: observaciones al entrecruce arte y política en la escena artística del siglo XX". *Revista Filosofía UIS*, 14 (1). pp. 231-254.

Mariano O. Martínez Atencio: argentino. Doctor en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesor y Licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP). Actual becario posdoctoral del Conicet, Argentina.

Correo electrónico: cuatroestados@gmail.com

* Revisión de tema

INDISTINCIÓN E INEFICACIA: OBSERVACIONES AL ENTRECRUCE ARTE Y POLÍTICA EN LA ESCENA ARTÍSTICA DEL SIGLO XX

Contexto (introducción)

Una parte importante del desarrollo artístico latinoamericano —aunque, por qué no, mundial— de mediados del siglo XX en adelante se vio directamente vinculado con algún tipo de acontecimiento de índole política. Tal vinculación supuso diversas modalidades de denuncia, reclamo, impugnación y demás formas de manifiesta disconformidad frente a determinadas situaciones. Esto forjó un aparente sesgo identitario en torno a la diversidad de acciones que se vieron agrupadas bajo un rótulo común: arte-político o arte-activista.

Sin detenerme en el tratamiento de esta materia, la que aquí me interesa es más bien una línea de interrelación puntual: aquella que trabaja sobre el límite que fija dominios propios tanto a la esfera del arte como a la política manifiesta en determinadas situaciones; es decir, el cuestionamiento a la relación sostenida entre *arte* y *política*, su valoración, alcance y perspectivas. Para ello, me serviré de dos parámetros básicos a modo de fuente: de un lado, una serie de ejemplos paradigmáticos de la escena artística contemporánea en Argentina; del otro, el tratamiento propuesto por Danto sobre su conocida tesis sobre el “fin del arte” y la clausura que supone en el desarrollo histórico de tal práctica.

Esta tensión sostenida entre ambas esferas del accionar humano supone, a menudo, el inconveniente de la invisibilidad. En términos más explícitos, la posibilidad cierta de que alguno de estos dominios desactive el poder propio del otro, tornando difícil su lectura en los términos habituales. Esto sucede con frecuencia ante instancias en las que se da un déficit en la información contextual requerida. El resultado de esto se traduce en el desvanecimiento de los límites propio de los tiempos a los que asiste este fin de siglo XX y comienzo del XXI.

Pero no sólo la indefinición es un problema al momento de tratar con el arte en su etapa de mayor compromiso público (política) y viceversa (la política en su manifestación más artística, o bajo medios de visibilidad asumidos artísticamente). El otro gran cuestionamiento a tratar aquí, esta vez de modo específico contra la institución del arte, es la denuncia de la ineficacia política de sus formas.

Según Rancière, la eficacia estética del arte se basa en el distanciamiento que sostienen sus formas respecto de las condiciones originarias de producción (las intenciones del artista). Esta distancia acciona desde el espectador quien, lanzado sin más al devenir propuesto por los recorridos a trazar, opera disensualmente sobre lo ya conocido. El arte político (activista) o *crítico* —como él mismo lo denomina— (Rancière, 2010, pp. 53-84) carece de efecto real al suponer un enfrentamiento con lo-otro distinto de sí, que no es sino lo mismo.

De este modo, la parte final de este escrito buscará poner en cuestión el tratamiento dado por J. Rancière a propósito de las relaciones que se establecen entre arte y política, según su particular análisis de cara a los desarrollos más actuales del mundo del arte.

Asimismo, cabe aclarar que el presente artículo no persigue la resolución definitiva de estos temas, sino el señalamiento de posibles direcciones a asumir o tener en cuenta. En consecuencia, pretende la puesta en cuestión de ciertas ideas centrales al pensamiento de algunos de los teóricos más representativos en materia de arte y de las relaciones que éste sostiene con las demás instancias al interior de una cultura.

Un repaso de acontecimientos: arte / no-arte, límites y consecuencias

La escena artística de la Argentina de mediados de los sesenta ofrece una interesante variedad de elementos en aparente enfrentamiento con su tradición. Pasado el tiempo de esplendor de las vanguardias históricas, las nuevas formas asumidas por la práctica del arte de entonces recuperan parte del antiguo sesgo contestatario.

Para ilustrar el modo en que los límites entre arte y política parecen yuxtaponerse, confundirse y hasta borrarse, tomaré como ejemplos sólo dos acontecimientos particulares, aún a riesgo de dejar de lado elementos claves. Tales instancias son las representadas por lo que se conoce como *Tucumán Arde*, desarrollado hacia 1968 con asiento, desde el objeto de estudio, en la provincia de Tucumán; junto a la masiva “intervención” a la Plaza de Mayo en 1983 conocida como *El Siluetazo*.

Tales acciones no son exclusivas de un solo artista, sino que reúnen el esfuerzo común y la participación mayoritaria para su consecución. De hecho, se establecen como el resultado de un proceso que comenzó con la adopción del gesto vanguardista que concibió al arte como vehículo de acción revolucionaria, y que puede fijarse hasta la desvinculación, en algunos casos, respecto del arte en pos de la política propiamente dicha. Es preciso mencionar que fueron varios los casos en los que el artista o el grupo de ellos se vieron des-afectados de su arte por involucrarse completamente en la vía del activismo político. También, se aprecia cómo muchas obras de comprometido carácter político vieron peligrar su impronta mereciendo la censura, el repudio —por parte de las autoridades— y hasta el arresto de sus respectivos autores.

Frente a tales ejemplos de conversión y mutabilidad no parece quedar duda respecto de la naturaleza de dichas acciones. Pero, se han dado obras en las que no resulta fácil identificar su especificidad, al menos, mediante una mera inspección estética de sí. Tómese por caso la deriva de acontecimientos que significó *Tucumán Arde* como obra de arte ejemplar o movimiento artístico singular. La serie de situaciones que fueron conformando su concreción bien pueden ser leídas en clave política con independencia de una lectura artística del asunto. Cada fase de su desarrollo impulsaba un número variable de elementos profundamente comprometidos con la realización de determinadas denuncias socio-políticas.

Del mismo modo, *El Siluetazo* supone la acción conjunta de una serie de elementos cuyos sesgos, marcadamente sociales y políticos, vuelven dificultosa la identificación de sí como un acontecimiento de naturaleza artística. No obstante, quisiera apuntar una serie de eventos y nombres previos a las manifestaciones que he tomado en cuestión como ejemplos paradigmáticos.

La primera señal supone un nombre propio: Ricardo Carreira, su relevancia en la escena artística estriba en su participación particular en el arte más alternativo desarrollado a mediados de los sesenta en Argentina. El artista en cuestión comenzó a perfilar una tradición de lo que constituirá el arte conceptual local. Por ello, más allá del desarrollo práctico de un estilo particular, encuentro en torno a su figura y a la promoción de un concepto singular, la clave desde dónde pensar las relaciones entre el arte y la política que acabarán conformando toda una revolución. Dicho concepto singular es el de *deshabituación*.

