

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
Carrera de Licenciatura en Comunicación Social

Tesina de Grado

**Los procesos de comunicación en la
dinámica de producción, circulación,
legitimación y lectura-consumo de
una obra de arte.**

El caso de “La Araña Galponera”.

Ezequiel Derhun
R: 10.165
Marcelo Fernandez Farias
R: 10.177

Director:
Roberto A. Follari
Jurados:

Mendoza, octubre de 2010.

Índice

Introducción	4
Capítulo 1: Enmarcarte. Modernidad y Posmodernidad: una lectura de época	
<i>Introducción</i>	6
<i>Una aproximación a la dialéctica</i>	14
<i>Algunas tesis que asumimos como propias</i>	18
1.1. La arquitectura modernista y posmodernista	25
1.2. La Modernidad	28
1.2.1. ¿Modernización o Barbarie?	38
1.2.2. El Modernismo	41
1.2.3. La Ilustración y la crítica a la razón	45
1.2.4. El “mito de la modernidad”, nociones eurocéntricas y una cosmovisión originaria de Abia Yala, en Enrique Dussel	51
1.3. Posmodernidad	61
1.3.1. Posmodernismo	64
1.3.2. Cultura y Arte	70
Capítulo 2: Nociones para entender la estética contemporánea	
2.1. Un breve acercamiento a la noción de identidad cultural	76
2.1.1. Objetivista	77
2.1.2. Subjetivista	77
2.1.3. Relacional/situacional	77
2.1.4. De la identidad a la hibridación	79
2.2. El arte contemporáneo en el contexto latinoamericano	80
2.2.1 Lo contemporáneo desde Argentina	83
2.2.2. El arte contemporáneo mendocino	85
2.3. Vanguardia y revolución	86
2.3.1. Etapas de la vanguardia	87
2.3.2. Arte político en la escena contemporánea mendocina	88
2.4. Arte Concepto-Arte Conceptual	89
2.4.1. Antiobjeto – antiarte	90
2.4.2. Distintas tendencias en el arte conceptual	90
Capítulo 3: La Araña Galponera y sus procesos de comunicación en la dinámica de producción, circulación, legitimación y lectura-consumo de sus obras de arte	
3.1. Cuestiones metodológicas	92
3.2. La Araña Galponera como productora de obras de arte	94
3.2.1. Historia de su producción artística y actividades afines	94
3.2.2. Formas de organización de un colectivo de artistas plásticos	100
3.2.3. La obra de arte es el resultado de un trabajo... ¿los artistas son trabajadores?.....	101
3.3. ¿Cómo circula una obra de arte?	106

3.3.1.El arte-movilización o “artivismo” como arte <i>efímero</i>	106
3.3.2. Las muestras y ferias de arte en espacios no oficiales	111
3.3.3. El librito de postales de La Araña Galponera	115
3.3.4. La Araña como <i>pieza de museo</i>	116
3.3.5. ¿El medio es el mensaje? Las mediaesferas, una aproximación	118
3.4. ¿Cuáles son las formas de legitimación que pueden darse en el “campo artístico” y fuera de él?	123
3.5. ¿Quiénes miran las obras de arte de La Araña Galponera? ¿Quiénes las consumen?	124
3.5.1. La Araña en el medio: un bicho extraño	127
4. Conclusiones	134
5. Bibliografía	139
6. Espacios digitales	142
7. Anexos y Audiovisual	DVD

Introducción

Hemos analizado a la obra de La Araña Galponera en el contexto del modo de relación-producción capitalista. Lo hemos hecho desde Argentina, un país que, en la última década, tiene como gobierno a una expresión del “neopopulismo latinoamericano”. Luego, en Mendoza, focalizamos nuestra mirada en “un sector” de la producción galponera: desde mayo de 2009 hasta la “1ª Bienal de Fotocopias” realizada en noviembre del mismo año.

El presente trabajo busca conocer cuáles son los procesos de comunicación que el colectivo de artistas La Araña Galponera realiza, a la hora de producir y hacer circular-legitimar su obra de arte. De igual manera, nos hemos interesado en averiguar cómo se lee y se consume su producción.

Para lo anterior, definimos a nuestra época como la del capitalismo multinacional. En ese marco, abrimos la discusión a pensar qué tipo de acción e influencia tiene el arte-político “galponero”. Su arte *efímero* recorre las calles mendocinas en forma de intervenciones urbanas, performances, afiches, stenciles, etc. Allí, en medio de la comunicación gráfica pública marginal (J.Groisman), nuestro colectivo desarrollará buena parte de su producción artística, interpelando a las formas de la política oficial y de la alternativa.

El posmodernismo, por su lado, se nos presenta como la lógica cultural dominante del capitalismo multinacional (F.Jameson) y es allí en donde nosotros analizamos la propuesta *galponera*. En la medida en que la fragmentación, lo efímero y el pastiche se hacen presentes en nuestra cultura; los movimientos culturales irán cotejándose en relación a ese fondo. Luego, y en la medida en que una nueva revolución de la máquina genera espacios cada vez más amplios de “digitalidad”, la lógica posmoderna asume estrechos lazos con lo que hemos dado en llamar “la mediaesfera del hipervínculo”. Es aquí también un lugar en donde las disputas por la construcción de discursos abre paso a nuevas miradas de “lo social”.

La Araña Galponera se apropia de las calles. Y lo hace reivindicando el espacio público que no sólo es un lugar de tránsito, sino también aquél en que se pone de manifiesto el arte popular callejero. Su evidente apuesta por el arte conceptual nos ha llevado a un esfuerzo por demás interesante: hemos tenido que entender a la obra de arte no como un “objeto aislado” y “analizable”, sino como un proceso que incluye a determinantes político-ideológicas, vinculaciones multiartísticas, procesos colectivos de decisión y eventuales muestras, exposiciones e intervenciones que incluyen “objetos de arte”. El proceso de comunicación que abre esta manera de entender el trabajo del artista ha marcado en nuestro trabajo una abundante cantidad de líneas de investigación, de las cuales hemos definido sólo algunas. Las propuestas de diversos autores (tal es el caso de Enrique Dussel, Roberto Follari, Fredric Jameson, Gerardo Mosquera, Marta Traba, Oscar Zalazar y Regís Debrey) han impulsado nuestra pesquisa a través de los tres capítulos que componen esta tesina y que pasamos a detallar.

En el capítulo 1, hemos abordado la discusión modernidad-posmodernidad como una forma de caracterizar a nuestra época. De esta manera, asumimos la existencia de una posmodernidad que, como dijimos más arriba, lleva por lógica cultural dominante al posmodernismo. Sin embargo, es desde las proposiciones modernas que nuestra época

ha podido dibujarse. Por eso mismo, conceptualizamos a dos modernidades que han funcionado como espejo durante toda la época moderna (hablamos del año 1492 hasta después de la segunda guerra mundial -aprox.-). La *primera* modernidad está vinculada con la “conquista” de América y el primer genocidio moderno que llevó a E.Dussel a hablar del “ego conquistador” (en contraposición al ego cogito cartesiano); la *segunda* modernidad es aquella más bien *ilustrada*, modernidad que incluye a las discusiones sobre *la razón* y las negaciones modernas de esta misma modernidad. Sobre el juego dialéctico entre ellas y el “emergente posmoderno” refiere todo el primer capítulo.¹

En el capítulo 2, la discusión giró en torno a definir qué es el arte contemporáneo y qué es el arte latinoamericano. De allí devinieron diversos rasgos, aunque profundizamos en dos: el peso de las vanguardias y del arte conceptual. Estas caracterizaciones generaron preguntas alrededor del tema de la identidad y la *hibridación*, cuestiones desarrolladas en este apartado.

En el capítulo 3 y último, nos focalizamos específicamente en los procesos de comunicación que LAG pone en práctica cuando piensa y concretiza sus actividades artísticas. Para eso, analizamos una serie de eventos y exposiciones, intervenciones y performances. De esos eventos, resaltamos dos ya que pudimos participar de ellos y, además, porque consideramos que fueron de los más importantes que produjo el colectivo. La muestra “Manuales apócrifos” y la “1ª Bienal de Fotocopias” son eje de nuestro análisis.

Finalmente, y tras recorrer el camino de esta investigación, podemos definir a la obra de nuestro colectivo como perteneciente al arte contemporáneo dentro de lo que se entiende como arte conceptual. Tras el análisis de la dinámica de los procesos de producción, circulación, legitimación y lectura-consumo; entendemos que La Araña Galponera busca una alternativa a dicha dinámica “institucionalizada”. Es en este punto en donde nuestra tesina ha hecho mayor hincapié.

1 Vale aclarar que existe una relación de mutua inherencia entre la “modernidad conquistador” y la “modernidad ilustrada”.

Capítulo 1

Enmarcarte. Modernidad y Posmodernidad: una lectura de época

Introducción

“¡Dios mío! Esos muchachos de pelo largo han perdido el control”
Oficial del ejército de Alamogordo, Nuevo México,
después de la explosión de la primera bomba atómica en julio de 1945.

En este apartado queremos construir una especie de mapa que nos ayude a visualizar las características generales que forman parte de la formación epocal denominada modernidad como así también de la llamada posmodernidad. Para esto, comenzaremos dando cuenta de aquellas herramientas conceptuales que serán parte de nuestro arsenal a la hora de analizar los diversos procesos sociales a partir de los cuales se han podido determinar propuestas políticas, teóricas y metodológicas que explican nuestro tiempo.

De esta manera, vamos a echar mano a la obra 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*, de Enrique Dussel. Su proposición filosófica nos servirá de “fondo” en relación a los conceptos que iremos vertiendo, habida cuenta de su iniciativa vinculada con “el mito de la modernidad” y el manto de sospecha que Dussel, sin abandonar elementos de la Ilustración, ha derramando sobre el *ego cogito* cartesiano. En su lectura de la “invasión” a “América” y el comienzo de la modernidad en 1492 y su desarrollo, él dirá:

La “invasión” ha terminado. Los guerreros han sido derrotados. Lo mismo acontecerá con los mayas, con los incas de Atahualpa... hasta los confines de Tierra del Fuego por el sur, o hasta Alaska por el norte, en el correr de los años. La Modernidad se ha hecho presente... ha emancipado a los oprimidos de los aztecas de ser víctimas de sus dioses sanguinarios... y como un “Sexto Sol” que amanece en el horizonte de la Humanidad, un nuevo dios (el capital) inaugura un nuevo “mito sacrificial”, el “mito” de Tlacaélel deja lugar al “mito” no menos sacrificial de la “mano de Dios” providente que regula armónicamente el mercado de Adam Smith, y de competencia perfecta (que hay que garantizar destruyendo el “monopolio” del trabajo de los sindicatos obreros) de F. Hayek. (Dussel, 1992: 158-159)

Dicho esto, comienza a gestarse una igualdad diferenciada. Se encuentra en el “mito” un elemento común a los pueblos originarios invadidos por españoles y portugueses y, en el mismo movimiento, se desparrama la “razón” como líquido que ha perdido su recipiente contenedor. Si acaso Europa deseaba, de una vez y para siempre, imponer una lógica única al resto del mundo, después de Dussel, eso será imposible. De esta manera, podremos observar el mecanismo de victimización de la Europa Ilustrada como forma de dominio territorial e ideológico-político de la “periferia” de su centro. Corrido el velo del “mito moderno”, podremos observar actuar a la barbarie “descubridora”, “conquistadora”, “invasora”; que buscaría subsumir en Lo Mismo europeo a todo el conjunto de sociedades *americanas* como sociedades *a civilizar*. La civilización, de la mano del cristianismo, generará la primera muestra de gigantismo moderno (punto que luego continuaremos con la obra de Roberto Follari); gigantismo que generará su contrario, idolatría que se romperá virulentamente por una práctica que será denunciada, entre otros, por el padre Bartolomé de las Casas. La “conquista” del Nuevo Mundo será

el primer genocidio de la época moderna, crímenes de lesa humanidad que aún no han sido subsanados ni por los Estados español y portugués, ni tampoco por los Estados nacionales de Latinoamérica.²

De esta manera, un nuevo dios denominado Capital comenzará a transitar el mundo Tierra como una nueva forma de concebir la relación entre los seres humanos. De igual manera, este nuevo dios establecerá una particular vinculación entre la especie humana y el resto de la naturaleza. David Harvey dice que: “El Capital (...) es un proceso de reproducción de la vida social a través de la producción de mercancías, en el que todos los que vivimos en el mundo capitalista avanzado estamos envueltos. Sus pautas operativas internalizadas están destinadas a garantizar el dinamismo y el carácter revolucionario de un modo de organización social que, de manera incesante, transforma a la sociedad en la que está inserto” (Harvey, 2008: p. 375). La posibilidad del Capital de “transformar a la sociedad” será una cualidad que Marshall Berman le dará a la época moderna (que nosotros extenderemos también a la posmoderna) y es que “todo lo construido está hecho para ser destruido”. Aunque más adelante veremos cómo la arquitectura supo debatirse entre “lo eterno modernista” y “lo efímero posmodernista”; puede constatarse que la eternidad sólo quedaría circunscripta a momentos puntuales del “gran relato”, a hitos que debían representar, con el paso del tiempo, una idea fuerza que fuera socialmente aceptada. El modernismo y el posmodernismo vivirán lo cambiante y pondrán de manifiesto que la “esfera autónoma” de la cultura resulta determinada en última instancia por los “deseos” del Capital.

Es posible asumir una lectura de la totalidad aún cuando, parados desde ese lugar, sólo podremos acceder a fragmentos de aquello que queremos explicar y explicarnos. Sin embargo, no abandonamos la idea de que existe un hilo conductor entre todos los seres, objetos, acontecimientos y hechos que hacen posible una totalidad fácticamente demostrable a través de relatos parciales. Pablo Chiavazza nos dice: “Cuando hablamos entonces de totalidad invitamos a realizar una gimnasia mental que nos permita comprender nuestro mundo como una ‘unidad de múltiples determinaciones’ (Marx), en lugar de percibirlo como un agregado arbitrario de fragmentos (aún cuando esta última pueda ser nuestra experiencia inmediata)”³. Esto nos sirve de puntapié para retomar una relación entre lo concreto y lo abstracto que puede ayudarnos a construir nuestra mirada.

Lo concreto es concreto porque es una síntesis de múltiples determinaciones, y por lo tanto unidad de la diversidad. Por eso aparece en el pensamiento como proceso de síntesis, como resultado, no como punto de partida, aunque sea el verdadero punto de partida y por consiguiente, así mismo, el punto de partida de la visión inmediata y de la representación. El primer proceso ha reducido la plenitud de la representación a una determinación abstracta; con el segundo, las determinaciones abstractas conducen a la reproducción de lo concreto por el camino del pensamiento. Por eso cayó Hegel en la ilusión de concebir lo real como el resultado del pensamiento, que se concentra en sí mismo (der sich in sich zussammenfassenden), se profundiza en sí mismo, se mueve por sí mismo, en tanto que el método que consiste en elevarse de lo abstracto a lo concreto no es, para el pensamiento, otra cosa que la manera de apropiarse de lo concreto, de

2 Ver “Iniciativa por una reparación histórica de los pueblos originarios” en: <http://elalmacenandante.blogspot.com/2010/02/iniciativa-por-una-reparacion-historica.html>

3 La Araña Galponera; *Librito de postales de La Araña Galponera*.

reproducirlo en forma de un concreto pensado. Pero éste no es de modo alguno el proceso de la génesis de lo concreto mismo.

(...)