La idea que dispara el concepto tiene que ver con cierta capacidad de esta nueva modalidad de arte que busca la provocación, el extrañamiento y la deshabituación, propiamente dicha, de la conciencia receptora. Esta es la forma que encuentra el arte para introducir un desplazamiento sobre lo habitual conocido. El modo particular de darse lo inesperado dentro de la trama cotidiana sobre la que se asienta la conciencia: correr, desplazar, provocar, movilizar. Detrás

de estas acciones se sostiene no sólo la eventual modificación de un régimen mayoritariamente estético como el del arte, sino la perturbación y renovación de la conciencia social, su revolución.

Una de las obras más elocuentes de Carreira fue *Mancha de sangre*, ésta consistía en un charco de resina roja sobre el piso del espacio destinado a la muestra. La particularidad de dicha obra residía en la posibilidad de “afectar” con su presencia cualquier espacio en el que la misma se deposita¹. Así, si la misma se ofrecía al espectador en una sala de museo o galería, promovería determinado efecto, distinto del que, seguramente, conseguiría en la puerta de un matadero, como de hecho hizo.

Esta idea de utilizar el arte, o sus medios, para llevar a cabo una transformación, un corrimiento en el modo de percibir los acontecimientos y de promover recorridos nuevos sobre la red de sensibilidades que conforman nuestro paisaje cotidiano, es reveladora. Probablemente, otra no haya sido la intención detrás del desarrollo de buena parte del trabajo hecho por Antonio Vigo en torno al “arte revulsivo”². Esta es la idea compartida: impulsar un acontecer del arte que recupere espacios de la conciencia adormecida por la habitualidad.

Este *hacer* que en realidad “des-hace”, esta suerte de configuración de aquello que escapa a toda categorización, este arte “contradictorio” que se origina, inicialmente, como protesta lanzada frente a la institución Arte, acaba asumiendo la transformación de la vida. Supone, paralelamente al extrañamiento que instala, un salirse de los límites del arte en búsqueda de la conquista social, de su transformación.

De este modo, los años sesenta, o mejor dicho, el final que marcó su tránsito a la siguiente década, supuso para el arte local su definitiva vinculación al dominio de lo político. Esto se evidencia en la magnitud alcanzada por uno de los ejemplos clave que aquí se ofrece: *Tucumán Arde*. La acción³ que proyectó el mencionado

¹ Longoni hace mención a la idea de *ambientación* que sostiene dicho procedimiento en los diferentes lugares donde acaece. Concepto que, al parecer, pertenece a Oscar Massota en alusión a la facticidad de los medios masivos de comunicación de “ambientar”, según lo piensa Marshal McLuhan. Véase a propósito de este condicionado recorrido acontecimiento: Longoni, A. (2007). “‘Vanguardia’ y ‘revolución’, ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70”. *Brumaria*. Número 8. pp. 61-77.

² Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1928-1997) fue uno de los representantes más destacados de la vanguardia platense de mediados de los sesenta; xilógrafo, poeta experimental, editor y director de la conocida revista *Diagonal 0*. Su obra recorre la nueva escultura, el *happening*, la *performance*, así como la poesía visual y el señalamiento.

³ Prefiero aquí la designación de *acción* frente a la indeterminación que supuso dicho acontecimiento, antes que los habituales rótulos de *obra*, *intervención*, *performance*, etc., pues entiendo que cada uno de tales modos de darse el arte formaron parte del evento.

suceso es, quizá, uno de los más grandes acontecimientos artísticos de la vanguardia latinoamericana de entonces. Poco a poco el arte fue adoptando los medios de la estrategia militar y política, conforme sus objetivos y fines se fueron viendo involucrados con algún tipo de activismo militante.

El sustrato ideológico de fondo es la disociación de los mecanismos propios del arte en un territorio más vasto de generalidad comunitaria. Esto implica salirse de los modos habitualmente asignados al arte en pos de una acción que garantice un efecto sustancial, de carácter político, social o institucional. Todo esto determinó un desplazamiento que va desde la esfera del arte a la política (lo político), signado por toda una serie de fracasos, detenciones, conquistas y hasta verdaderas transformaciones revolucionarias.

El recorrido trazado por todos aquellos artistas que hicieron del medio un territorio flexible en permanente modificación acabó en una toma y un cambio de consciencia nuevos. Así, la nueva voluntad reflejó el deseo de participación e integración política de todos aquellos afectados a la transformación del orden social, a determinadas circunstancias de desigualdad aparente, incluso la revolución. Tal es el marco de acción para la serie de acontecimientos conocidos como el *itinerario del 68* y que desembocará en *Tucumán Arde*, hacia noviembre de ese mismo año.

La obra⁴, con manifiesto sesgo de denuncia y compromiso político y social, se desarrolló en la sucursal de la C.G.T.⁵ de Rosario. Desde su inicio se constató su objetivo de volverse un acto político sostenido y permanente. Su preparación y diseño incluía una serie compuesta por cuatro etapas distintas y que iban desde la recopilación de información, su procesamiento-verificación, hasta la posterior manifestación y denuncia pública de tales datos. Por su parte, el objeto de estudio era la situación de pobreza degradante, analfabetismo, precariedad laboral e injusticia socio-política que azotaba a la provincia de Tucumán.

Paralelamente, el cierre de una serie de ingenios azucareros en detrimento de las fuentes de trabajo y a favor del monopolio de la producción, hizo que la situación general se viera crudamente agravada. Todo esto, sumado a un clima de época artístico que fomenta el cambio, la intervención directa y el compromiso vanguardista de pasar a formar parte de la transformación histórica de hechos y posiciones, dio lugar al desarrollo de parte de este programa. A consecuencia de la fuerte represión recibida al día siguiente de la inauguración de la muestra en la ciudad de Buenos Aires⁶, los artistas a cargo de la misma se vieron intimidados a cerrar bajo amenaza de intervención policial.

⁴ Ahora sí en el sentido que la liga a una interpretación artística tradicional.

⁵ La C.G.T. (Confederación General del Trabajo) es la central obrera y sindical que agrupa a los distintos representantes de los gremios trabajadores, desde su fundación en 1930.

⁶ Hecho acaecido a los pocos días de la apertura de la muestra en la sucursal de la C.G.T. de Rosario.

Más allá de las particularidades de cada caso y de los detalles específicos que recorren cada episodio de lo que supuso la muestra-obra-denuncia, un mismo sentimiento es compartido por sus actores (autores): el desvanecimiento de los límites entre arte y vida (esfera extra-artística). Aquello que se pierde es, como se verá más adelante, la posibilidad de establecer criterios de identificación en torno a tales acontecimientos. Se fractura la posibilidad de leer tales acciones desde parámetros fijos de clasificación.