El todo, tal como aparece en el espíritu como una totalidad pensada, es un producto del cerebro pensante, que se apropia del mundo de la única manera que le es posible, de una manera que difiere de la apropiación de ese mundo por el arte, la religión, el espíritu práctico. Después, lo mismo que antes, el sujeto real subsiste en su independencia fuera del espíritu y ello durante tanto tiempo como el espíritu, tenga una actividad puramente especulativa, puramente teórica. Por consiguiente, en el empleo del método teórico [de la economía política], es preciso que el sujeto, la sociedad, esté constantemente presente en el espíritu como dato primero.⁴ [negrita nuestra]

La totalidad de lo concreto pensado será nuestro punto de partida y nuestro horizonte, a la misma vez. Roberto Follari en *Modernidad y posmodernidad: una óptica desde América Latina* lanza una explicación-advertencia que vale la pena retomar: “La noción de totalidad es también problemática. Nosotros consideramos (...) que es heurísticamente imprescindible para pensar lo social y para investigarlo empíricamente, incluso creemos útil suponerla aún cuando ni siquiera al final de la investigación pudiéramos formalizarla (...); nos vale como **categoría** (instancia heurística, instrumento en la investigación) aunque nos fuera imposible su **concepto** (el conocer sus determinaciones). Pero no dejamos de advertir sus peligros: es muy fácil el deslizamiento desde postular la totalidad, a creer que se la conoce; y del supuesto conocimiento de ésta al omnipotente conocimiento de 'la totalidad de las cosas'”. (Follari, 1990: 28) [negrita en el original].

Planteado lo anterior, avanzaremos sobre algunas determinaciones del modo de producción capitalista. Decimos entonces que el modo de relación-producción capitalista representa el “modo dominante” en la mayoría de las formaciones sociales de los Estados-nación y, obviamente, en las diversas alianzas económicas, políticas, culturales, etcétera, que se da entre ellos. Las “uniones económicas” o grupos de países de determinadas regiones asimilan este mismo modo de relación-producción asumiendo también, de manera diferenciada, una lógica cultural propia del capitalismo tardío denominada posmodernismo⁵. Es posible ahora retomar el mecanismo con que K.Marx hace referencia a la forma material de determinación social: “En la producción social de su vida, los hombres entran en determinadas relaciones necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción que corresponden a una determinada fase de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción forma la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que se levanta la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de la conciencia social” (...) “Al llegar a una determinada fase de desarrollo, las fuerzas productivas de la sociedad chocan con las relaciones de producción existentes, o, lo que no es más que la expresión jurídica de esto, con **las relaciones de propiedad**

4 Karl Marx, “Introducción a la crítica de la economía política”, Obras, t. XII, parte I, págs. 191-192 en Marx, K. y Engels, F.; *Sobre el arte*, págs. 33-34.

5 Ver Jameson, Fredric; *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1991. Harvey, David; *La condición de la posmodernidad*. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural. Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 2008. Fernandez, Estela; *Fredric Jameson: el posmodernismo como pauta cultural dominante del capitalismo tardío*. Texto de cátedra de Problemática Filosófica, carrera de Sociología, 2000.

con las cuales se han desenvuelto hasta allí. [negrita nuestra] Luego: “Las relaciones burguesas de producción son la última forma antagónica del proceso social de producción; antagónica, no en el sentido de un antagonismo individual, sino de un antagonismo que proviene de las condiciones sociales de la vida de los individuos. Pero las fuerzas productivas que se desarrollan en el seno de la sociedad burguesa brindan, al mismo tiempo, las condiciones materiales para la solución de este antagonismo. **Con esta formación social se cierra, por tanto, la prehistoria de la sociedad humana.**”⁶[negrita nuestra]

La historia comenzaría entonces a partir de la abolición de la propiedad privada y de las clases sociales que ella organiza. Aún cuando buena parte de la argumentación resulte “clásica” en la tradición marxista, vale la pena resaltar estos problemas que siguen siendo absolutamente actuales. No existe, en función a la conformación de una masa crítica, la suficiente “producción” en los últimos puntos expuestos ni en aquellos que le seguirán a éstos. La posibilidad de una sociedad igualitaria de hecho no tiene en estas palabras su resorte fundamental, pero sí aumenta la condición de existencia de una crítica hacia las formas de propiedad privada que organiza el Capital y su mecanismo de clases que nos hace ajenos a nosotros mismos. Vaya la posición de K. Marx como una lectura moderna de la sociedad de clases y, por qué no decirlo ahora, tómesese al Manifiesto Comunista como la primera obra de arte modernista (M.Berman) de la *prehistoria humana*.

En relación a la vinculación entre las fuerzas productivas y los modos de producción, nosotros leemos: “Huelga añadir que los hombres no son libres árbitros de sus *fuerzas productivas* -base de toda su historia⁷-, pues toda fuerza productiva es una fuerza adquirida, producto de una actividad anterior. (...) El simple hecho de que cada generación posterior se encuentre con fuerzas productivas adquiridas por la generación precedente, que le sirven de materia prima para la nueva producción, crea en la historia de los hombres una conexión, crea una historia de la humanidad, que es tanto más la historia de la humanidad por cuanto las fuerzas productivas de los hombres, y, por consiguiente, sus relaciones sociales, han adquirido mayor desarrollo. (...) Por tanto, las formas económicas, bajo las que los hombres producen, consumen y cambian, son *transitorias e históricas*. **Al adquirir nuevas fuerzas productivas, los hombres cambian su modo de producción, y con el modo de producción cambian todas las**

6 Marx, Karl; op. cit. Obras, t. XII, págs. 6-7 en Marx, K. y Engels, F; *Sobre el arte*, págs. 47-48.

7 Más allá de aquellos elementos que la teoría marxista dejó de lado o no trató (caso de lo gratuito, el ocio, el juego, etc. -puntos marcados *al pasar* en la obra de R. Follari-), y en relación a la crítica sobre su productismo y la polémica en relación a la *economía como determinante en última instancia*, vale la pena el descargo que hiciera F. Engels en una carta enviada a J. Bloch: “... según la concepción materialista de la historia, el actor que en *última instancia* determina la historia es la producción y la reproducción de la vida real. Ni Marx ni yo hemos afirmado nunca más que esto. Si alguien lo tergiversa diciendo que el factor económico es el único determinante, convertirá aquella tesis en una frase vacua, abstracta, absurda. La situación económica es la base, pero los diversos factores de la superestructura que sobre ella se levantan -las formas políticas de la lucha de clases y sus resultados, las constituciones que, después de ganada una batalla, implanta la clase triunfante, etc., las formas jurídicas, e incluso los reflejos de todas estas luchas reales en el cerebro de los participantes, las teorías políticas, jurídicas, filosóficas, las ideas religiosas y el desarrollo ulterior de éstas hasta convertirlas en un sistema de dogmas- ejercen también su influencia sobre el curso de las luchas históricas y determinan, predominantemente en muchos casos, su *forma*.” (F. Engels a J. Bloch, 21-22 de septiembre de 1890. K. Marx y F. Engels, “Obras escogidas”, ed. cit., p. 772 en Marx, K. y Engels, F; *Sobre el arte*, p. 54) [cursivas en el original].

relaciones económicas, que no eran más que las relaciones necesarias de aquel modo concreto de producción.”⁸ [cursiva en el original, negrita nuestra]

Es así que desde que se acuñó la primera moneda, los diversos modos de producción han logrado un proceso de unificación alrededor del dinero. El dinero ha funcionado como forma de intercambio de propiedades de diverso tenor, haciendo que “las contradicciones se besen”. En este sentido, un cobarde puede “comprar valentía” haciendo que este intercambio de cualidades lo igualen al valiente. Imagínense que el soldado que nombra el siguiente relato ha comprado su armadura, y escuchen la voz del indio Huatey en descripción de B. de Las Casas: “Incapaces de igualarnos en valor, estos cobardes se cubren con hierro que nuestras armas no pueden romper.”⁹

El dinero como “manto invisible” que cubre a los hombres, las mujeres y las cosas genera aquello que Simmel planteara para las ciudades pero que aquí sirve igualmente y es la *instrumentalización del otro*. Simmel lo vería en la convivencia en las ciudades, nosotros lo observamos, en alguna medida, en las formas de intercambio del capitalismo avanzado. David Harvey avanza sobre esta cuestión: “... si bien el dinero es el significante del valor del trabajo social, acecha el peligro constante de que el significante se convierta en el objeto de la ambición humana y del deseo humano (el usurero, el avaro, etc.). Esta probabilidad se vuelve certeza una vez que reconocemos que el dinero, por un lado un ‘nivelador radical’ de todas las otras formas de distinción social, es, en sí mismo, una forma de poder social que puede ser apropiada en tanto ‘el poder social de personas privadas.’” (Harvey, 2008: 121-122). “Las preocupaciones posmodernas por el significante más que el significado, por el medio (dinero) más que por el mensaje (trabajo social), el énfasis en la ficción más que en la función, en los signos más que en las cosas, en la estética más que en la ética, sugieren una consolidación y no una transformación del rol del dinero tal como lo define Marx.” (Idem: p. 122)

Sin embargo, es de esperar que el *gigantismo* que ha obtenido el dinero genere su contrario. Posiblemente por asco o hiperaparición, nos veamos en una situación orientada hacia “la vuelta” a aquello que se encuentra “atrás” del dinero como trabajo social y relaciones humanas, como vínculos de afectos y aún de intereses sociales comunes. Como, en algún momento, buena parte de la vanguardia artística logró desacralizar nociones e ideas heredadas de la llamada “Edad Media”; bien podría pensarse en un proceso de desacralización (o de resignificación) para el “vil metal”. Otra función deberá cumplir en el marco de un modo de relación y producción diferente al capitalista.

Existe, como mínimo, dos claros obstáculos en el proceso de construcción de una sociedad otra. Sin dudas que aquí caeremos en cierto teleologismo (si no lo hemos hecho ya), pero entendemos que sirve como mecanismo de contraste que pone de manifiesto ciertos rasgos modernos de construcción de un texto que asume, en esta primera parte, proposiciones modernas anteriores. Queremos decir con esto que tanto la idea de utopía como la explicación a partir de la “relación” de clases y cierta intención dialéctica son características modernas que serán puestas en entredicho en las

8 K. Marx y P.V. Annenkov, 28 de diciembre de 1847. K. Marx y F. Engels, “Obras escogidas”, ed. cit., pág. 742 en Marx, K. y Engels, F; *Sobre el arte*, págs. 50-51.

9 Bartolomé de Las Casas, “Brevísima relación de la destrucción de las Indias” en Pigna, Felipe; *1810. La otra historia de nuestra Revolución fundadora*, p. 24.

construcciones que hará la posmodernidad. El doble juego que proponemos, entonces, consiste en una aceptación de rasgos constitutivos de la modernidad que creemos aún *sirven* para explicar e interpelar a nuestro tiempo, “fondo” que se ve fuertemente difuminado por la contundente impronta que, después de la Segunda Guerra Mundial, la posmodernidad le ha dado a nuestra época. Vaya esto sólo como un pantallazo general, habida cuenta de que volveremos sobre esta temática durante el desarrollo de este capítulo.

Los dos obstáculos que mencionáramos recién son: una clase dominante y la propiedad privada de los medios de producción. Una clase dominante que se abarrota dentro de un materialismo sin precedentes, en donde el fin es puesto en el “tener”, por eso, la vida es puesta en “la cosa”, pero no en el sentido de reconocer la “otra vida”, sino en aquel que pierde la propia por trasladarla sin mediaciones a su individual acumulación. Así lo expresaba Federico Engels en esta primera intervención:

El mantenimiento de una clase dominante es cada día más un obstáculo para el desarrollo de las fuerzas productivas industriales¹⁰, así como de las ciencias, del arte y **en particular de las formas elevadas de convivencia**. Nunca hubo palurdos más grandes que nuestros burgueses modernos.¹¹ [negrita nuestra]

Luego, y en un hilo conductor simplemente verificable, esgrimimos lo siguiente:

La propiedad privada nos ha hecho tan estúpidos y unilaterales, que un objeto es *nuestro* solamente cuando lo tenemos -cuando existe para nosotros como capital-, o cuando es directamente poseído, comido, bebido, usado, habitado, etc.; en fin, cuando es *usado* por nosotros. Aunque la propiedad privada también concibe todas estas realizaciones directas de posesión como *medios de vida*, y la vida a que sirven como medios es la *vida de la propiedad privada*: el trabajo y su conversión en capital.

En lugar de todos estos sentidos físicos y mentales [la vista, el oído, el olfato, el gusto, el tacto, el pensamiento, la meditación, la percepción, el deseo, el amor] ha ocurrido, pues, el simple enajenamiento de todos estos sentidos: el sentido de *tener*. **El ser humano tenía que ser reducido a esta pobreza absoluta para que pudiera ceder su riqueza íntima al mundo exterior.**

La abolición de la propiedad privada es, por consiguiente, la completa emancipación de todos los sentidos y atributos humanos, pero precisamente es tal emancipación porque estos sentidos y atributos se han hecho subjetiva y objetivamente, *humanos*.¹² [cursiva en el original, negrita nuestra]

Tendremos que tener precaución. Aunque adherimos a los postulados expresados, no podemos soslayar aquello que tan bien marcara Georg Hegel en su *Introducción a la Historia de la Filosofía* cuando analizara la **refutación**: “*Si se refuta, entonces se está más allá. Y si se está más allá de alguna cosa, entonces no se ha penetrado en ella. Pero el hecho de encontrar lo afirmativo corresponde haberse introducido en el objeto, haberlo justificado, y esto es mucho más difícil que refutarlo.*” (Hegel, 1977: 82) En

10 Hoy podríamos agregar: cibernéticas, digitales, de robótica avanzada, de “inteligencia artificial”, etc.

11 F. Engels, “Contribución al problema de la vivienda”. K. Marx y F. Engels, Obras escogidas, ed. cit., págs. 388-389 en Marx, K. y Engels, F; op. cit., p. 114.

12 Karl Marx, “Manuscritos económicos y filosóficos de 1844”. Empresa Editora Austral Limitada, Santiago de Chile, 1960, págs. 106-107 en Marx, K. y Engels, F; idem, p. 120.

este sentido, creemos que, hasta el momento, estamos transitando los bordes de aquello que queremos plantear y, luego, explicar. Lentamente, iremos introduciéndonos en “la cosa”, en el tema, en nuestro marco teórico.

Es menester avanzar en el desafío de lo propuesto. Más adelante haremos una breve referencia a la dialéctica como mecanismo de comprensión de diversos procesos, como así también, adelantaremos algunas de las tesis fundamentales que guiarán nuestra investigación. La modernidad supo contemplar, al interior de su lógica y como parte de ella, la negación a sí misma. En este sentido, encontraremos que logran superponerse, con minúscula diferenciación, la crítica que la modernidad logró hacer de sí misma y la refutación que luego -o, en algunos casos, concomitantemente- plantearía la visión posmoderna en arquitectura, política, arte y ciencia. Puede que la diferenciación más acentuada resida en las metodologías que una lente y otra lente usaran para explicarse el tiempo y el espacio que estaban viviendo. Una *deuda* de la posmodernidad, deuda que logra encontrarse en muchos autores que han estudiado esta problemática, reside en su casi nula aceptación de su “nacimiento moderno”; o sea, de su apelación (aún por negación) a preceptos modernos para justificar su propio marco de referencia.

Aquí queremos realizar una breve aclaración, que no resulta vinculable directamente con la discusión modernidad-posmodernidad, pero que sí es un horizonte necesario para cualquier tipo de investigación (ojala ésta). Vaya esta extensa cita tomada del artículo “Notas sobre las novísimas instrucciones de la censura en Prusia” como guía del espíritu que tendrá nuestra indagación.

La investigación de la verdad a la que la censura no debe poner obstáculos se caracteriza del modo más concreto como *seria* y *modesta*. Ambas definiciones no se refieren al contenido de la investigación, sino más bien a algo situado fuera de este contenido. Desde el comienzo distraen a la investigación de la verdad y la obligan a concentrar su atención en una especie de tercer elemento desconocido. ¿Pero acaso la investigación que dirige sin cesar su atención hacia este tercer elemento, al cual la ley otorgó el derecho a la quisquillosidad, acaso esta investigación no perderá de vista la verdad? La primera obligación del que investiga la verdad, ¿no es encaminarse directamente hacia ella sin mirar a derecha o izquierda? ¿No dejo de lado la esencia misma del problema si ante todo estoy obligado a recordar que al referirme a él debo ajustarme a lo prescrito?

La verdad es tan poco modesta como la luz; ¿y respecto de quién debía ser modesta? ¿Respecto de sí misma? Verum indez sui et fal¹³ ¿Por consiguiente, *respecto de la mentira*?

Si la modestia es la peculiaridad característica de la investigación, se trata más bien de un síntoma de temor a la verdad antes que de temor a la mentira. La modestia es un medio que paraliza cada uno de mis pasos hacia adelante. *Es un temor ante las conclusiones, prescrito desde arriba a la investigación*; es un medio preventivo contra la verdad.

Además, la verdad es universal, no me pertenece a mí sólo, pertenece a todos, **es dueña de mí**, y no yo dueño de ella. Mi patrimonio es la *forma*, que constituye mi individualidad espiritual. “El estilo es el hombre”¹⁴ ¡Y bien! La ley me permite escribir, pero debo escribir con mi propio estilo, sino con algún otro.

13 La verdad es la piedra de toque de sí misma y de la mentira (Spinoza, *Ética*)

14 Palabras de Buffon en su discurso de incorporación a la Academia (1753)

¡Tengo el derecho de revelar mi fisonomía espiritual, pero antes debo darle una expresión ya prescrita! ¿Qué hombre honrado no se ruborizaría ante esta exigencia y no preferirá esconder la cabeza bajo la toga? Por lo menos, bajo la toga se puede suponer la cabeza de Júpiter. La expresión prescrita sólo significa esto: “El buen gesto en el mal juego”.

(...)

El estado esencial del espíritu es la alegría, la luz; pero ustedes consideran la sombra como la única manifestación legítima del espíritu; éste sólo debe vestirse de negro: sin embargo, en la naturaleza no hay una sola flor negra.¹⁵ [cursiva en el original, negrita nuestra]

¿Cuáles serán los colores que formarán parte de esta tesina? Aún no lo sabemos con certeza, pero trataremos de que sean muchos teniendo presente, entre otras cosas, la amplitud de la discusión que hemos asumido como propia. Un espíritu que asuma la luz que le corresponde puede vincular esta manifestación concreta de lo posmoderno como lógica dominante, intentando asumir la positividad que este movimiento ha generado en las últimas décadas. El enfrentamiento abierto a todo tipo de totalitarismos, la “desacralización” de la ciencia en relación a su núcleo positivista y la chance de manifestación de minorías históricamente invisibilizadas son algunos de los atributos que podemos encontrar en el discurso posmoderno (Follari, 1990). Por su parte, las tesis que propone Enrique Dussel en relación a una modernidad sangrienta, fruto del genocidio perpetrado a los pueblos originarios *latinoamericanos* y la paradoja del *inocente sacrificado* -propio del discurso cristiano- luego *hecho indio* a partir de la práctica violenta de los invasores, abren una necesaria revisión de estos 518 años en relación a la “razón moderna”, la “civilización occidental y cristiana-europea” (extraña paradoja) y el modo de producción capitalista en su fase neoliberal como “fin de la historia y de las ideologías”.

Nos gustaría cerrar las proposiciones planteadas a partir de K.Marx y las relaciones de producción, la propiedad privada y sus antagonismos derivados. Aunque no asumimos el concepto de *comunismo* tal como es desarrollado en la obra del pensador alemán (sobre todo, por culpa del contexto histórico que tiene a movimientos neopopulistas retomando banderas y prácticas que exceden las proposiciones vertidas por el máximo exponente del socialismo), aún así nos hacemos cargo del espíritu de las palabras que siguen y entendemos que allí continúa el desafío de la humanidad del siglo XXI:

El comunismo [es la] abolición *positiva de la propiedad privada* (alienación **humana de sí**, ella misma) y por consiguiente, apropiación real de la esencia **humana** por el hombre y para el hombre; por lo tanto, retorno total del hombre para sí como hombre **social**, es decir, humano; retorno consciente y operado con la conservación de toda la riqueza del desarrollo anterior. Este comunismo, como naturalismo consumado = humanismo, como humanismo = naturalismo, es la **verdadera** solución del antagonismo entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y el hombre, la verdadera solución de la lucha entre (...) libertad y necesidad, entre individuo y género.¹⁶ [cursiva y negrita en el original]

15 K. Marx y F. Engels, “Notas sobre las novísimas instrucciones de la censura en Prusia”. Obras, t. I, págs. 5-8 en Marx, K. y Engels, F; *Sobre el arte*, págs. 283-284.

16 K. Marx, “Tercer manuscrito”, Manuscritos de 1844, p.178 en Fernández E., *La crítica marxiana al capitalismo como fuente de alienación humana: desde los textos juveniles hasta la obra del pensador maduro*, mimeo, p. 14.

Dejamos abierta la siguiente posibilidad como propuesta para el tiempo que nos toca vivir: “El desafío para el marxismo contemporáneo consiste en pensar la nueva etapa del capitalismo global, *al mismo tiempo*, como positiva y como negativa, esto es, concebirla con sus rasgos manifiestamente denigrantes y, simultáneamente, con su extraordinaria dinámica emancipadora.”¹⁷

Una aproximación a la dialéctica

Oriente es la infancia de la historia universal; Grecia y Roma, la juventud y virilidad; y Hegel mismo, en tanto culminación del mundo germano-cristiano, es la “madurez del Espíritu”.

Estela Fernández en *Hegel y el apogeo de la razón moderna*

Creemos necesario asumir, luego de abrazar “nuestra” visión de totalidad, la lógica dialéctica como forma de abordaje del tema a tratar. Para esto, realizaremos un breve rodeo en donde acudiremos, en primer lugar, a la explicación que realiza Estela Fernández sobre la dialéctica en G.Hegel, para darle paso a la dialéctica en K.Marx a partir de su propia palabra y de la de Roberto Follari.

Aunque no serían pocas las diferenciaciones que deberíamos hacer en relación a la idea de “razón” y el distingo entre “sujeto-objeto” asumidos en la dialéctica hegeliana, creemos necesario su mecanismo como “metodología de la contradicción”, si acaso nos sirve esta noción, para esclarecer futuras paradojas propias de la posmodernidad en curso. Por esto, avanzamos sobre el texto titulado *Hegel y el apogeo de la razón moderna*, en donde Estela Fernández explica que “todo lo que existe es manifestación de la dialéctica del Espíritu, que se desenvuelve en la historia con el fin de conocerse a sí mismo. En sí mismo el Espíritu contiene, antes de desplegarse en la historia, todas sus determinaciones, todas sus posibilidades (...). La esencia del Espíritu es la libertad, pero sólo deviene consciente de su ser libre a través de la historia.”¹⁸ “Cada momento [del desarrollo del Espíritu en la historia] niega el anterior, al mismo tiempo que lo asume, llevándolo a una forma superior de expresión, que supone un grado más alto en autoconciencia del Espíritu. La historia es, entonces, un fluir de oposiciones o contradicciones continuas, que no es arbitrario, sino que está gobernado por una ley que es necesariamente racional.”¹⁹

La posibilidad de “encarnación” del Espíritu es la existencia contigua de su materialidad. La forma de “energía total”, de “energía completa”, hace del Espíritu un imbricado movimiento material de determinaciones físicas. Coincidimos plenamente con la idea de que el Espíritu posee, en potencia (como latencia), todo su desarrollo futuro. Pero su condición depende, en última instancia, de las formas en que las experiencias universales van configurándose en relación con el ser humano (aquello que más nos interesa por incluir el “conócete a ti mismo”) y todo el resto de los seres vivos del Todo universal. Vale aclarar que el Espíritu deja espacio al libre albedrío, por ser él mismo portador de la libertad.

17 Fernandez, Estela; *Fredric Jameson: el posmodernismo como pauta cultural dominante del capitalismo tardío*. Texto de cátedra de Problemática Filosófica, carrera de Sociología, 2000.

18 Fernández, Estela; *Hegel y el apogeo de la razón moderna*, mimeo, 1999, p. 1.

19 Idem, págs. 1-2.

Creemos también que, en el devenir de la historia, el Espíritu se vuelve cada vez más autoconciente en función de la sumatoria de experiencias y prácticas de aprendizaje que ha debido enfrentar, asimilar y asumir. Sin embargo, la posibilidad “racional”²⁰ queda en suspenso en tanto las prácticas de los seres vivos no llevan, automáticamente, la impronta de su propio Espíritu. En otras palabras: el segundo presente es la sumatoria inequívoca del devenir de la historia como acumulación de experiencias y conocimientos del universo; es el momento más sabio, sin dudas, en función de este abanico experiencial y, **al mismo tiempo**, puede configurar una “civilización” deficiente e “infrahumana” (*prehistórica*, en el sentido de K.Marx), incapaz de actualizar el cúmulo de significados vividos en una comunidad emancipada a partir de la *plenitud* de sus sentidos.

Asimismo, y volviendo a la esencia del pensamiento hegeliano, E. Fernández agrega que “los procesos históricos se desarrollan a través de los contrarios. Toda tendencia que se desarrolla al máximo lleva en sí una tendencia opuesta que la destruye. (...) Cuando la razón y el error han sido sopesados, surge una tercera posición que une la verdad contenida en ambas.”²¹

Ahora bien, la dialéctica asumida como sistema tiene tres momentos que le dan explicación. El primer momento es el de la *tesis* o ser “en sí”. Éste no se piensa a sí mismo, por eso forma parte de lo inmediato e indeterminado. En este sentido, este momento no puede ser caracterizado por esto o aquello, simplemente ES²². La ciencia que se corresponde con la “unidad indiferencia del ser” (E.Fernández) es la Lógica, reino del puro pensamiento.

La antítesis o segundo momento dialéctico es el de la “escisión de la identidad sujeto/objeto” (también conocido como primera negación). En este momento, el ser sale de sí y se convierte en un *otro*; este *otro* es la naturaleza. Esta realidad-otro o naturaleza resulta ser el objeto que se ha separado del ser o espíritu que es el sujeto. Estamos en la instancia de la realidad fuera de sí o “ser para sí”. La ciencia que estudia esto es la Filosofía de la Naturaleza.

El tercer momento es el que corresponde al momento del Espíritu (o negación de la negación). Es la superación de la división entre sujeto y objeto a través de la conciencia que adquiere el sujeto en relación a que “lo otro”, su objeto, no es sino la objetivación de su propia actividad, de su propio **pensamiento**. A partir de allí, el sujeto entiende que puede dominar al objeto y ponerlo a su servicio. Este momento de “reconciliación de la identidad entre el sujeto y el objeto” o de ser “en sí y para sí” será estudiado por la Filosofía del Espíritu. A su vez, este último momento se subdivide en tres más, a saber: el Espíritu Subjetivo, el Espíritu Objetivo y el Espíritu Absoluto (Espíritu que cumple con su absoluta identidad y el logro total de su libertad en el arte, la religión y la filosofía).²³

20 Tomamos, en este apartado, la palabra “racional” en el sentido positivo que le daba G. Hegel, actualizado por E. Fernández.

21 Fernández, Estela; op. cit., p. 2.

22 Paradójicamente, este momento resulta para muchas filosofías, sobre todo orientales, una culminación del ejercicio del Espíritu. Para decirlo rápido, una culminación **en** la meditación.

23 Ver el apartado “La dialéctica como sistema” en Fernández, E.; *Hegel y el apogeo de la razón moderna*.

La “dialéctica marxista” realizaría una “inversión”²⁴, un cambio de problemática que la llevaría a concebir el materialismo histórico como teoría que explica diversos procesos sociales a partir de las características que sucesivos modos de producción y relación le han dado a sus sociedades. Veremos a continuación, a partir de una extensa pero necesaria cita, algunos puntos de diferenciación entre K. Marx y F. Engels, por un lado, y G. Hegel por el otro.

Lo que ponía al modo discursivo de Hegel por encima del de todos los demás filósofos era el formidable sentido histórico que lo animaba. Por muy abstracta e idealista que fuese su forma, el desarrollo de sus ideas marchaba siempre paralelamente con el desarrollo de la historia universal, que era, en realidad, sólo la piedra de toque de aquél. Y aunque con ello se invirtiese y pusiese cabeza abajo la verdadera relación, la filosofía se nutría toda ella, no obstante, del contenido real...²⁵ [De todos modos], en Hegel, la negación de la negación no es la confirmación de la verdadera esencia, efectuada precisamente a través de la negación de la seudoesencia. Para él la negación de la negación es la confirmación de la seudoesencia, o de la esencia autoenajenada en su negación; o es la negación de esta seudoesencia como ser objetivo que vive fuera del hombre e independiente de él, y su transformación en el sujeto.

El acto de la *superación* desempeña un papel importante, entonces, y en él la negación y la conservación -negación y afirmación- se concatenan.

La “naturaleza móvil” de la superación está oculta. Aparece y se manifiesta primero en el pensamiento, en la filosofía. De allí que mi verdadera existencia religiosa es mi existencia en la *filosofía de la religión*; mi verdadera existencia política es mi existencia dentro de la *filosofía del derecho*; mi verdadera existencia natural es mi existencia en la *filosofía de la naturaleza*; mi verdadera existencia artística existe en la *filosofía del arte*; mi verdadera existencia humana es mi existencia en la *filosofía*. Del mismo modo, la verdadera existencia de la religión, de la naturaleza, del Estado, y del arte. Si, no obstante, la filosofía de la religión, etc., es para mí la única existencia verdadera de la religión, entonces también, sólo como *filósofo de la religión* soy auténticamente religioso, y así niego el *verdadero* sentimiento religioso y al verdadero hombre *religioso*. Pero al mismo tiempo los afirmo, en parte dentro de mi propia existencia o dentro de la existencia ajena que les opongo -porque ésta sólo *es* su expresión *filosófica*-, y en parte las afirmo en su propia forma original, porque tienen validez para mí como la simple *aparición* de otro ser, como alegorías, formas de su propia existencia verdadera (es decir, de mi existencia *filosófica*) oculta bajo disfraces sensoriales.²⁶

En la popular frase se condensa lo antedicho: “no es la conciencia la que determina la realidad, sino que es lo real lo que determina la conciencia”. Éste sería el punto de partida de la lógica marxiana como mecanismo de comprensión de la historia humana. “Así, la conciencia y la 'negatividad', tan importantes para la dialéctica, no pueden

24 “Inversión” puesta en entredicho por Louis Althusser que observa en la ruptura de K.Marx con G.Hegel un cambio de problemática en vez de un trueque entre “concretos” y “abstractos”. Ver Althusser, Louis; *La revolución teórica de Marx*, siglo XXI, Buenos Aires, 1974.

25 F. Engels, “La 'Contribución a la crítica de la economía política' de Karl Marx”. K. Marx y F. Engels, Obras escogidas, Editorial Cartago, Buenos Aires, 1957, p. 247 en Marx, K. y Engels, F; *Sobre el arte*, p. 29.