Al parecer, no habría manera correcta de proyectar lecturas alrededor de sí, desde su accionar manifiestamente activista, de denuncia y hasta militante; pues, el hecho artístico en cuestión supone un solapamiento entre sus medios (y formas) y aquellos con los que habitualmente se presenta este tipo de medidas socio-políticas. Los modos de llevar a cabo las actividades promovidas, los medios, los fines y hasta los objetivos perseguidos, se diferencian de los tradicionalmente perseguidos por el arte. Entonces, la posible consecuencia inmediata es la desactivación artística del hecho en favor de su evidencia política ineludible.

Aquello que queda desactivado pierde impacto, según sus propósitos originarios. Para el caso del arte vanguardista, de alto compromiso político, la discrecionalidad en la pérdida de visualización no supone mayor problema. Es decir, la dirección en la que se establece toda posible desafectación en virtud de objetivos y fines anhelados es menor. Un arte que encarna el reclamo y la denuncia como formas puras de la manifestación, el reclamo y la petición, no hallará mayores inconvenientes en su desenlace en términos de acción política. Aún más, si tal es el caso y sus diversas expresiones encuentran eco en el tratamiento y lectura políticas depositadas sobre sí, probablemente su objetivo (incluso artístico) haya sido alcanzado. Sería algo así como una concesión y permutabilidad de naturalezas, identidades e incluso de lecturas, cuyos logros alcanzan su plenitud conforme la dirección artísticamente introducida permite recorridos y desplazamientos de una índole novedosa: política.

Por su parte, la masiva intervención a la Plaza de Mayo del año 1983 conocida como *El Siluetazo* es otro de los casos paradigmáticos por los que una acción de tinte artístico asume los medios y las formas habituales de la denuncia política y el reclamo. En el marco de fuertes peticiones a las autoridades por la desaparición de personas durante la última dictadura militar dicha protesta alcanzó niveles asombrosos de adhesión masiva.

La práctica de tal acción involucró un centenar de personas que literalmente “pusieron su cuerpo” para dar lugar a la conformación de siluetas de personas a escala natural. El hecho, la facticidad de dar lugar a cuerpos sin cuerpos, señala una de las características más relevantes de tal práctica: tornar evidente la ausencia. Mejor aún, señalar (a modo de denuncia) la “presencia de una ausencia”, como se lo ha llamado (Citado en Longoni y Bruzzone, 2008, p. 7). El marco de tales acontecimientos se sitúa en torno a la tercer Marcha de la Resistencia, por parte de

las Madres de Plaza de Mayo, el 21 de Septiembre de 1983 y comparte, junto al ejemplo precedente, una serie de rasgos comunes.

En primer lugar, cabe destacar en ambos casos la manifiesta confluencia de elementos de índole *artística*, así como aquellos de naturaleza *política*⁷. La conjunción de tales componentes ilumina el contorno asumido por dichas prácticas. En ambos casos se trató de acontecimientos que ligaron indefectiblemente a una población de artistas y civiles bajo causas y objetivos comunes. Algunos de estos autores fueron convocados bajo la modalidad de intelectuales, otros ofreciendo su propio cuerpo, otros brindando testimonio, etc. Pero, en los dos ejemplos dados se evidencia la misma preocupación por subsanar un orden establecido que se ha vuelto insoportable.

Como se puede notar, la modalidad de acción *anónima* y *colectiva* revela otra característica sobresaliente en casos como estos. De suerte que acciones propias de un régimen militar brindan la base para el desarrollo de eventos que suponen evitar la identificación y el reconocimiento⁸ que lleva, en contextos hostiles, al reclamo, la manifestación y la denuncia. Por ello, no resulta extraña la adopción de este tipo de *camuoflages*. Existe pues, en torno a tales ejercicios, una clara voluntad (sesgada por la manifiesta necesidad) de no “ser visto”.

Todo este aparato de movilización teórico-práctica pone de relieve la inevitable consecuencia apuntada con anterioridad. La indefinición —generalmente artística— de dichas prácticas supone la carencia de información requerida para llevar a cabo identificaciones. Por esta razón, sin el concurso de elementos contextuales de tipo informativo, la indefinición se traduce en incapacidad de reconocimiento. Dicha situación desactiva el trazo ya artístico, ya político, de una acción de tales características. Frecuentemente, un hecho artístico de sesgo político encuentra dificultades en ser leído como tal (arte) sin el concurso de información adicional. Por su parte, probablemente una acción política propiamente dicha vea desactivado su poder distorsionador al ser introducida en el contexto normativo de una galería de arte o museo.

El resultado de la disipación de los límites entre arte y no-arte, o entre arte y política, recae precisamente en la indefinición. La pérdida de efecto, la desactivación de un dispositivo pergeñado para un fin determinado, la disolución de las partes componentes de una acción, proceso u obra en elementos individualmente

⁷ Bajo tal nominación pretendo referir a todo un conjunto de elementos que asumen señas afines con determinadas prácticas y gestos que van, desde el mero reclamo o petición a las autoridades, la denuncia, la lucha en cualquiera de sus manifestaciones, hasta el anhelo de revolución socio-institucional.

⁸ Generalmente por tratarse de acciones y hechos desarrollados en el marco de fuertes represiones, seguimiento ideológico y corporal e, incluso, regímenes dictatoriales de gobierno.

neutros, son otras tantas consecuencias posibles. Pero, se trata definitivamente de una instancia que supone una dificultad en la identificación, en el reconocimiento y en la legitimación. Así, una obra de arte bien puede no ser leída como tal en un contexto de denuncia política, como en los casos ejemplares mencionados con anterioridad.

En este sentido, es preciso indicar que no se trata de que ambas esferas de la vida social y productiva del ser humano no puedan compartir espacios comunes. No se defiende aquí la idea de que arte y política se excluyen necesariamente en el requerimiento de la propia identificación. La propuesta sostenida, en este caso, implica analizar las posibles relaciones establecidas a partir de su entrecruce. Si se tiene en cuenta que una obra de arte puede alcanzar tal *status*, muchas veces, gracias a la capacidad de distorsión que, en términos políticos, opera en su contexto. A su vez, un acto de movilización político puede lograr la trascendencia esperada en virtud de su disposición de hecho artístico.

De modo particular en el arte, aquellos movimientos vanguardistas o rupturistas que fijaron direcciones nuevas y parámetros originales frente a la tradición vieron la alternativa de seguir lo que denominaron *arte total* (u *obra de arte total*). Así lo testimonian las palabras de Roberto Jacoby en el “Documento 2” de *Ovum 10*, revista de difusión e investigación poética editada por Clemente Padín, hacia diciembre de 1971: “En este movimiento de afirmación y negación simultánea, el arte y la vida se confunden hasta ser inseparables. Del resto cómo distinguirlos cuando todos los fenómenos de la vida social son transformados en materia estética: la moda, la industria, la tecnología, los mass-media, etc. Es el fin de la contemplación estética, pues la estética se disuelve en la vida social” (Jacoby, R. en Padín, C. 1971, pp. 5-6).

De acuerdo con la descripción adelantada, la autonomía del arte posibilitó la porosidad de sus fronteras y abrió el camino para que, una vez elevado a valor, su naturaleza pueda vincularse de modo decisivo hacia cualquier dominio particular⁹. De ahí que el arte pueda compartir objetivos, materiales, actores y hasta procedimientos con la política. De esta manera, algo bien puede ser un hecho artístico y paralelamente afectar un desarrollo y un planteamiento políticos.

Si bien ambas esferas no se suponen, tampoco se imposibilitan. Incluso, algo puede funcionar perfectamente como obra de arte en un contexto particular y hacerlo como manifestación de voluntades políticamente condicionadas —acción u hecho político— en otro¹⁰. La única dificultad manifiesta en la desaparición de

⁹ Independencia que hunde sus raíces en los esbozos históricos de la estética idealista.

¹⁰ Para el filósofo de Harvard, Nelson Goodman, el hecho artístico parece descansar sobre la facticidad del funcionamiento simbólico de algo en una trama sistémica que permite su lectura. La obra de arte, para ser tal, no sólo debe asumir ciertos caracteres (síntomas de lo estético en su planteamiento), sino que, además, debe funcionar como tal, lo cual vincula

los límites asumidos como propios tanto para el arte como para la política es, una vez más, su indefinición.

El arte total, empresa pretendidamente global y de sesgo comunitario, entiende la acción de todo artista como alguien histórica, geográfica y situacionalmente condicionado. El artista no puede sino asumir su condición de ser-en-situación. Consciente de su entorno, su accionar debe estar inserto en el desarrollo contextual que supone su existencia histórica precisa. En el "Documento número 10" de *Ovum 10*, se lee:

El arte revolucionario nace de una toma de consciencia de la realidad actual del artista como individuo dentro del contexto político y social que lo abarca. El arte revolucionario propone el hecho estético como núcleo donde se integran y unifican todos los elementos que conforman la realidad humana: económicos, sociales, políticos: como una integración de los aportes de las distintas disciplinas, eliminando la separación entre artistas, intelectuales y técnicos, y como una acción unitaria de todos ellos dirigida a modificar la totalidad de la estructura social: es decir, un arte total (Padín, 1971, p. 19).

Bajo las premisas de transformación social, reubicación de los elementos históricamente condicionados y la reformulación de ciertas nociones básicas de igualdad, derecho, posibilidad y competencia, el arte revolucionario asume su tarea como universal. Su efecto maximiza el logro colectivo de un entorno social, de un grupo político. La extensión de su dominio hace que proliferen sus hechos, sus obras, sus temáticas, sus objetivos, sus actores, sus libretos. El único peligro, en términos de intelección e intercambio con él es el ya apuntado conflicto de indefinición que se presenta ante eventuales situaciones de falta de información.

Por último, la potencialidad en aumento que establece el arte y la política en constante comunicación y afectación permite un resultado considerablemente mayor para ambos dominios. Sumadas sus fuerzas, se dispara toda una serie de conexiones, recorridos y efectos novedosos. Testimonio de esto es el hecho de que ambas prácticas, a menudo, ven mejorado su ejercicio en función de tal entrecruce y diálogo mutuo.

En el siguiente apartado se ofrece, someramente, un panorama puntual que atiende a las dificultades manifiestas en el arte al momento de definir su contorno preciso: la propuesta teórica de Arthur Danto y su conocida tesis sobre el "Fin del arte".

su naturaleza con la existencia de un contexto particular. (Al respecto véase Goodman, 1990, cap. IV).

Identidad y alteridad: *fin del arte* como clausura de legitimación

La idea de que la naturaleza del arte responde a la posibilidad de identificar en cualquier obra un sustrato esencial a la misma es, quizá, la más extendida en la tradición filosófica ocupada del tema. Dicha posición encuentra fuertes resistencias avanzado el siglo XX, en particular, en el seno de la filosofía del arte de corte analítico.

Tal práctica filosófica es heredera de los lineamientos wittgensteinianos que abrirán un siglo de cuestionamientos hacia cualquier forma de esencialismo. Es así como los primeros autores en teorizar sobre la naturaleza del arte, fuertemente influidos por aquél pensamiento y ubicados en lo que podría denominarse una corriente de estética analítica, asumirán la defensa de un marcado antiesencialismo en torno al hecho artístico.

Ahora bien, adoptar tal posición es comprometerse con la idea de que no existe en la obra de arte un componente último, esencial o legitimador al cual acudir en búsqueda de su identificación. El concepto de *obra de arte*, dirá Weitz (1956), es un concepto *abierto* que no permite una caracterización final. Lo que comparten entre sí los candidatos a obras de arte son más bien “parecidos de familia”. Desde entonces, toda una corriente de pensadores ha entrado en oposición acerca de la naturaleza del hecho artístico en cuanto tal.

Entre los nombres más controversiales se encuentra el de Arthur Danto. Su tesis más polémica postula el *fin del arte* como la situación actual en la que se encuentra la práctica y el consumo cultural, ligado a la expresión artística. De manera sintética, puede decirse que el desarrollo teórico de su planteamiento recupera para sí la idea de un trasfondo esencial a la obra de arte. Sólo que tal esencialismo diferirá de anteriores caracterizaciones por apuntar a las cualidades semánticas de los objetos en cuestión —ya no hacia propiedades físicas—. De esta manera, su esencialismo, no ese expresa en sentido fuerte.

Su planteamiento tiene raíces en la acelerada sociedad de consumo estadounidense de la década de los sesenta y setenta. *The Artworld*, el artículo que abre la serie de lo que fue su posterior desarrollo teórico, data específicamente de 1964. Este mismo año es, entre otras cosas, el año en que Andy Warhol presentó sus *Brillo Box*¹¹ en Manhattan. Este curioso y particular hecho representa el acicate que Danto utilizó para dar forma a su tesis y configurar su conceptualización en torno al arte, bajo la forma de un planteamiento argumentativo de “homólogos indiscernibles”.

¹¹ La particularidad de esta muestra era la de estar compuesta por una serie de cajas idénticas en su apariencia a los empaques comerciales de jabón “Brillo”.

Lo que ya no es posible, según Danto, es distinguir entre dos objetos idénticos: la obra de arte y su homólogo. La aparente diferencia ontológica entre objetos no es susceptible de notarse en términos estéticos. Entonces, el *esencialismo* de Danto puede concebirse como un esencialismo cognitivo, o mejor, filosófico. Consiguientemente, desapegado del soporte físico de tales objetos, aquello que configure y separe la *obra* de la “mera cosa” ya no será ninguna cualidad estética que les pertenezca, sino ciertos datos asequibles por contexto, reflexión, análisis, etc. y no podrá percibirse por mera intuición sensible.

De este modo, las cualidades —semánticas— relevantes, según Danto, aparecen cifradas en: a) el *contenido* de la obra (*aboutness*) y b) su *sentido encarnado* (*embodiment*). El primero alude al carácter significativo de la obra u hecho artístico y el segundo, a la particularidad de toda obra de arte de “encarnar su sentido”, es decir, utilizar la forma en que se muestra para hacer una declaración. Esto es, un modo particular de “tematizar” el medio que asume para su manifestación sensible.