26 Karl Marx, “Manuscritos económicos y filosóficos de 1844”, ed. cit., págs. 166-168 en Marx, K. y Engels, F; *Sobre el arte*, págs. 30-31.

entenderse sin su ubicación dentro del movimiento de **lo objetivo**, aunque a su vez lo objetivo mismo sea 'conciencia objetivada'. (...) Es aquí donde la enormidad del proyecto de Marx muestra a la vez su fuerza invocatoria para el cambio práctico de la historia, y también su impotencia para pensar lo residual o lo no-racionalizable. No es casual, entonces, que se creyera que 'no importan los dolores si los frutos serán buenos', como Marx citó para justificar la necesidad de pasar por la calamidad capitalista para poder ir -en un futuro postulado- hacia el socialismo."²⁷

Será, entonces, lo objetivo aquello que ordene las formas de comprensión del mundo. Sin embargo, los postulados de esta "objetividad" no serán asimilables a la ciencia positiva *in toto*. Hay elementos en el desarrollo de la teoría del pensador alemán que distan de los axiomas positivistas. R. Follari lo explica de la siguiente forma:

La dialéctica marxiana es muy diferente de un científicismo optimista. Implica todos los supuestos ("invertidos") del hegelianismo que la ciencia analítica no acepta: la noción de historicidad y disolución temporal de lo positivo, la de que todo "factum" incluye su negación, la que además remite a una totalidad postulada que no es nunca "suma de datos". También la inmersión del sujeto en lo objetivo y en su movimiento, es decir, la identidad sujeto-objeto y su circularidad; y la inmanencia del conocimiento a la historia, de la conciencia social al ser social. Estos principios ponen el terreno de Marx y su noción del conocimiento muy lejos de la ciencia positiva.²⁸

De igual manera, no hay dudas en que tanto la teoría marxista como la ciencia positiva asumen para sí las proposiciones más fuertes de la Ilustración, haciendo de aquella como de ésta abordajes de conocimiento científico modernos. La "fe" en la posibilidad de acceder a una cierta objetividad, la distinción -en primera instancia- entre sujeto y objeto, la razón como mecanismo privilegiado de acceso a conocimiento "superior", la tranquilidad que otorga el "dato objetivo" -más allá de su utilización- y la sensación de poder explicar "desde afuera" un mundo de "lo real" (y, por ende, manipularlo) forma parte del desarrollo de una ciencia moderna; ciencia que también generará -y subsumirá- su propia negación poniendo en jaque los presupuestos mencionados. Esta lógica, tan natural al pensamiento moderno, se convertirá en una pieza de museo para el impulso posmoderno que fragmentará hasta el infinito las *chances* de explicación.

Marshall Berman en su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire* realiza un estudio de la modernidad con particular hincapié en el modernismo y la arquitectura. Buena parte de su desarrollo está relacionado también con la literatura. M. Berman toma la obra *Fausto* de Goethe para dar cuenta del espíritu moderno. Al analizar el Dios del Antiguo y Nuevo Testamento y la relación entre creatividad y destrucción, esta imagen quedó clavada en nosotros como una esquila dirigida al cerebro: "Las paradojas son todavía más profundas: no podrá crear nada a menos que esté dispuesto a permitirlo todo, a aceptar el hecho de que todo lo que se ha creado hasta ahora -y desde luego lo que él [Fausto] podría crear en el futuro- debe ser destruido para empedrar el camino de otras creaciones. **Esta es la dialéctica que el hombre moderno debe asumir para avanzar y vivir**; y es la dialéctica que pronto envolverá y moverá a la economía, el Estado y la sociedad modernos como un todo." (Berman, 1988: 40)

27 Follari, Roberto; *Modernidad y posmodernidad: una óptica desde América Latina*, p. 29.

28 Idem, p. 27.

Las características modernas relacionadas con la arquitectura, el arte y buena parte de la cultura serán denominadas **modernismo**. Por otro lado, cuando se analiza los procesos vinculados a la racionalidad técnico-tecnológica (ya sea en el ámbito privado o público) y la intención de ordenar racionalmente la sociedad, la expresión que se utilizará será **modernización**. Amplio es el abanico que genera el estudio de la modernidad, aún con la posibilidad de asumir muchas modernidades, vinculando su desarrollo con su 'positividad' o 'negatividad' -dependiendo de la lente con que se la mire- y, muchas veces, haciendo surgir una lectura política fuerte en el marco de sus determinaciones y latencias. Muchos autores, teóricos y escritores, han asumido esta condición moderna tanto para alabarla como para denostarla (y, sobre todo, para ambas cosas).

En un análisis que R.Follari hace de la Escuela de Frankfurt, menciona a un renombrado dramaturgo, poniendo de manifiesto los matices que podría generar una lectura marxista vehiculizada por el modernismo (más allá de la notable distancia entre el marxismo “ortodoxo” y las vanguardias modernistas). Es así que Bertold Brecht “asignaba valor a las posibilidades 'modernas' como movilizadoras de la sensibilidad, como aperturas y modos de ruptura con lo rutinizado, para acceder a una ‘negación’. De tal modo, se producía aquí una curiosa relación de necesidad práctico-instrumental en relación a lo ideológico y político inmediato, con valorización 'moderna' de las posibilidades de la técnica; se confiaba en que lo técnico podía servir a romper con su propia lógica, lo cual permitía aceptar el lado 'negativo' de la modernidad, sin rechazar su faz de ‘progreso’ tecnológico.” (Follari, 1990: 34)

La dialéctica nos brindará insumos y, sobre todo, un ejercicio mental fundamental para desarrollar nuestro tema de investigación. La posibilidad del Espíritu Absoluto, un espacio totalizador de explicación del desarrollo histórico generó, entre otras cosas, una noción de lo Real Concreto que, sin dudas, pudo enfrentarlo con gran eficacia. El hilo que vincula al espíritu con su materia hace ver un sistema de gradaciones, un continuo de transferencia constante que sólo tiene a uno y a la otra como en una “balanza de la justicia” (siendo *lo real* un cúmulo de *conciencia objetivada*). La tentación hacia la totalización sólo nos llevaría a un quiebre conceptual y, la negación implícita de toda totalización, la necesidad de anular “lo otro”, sólo mantiene al espíritu y la materia como prisioneros del mismo movimiento. Asumiremos el juego dialéctico en donde, dependiendo del fenómeno que se nos presente, será *la conciencia* o *lo real* aquello que establezca nuestro mundo de determinaciones.

Algunas tesis que asumimos como propias

Nos gustaría brindar, en este apartado, una serie de tesis con las cuales nos identificamos y que hemos ido encontrando en nuestro recorrido. No nos detendremos mucho en ninguna de ellas, ya que la idea es dar un sentido general al trabajo, prometiendo que luego profundizaremos en sus postulados generales.

En primer lugar, comenzaremos con una completa definición de posmodernidad que encontramos en *Modernidad y posmodernidad: una óptica desde América Latina* de R.Follari:

La posmodernidad es el rebasamiento de lo moderno; no su “superación” (Aufhebung) recuperante hegeliana, sino su aceptación/profundización (Verwidung), en el sentido de Heidegger [G. Vattimo, El fin de la modernidad,

Gedisa, Barcelona, 1987, p. 151]. Es decir: se trata de la culminación de lo moderno donde éste, en su consumación, produce efectos paradójales. El gigantismo propio de la proyectualidad moderna, fruto de la tecnología y de la racionalidad instrumental, lleva a la saturación sobre esa misma racionalidad, a la masificación solipsista y a la atomización de mundos sobrepuestos en las metrópolis, al rechazo de la técnica y la imposibilidad de lo proyectual, derivándose hacia “el fin del énfasis” y el “pensamiento dulce”, a un debilitamiento de la voluntad política e instrumental. **Lo posmoderno** no es “lo contrario” de lo moderno, ni tampoco su continuación homogénea; **es la culminación de la modernidad donde ésta, a través de su propio impulso, se niega a sí misma.** (Follari, 1990: 14) [negrita nuestra]

Luego, y a partir del texto “Introducción al posmodernismo” de H.Foster²⁹, el epistemólogo mendocino analiza las posiciones de ciertos autores en relación a lo posmoderno y, en primera instancia, adhiere a la idea de que existe tanto “posmodernidad impugadora y contestaria como complaciente y adaptativa”. Sin embargo agrega que, en función del abordaje que suelen hacer autores que suscriben y celebran la posmodernidad, su “movimiento” se convierte en impugnador y conservador al mismo tiempo. En su análisis, no se descarta la crítica desde el marxismo tradicional, crítica fundamentada en nociones modernas.

Será necesario realizar una distinción entre el desarrollo de la modernidad y la posmodernidad en países centrales y en países periféricos. En el llamado “primer mundo”, la modernización fue realizada en su totalidad y estudiada en ese marco. Sin embargo, en países periféricos como el caso de Latinoamérica, es posible encontrar una friccional convivencia de elementos modernos y posmodernos. Por ello, podemos asumir que “nuestro subcontinente parece estar atravesado por las cualidades y consecuencias de una modernidad que fue aquí menos emancipatoria y mucho más trunca, y por trazos de posmodernidad que gestan valores sobre bases seguramente diferenciales de las del primer mundo.”³⁰ Aclaremos aquí que la modernidad a la que nos estamos refiriendo no es la “modernidad realmente existente”, o sea, a aquella vinculada con el “mito de la modernidad” con el que comenzamos esta introducción. Luego podremos analizar más detenidamente este concepto, adelantando que buena parte de su *razón* de ser estará construida sobre la idea de dominación y barbarie.

Por otro lado, pero atendiendo al núcleo construido a partir de la idea de “razón”, espacio de disputa de “modernos” y “posmodernos” por la caracterización *razonable* de su construcción conceptual y lugar de poder, adherimos a la siguiente afirmación que funcionará como visagra de esta discusión:

El racionalismo, en su unilaterización de la experiencia pensada y asumida por la filosofía y por el pensamiento en general, dio lugar constantemente a la aparición de un “irracionalismo” concomitante, entendible como su interna oposición dialéctica, como el polo negativo y subordinado de un mismo movimiento de lo social-real. (Follari, 1990: 24)

29 Foster, H. et al; La posmodernidad, kairós, Barcelona, 1986.

30 CLACSO, *Identidad latinoamericana, modernidad y posmodernidad*, Documento preliminar a la Conferencia Internacional de Buenos Aires, 14-16 de octubre de 1987 citado en Follari, R.; op. cit, p. 148.

A partir de aquí, nos adentramos en la tesis fundamental de F. Jameson que encontramos en buena parte de nuestro recorrido investigativo, y que postula al posmodernismo como lógica cultural dominante del capitalismo tardío.

El proceso de *globalización* se ha abierto en el mundo y ha alcanzado una dimensión impensada hasta hace no más de 50 años. Las industrias nacionales han comenzado a difuminarse, al ritmo del avance de la liquidación de las fronteras en el proceso de afianzamiento de un Capital Internacional. Esto no es nuevo en su esencia -ya lo marcaba el Manifiesto Comunista o la caracterización que diera V. Lenin sobre *Imperialismo*-, pero sí es evidente su profundización en relación a los mecanismos de construcción industrial descentralizados, la digitalización y robotización de ciertos sectores de la economía financiera y de servicios como así también la celeridad con que las crisis del capital se expanden por el mundo. Esta velocidad indica, como mínimo, el alto nivel de imbricación de las economías y la dependencia mutua de éstas. Aunque no es menor la gran capacidad que ha mostrado el capitalismo para hacer mercancías de las imágenes y de la información/conocimiento, creemos que “aún” existe una base industrial que posibilita su desarrollo. Los mecanismos de “autoengaño” que genera la economía de cuño neoliberal relacionados con la especulación financiera al estilo de la “burbuja inmobiliaria” que explotara en Wall Street a fines de 2008³¹, pone de manifiesto la esperable desconfianza que deberían asumir los sectores subalternos (y no sólo ellos) a la hora de analizar los “números oficiales” y las diversas teorías derivadas/creadas por ellos.

En este sentido, F. Jameson asume que: “Tales teorías [habla de la “sociedad posindustrial” -Daniel Bell-, sociedad de consumo, sociedad de los medios masivos, sociedad de la informática, sociedad electrónica o de la “tecnología sofisticada”, etc.] tienen la obvia misión ideológica de demostrar, para su propio alivio, que la nueva formación social ya no obedece las leyes del capitalismo clásico, o sea, la primacía de la producción industrial y la omnipresencia de la lucha de clases” (Jameson:..., p.17).

En concordancia con lo anterior, retoma el análisis de Ernest Mandel y la periodización del capitalismo industrial. Por eso, F. Jameson dice que resulta apropiado “distinguir entre varias generaciones de máquinas, entre diversos estadios de la revolución tecnológica en el propio seno del capital”. Así que, cita a E. Mandel que ordena esta situación de la siguiente manera:

Las revoluciones fundamentales en la tecnología energética -la tecnología de la producción de máquinas motrices por medio de máquinas- se presentan así como los momentos fundamentales de las revoluciones tecnológicas en su conjunto. La producción maquinizada de los motores de vapor desde 1848; la producción maquinizada de los motores eléctricos y de combustión interna en la última década del s. XIX; la producción maquinizada de los aparatos movidos con energía nuclear y organizados electrónicamente a partir de los años '40: en este siglo representan las tres revoluciones tecnológicas engendradas en el modo de

31 Ver *Crisis y contradicciones del capitalismo del “Siglo XXI”* de Juan Chingo en <http://pts.org.ar/spip.php?article8666>

producción capitalista desde la revolución industrial “original” a fines del siglo XVIII.³²

El autor francés vinculaba cada una de estas revoluciones con tres momentos diferenciados del capitalismo y que han significado, cada uno de ellos, una expansión dialéctica en relación al anterior. Los tres momentos serían: el capitalismo de mercado, el estadio monopolista o del imperialismo y nuestro propio momento denominado como capitalismo multinacional (erróneamente llamado “posindustrial”). F. Jameson “montará” su periodización cultural a partir de este diagrama en movimiento, generando, de esta manera, una etapa de realismo, otra de modernismo y, por último, nuestra etapa de posmodernismo.

Es válido observar que existe un nivel de representación distinto en relación a las diversas tecnologías. En la actualidad, una computadora o “el aparato electrodoméstico” denominado televisor, asumen características diferenciadas a lo que podría ser una turbina o un tren. Los primeros, a diferencia de los segundos, más bien que “absorben” nuestra forma de representarnos antes que “expulsar/demostrar”, antes que tener presencia “en relieve”. Lo que, en algún momento caracterizó a ciertos avances tecnológicos en el marco de su grandilocuencia y evidente “acumulación de trabajo”; hoy se ven reducido a aparatos que, “hacia afuera”, no dicen mucho, no articulan gran cosa, pero que logran implotar priorizando su capacidad de reproducción de imágenes.

F. Jameson no quiere quedarse en una visión puramente tecnológica, ni postularla como “lo que en última instancia determina”, sino que busca “apuntar que nuestras representaciones defectuosas de una inmensa red de comunicaciones y de computación no son más que una figuración distorsionada de algo más profundo, a saber, todo el sistema internacional del capitalismo multinacional de nuestros días” (Jameson, 1991: 63).

Sin embargo, esto no nos impide pensar en una nueva revolución de la máquina que fundaría su Cuarta Edad (siguiendo la propuesta de Mandel y Jameson). Esta revolución tiene que ver con la producción maquinizada y computalizada de dispositivos robóticos que hace posible la existencia de máquinas computalizadas. Para decirlo de otra manera, hablamos de *computadoras que hacen computadoras*. Esta misma revolución, basada en complejos sistemas de *softwares* (programas *blandos*), le ha dado la posibilidad al nacimiento de una nueva *mediaesfera* (Debray) que denominaremos la mediaesfera del hipervínculo. Esto será desarrollado en el capítulo 3 de este trabajo.