Frente a un marco de producción y consumo profundamente heterogéneo y pluralista, el *fin del arte* supone su arribo al conocimiento de sí. Esto es, a su definición. De algún modo, se evidencia, la incapacidad de los grandes paradigmas para dar cuenta de lo que acontece en la escena actual del arte, devenido *posthistórico* por hallarse fuera de los límites de su propia historia. Tales paradigmas se encuentran cifrados en dos vertientes. Por una parte, la posición renacentista de la “representación” y la fidelidad hacia la mimesis como copia de la naturaleza; por otra, el enfoque moderno acerca de la materialidad pictórica de las obras, el medio físico como soporte de la creación artística, en suma, el “modernismo” en tanto paradigma creacionista.

La tesis sobre el *fin del arte*, entonces, no ha de ser entendida en tal contexto como “muerte” —cese— del arte. El discurso que anteriormente legitimaba toda una práctica de producción y consumo ya no es capaz de hacerlo y éste es el sentido con el que ha de entenderse la clausura de una etapa para la historia del arte. Como se ilustra a continuación: “Esto es lo que quiero decir con el fin del arte. Significa el fin de cierto relato que se ha desplegado en la historia del arte durante siglos, y que ha alcanzado su fin al liberarse de los conflictos de una clase inevitable en la era de los manifiestos” (Danto, 2006, p. 59).

Progresivamente, la concepción socio-institucional que parece desprenderse del planteamiento dantiano supone una instancia decisiva: la desconfianza o “duda” hacia el soporte físico u *objeto* que encarna la obra de arte y, que, además, es la que va a dominar la discusión en torno a la problemática por el *status* ontológico de la obra dentro de los dictámenes de la filosofía analítica contemporánea. Bajo esta línea de investigación, la obra de arte adquiere cada vez más el carácter de un constructo social donde el objeto físico obra-de-arte es tan sólo un elemento más del entramado legitimador.

Así, el paradigmático ejemplo de la *Brillo Box* introduce en el arte la forma correcta por la pregunta acerca de su naturaleza, según Danto: ¿qué hace que algo sea una obra de arte cuando su apariencia estética se revela indiscernible de otros objetos? Este juego de aparente indiscernibilidad socava profundamente los cimientos de la diferencia, rompe, de algún modo, con tal posibilidad (al menos empírica).

De manera que aquello cifrado en la sentencia correspondiente al *fin* del arte desactiva un costado del concepto y desnuda su carácter histórico. He aquí el *historicismo* dantiano: el desarrollo lineal del arte entendido como el mejoramiento —progreso— constante de ciertos medios aplicados a determinados fines (representativos, expresivos, etc.) es lo que llega a su fin con la contemporaneidad. En consecuencia, este concepto de arte que arriba a su finalización con el *pop art*, corresponde a un trayecto espacio-temporal más o menos preciso: aquél signado por el recorrido histórico que experimentó dicha práctica hasta entrado el siglo XX.

Lo curioso del fin del arte es que, lejos de imposibilitar el ejercicio de las facultades artísticas, abre todo un abanico de posibles combinaciones otorgando tanto aquella clausura como la absoluta habilitación: el *pluralismo*. Esto generó la libertad de configurar su dominio y de extenderlo hacia cualquier tiempo y suceso, fijó la posibilidad de abarcar acontecimientos múltiples, incluso, cuando tales acciones no habían sido señaladas como arte. Probablemente, las pinturas encontradas en las cuevas de *Altamira* y de *Lascaux* no hayan sido el resultado de la práctica y ejercicio del arte. Sin embargo, el pluralismo posibilitó que sean tenidas como obras de arte y den lugar a todo un circuito de desplazamientos en torno suyo, así como de reflexiones sumamente enriquecedoras acerca de su *status*.

El ejemplo se repite a lo largo de la historia de la humanidad y abarca diferentes culturas, lugares, resultados y formas. El *fin del arte* es la liberación, en cierto sentido, de los constreñimientos (obligaciones) a los que tradicionalmente se ha visto sujeto. En otras palabras, si cualquier cosa puede ser arte, o dar lugar a una consideración de tal naturaleza; entonces, no existen *a priori* condiciones que se deban cumplir con vista a tales fines.

No se trata, pues, de la *ausencia-de*, la imposibilidad próxima de un *hacia*, ni la facticidad de lineamientos *para*, del arte hoy. Toda imposibilidad es, en tal caso, del orden de lo teórico —dificultad de reconocimiento, carencia de legitimación o inexistencia de direcciones últimas—, en tanto imposibilidad para *dar-cuenta-de*: “Ninguna cosa es más correcta que otra. No hay una sola dirección. De hecho no hay direcciones. Y esto es lo que quería decir con el fin del arte cuando empecé a escribir sobre ello a mediados de los ochenta. No que muriera o que los pintores dejaran de pintar, sino que la historia del arte, estructurada mediante relatos, había llegado al final” (150).

Ahora bien, dejando a un lado los pormenores teóricos que pueda ofrecer o suscitar la tesis de Danto, considero oportuno desarrollar una reflexión que vincule sus presupuestos con el tratamiento de los límites entre arte y no-arte. En principio, resulta clara la relación existente entre el escollo que dispara la reflexión de Danto en torno a la aparente indiscernibilidad entre las obras de arte y las “meras cosas”, tal como él afirma, y una de las posibles consecuencias apuntadas del entrecruce entre arte y política en términos de *indefinición*. Está de más decir que existe una infinidad de cosas, objetos, sucesos o acciones frente a las cuales dicha indefinición no plantea mayores problemas; porque, si un utensilio de cocina es utilizado como martillo y viceversa, esto no supone un replanteo general de sus categorías ni amenaza la caracterización (definición) de cada uno de ellos. Una tesis de esta misma lógica es la que quisiera defender aquí.

Igualmente, podrían coexistir relatos diferentes frente a un mismo acontecer empírico y manifiestamente público. De hecho lo hacen. Al menos parecería ser también este el caso en que arte y no-arte —o, arte y política— conviven bajo apariencias sensibles comunes. Un tipo de caracterización y reconocimiento no desactiva (no debería hacerlo) el otro. Algo, siguiendo a Goodman, puede perfectamente funcionar como símbolo particular en un contexto dado y dejar de hacerlo, o hacerlo de otro modo en un entorno distinto.

Si tal situación es susceptible de darse, entonces, esto mismo estaría revelando otro rasgo relevante de una misma trama plural: el predominio que imprime su contexto de aparición sobre la acción, el objeto o la cosa. De cierta manera, esto es recuperado por todos aquellos intentos teóricos que abrazan alguna variedad de acercamiento socio-institucional en materia de arte¹².

La importancia del contexto sobre la cosa posibilita un desplazamiento claro en los focos de atención e interés. Esto, no sólo pone de relieve su relevancia, sino que se sitúa como un elemento crucial en el enlace de dominios diferentes. Es decir, actúa justamente como disparador o desactivador de lecturas, reconocimientos, identificaciones. No sólo desplaza del centro de interés al objeto-obra para hacer hincapié en el contexto y situación de acaecimiento, sino que lo hace posible —lo posibilita— en caso de actuar en pos de tales objetivos.

Dada su naturaleza el que una obra de arte articule y dispare recorridos, de cuyos trazados puedan extraerse consecuencias favorables en términos de programas políticos, resulta sumamente positivo. Asimismo, la inversión de este desplazamiento prefigura relaciones saludables entre ambos ámbitos. Esto implica

¹² En clara relación con el planteamiento inaugural de Danto (1964), Dickie desarrolla lo que se conoce como *Teoría Institucional del Arte* hacia mediados de los setenta (1974). Su versión definitiva sustenta la participación de distintas instancias de la institucionalidad en torno al arte. Para una lectura detenida de esta aproximación teórica consúltese Dickie (2005).

que una acción netamente política puede verse sumamente beneficiada al activar nodos de significación artística y promover direcciones útiles al arte y la cultura de un contexto dado.

En este sentido, no resulta extraño que aún hoy sorprenda aceptar que algo pueda ser concebido como dos cosas al mismo tiempo, que pueda dar lugar a lecturas distintas bajo una misma apariencia o descubra elementos novedosos desde la mismidad que encierra. La trama significativa sobre la que se estructuran los esquemas categoriales que hacen posible leer la realidad, otorgando sentido y valor a las cosas, sigue estando fuertemente afectada por un pensamiento de esencias que debería revisarse de cara a una contemporaneidad sujeta al cambio, la pluralidad y la interrelación.

La naturaleza del arte es relacional. Como lo es la casi absoluta naturaleza de todo. Es por ello que tal instancia —el arte— puede afectar conjuntos categoriales distintos, entrar y salir de las relaciones que la atraviesan sin ver desactivada su motricidad, su posibilidad de seguir estableciendo desplazamientos de sentido nuevos. Por su parte, la política, en tanto forma que adopta y asume el reclamo desde su costado más comprometido con el ámbito de lo social, establece relaciones diferentes conforme se ve involucrada con matices, texturas y elementos de los dominios más variados. Un mismo impulso es compartido por ambos ejercicios.

Posiblemente, esto mismo sea lo entrevisto por Rancière al caracterizar ambos costados de la práctica y ejercicio de la creatividad con la situación de promover rupturas e instaurar el *disenso* como diferencia en lo sensible. No obstante, su propuesta asume ciertas aristas que experimentan una particular tensión frente a buena parte de las experiencias artísticas revolucionarias de la vanguardia mundial.

En el sentido aquí analizado, el aporte de Danto, acertado o no, supone una muestra clara de las tensiones teóricas que se sostuvieron y se sostienen aún hoy en materia de arte/no-arte, su definición, su conflicto esencial y la posibilidad de estructurar un pensamiento del mismo desafectado de esencias. En lo que sigue me detendré en la relación que sostiene Rancière respecto a los conceptos de arte y política, así como a sus posibles derivaciones o consecuencias frente al problema de la indefinición aquí tratado, a fin de evaluar críticamente la misma.

Estética de la política y política del arte

Al hablar de política partiendo de la obra de Rancière conviene distinguir entre los distintos componentes que el concepto involucra o evoca; entre estos: la esfera propia de la *política* y el régimen de la *policía*. Ambos componentes aluden a procesos de tipo heterogéneos y se sostienen como la coyuntura a partir de la cual se configura la dimensión de *lo político* propiamente dicho.

De este modo, la naturaleza de lo político asume la particularidad de tal entrecruce como elemento estructurante. Por un lado, el anhelo y la evidencia de lo igual entre partes distintas; la igualdad como práctica equitativa en el intercambio. Esto es lo que equivaldría como referencia manifiesta bajo el rótulo que asume el proceso de *la política*.

Por el otro, todo aquello que reviste la noción más ampliamente aceptada de *gobierno*. Aquí, se privilegia el ordenamiento propio de la jerarquía, la distribución de obligaciones y el señalamiento de los deberes a cumplir. Es el modo que habitualmente asume todo orden comunitario y social, toda instancia de relación interpersonal.

La política introduce, en el tejido instituido de lo sensible, procesos de emancipación. De este modo, modifica un orden sensible dado. Esta forma de alteración sensible, o con incidencia en la trama sensible de lo social, supone claramente un componente estetizante; ya que al introducir una variante en un entorno empírico dado establece un cambio o modificación sensible, una división de lo sensible. Este fenómeno puede verse bajo la forma del *desacuerdo* político en tanto poder de disociación y reordenamiento de lo instaurado. Dicho “desacuerdo” se evidencia como estético.

Ahora bien, la política tiene lugar en el reparto de lo común. Su ámbito de participación es el de la introducción de una diferencia, una torsión. Por ello, puede afirmarse que la mecánica que establece es la de una distorsión en el reparto común entre las partes de una comunidad. De manera que, su agente serán aquellos grupos que representan la “parte de los sin parte”. Pese a que esto marca una diferencia —oposición— no la supone como fundamento; Puesto que, sólo hay política en tanto se torna evidente la existencia de una parte de los “sin parte” como institución.

En consecuencia, cuando la lucha de aquellos que no tienen parte en la distribución de competencias dentro del orden social se hace visible, hay política. De manera que la política se da en la medida en que la “parte de los sin parte” (algún sector de ella) cobra visibilidad en la trama de tiempos y espacios que conforman lo social. Esto, para Ranciére, se hace evidente en la sentencia de Aristóteles, según la cual el hombre es el animal poseedor de la palabra, el animal político¹³.

¹³ Tal facultad, si bien introduce una diferencia efectiva respecto del resto de los animales, encuentra ciertas resistencias desde perspectivas de sesgo comunitario; pues entienden que el lenguaje es posible por tratarse de la configuración de un espacio o ámbito entre-los-hombres. En este sentido, lo decisivo no sería la posesión de la palabra (*lógos*), sino la común pertenencia a un mismo dominio comunitario, en tanto el articulador del lenguaje desde el cual puede enunciarse toda práctica de la diferencia o el desacuerdo sea común.

De esta manera, cobrar visibilidad, poseer la palabra y asumir una manifiesta evidencia sensible constituye una distorsión del orden dado. Allí, a partir de la irrupción sensible de un disenso, se abre el espacio para la facticidad de la política. Esto es lo que forma la dimensión “estética” de la política.

Esta manifestación del disenso, la ruptura con el orden dado y la evidencia de nuevos regímenes de sensorialidad, fundan el dominio conflictivo del desacuerdo, de la política. Por ello, conocer qué sujetos ocupan determinados lugares y de qué capacidades o incapacidades disponen, respecto de las leyes e instituciones, se vuelve fundamental para la evidencia de la política. Dado que “la política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes” (Ranciére, 2010, p. 61).