En consonancia, cuando se analiza a la cultura en estricta relación con el capitalismo multinacional, puede observarse un fenómeno preponderantemente posmoderno que impulsa una suerte de “derrame cultural” como condición instrumentalizada por la lógica del Capital. Así lo explica E. Fernández al analizar a F. Jameson:

... la autonomía de la cultura, fenómeno típicamente moderno, es así el resultado de la compleja instrumentalización del mundo, que opera distinguiendo y jerarquizando funciones de acuerdo con sus posibilidades de uso técnico, e impulsa hacia una conformación separada y un desarrollo autónomo a las nuevas

32 Mandel, Ernest; “El capitalismo tardío”. México, ERA, 1979, p. 115 citado en Jameson, Fredric; *Ensayos sobre el posmodernismo*, p.60. “Podemos hablar de nuestra época como la tercera e incluso la cuarta Edad de la Máquina”.

capacidades no instrumentales, ahora liberadas. El capitalismo tardío ha destruido la cuasi autonomía de lo cultural, su capacidad de colocarse por encima del mundo práctico vital para denunciarlo o legitimarlo. Esto es el resultado, no de la extinción de la cultura, sino por el contrario de su prodigiosa expansión en el dominio de la sociedad contemporánea. A causa de esta extraordinaria expansión, todo se ha convertido en cultura, pero lo ha hecho de un modo radicalmente original: los valores mercantiles, los hábitos, el poder estatal, etc. se han transformado en una colección de simulacros o imágenes que parecen no guardar ya ninguna relación con lo “real”.³³

[En otras palabras (dice F. Jameson):] Lo que tenemos que preguntarnos ahora es si no es precisamente esta “semi autonomía” de la esfera cultural lo que ha sido destruido por la lógica del capitalismo tardío. (...)... la disolución de una esfera autónoma para la cultura más bien debe ser imaginada en términos de una explosión: de una prodigiosa expansión de la cultura por todo el terreno social, hasta el punto de que se puede afirmar que toda nuestra vida social -desde el valor económico y el poder estatal hasta las prácticas y la propia estructura de la misma siquis- se han tornado “culturales” en cierto sentido original que la teoría aún no ha descrito.³⁴

A raíz de este proceso, se genera una serie de interrogantes en lo que al arte se refiere. El arte-cultural, en un marco de desgaste de su legitimidad *per se*, empieza a ser discutido en términos de “compromiso político”, “sentido crítico” o simple “punto de vista”. El posmodernismo asume así un patrón “pop-ular” (D. Harvey), generando una lógica del *pastiche* para consumo masivo. En este punto: ¿qué lugar se reserva el posmodernismo para la “crítica social”? ¿vale preguntarse sobre un “cambio social” que tuviera al arte posmodernista como protagonista? (actitud que sí asumirían vanguardias “modernas” de otro tiempo) y ¿cabe analizar a esta lógica cultural dominante desde patrones más cercanos a postulados “pasados” de cuño moderno?

Atendamos, de igual manera, esta delicada tensión, en donde puede verse el hilo fino sobre el cual estamos caminando. Pinchemos, como lo hace Jameson, las partes en donde creemos que el sistema no da (ni quiere dar) respuestas. Saltemos sutilmente desde el arte posmodernista a la breve caracterización sobre la clase dominante, el discurso, la hegemonía y la nación. Veremos cómo el giro de nuestro autor guarda “deseos modernos” en un mundo que se empeña en dejar de serlo: “Si las ideas de una clase dominante fueron en una época la ideología dominante (o hegemónica) de la sociedad burguesa, hoy en día los países capitalistas avanzados se han convertido en campo de una heterogeneidad estilística y discursiva carente de norma. Aunque a los mismos siguen modelando las estrategias económicas que constriñen nuestra existencia, los mismos ya no necesitan (o no pueden) imponer su discurso; y la posliteralidad del mundo del capitalismo tardío no sólo refleja la ausencia de un gran proyecto colectivo, sino también la desaparición del antiguo lenguaje nacional”. (Jameson, 1991: 36)

En otro lugar podemos observar este mismo movimiento. Sin duda, la elección teórica y metodológica, la formación que hemos recibido y aún el gusto por una u otra idea van

33 Fernandez, Estela; *Fredric Jameson: el posmodernismo como pauta cultural dominante del capitalismo tardío*. Apunte de cátedra de Problemática Filosófica, carrera de Sociología, 2000, págs. 2-3.

34 Jameson, Fredric; op. cit., p.78.

modelando el baile entre modernos-posmodernos. Cuando C.Yarza analiza los cinco movimientos en que P.Anderson desarrolla la intervención de F.Jameson, el cuarto de ellos se pregunta: *¿cuáles son las bases sociales, cuál el patrón geopolítico de lo posmoderno?* Reescribimos sólo la primera parte, en donde se explica que “el capitalismo tardío seguía siendo una sociedad de clases, pero ninguna de las clases era ya exactamente la misma que antes. El vector inmediato de la cultura posmoderna se encontraba sin duda en el estrato de recién enriquecidos empleados y profesionales (...) Por encima de ese frágil estrato de *yuppies* asomaban las macizas estructuras de las propias corporaciones multinacionales (...) Por abajo, con el desmoronamiento de un orden industrial más viejo se han debilitado las tradicionales formaciones de clase, mientras se van multiplicando las identidades segmentadas y los grupos locales, típicamente basados en diferencias étnicas o sexuales. A escala mundial -que es el terreno decisivo de la época posmoderna- no ha cristalizado aún ninguna estructura de clases estable que se pudiera comparar a la del capitalismo anterior. Los de arriba tienen la coherencia del privilegio; los de abajo carecen de unidad y de solidaridad. Un nuevo 'obrero colectivo' está todavía por surgir.”³⁵

Por un lado, Roberto Follari hace un abordaje que tiene una fuerte raigambre en lo científico. Su propuesta se mueve en relación a despejar ciertas mezclas y confusiones entre modernidad, modernización y modernismo; marxistas anti-posmodernos, marxistas anti-modernidad, posmodernos que reivindican la posmodernidad y otros que no se asumen como tales. Pero, sobre todas las cosas, su lente está focalizada en la diferenciación científica en relación a corrientes de pensamiento, marcos de explicación de la realidad y tradiciones teóricas que han participado de esta discusión. Sin ir más lejos, el apartado II de *Modernidad y posmodernidad: una óptica desde América Latina* refiere puntualmente a la “Recomposición de lo interdisciplinario por la posmodernidad”. Puede vislumbrarse, en el último apartado de su obra, un análisis de corte más “político-contextual” vinculado a nuestro subcontinente, sin dejar de lado el núcleo (de alguna forma, filosófico) modernidad-posmodernidad.

Por otro lado, Fredric Jameson realizará un análisis marxista de la cultura en la época del capitalismo multinacional, siendo uno de los referentes dentro de esta corriente en relación a la temática que venimos desarrollando. No adherimos a la crítica de cierto marxismo ortodoxo que tilda a la obra de Jameson de “puramente cultural”. Evidentemente, este pensador norteamericano ha retomado buena parte de la tradición marxista, haciendo uso -y defendiendo- conceptos como, por ejemplo, “modo de producción”. Que sea la cultura posmodernista aquel espacio en donde ha aplicado su lectura del materialismo histórico, no significa que este último no exista en su obra y, por eso mismo, sería un error tildarlo de otra cosa que no sea el de realizar un análisis marxista de una sociedad que asume un modo de producción capitalista en su etapa multinacional, haciendo existir, de esta forma, una cultura posmodernista dominante como parte de su lógica interna.

Por último, diremos que Enrique Dussel en *El encubrimiento del otro* realiza un estudio ontológico-filosófico. Sus conferencias están centradas en el “descubrimiento de América” y, a partir de allí, en el estudio de la modernidad y su mito. La mayor parte de su obra no está situada en discusiones *contemporáneas* -sólo algunas pocas relacionadas con Habermas y O.Apel- (cosa que sí encontramos en R.Follari y F.Jameson) ya que su

35 Yarza, Claudia; *Perry Anderson y Fredric Jameson: los significados del posmodernismo*. Apunte de cátedra de Problemática Filosófica, carrera de Sociología, 2000, p. 8.

lectura busca descubrir las proposiciones eurocéntricas que fueron trasladadas a nuestro continente y se convirtieron, en buena medida, en nuestro sentido común. Su movimiento se dirige “tan atrás” que llega a explicar cómo Europa fue, durante varios siglos, la periferia del mundo musulmán. Esta argumentación le sirve para demostrar la construcción de Europa como Centro a partir de ciertas nociones que verían su momento descollante en autores como R.Descartes, I.Kant y G.Hegel (La Ilustración en su conjunto). La “civilización occidental y cristiana” encontrará en el “mito de la modernidad” y en el “ego conquistador” (yo conquisto), teorizados por E.Dussel, una medida justa a los pueblos originarios “latinoamericanos”. En este sentido, nos sirven sus tesis como una manera de poner “cabeza arriba” una historia contada por los conquistadores europeos y que, en su práctica de conquista, supieron poner las bases para la primera lectura “positiva” de la modernidad: civilización y razón europeas contra barbarie indígena; propiedad privada europea contra propiedad comunal indígena; cristiandad “occidental” contra “creencias” indias; en resumidas cuentas, superioridad española-portuguesa (Lo Mismo) contra inferioridad nativa *americana* (Lo Otro). De esta forma lo presenta nuestro autor:

Se trata de ir hacia el origen del “Mito de la Modernidad”. La Modernidad tiene un “concepto” emancipador racional que afirmaremos, que subsumiremos. Pero, al mismo tiempo, desarrolla un “mito” irracional, de justificación de la violencia, que deberemos negar, superar. Los postmodernos critican la razón moderna como razón; nosotros criticaremos a la razón moderna por encubrir un mito irracional (Dussel, 1992: 9).

El 1492, según nuestra tesis central, es la fecha del “nacimiento” de la Modernidad; aunque su gestación -como el feto- lleve un tiempo de crecimiento intrauterino. La Modernidad se originó en las ciudades europeas medievales, libres, centros de enorme creatividad. Pero “nació” cuando Europa pudo confrontarse con “el Otro” que Europa y controlarlo, vencerlo, violentarlo; cuando pudo definirse como un “ego” descubridor, conquistador, colonizador de la Alteridad constitutiva de la misma Modernidad. De todas maneras, ese Otro no fue “descubierto” como Otro, sino que fue “en-cubierto” como “lo Mismo” que Europa ya era desde siempre. (Dussel, 1992: 9-10)

Por lo anterior, vale recordar que aquella clase social que es propietaria de los medios materiales para la subsistencia, a su vez es propietaria del desarrollo espiritual de una época. Por eso mismo, suele suceder que las ideas de esa clase se transforman en las ideas de toda una sociedad, en el espíritu de toda una sociedad en un momento determinado. Luego, cuando una clase es suplantada por otra en el ejercicio del dominio, se gesta el mismo proceso que se dio en un primer momento, y esta nueva clase hace creer que sus postulados “individuales” son postulados “generales”, o sea, de toda la sociedad. Esta dinámica se daría hasta que, en el comienzo de la historia de la humanidad, dejaran de existir las clases sociales.³⁶

El señalamiento que hicieran los invasores europeos a la “falta de propiedad privada” en los pueblos originarios como motivo de “déficit humano” (“falta” que también señalara, años después, C.Darwin) dan la pauta sobre la “doble vida”, la “doble moral”, el “doble estándar” que tenían los allegados de la vieja Europa en 1492. Su ¡tan común! propiedad privada ha marcado nuestra división hasta estos días, creando un sistema que

36 Ver Marx, K. y Engels, F.; *Sobre el arte*, págs. 64-65 y sgtes.

hace del ser humano un ser escindido entre dos lógicas que chocan irremediadamente. “Allí donde el Estado político ha alcanzado su plena realización, el hombre lleva una doble vida... una vida celeste y una vida terrenal: la vida en la **comunidad política**, donde aparece ante sus propios ojos como un **ser social**, y la vida en la **sociedad civil**, donde actúa como **hombre privado**, considerando a los otros hombres como sus medios y rebajándose a sí mismo al papel de simple instrumento, juguete de fuerzas ajenas.”³⁷

1.1. La arquitectura modernista y posmodernista

... si hubiera una “conciencia posmoderna”, ello será porque hay condiciones materiales-sociales que la posibilitan y constituyen.

Roberto Follari en *Modernidad y Posmodernidad: una óptica desde América Latina*

Cuando actúas en una metrópoli sobreedificada tienes que abrirte camino con un hacha de carnicero. Simplemente voy a seguir construyendo. Puedes hacer todo lo posible por detenerme.
Máximas de **Robert Moses** – arquitecto modernista

Vamos a comenzar hablando de arquitectura porque es en este ámbito en donde surgirá la noción de “posmodernismo”. Por otro lado, es posible pensar la arquitectura como manifestación artística en conjunto con una directa funcionalidad social. Esas construcciones y formas de habitar, convivir, encontrarse, son las maneras de observar los valores y las pautas dominantes en una sociedad. Queremos ser breves en este punto, para luego poder adentrarnos en la Modernidad como concepto de época.

En un primer momento, podemos decir que lo posmoderno es una época y, también, una actitud que algunas personas toman dentro de ella. La filosofía y las ciencias sociales asumirán esta noción en una segunda instancia. Así lo expresa R.Follari: “Antes que la denominación de 'condición posmoderna' aplicada a lo social por Lyotard, tenía considerable desarrollo el posmodernismo en el arte y la arquitectura. (...) el arte captó una situación social en curso y la 'postuló' como estilo. Recién en la década de los '80 la teoría social dio cuenta de la sociedad como 'posmoderna'. (...) por los cambios sociales reales se modificaron en un mismo movimiento el objeto analizado y la lente epistémica de análisis; afirmamos, entonces, que hay fácticamente una sociedad posmoderna con modalidades de vida cotidiana distinguibles de las modernas.” (Follari, 1990: 14)

Creo que la arquitectura modernista ha sabido mostrar, como parte de la misma tensión que impulsó su desarrollo, su propia positividad y, a la vez, la negación de sí misma. En este sentido, en la época de posguerra, fue el movimiento modernista quien organizó importantes planes de reconstrucción de países que, recordemos, resultaban inhabitables. Había aquí una lógica de cierta masividad pero que, a su vez, contrastaba con los enormes rascacielos, la grandilocuencia de ciertas obras y ese gigantismo que tantas veces hemos destacado y destacaremos porque creemos que, de él, deviene su bajo potencial transformador en época posmoderna. F. Jameson afirma que: “... es en el campo de la arquitectura donde resulta más visible la modificación de la producción estética... (...) Se le atribuye, pues, a la época de esplendor del alto modernismo, la destrucción de la coherencia de la ciudad tradicional y de su antigua cultura de barrios

37 Karl Marx, “La cuestión judía”, en J.C.Portantiero y E. de Ipola, *Estado y sociedad en el Pensamiento Clásico. Antología conceptual para el análisis comparado*, Bs. As., Cántaro, 1987, p. 107 en Fernández E., *La crítica marxiana al capitalismo como fuente de alienación humana: desde los textos juveniles hasta la obra del pensador maduro*, mimeo, p. 2.