De ahí, que la relación establecida entre la política y la *policía* es de distorsión, de ruptura. Si se entiende por ésta el dominio y la distribución de roles y tareas, la asignación de competencias y el ordenamiento y jerarquización de posibilidades relativos a los individuos y los grupos sociales, la división de lo público y lo privado, el *orden* —en resumidas cuentas— instaurado, la política únicamente puede oponérsele como ruptura: “La política es la práctica que rompe ese orden de la policía que anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles” (62).

Esto supone un enfrentamiento en la disposición de cada régimen; porque, la *política* asume como propia la tarea de deshacer el disciplinamiento habitual alcanzado por los distintos ejercicios policiales en la distribución de las partes y sus partes. Al tornar visible aquello opacado por determinada lógica de distribución, instala procesos de subjetivación en el orden sensorial específico de lo policial. De esta forma, dicha subjetivación supone el establecimiento de un proceso distinto del impuesto por la *policía*, cifrada en el principio igualitario como condición de su posibilidad.

Así, hay política en tanto y en cuanto se da la pretensión de convivencia de dos mundos o regímenes distintos en un mismo entramado social. En otros términos, cuando se establece una relación entre sectores disímiles, basada en el desacuerdo fundamental que la sustenta. Por ello, esta capacidad de alterar el orden de lo visible y de traer a la luz sectores no evidenciados antes supone una instancia de litigio; pero, a su vez, implica un innegable momento de estetización: “La política no está hecha de relaciones de poder, sino de relaciones de mundos” (60).

Se advierte que la existencia de una relación explícita entre dominios y esferas distintas, supone corrimientos y alteraciones perceptibles en la experiencia común. Tal es el contenido estético que sostiene el orden de lo político; es decir, la disposición fundamental de regímenes en pugna por un espacio de aparición y de

conquista, de presencia. Así, la captación de dichos desplazamientos caracteriza la experiencia comunitaria al nivel de lo visible, de lo sensorial y de lo estético.

Entre tanto, se evidencia cómo la noción de arte que atraviesa el pensamiento de Ranciére implica una participación activa en la distorsión del orden de lo sensible. También, cabe resaltar que comparte con el concepto de política un impulso común: la alteridad; porque, establece un corrimiento en los modos de percepción y los regímenes de la sensibilidad. La puesta en común de esta facultad hace posible una dinámica del disenso sobre la que operan arte y política en tanto agentes del cambio y la diferencia.

En el sentido aquí apuntado, el arte se presenta como una fuerza de distorsión, de desorden y de alteración de aquello instaurado; y de este modo, articula su dinámica, junto a la propuesta política. Esto es lo que puede leerse al considerar el concepto de "eficacia del disenso": "es el conflicto de diversos regímenes de sensorialidad" (61).

Esta suerte de eficacia estética es sostenida tanto por el arte como por la política en sus respectivos movimientos. Aquél, partiendo de una desconexión respecto de las formas de producción (de obra) y los diversos modos o instancias de su recepción; aquella, reconfigurando el ordenamiento impuesto por la distribución policial del régimen de asignación de cuerpos y lugares (tareas).

Entonces, la política en el arte instala la concreción de un dominio propio del disenso que desarticula toda lógica fijada en los modos de recepción tradicionales y fines u objetivos sociales buscados. Por esta razón, la obra se desentiende de sus objetivos específicos cada vez que atraviesa el espacio neutralizante de un museo, de una galería o de una instancia de muestra al público. Esto le permite el sostenimiento de un tiempo de captación y sentido distinto, novedoso, acontecimental.

Dislocar, desplazar y promover sentidos nuevos, he ahí la eficacia estética del disenso apuntada recientemente. Esto es lo que hace posible los nuevos modos de presentación de las obras, su "alrededor neutralizado" y neutralizante, su espacio-tiempo de concreción en el no-lugar museístico. Es aquí que arte y política comparten un mismo impulso de des-habituación:

Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible. Hay, así, una política del arte que precede a las políticas de los artistas, una política del arte como

recorte singular de los objetos de experiencia común, que opera por sí misma, independientemente de los anhelos que puedan tener los artistas de servir a tal o cual causa (65-66).

Según la cita reproducida de Ranciére, ambos costados de la interrelación social —arte y política— fijan mecanismos de distorsión, alteran la superficie de sentidos y promueven interrupciones permanentes en la arena pública de la sensibilidad y la alteridad. Lo ficcional del arte y la política, aquello que hace posible el disenso y la diferencia, fija la relación entre ambos espacios de concreción del cambio: la estética de la política y la política de la estética.

El extremo de esto involucra una identidad entre procesos distintos bajo la conformación de una única fuente de transformación de lo sensible (formas de vida), como ejemplifican las *estrategias metapolíticas* hegemónicas. El arte, en su carácter más crítico (activista) supone la potencialidad de activación de mecanismos conducentes a cambios radicales en la consideración de las cosas, de ciertos estados o situaciones, de tomas de conciencia. En suma, persigue la consecución de determinado logro ético intrínseco a la trama política institucional, a partir de la modificación estética del orden dado.

Para el arte *crítico* la facticidad de su mecanismo se sostenía en el terreno disensual de la evidencia del mundo, un mundo disensual. Sin embargo, el ahora del arte, la política y, en definitiva, el mundo se nutren de un cierto consenso global en términos de un acuerdo entre los distintos sentidos, entre las formas de la representación sensible y su interpretación. Como se aprecia en el siguiente pasaje: “Al llenar las salas de los museos de reproducciones de los objetos e imágenes del mundo cotidiano o de reseñas monumentalizadas de sus propias performances, el arte activista imita y anticipa su propio efecto, a riesgo de convertirse en la parodia de la eficacia que reivindica” (75).

La neutralidad operada desde el espacio interno del museo hace posible la distancia de la obra respecto de sus pretendidos fines. Este desplazamiento desde las intenciones de los artistas hacia la posibilidad de introducir o suscitar recorridos de lectura novedosos es lo que permite hablar de cierta eficacia estética de la política y de cierta potencialidad en las formas sensibles del arte.

En contraste, el arte crítico vuelve a introducir (pretende hacerlo) la direccionalidad que fija el artista por sobre su obra; es decir, vuelve a hacer hincapié en las intenciones de los artistas llamando la atención sobre sus eventuales objetivos y fines perseguidos o anhelados.

Paradójicamente, Esto es lo que, según Ranciére, inhabilita tal activismo, dado que supone una oposición inexistente entre el arte y un presunto “afuera” o “mundo real” al cual afectar. No se da tal cosa como una diferencia clara entre

ámbitos distintos. En todo caso, lo que hay son “pliegues y repliegues del tejido sensible común en el que se unen y desunen la política de la estética y la estética de la política” (77).

Ambos costados de la dinámica disensual promueven ficciones que permiten establecer continuidades y alternancias válidas al interior del espacio de lo sensible y de lo público: “Las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionen formas de conciencia ni energías movilizadoras en beneficio de una política que sería exterior a ellas. [...] Ellas contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Ellas forjan contra el consenso otras formas de “sentido común”, formas de un sentido común polémico” (75).