(mediante la disyunción radical del nuevo edificio utópico del alto modernista con respecto a su contexto circundante); al tiempo que se denuncia sin compasión el elitismo y el autoritarismo proféticos del movimiento modernista en el gesto imperioso del Maestro carismático.” (Jameson, 1991: 16)

Por su lado, la arquitectura posmoderna mezcla sin compasión las estéticas de diversas épocas, en una especie de “nostalgia-de-moda” que se repite sin cesar en las grandes ciudades y sus periferias. La proliferación de la fotografía puede ser un signo de historicismo de superficie. La foto, como cierta amalgama de distintos momentos estéticos, no siempre es capaz de *practicar* la profundidad. El mismo material puede mostrarnos su mayor capacidad para estar “en relieve” que de mirarse “a sí mismo”. La inquietante posibilidad posmodernista de mezclarlo todo, de decirlo todo, de asumir los diversos procesos históricos y sociales y ponerlos todos juntos (tal el caso de ciertos edificios en Valparaíso, Chile, ¡altamente constratados!) de forma indiferenciada, no deja de generar una cierta confusión estética y, por qué no, ideológico-política. Sin embargo, la misma potencialidad de asumir tantos y tan ricos procesos, no deja de posibilitar a buena parte de la población un acceso a cierta “contemplación” estética impensada en otros momentos. La masificación, por su lado, ha tenido y tiene este doble matiz constantemente tensional: la evidente capacidad de llegar a todos lados con productos y conocimientos no siempre de la mejor calidad.

Ahora bien, el análisis que desarrolla F. Jameson en esta temática lo lleva a concluir que aún no hemos desarrollado sentidos lo suficientemente capaces de percibir aquello que muestra este nuevo movimiento. El objeto habría “avanzado” más que el sujeto:

...lo que he querido plantear es que nos encontramos ante una especie de mutación del propio espacio construido. De aquí colijo que nosotros, los sujetos humanos que ocupamos este nuevo espacio, no hemos mantenido el ritmo de esta evolución; se ha producido una mutación del objeto, sin que hasta el momento haya ocurrido una mutación equivalente del sujeto; todavía carecemos del equipamiento de percepción que corresponda a este hiper espacio -lo denominaré así-, en parte porque nuestros hábitos de percepción se formaron en ese antiguo tipo de espacio al que he llamado el espacio del momento cumbre del modernismo. Por tanto, la nueva arquitectura (...) viene a ser como un imperativo para que creemos nuevos órganos, para que amplíemos nuestros sentidos y nuestro cuerpo a nuevas dimensiones aún inimaginables y quizás imposibles en última instancia. (Jameson, 1991: 65-66)

El modernismo arquitectónico del “Estilo Internacional” (Le Corbusier, Wright, Mies) propiciaba una lógica de “lo monumental”³⁸ (Venturi afirma que más que edificios son esculturas), programas de corte utópicos o protopolíticos que buscaban la transformación de la vida social a través de la transformación del espacio, un estilo elitista que incluía el autoritarismo del líder carismático y, finalmente, la transformación

38 Esta característica resulta directamente asimilable a la necesidad de *cierta eternidad* en la modernidad. “El modernismo podía abordar lo eterno sólo si procedía al congelamiento del tiempo y de todas sus cualidades huidizas. Esta proposición resultaba bastante simple para el arquitecto, encargado de diseñar y construir una estructura espacial relativamente estable. La arquitectura, escribe Mies van Rohe en 1920, 'es el deseo de la época concebido en términos espaciales.'” (Harvey, 2008: 37) Por esto, puede entenderse que la “reacción” al modernismo como “posmodernismo”, reacción intrínsecamente dialéctica, haya sido planteada y aplicada por la arquitectura; paso del “momento eterno” a la construcción “pop-ular”.

de la ciudad fabril a través de edificios altos y cajas de vidrio que generan aislamiento de contextos inmediatos “desperzonalizando” el espacio público en las urbes. Todo lo anterior ha sido sistemáticamente sepultado por parte del posmodernismo que, a través de una prolífica literatura y con programática posición tanto teórica como práctica, ha postulado la 'muerte del modernismo'. F. Jameson nombra a algunas de las obras en donde se puede observar esta posición: *Learning from Las Vegas* de Robert Venturi, una serie de discusiones de Christopher Jenks y la presentación por Pier Paolo Portoghesi de *After Modern Architecture*.

En el periodo de entreguerras, el modernismo estuvo directamente vinculado con el positivismo lógico. La técnica como prioridad de sentido era perfectamente asimilable a la práctica de la arquitectura modernista como a la del neopositivismo. En esta época, las casas podían ser pensadas como “máquinas para habitar” (Harvey, 2008). Esta situación se fue modificando con el tiempo. En la actualidad, “la norma es encontrar estrategias 'pluralistas' y 'orgánicas' a fin de encarar el desarrollo urbano como un 'collage' de espacios y mixturas eminentemente diferenciados: descartando los proyectos grandiosos fundados en la zonificación funcional de diferentes actividades. En la actualidad, el tema es la 'ciudad collage', y la noción de 'revitalización urbana' ha sustituido a la vilipendiada 'renovación urbana' como palabra clave del léxico de los urbanistas.” (Harvey, 2008: 57). De lo que se trataría sería de construir para la “gente” y no para el “Hombre”.

D. Harvey realiza una distinción entre la concepción modernista y posmodernista, focalizándose en la forma de considerar el espacio. Para él, la arquitectura modernista piensa el espacio a partir de la necesidad de concretar proyectos sociales pensados para la gente; en el caso del posmodernismo, el espacio sería considerado puramente desde principios estéticos en una búsqueda por lo “bello”, “intemporal” y “desinteresado”. En este marco, y teniendo presente la posición del autor, defiende a buena parte de la práctica de los primeros por sobre los segundos, sobre todo en relación al desarrollo urbano de posguerra. En un punto a destacar, sobre todo por la facilidad con que cierto sector de la sociedad podría considerarse a-ideológico, D. Harvey afirma: “[no] puede afirmarse que la hegemonía de los estilos modernistas se debía a razones puramente ideológicas. La estandarización y la uniformidad de la línea de producción en serie, que después sería puesta en tela de juicio por los posmodernistas, estaba tan presente en los suburbios de Las Vegas y Levittown (mal pudo haberse construido con las pautas modernistas) como en las construcciones de Mies van der Rohe”. (Idem: 89)

Al igual que F. Jameson, D. Harvey sostendrá la idea de que la esquizofrenia es la característica principal de la arquitectura posmodernista. Parafraseando a Jenks, nuestro autor expresará que existe un doble código que este estilo debe recrear: uno popular tradicional de lenta modificación, asimilable al lenguaje; y otro moderno, en una sociedad de veloces transformaciones, con sus nuevas tecnologías, materiales, etc. Por eso mismo, es posible afirmar que será el collage, la fragmentación, la ficción y el eclecticismo algunas de las temáticas dominantes de esta época.

Aquí realizaremos un breve “retroceso”. Marshall Berman cuenta, desde una lectura autoreferencial, de qué manera una autopista (y toda una serie de modificaciones) cambió radicalmente el paisaje del Bronx, barrio en donde él vivió su infancia. En algún punto, la experiencia que cuenta Berman va a contrapelo de lo que afirma Harvey en relación a la arquitectura modernista. Robert Moses, arquitecto modernista o *Maestro*

carismático, será quien realizará estos cambios en el Bronx. En buena medida, este relato podría ser trasladado a muchos espacios del mundo, y sería igual. ¿Hasta qué punto nuestro propio *abandono* hace posible que “lo otro” lo ocupe? ¿Hasta dónde somos responsables del avance de tal o cual lógica?

En un primer momento, Berman asume parte del relato de Rem Koolhaas hecho en su libro *Delirious New York*: “La ciudad del Globo Cautivo (...) es la capital del Ego, donde la ciencia, el arte, la poesía y ciertas formas de locura compiten en condiciones ideales por inventar, destruir y restaurar el mundo de la realidad fenomenal (...). Manhattan es el producto de una teoría no formulada, el manhattanismo, cuyo programa [es] existir en un mundo totalmente fabricado por el hombre, vivir dentro de la fantasía (...). La ciudad entera se convirtió en una fábrica de experiencia hecha por el hombre, donde lo real y lo natural dejaron de existir.”

Para este mundo “ficcional” no existe otra cosa sino la “mano del hombre”. Pero la ficción se convierte rápidamente en realidad, y deja a la fascinación de lado, mostrándonos simplemente que aquello soñado puede ser palpable, “gustable”, bebible. Y aún, que aquello que se ha transformado en nuestro futuro obstáculo no es otra cosa que lo realmente deseado, ocultado por nosotros mismos. O, peor todavía, aquello que en algún momento formulamos y luego se transformó en arrepentimiento. M.Berman hablará de una autopista pero, ¡de cuántas cosas más está hablando!:

Para los hijos del Bronx, como yo, esta autopista lleva una carga especial de ironía: mientras corremos a través del mundo de nuestras infancias, apresurándonos por salir de él, aliviados a la vista del final, no somos meros espectadores, sino también participantes activos en el proceso de destrucción que nos rompe el corazón. Dominamos las lágrimas y pisamos el acelerador. (Berman, 1989: 305)

¿Cuántos judíos del Bronx, semillero de todas las formas de radicalismos, estaban dispuestos a luchar por el carácter sagrado de “las cosas tal como son”? Moses estaba destruyendo nuestro mundo, y sin embargo parecía estar actuando en nombre de los valores que nosotros habíamos abrazado. (Idem: 309)

1.2. La Modernidad

Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado,
y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia
y sus relaciones recíprocas.
Manifiesto Comunista³⁹

La modernidad es una etapa en la historia de la humanidad que, en relación con la lente que estamos utilizando, puede tener comienzo en 1492 o a mediados del siglo XVII. En un paralelismo con el nacimiento del capitalismo, podemos hacer distinguir dos “momentos de estudio”: un primer momento relacionado con la acumulación primitiva del capital, coincidente con la “invasión de metales preciosos” a Europa desde “América”; y un segundo momento en donde se puede centrar el estudio en el fortalecimiento político de las burguesías, de la mano de la/s revolución/es industrial/es. Entendemos que, en uno u otro caso, ambos tiempos pueden ser abordados al unísono.

39 Marx-Engels reader, págs. 331-362 [Manifiesto Comunista] citado por Berman, M.; op. cit., p. 83.

En relación a nuestro tema, la vinculación de estas “etapas” no será de exacta continuidad, sino de compleja articulación y aún de plena diferencia.

Con respecto a la justificación ilustrada de la modernidad, diremos que fueron R. Descartes, Spinoza y T.Hobbes (sistematizados por Isaac Newton y John Locke) algunos de los referentes que apuntalaron, desde diversos lugares filosófico-políticos (y con la *racionalidad* como bandera), las inquietudes de una clase burguesa incipiente y contestataria. Los principios del “ego cogito” y su razón concomitante, la justificación de la propiedad privada *individual*, el “contrato social” como pacto entre los pueblos y sus dirigentes “en vías de institucionalizarse”, y la distinción entre sujeto y objeto como mecanismo de dominio sobre una naturaleza distinta al ser humano; hicieron posible un orden social relacionado con las formas (aún) habituales de transacción en dinero, la libertad de hombres y mujeres para vender su fuerza de trabajo y el comienzo de las manufacturas como nuevos “centros de trabajo”. La importancia de este movimiento en relación a quitarle la hegemonía sobre el conocimiento a la Iglesia Católica es un punto a destacar y ha sido ampliamente estudiado, por ello, no diremos mucho sobre el particular.

Esta proposición cubrió buena parte de la *historia moderna* y, en cierta medida, ha podido continuar con algunos de sus planteos más generales. Vaya lo anterior como una breve referencia, habida cuenta de que volveremos sobre esta cuestión en un futuro apartado relacionado con *La Ilustración y la crítica a la razón*. Adelantándonos un tanto, y aprovechando este pantallazo, tomamos de R.Follari algunos de los supuestos que se mantuvieron luego de importantes embestidas que recibiera esta “justificación moderna”, sobre todo, a partir de corrientes marxistas como fue el caso de la Escuela de Frankfurt (aclaramos que estas embestidas son “propias” de la misma modernidad, como parte de su negación interna):

Todavía se mantienen muchos supuestos de la modernidad: la irracionalidad del sistema puede ser superada/negada hacia el reino de otra racionalidad superior, sustantiva; el vector tiempo opera con promesas de futuro redentor del presente, o al menos negador de los irreparables sufrimientos de éste; la acción consciente opera en el cambio de la historia; hay que recuperar la posibilidad de autoconciencia de cada sujeto individual, y la de los sectores oprimidos de la sociedad (aquellos capaces de hacer revuelta contra ésta) como Sujeto; la experiencia estética, en consonancia con las vanguardias, es muestra de otro mundo posible; la crítica de lo existente, si bien a veces desesperando de su eficacia, es frontal, asumida desde el supuesto de otras sociedades posibles y deseables. (Follari, 1990: 43)

Entonces, *esta* modernidad inquieta, *frontal pero pensante*, que asumiera como parte de su movimiento la propia congestión interna en donde proyectos disímiles e ideológicamente contrapuestos chocaron irremediabilmente, tuvo en su seno una *reacción* latente que, sin dudas, estuvo vinculada con la profundidad de su propia negación. La posmodernidad nace de allí, primero en lugares particulares y luego en todos lados. Evidentemente, la sola crítica a la modernidad no nos pone en un “espacio posmoderno” ya que ella misma acepta su negación. Sin embargo, una crítica a la razón que no suponga otra diferente y/o superadora sí abre las puertas a una lectura posmoderna.

La *amplitud* de los lugares modernos, si se nos permite esta expresión, generó una serie de demandas que jamás fueron asumidas desde ningún lugar. Lo proyectual, aunque muy útil para la construcción de ciertas lógicas de desarrollo social, muchas veces devino en totalitarismos y abusos. Las voces de muchas “minorías” fueron silenciadas detrás de mega-Sujetos que lo podían todo y de todas las formas imaginables. La militancia política se vio muchas veces reñida con su *ética* en relación a una razón instrumental -no siempre conciente- que avanzaba sobre sus *finés* sin escatimar ningún *medio*.

En Latinoamérica se da un proceso particular que podría vincularse a la expoliación *originaria* que tiene comienzo a finales del s. XV. En nuestro subcontinente “se trata de una modernidad ‘inconclusa’, pero si quitamos todo principio finalístico, habrá que señalar que más bien ha sido **heterogénea**; es decir, que ha tenido cumplimientos diferenciados según diversos sectores sociales. Esta heterogeneidad, posible con los amplios sectores sociales no concernidos directamente por la lógica del empleo y los servicios en el capitalismo dependiente, da lugar a un amplio margen de modernidad ‘sui generis’ (...) Lo precapitalista de ciertas culturas es reabsorbido en la lógica del intercambio capitalista, sin por ello reproducir las características culturales occidentales ‘in toto’; esta curiosa mezcla es típicamente latinoamericana.” (Idem: 146-147) [negrita en el original] Luego, el epistemólogo mendocino agrega: “También puede afirmarse que hay en nuestros países serios bolsones reaccionarios con un pensamiento totalitario y fundamentalista; esto no es raro en sociedades donde el gobierno colonial y la religión institucional estuvieron fuertemente ligados hasta hace 150 años, y donde no se ha dado una crítica de la religión que respondiera a un desarrollo autónomo de las fuerzas productivas.” (Idem: 147) En otro orden de cosas, pero asimilable a esta caracterización, vale observar la fuerza descomunal que el modelo económico neoliberal (modelo confuncional con lo posmoderno si lo hay), luego de la década del ’90 en donde generara una lógica de pensamiento único y de dominio económico (vinculado al proceso de endeudamiento externo y privatizaciones de espacios de servicios estatales en Latinoamérica); ha hecho resurgir una cierta noción, sentimiento, referido a la Patria Grande; aquello que propusieran libertarios tales como Simón Bolívar, José de San Martín, entre otros. Gobiernos como Venezuela, Ecuador, Bolivia, Brasil, Paraguay y Argentina, con sus realidades diferentes pero subcontinentales, han generado un vínculo de unidad directamente relacionado con lo que se ha llamado *neopopulismo*. Vaya aquí una paradoja y espero que pueda leerse en un sentido general: el neoliberalismo como modelo económico de características afines a las posmodernas (en el reconocimiento de lo global como espacios diferenciados, fragmentarios, en donde hay políticas de compra-venta que tienen en cuenta las zonas particulares -aunque luego puedan “globalizar” producciones “locales”-, la lógica del consumo hedonista como talante fundamental, el pasatismo y el pago en cuotas) en su búsqueda de imposición de un Pensamiento Único, hace crisis en el mundo entero (primero aquí, Argentina, en el año 2001; a finales de 2008 en EEUU; en el año 2010 en Grecia y España. También en Alemania) y la reacción a este intento de *totalización* resulta ser, en nuestro subcontinente, una serie de gobiernos neopopulistas que, entre otras cosas, reivindican la posibilidad de proyecto, anclas a futuro, posición ideológica fuerte, *racionalidad* económica local, etc; todas estas características propias de la modernidad. En este sentido podemos decir, aunque sólo pueda plantearse como incipiente movimiento regional que incluye a la práctica política-gubernamental y a amplios sectores de la

cultura, que existiría un “retorno de lo moderno” como reacción a un Gigantismo posmoderno de Pensamiento Único.⁴⁰

Ahora bien, retomando la propuesta realizada al comienzo de este apartado, comenzaremos a desarrollar aquella modernidad que puede ubicarse en 1492. Se podrá observar ciertos contrastes relacionados con lo que venimos planteando hasta el momento, y es válido que así sea, porque esta argumentación pondrá de manifiesto algunas *falacias modernas*, “mitos” y también expresiones de deseo antes que prácticas concretas. Así empieza a enseñarnos E.Dussel:

Nos importa incluir a España en el proceso originario de la Modernidad, ya que al final del siglo XV era la única potencia europea con capacidad de “conquista” territorial externa (y lo había probado en la “reconquista” de Granada), porque de esa manera América Latina redescubre también su “lugar” en la historia de la Modernidad. Fuimos la *primera periferia* de la Europa moderna; sufrimos globalmente desde nuestro origen [faltan comillas en el original] un proceso constitutivo de “modernización” (aunque no se usaba en aquel tiempo esta palabra) que después se aplicará a África y Asia. Aunque nuestro continente era ya conocido –como lo prueba el mapamundi de Henricus Martellus en Roma en 1489-, sólo España, gracias a la habilidad política del rey Fernando de Aragón y a la osadía de Colón, intentó formal y públicamente, con los derechos otorgados correspondientes (y en franca competencia con Portugal), lanzarse hacia el Atlántico para llegar a la India. Este proceso no es anecdótico o simplemente histórico; es, además, el proceso originario de la *constitución de la subjetividad moderna*. (Dussel, 1992: 18)

Así, en las primeras páginas de sus conferencias, E.Dussel explica el núcleo eurocéntrico que hará posible la dominación de la modernidad-europa. Para esto, echa mano de I.Kant y una definición de la Ilustración como así también del filósofo alemán G.Hegel. Es interesante ver la circularidad del planteo del filósofo mendocino que se mueve entre argumentos “actuales” de legitimación de la modernidad, volviendo luego hacia el origen de aquello que la historia oficial oculta y la construcción del “mito”. Así, apelará a las palabras de Hegel acerca del Espíritu Absoluto cuando afirma que: “Las tres etapas del ‘Mundo germano’ son un desarrollo de ese mismo Espíritu. Son los reinos del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, y ‘el Imperio germánico es el Reino de la Totalidad, en el que vemos repetirse las épocas anteriores’: (Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, en *Werke*, Suhrkamp, Frankfurt, t.12, 1970, p.417) la Primera Época, las migraciones germánicas en tiempos del Imperio romano; la Segunda Época, la Edad Media feudal. Todo remata con tres hechos finales: el Renacimiento de las letras y las artes, el descubrimiento de América y el paso hacia la India por el Cabo de Buena Esperanza al sur del África. Pero estos tres hechos terminan la terrible noche de la Edad Media, pero no “constituyen” la nueva Edad. La Tercera Edad, la ‘Modernidad’, se inicia con la Reforma Luterana propiamente alemana, que se

40 Nuestra caracterización política se ha modificado desde nuestro trabajo sobre “La situación actual del zapatismo” en relación a la necesidad estratégica de afianzar avances en derechos que se han visto plasmados en leyes y organizaciones. En el mismo sentido, un realineamiento de la derecha argentina que busca desmantelar aquellas victorias populares viabilizadas por el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner, nos ha llevado a revalidar ciertas funciones estatales como reguladoras del mercado de capitales. Sin embargo, vale cada una de las reivindicaciones indígenas plasmadas en “La situación actual...”, reivindicaciones que en este Sur aún siguen siendo desoídas.

‘desarrolla’ totalmente en la ‘Ilustración (*Aufklärung*)’, y la Revolución francesa.” (Dussel, 1992: 26-27)

América tendrá entonces, dos momentos *primeros*. El uno, su invención; el otro, su descubrimiento. El primero quedará claro en relación a la *proyección* que Europa realizará sobre este continente. La posibilidad del “indio” se comprende por la “invención” del territorio como Asia-India: el “ser-asiático” (Dussel) de América es la imaginación de Colón hecha realidad. Cuando se habla del “descubrimiento” se dice otra cosa. Lo que se dice es que empieza a realizarse una experiencia vinculada con “lo nuevo”, algo que “antes no estaba” y que ahora está. En ese sentido, las tres partes en que se dividía aquel mundo (Europa, África y Asia) se transformarán en cuatro partes. En este hecho se produce una importante modificación: Europa pasa de ser un espacio provinciano y renacentista a uno centro-“moderno”.(Dussel, 1992: 41)

De esta manera se constituye el *ego* moderno⁴¹. Su construcción, siguiendo la propuesta de Dussel, será realizada a partir de la imposición de lo Mismo-moderno **no** sobre lo Otro (pueblos originarios), sino como una práctica de colonización, descubrimiento, evangelización, civilización sobre “materia” perteneciente a lo Mismo ya traído por Europa.

La conquista resulta una nueva etapa en el largo proceso de configuración del “Nuevo Mundo”. Este hecho se caracteriza por la más cruda barbarie realizada por los allegados de Europa, en donde los pueblos “americanos” son sometidos a los más atroces tormentos resultando absolutamente instrumentalizados por el conquistador. No se salvarán de esta barbarie moderna los esclavos negros que trabajarán en los ingenios de azúcar u otros productos tropicales.

La tesis central de Dussel tiene que ver con una propuesta que denomina Trans-modernidad, proyecto de superación del concepto de modernidad, y que tendría que ver con la “inclusión” del Otro negado, del Otro en-cubierto. Para esto, nuestro autor considera que habría que matizar o negar el eurocentrismo que tiñe a buena parte de las nociones modernas “originarias”. Así lo dice, en su *principio de construcción* de la Nueva Historia:

La nueva visión de la Historia mundial, que debe incluir no sólo a África y a Asia, no como momento “inmaduro” (la *Unmündigkeit* de Kant), sino como consistente progreso de la Humanidad, *incluye* igualmente a los pueblos amerindios al Oriente del Pacífico. En realidad fueron las poblaciones orientales del Oriente, el Extremo oriente del Oriente. Eran asiáticos por razas, lenguas, culturas. Colón murió afirmando haber llegado a Asia; gracias a Amerigo Vespucci se supo que era un “Mundus Novus”. De lo que hasta ahora no se ha tomado conciencia (al menos al nivel de la conciencia cotidiana y de la enseñanza de la historia en colegios secundarios y universitarios) era que en realidad Amerindia era su ser auténtico. (...) Veamos esto por partes, y para no afirmar ya nunca más que el “descubrimiento” de América da “lugar” a los amerindios en la Historia mundial (como contexto de dicho descubrimiento). Su “lugar” es otro y el “descubrimiento” se interpreta ahora no sólo como “encubrimiento”, sino como genocida “invasión”. (Dussel, 1992: 112)

41 “El ‘conquistador’ es el primer hombre moderno activo, práctico, que impone su ‘individualidad’ violenta a otras personas, al Otro” (Idem: 50) [ese Otro estaría incluido dialécticamente en lo Mismo].

Ya en aquel momento de “invasión”, las resistencias se multiplicaban por todo el continente. Hoy, diversos movimientos de pueblos originarios mantienen ese espíritu de lucha contra quienes avanzan sobre sus territorios y cosmogonías. Hoy, el movimiento zapatista “chiapaneco” reivindica los “usos y costumbres” de los pueblos indios mexicanos, sobre todo de los mayas, tzotziles, tojolabales, tzeltales y mames. Hoy, en Bolivia, gobierna el pueblo quechua y aymara a través de Evo Morales. Hoy, los pueblos originarios *argentinos* marchan desde los cuatro puntos cardinales para exigirle al gobierno nacional el respeto de su autonomía y leyes indias. En un breve recorrido, Dussel nos cuenta lo siguiente:

Debe recordarse (...) que la primera rebelión de esclavos africanos del continente americano se realizó en 1522 en Santo Domingo, en los dominios de Diego Colón, hijo del almirante. (...) Podría seguirse paso a paso la resistencia en todo el continente; en Cuba, donde el gran cacique Hatuey sobresale por sus actos de heroica resistencia; en Puerto Rico, es de recordar el cacique Agüebana y Mabodomoco; en Veragua y el Darien, conquista particularmente sanguinaria, donde sobresale Cemaco, y sobre todo el cacique Urraca; en Nicaragua, especialmente Nicaraguán; en México (...) habría que recordar Xicontenatl en Tlaxcala, Cacama de Tezcoco, los cientos de miles de soldados que mueren en todas las ciudades náhuatl que rodean a México y que resisten hasta el ajusticiamiento del joven Cuauhtemoc. Ha sido una de las resistencias más heroicas de todo el continente –hasta los últimos hombres y mujeres, hasta el suicidio de pueblos enteros antes de entregarse a los invasores-. Con los mayas la “resistencia” fue mucho más articulada y se prolongó casi hasta el siglo XX.⁴² (Dussel, 1992: 164)

Es importante recordar estos acontecimientos que pintan de cuerpo entero los orígenes de la Modernidad. Ellos nos dan una pauta de lo que luego serían procesos contemporáneos particularmente violentos, que aterrarán a la humanidad entera (o a buena parte de ella) y que han tenido su comienzo en la lógica de la invasión a *Abia Yala* (América). Así, en una nota de pie de página, se lee: “Y si es cruel y violento el holocausto de los judíos perpetrado por Hitler (cuyo racismo era general en Francia, Italia, Alemania desde fines del siglo XIX, y no era sino la aplicación del racismo originario de la Modernidad como superioridad de la raza blanca europea sobre los indios, africanos y asiáticos, racismo hoy [1992] renaciente en el Mercado Común Europeo), en la refinada y sistemática manera de ‘matar’, es necesario no olvidar que cerca de cinco millones de africanos ‘murieron’ en los barcos negreros cruzando el Atlántico. Pero el resto, más de seis millones, ‘vivieron’ largos años, tuvieron hijos e hijas, fueron tratados como ‘animales’: murieron en vida durante casi cinco siglos, los cinco siglos de la Modernidad.” (Dussel, 1992: 186) Este ejercicio de memoria nos sirve para comprender cuál es el justo medio de la época moderna. En cada una de estas atroces violencias, la Humanidad ha perdido mucho más de lo que ha podido “conquistar”.

42 En esta última oración Dussel se olvida de los zapatistas que, tanto en la revolución mexicana de 1910- 1917 como en la actualidad, ofrecen una destacada resistencia a los planes que tiene el modelo económico neoliberal en relación a sus tierras y bienes naturales, caso Plan Puebla Panamá. Sobre este particular, se puede ver nuestro trabajo *La situación actual del zapatismo. Un ejemplo latinoamericano de reivindicación étnica*.

La sangre latinoamericana, por su parte, sufrirá esta escisión hasta nuestros días. “Olvidando” la herencia originaria, los mestizos de “Amerindia” retomarán la lógica del ego-moderno-europeo, aquel que, por otro lado, habrá escrito la Historia de los tiempos de la invasión. Extranjeros en su propia tierra, el recorrido de reconstrucción de su identidad será un largo trajinar por los retazos de memoria que guarda el subcontinente. Nada puede ser olvidado, tapado, subsumido, si antes no fue procesado en su real dimensión. En medio de este proceso se encuentra hoy Latinoamérica, en un movimiento que protagonizan los mayas zapatistas por el Norte, los movimientos indígenas ecuatorianos por el centro, el M.S.T. brasileiro por el Este; y los mapuches chilenos, quechuas y aymaras por el Sur.

En el final de *1492. El encubrimiento del otro*, Dussel muestra “siete rostros” de la “otra cara” de la Modernidad. El sexto rostro hace referencia a los obreros y aquí aprovecha para plantear el tema de la “transferencia de valor” de la “periferia” al “centro”. En un primer momento observa que la falta de esta problemática en obras como la de Habermas, Lyotard, Vattimo o Rorty pone de manifiesto su condición de filosofías eurocéntricas o norteamericanas sin conciencia mundial. A partir de esto, nuestro autor realiza la siguiente periodización:

La “transferencia” de la periferia al centro es la injusticia ética estructural mundial de nuestra época (el momento central invisible del “Mito sacrificial de la Modernidad” o de la “modernización”, del “libre mercado”). Sus épocas son aproximadamente las siguientes: la *primera época* es la del mercantilismo dinerario (del siglo XV al XVII), de hegemonía ibérica (donde se transfería valor en dinero: oro, plata; robo nunca reconocido ni evaluado como “crédito” latinoamericano al capital europeo originario, y del cual nunca se cobrará “interés” alguno); la *segunda época*, preparatoria de la dependencia, primera forma del capitalismo libre-cambista, comienza con las reformas borbónicas, de una España ya dependiente de Inglaterra y que impide en América Latina la naciente revolución industrial (como en los obrajes textiles de México o Lima); la *tercera época*, en la segunda forma del capitalismo como imperialismo, por el endeudamiento crediticio (por ejemplo, para instalar ferrocarriles o puertos y por exportación de materias primas con precios muy por debajo de su valor); la *cuarta época*, en la dependencia populista (de regímenes como los de Vargas, Cárdenas o Perón, desde 1930), donde se transfiere valor por una “competencia” con diversa composición orgánica media de los capitales “centrales” y “periféricos”. En ella crece propiamente la “clase obrera” de la que estamos hablando. La *quinta época*, la de transferencia de valor por extracción de las transnacionales, por los créditos internacionales que producen transferencia directa de capital por pago de intereses altísimos en cantidades nunca antes soñadas. (Idem: 198-199)

Para terminar, plantea la necesidad de un “proyecto liberador”; uno que supere a la Modernidad generando un espacio de “transmodernidad”. Él lo define como un proyecto de “racionalidad ampliada”, en donde la voz del “Otro” tenga un lugar en la comunidad de comunicación y, por tanto, todos puedan participar como iguales. Al mismo tiempo, esto debería estar determinado por el respeto al “Otro”, el respeto a la alteridad de su voz.