Es prudente, ver que la verdadera naturaleza crítica del arte responde a ese impulso de modificación y alteración del orden consensual dado, reintroduciendo a cada instante la diferencia y la alteridad en la trama aceptada de lo real, el (verdadero) arte crítico ofrece al espectador instancias siempre nuevas de lecturas posibles que, lejos de activar su pasividad, promueven su acción.

Más allá de los diversos cuestionamientos que se puedan levantar contra algunos de los postulados de Rancière y que van, desde la distancia estética —*disenso*— como diferencia introducida desde el arte, hasta el rol neutralizante que instauro el espacio del museo en tanto “modo de visibilidad” particular, interesa detenerse aquí en un enclave puntual, a saber, la inhabilitación supuesta hacia el arte *crítico* visto como promotor del cambio. Según el fenómeno descrito, el arte crítico encuentra desactivado su poder disruptivo y conformador de nueva conciencia, generador de dispositivos ideológicos en su forma más “activista”, dada su inexistente oposición a la realidad.

Tal clausura o inhabilitación olvida —o, ignora— el desarrollo que el arte contemporáneo sostuvo a partir de las décadas de los sesenta y setenta en la escena latinoamericana, y que involucra distintas acciones de naturalezas ejemplares; de ello son muestra tanto *Tucumán Arde* como el *Siluetazo*. La consecuencia más relevante a la teoría y filosofía del arte, frente a tales acciones, era la conformación de un tipo de relación entre la realidad artística y su contraparte extra-artística de límites difusos. Lo impulsado por tales movimientos obtura la posibilidad del reconocimiento de la naturaleza del suceso-obra-de-arte. El resultado, por un lado, es el desvanecimiento de los límites que configuran sus espacios específicos (arte/política), y por el otro, la carga política que porta cierto procedimiento artísticamente pergeñado, así como la politicidad implícita en determinados desarrollos del arte.

Frente a esto, resta sostener que mucho de este arte que ocupó un lugar central en las propuestas latinoamericanas del siglo XX, fue posible, reconocible y valorable precisamente por el carácter fuertemente político de su impronta. Tal

posición invita, al menos, a repensar la relación entre arte y política, así como la capacidad de activación y cambio que impulsa cierto procedimiento artístico que busca impactar, con su efecto, la conciencia social a lo largo de la historia y las contingencias propias de cada región.

Situación (consideraciones finales)

La intervención activista del arte en materia de denuncia social o reclamo público suele ofrecer todo de sí en pos de la consecución política de su objetivo más urgente. Tal vez en esto resida su naturaleza refinada de exquisito gesto provocador. Probablemente, sea este el precio a pagar por el éxito en la consecución de sus objetivos políticos que mayor respuesta demandan. Ante la acuciante demanda de cambio y reforma, ante la urgencia en la modificación de un orden dado, no encuentro conflicto alguno en que un gesto, acción o *performance* artística extravíe (*transfigure*) su naturaleza en la procura de tales objetivos.

La indistinción en los límites supone sólo un escollo a la teoría del arte y su correspondiente filosofía en tanto articulaciones que pretenden dar cuenta del fenómeno en términos más o menos precisos. La esfera de la práctica —ya se trate del arte o de la política— irrumpe en modos y formas que se desentienden, a menudo, de los preconceptos teórico-explicativos. Para clarificar, el conflicto es del todo teórico y no atañe al ejercicio de tales dominios, a su desarrollo y evolución empíricos.

Arte y política experimentan un mismo impulso de renovación constante que presiona contra los límites de sus propias definiciones, volviendo obsoleto cualquier requerimiento de las mismas. Ambos territorios desarrollan su extensión y configuran sus propias fisonomías independientemente de la existencia o inexistencia de rótulos y definiciones. Esto, lejos de negar importancia al estudio y análisis en torno a dichas prácticas, desestima toda búsqueda de definiciones últimas por considerarlas contingentes, relativas a un contexto y tiempo dados; sujetos al permanente cambio y alteración históricos.

En lo que atañe al conflicto en la aparente indefinición entre arte y política, cabe aquí alguna última reflexión: se vio de qué manera la situación problemática suscitada a partir de cierta “insoportable semejanza” entre ambas prácticas (en ciertos casos), redundaba en falta de información. Ahora bien, si por un lado esto acierta de algún modo, sería justo pensar que con la suficiente falta de información cualquier cosa se posiciona como desconocida, ajena y diferente al esquematismo con que uno se mueve en el mundo. Sin el concurso de ciertos datos generalmente contextuales, cualquier cosa deviene inaprensible.

Por tanto, toda situación de reconocimiento e identificación supone una ontogénesis que involucra tanto la habituación como la familiaridad respecto de aquello observado, su posible vinculación con el fenómeno nuevo, o directamente el aprendizaje de lo desconocido. Así, arte y política se ven involucrados en una trama relacional que amenaza y presiona sobre sus superficies demandando reacomodaciones siempre nuevas. Esto supone todo tipo de articulaciones posibles que desarrollan vías novedosas de intercambio y crecimiento, no un problema.

Quizá, la posición más adecuada ante tales casos en los que conviven formas pertenecientes a dominios distintos bajo una misma apariencia sea precisamente des-velar su carácter de naturaleza dual e identificar los rasgos propios que asume tal configuración. Tomar los elementos beneficiosos de ambos costados o dominios y asumir la unidad escindida que sorprende con su fluidez y eventual facilidad para destrabar relaciones viejas y promover nuevas configuraciones de sentidos y cambios favorables a un contexto dado Φ

REFERENCIAS

Danto, A. (1964). "The Artworld". *The Journal of Philosophy*. Vol. 61 (19). pp. 571-584.

Danto, A. (1986). *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.

Danto, A. (2004). *La transfiguración del lugar común*. Buenos Aires: Paidós.

Danto, A. (2006). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la Historia*. Buenos Aires: Paidós.

Danto, A; Chateau, D. y otros (eds.). (2005). "Tres cajas de brillo: cuestiones de estilo". *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*. Madrid: Antonio Machado Libros S. A.

Dickie, G. (2005). *El círculo del arte*. Buenos Aires: Paidós.

Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral.

Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.

Lamarque, P. & Stein Haugom Olsen (eds.). (2004). *Aesthetics and the Philosophy of Art, the Analytic Tradition*. Massachusetts: Blackwell Publishing.

Longoni, A. y Bruzzone, G. (comp). (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

- Padín, C. (dir.). (1971). "Tucumán Arde". *Revista Ovum* 10. Número 9. pp. 1-22.
- Ranciére, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ranciére, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Ranciére, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Bozal V. (ed.). (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. I y II. Madrid: Visor.
- Vilar, G. (2005). *Las razones del arte*. Madrid: Visor.
- Wetiz, M. (1956). "The Role of Theory in Aesthetics". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Volumen 15 (1). pp. 27-35.