De esta manera finalizamos la exposición de un *sector* de la propuesta de Dussel. En consonancia, podemos asumir una reseña que hiciera F.Engels en relación a la modernidad, caracterización que coincidirá en el “tiempo” con el filósofo mendocino, pero que obviará absolutamente la “invasión” a América como *motor de cambio* en el origen moderno. Así se lee:

... la investigación moderna de la naturaleza data, como toda la historia moderna, de aquella formidable época a que los alemanes, por la desgracia nacional que en aquel tiempo experimentamos, damos el nombre de la Reforma y que los franceses llaman el Renacimiento y los italianos el Cinquecento sin que ninguno de estos nombres la exprese en su totalidad. Es la época que arranca en la segunda mitad del siglo XV. La monarquía, apoyándose en los habitantes de las ciudades, destruyó el poder de la nobleza feudal y fundó los grandes reinos, erigidos esencialmente sobre una base nacional, en los que habían de desarrollarse las modernas naciones europeas y la moderna sociedad burguesa; y cuando todavía los burgueses y la nobleza seguían riñendo, la guerra de los campesinos alemanes apuntó proféticamente a las futuras luchas de clases, no sólo al sacar a la palestra a los campesinos sublevados –pues esto no era nada nuevo-, sino al poner de manifiesto, detrás de ellos, los comienzos del proletariado actual, tremolando la bandera roja y pronunciando la reivindicación de la comunidad de bienes.⁴³

Aunque la intención de F.Engels es mostrar, más allá del comienzo de la modernidad, la aparición de la burguesía y el proletariado en la escena política europea; en su intervención América se encuentra anulada completamente. Esta omisión que encontramos en este autor no es privativa de él ya que, en varios análisis, hemos notado la misma falta: una completa invisibilización, no sólo de la “invasión”, sino del subcontinente completo.

Deseamos retomar nuestra “segunda modernidad”, aquella que se debate entre *Ilustrados-confiados* y *críticos-negativos*, liberales de libre mercado y marxistas de revolución permanente, *hippies* de “mientras más hago el amor más hago la revolución” y conservadores defensores de la propiedad privada eclesial. Pero, sobre todo, volver a la *segunda modernidad* que asume la propia contradicción, que se debate a su interior, que ha generado pensadores ambiguos y creativos, que supieron encontrar en sus tensiones internas una forma de ironizar sobre ellos mismos. El siglo XX trajo aparejado otro tipo de lógicas, en donde se profundizaron las diferencias generando totalizaciones, en donde se reivindicó a esta misma Modernidad hasta lo Absoluto o se la despreció redondamente, en donde se luchó en nombre del *Sujeto* y también desde la ausencia del *Sujeto*. En este orden (o desorden) de cosas, asumimos que en el siglo XIX los críticos de la modernidad comprendieron que la organización social moderna determinaba el destino del hombre pero, al mismo tiempo, este mismo individuo podía comprender esta situación y luchar contra ese destino. En el siglo XX esta situación se modificó y, en palabras de Weber, los seres se volvieron “especialistas sin espíritu, sensualistas sin corazón; y esta nulidad se refleja en la ilusión de que se ha llegado a un nivel de desarrollo nunca antes alcanzado por la humanidad”. (Berman, 2008: 15)

43 F. Engels, “Dialéctica de la naturaleza”, ed. cit., págs. 3-4 citado en Marx, K. y Engels, F.; *Sobre el arte*, págs. 150-151.

Queremos marcar dos características que nos resultan fundamentales en relación a la época Moderna y que son su asunción de **lo trágico** como parte de “lo posible” (no diremos “lo deseable”) y su **gigantismo** asociado comúnmente a los Grandes Relatos, pero que trataremos de observar en sus micro-expresiones. Tomando del recorrido de M.Berman un diálogo por demás interesante (conversa entre Fausto y Mefisto, tomada a su vez de la obra de Goethe) vemos, en primer lugar, el alto nivel de tragicidad que se pone de manifiesto cuando Fausto responde a la típica propuesta de Mefisto vinculada a su ofrecimiento de: dinero, sexo, poder sobre los otros, fama y gloria, a cambio de su alma. *Nuestro protagonista* dice: “Ya lo oyes que no se trata de gozar. Yo me entrego al torbellino, al placer más doloroso, al odio predilecto, al sedante enojo. Mi pecho, curado ya del afán de saber, no ha de cerrarse en adelante a ningún dolor, y en mi ser íntimo quiero gozar lo que de toda Humanidad es patrimonio, aprender con mi espíritu así lo más alto como lo más bajo, en mi pecho hacinar sus bienes y sus males, y dilatar así mi propio yo hasta el suyo y al fin, como ella misma, estrellarme también. (1765-75)”⁴⁴ Sobran las palabras; la respuesta de Fausto podría considerarse anti-posmoderna y, en este punto, anti-hedonista. Este lugar representa un espacio de golpe constante de las argumentaciones posmodernas que ven en esa actitud una especie de situación de auto-culpabilidad o aún una especie de masoquismo encubierto. Esto generó una reacción de polo opuesto en donde “el placer por el placer mismo” se convierte en la contracara de esta tragicidad. No hay en esta reacción algo que nosotros rescatemos, aunque es importante considerar que el “amor por el conflicto” o esa extraña “necesidad de sacrificio *per se*” como mecanismo de autolegitimación ha resultado una característica curiosa de la modernidad.

Más adelante, M.Berman se adentra en la relación amorosa entre Fausto y Margarita, una muchacha de pueblo de modos conservadores-tradicionales. Fausto tiene sexo con Margarita y esto hace que Valetín, uno de sus hermanos, reaccione ante esta situación. Queremos demostrar aquí de qué manera el gigantismo hace posible el *desencanto*. Más allá del sentido de propiedad de Valetín sobre Margarita hasta el punto de, por decirlo como Dussel, no considerarla “Otra”; se destaca también la unidad de los contrarios vista en su dimensión de polos opuestos. Berman afirma: “Oímos a Valetín, su hermano, un soldado vanidoso y mezquino, contar cómo una vez la puso sobre un pedestal, presumiendo de su virtud en las tabernas; ahora, sin embargo, todos los truhanes pueden reírse de él, y la odia con todo su corazón. (...) Entonces era el símbolo del cielo y ahora lo es del infierno, pero siempre ha sido un puntal de su posición y su vanidad, nunca una persona por derecho propio.” (Berman, 2008: 47-48)

Estas características mencionadas están presentes en la cualidad desarrollista propia de la esta *segunda* Modernidad. Esta etapa, en su lógica de desarrollo –que, aclaramos, no es la única pero sí una hegemónica- crea a un Sujeto que lo puede todo (es deseable que así sea). El hombre o la mujer avanzan, entonces, para desarrollar las capacidades económicas de la sociedad. En la medida en que asume su papel de “creador”, en el mismo movimiento, genera también la posibilidad de destrucción. Se encuentra, en este punto, la paradoja más importante de la modernidad: su condición de modernización, de construcción, de *elevación* de una sociedad *otra* que es acompañada por una destrucción sin miramientos. Todo sea por la renovación y la optimización de los espacios y medios tecnológicos que producen importantes condiciones de acumulación y que, a su vez, provocan nuevas modificaciones en las técnicas y las espacialidades.

44 Los números designan las líneas. Traducción de Walter Kaufmann – Nueva York, Anchor Books, 1932; citado en Berman, M; *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, p. 42.

El “sujeto desarrollista” guarda en su corazón una añoranza destructiva hacia las formas de vida ajenas al desarrollo pensado. La culpa que puede encontrarse en el espíritu burgués, culpa que le impide mostrar con suficiente orgullo la “creatividad de su ambición”, tiene su base en su (in)conciente conocimiento de la destrucción que acompaña su movimiento. De esta forma, esa modernidad que busca controlar a la naturaleza (ser humano incluido), no sólo se inquieta por la culpa que lo invade, sino que busca homogeneizar todo lo existente a su propia lógica. Por eso mismo, “lo otro” que ha escapado –aún en mínima medida- a sus proposiciones fundamentales no sólo es etiquetado como anti-desarrollo, antigüedad o barbarie (terrorista o piquetero) sino que representa una “justificación molesta” de la clase dominante en cuestión.

El peligro para el sujeto desarrollista es doble: por un lado, la resistencia al desarrollo propuesto (podemos pensar, como ejemplo, en aquellos pueblos originarios que impiden la instalación de empresas de minería a cielo abierto con uso de sustancias tóxicas en sus territorios) no sólo se presenta como una afrenta al “plan”, sino como un impulso ético subalterno superior. Este sujeto sabe que ha sido derrotado éticamente y, en el mismo sentido de nuestro ejemplo, se puede observar que la condición de vida que los pueblos originarios tienen en sus prácticas (demostrado geográficamente en la directa relación de economías sustentables respetuosas de la naturaleza y las zonas que ellos habitan – vaya como ejemplo la selva de la Amazonia y las selvas ecuatorianas, ambas habitadas por originarios-) dejan al descubierto la condición de muerte que la actividad del modelo económico neoliberal, de la mano de “nuestro sujeto”, sustenta. Nosotros afirmamos que este tipo de resistencias hieren al sujeto desarrollista que, aunque no lo exprese, se siente derrotado en esta arena. Lejos de la autocrítica deseable, su respuesta es violenta por su propia incapacidad de frenar un determinado proceso (esto nos lleva a una contradicción cuasi terminológica: el desarrollismo, en estado puro, jamás podría frenarse).

El segundo peligro, un peligro que incluye a la humanidad y al mundo entero, consiste en que el solo replanteo de la condición desarrollista llevaría al sujeto a una muerte segura. Si se frena súbitamente y da marcha atrás en su movimiento –cualquiera sea-, ya no es desarrollista de avanzada y desaparece (tal vez, consumido por “otro desarrollismo”). Y, si logra un desarrollo tal que contemple su idea original, es inmediatamente muerto por su propio movimiento. En este caso, y dependiendo de su plan, el riesgo es que tantos otros mueran con él. El desarrollismo está eternamente obligado a desarrollarse, valga la redundancia y obviedad.⁴⁵

Ahora bien, ese tipo de sujeto desarrollista y el modelo que genera no pueden mantener una constante de crecimiento. No descubrimos nada nuevo si decimos que cada vez que las tasas de ganancia comienzan a estancarse, una nueva crisis *de los capitalistas* se avecina. En consonancia con lo que venimos planteando en los últimos párrafos, retomamos la palabra de M.Berman cuando dice que: “para [Paul] De Man, ‘toda la fuerza de la idea de modernidad’ reside en el ‘deseo de borrar cualquier cosa anterior.’” (Berman, 2008: 348) Pero, “lo que ocurrió en los años ’70 fue que, cuando los motores gigantescos del crecimiento y la expansión económicas se pararon, y el tráfico empezó a

45 Ver “Tercera metamorfosis: el desarrollista” (págs. 52-63) en Berman, M.; *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. El autor, en este apartado, le atribuye a Fausto un desarrollismo de tinte socialista alejado de una lógica capitalista. Nosotros hemos pensado en “otro desarrollismo”, basados en su propuesta.

detenerse, las sociedades modernas perdieron bruscamente su capacidad de hacer desaparecer su pasado. A lo largo de los años sesenta, la cuestión había sido si debían o no hacerlo; ahora en los años setenta era que no podían simplemente. La modernidad ya no podía permitirse el lujo de lanzarse a una ‘acción despojada de toda experiencia previa’ (como decía De Man), de ‘borrar cualquier cosa anterior con la esperanza de conseguir finalmente un auténtico presente... un nuevo punto de partida’. Los modernos de los años ’70 no podían permitirse el lujo de aniquilar el pasado y el presente a fin de crear un mundo nuevo ex nihilo; debían aprender a entenderse con el mundo que tenían, y actuar desde él.” (Berman, 2008: 349)

No queremos cerrar este apartado sin antes dejar planteadas *nuestras dos modernidades*: la **primera**, aquella que, como dijimos, actuará de “fondo” de nuestro desarrollo, está estrechamente relacionada con la invasión a las tierras *americanas* por parte de españoles y portugueses, haciendo posible la construcción del “mito de la modernidad” teorizado por E.Dussel. La **segunda** modernidad será la que “nació” de la Ilustración, aquella que prometía una profunda emancipación del “Antiguo Régimen” de la mano de la clase burguesa y que hubiera luchado por amplias libertades para el ser humano. Será también la modernidad de las “guerras de conquista”, de imperialismos, de totalitarismos, de utopías y “lucha de clases”. También, la que se dio el lujo de negarse a sí misma, la que lo construyó todo y lo destruyó todo; la que ilusionó y desencantó con la misma intensidad... hablamos de la modernidad de los proyectos, el futuro y el plan; el fundamento y el pensamiento “duro”.

1.2.1. ¿Modernización o Barbarie?⁴⁶

La modernización es un **proceso** que se da en el ámbito de la economía, la cultura y lo social en general. Muchas veces relacionada con la modernidad, la modernización es el mecanismo por el cual se lograrían los más altos postulados de la época moderna. Según R.Follari, este proceso habría tenido consumación en Europa y ya estaría completamente estudiado, aunque no pasaría lo mismo en Latinoamérica en donde aún se encuentra en “desarrollo”. De la mano de esta dinámica suelen darse las discusiones más bien políticas sobre los “modelos de país”.

Existe una cierta confusión entre la noción de modernización y quiénes serían aquellos que la promoverían. El epistemólogo mendocino dirá que: “a quienes proponen la modernización suele llamárselos ‘posmodernos’, probablemente porque han renunciado a la noción de revolución social, y en esto coinciden con el talante ‘blando’ posmoderno. Pero la equiparación es errónea, en cuanto la posmodernidad parte de la apuesta fuerte por pluralidad social y multiplicidad de lenguajes, mientras la de modernización, de la funcionalización de la sociedad como sistema regulado. La primera desconfía de la razón, la segunda es una propuesta de racionalización ‘progresiva’ y teleológica de corte tradicional. La primera asume frente a la tecnología una resignada distancia, la segunda la reivindica como fuente de recuperación en lo económico y cultural.” (Follari, 1990: 149) Luego puede pensarse en quiénes son los que promueven este proceso y desde qué lugar lo hacen. Siguiendo la proposición de nuestro autor, cierta modernización en lo económico impulsada por EEUU a finales de 1990 no significaba otra cosa que una forma de dominación estratégica que, a partir del

46 Aunque existe “modernización” encarnada por matrices de pensamiento posmoderno, nos dimos la libertad de incluirla dentro del marco de la Modernidad por considerarla más cercana a ella en su concepción originaria.

“pedido” de “apertura” de las fronteras y teniendo a su favor el alto endeudamiento de los países latinoamericanos, ponía los cimientos para avanzar sobre la construcción de un “mercado mundial”.

Sin embargo, lo anterior no significa que no deba pensarse en cierta modernización necesaria habida cuenta de lo útil que resulta la construcción de un proyecto general en donde lo técnico-tecnológico pueda cumplir un papel importante. Pero, la asunción de “una” modernización nos llevaría a aceptar “una” modernidad y, eso, desde países periféricos, sería aceptar el triple comando mundial EEUU-China-Comunidad Europea. Por otro lado, cierta hegemonía de la tecnología (y toda la ciencia que la constituye y justifica) sobre otras formas de interacción y construcción de lo social-afectivo ha generado varias desvinculaciones societales, en donde la máquina ha sustituido al ser humano provocando severas modificaciones en la subjetividad contemporánea.

En su momento, cuando debía imponerse un nuevo modelo económico en el subcontinente y las condiciones no eran propicias, EEUU no dudó en financiar y organizar un sistema de dictaduras militares para la región, apoyadas en ciertos sectores de la sociedad civil local. Luego de estos procesos, los mecanismos de imposición debieron ser otros; en donde débiles democracias regionales abrieron sus puertas al Capital Transnacional en un proceso de privatizaciones y *achicamiento* de las funciones de los Estados. Toda la década del '90 ha tenido estas características en Latinoamérica. R. Follari, después de realizar un breve análisis sobre la modernización y el gobierno de Raúl Alfonsín en Argentina (1983-1989), expone la lógica del diagnóstico pro-modernizador y sus soluciones:

... Se trataba de eliminar los comportamientos “irracionales” y autoritarios, o hacerlos residuales y controlables, a fin de permitir un sistema político democrático estable. La idea principal es que las interrupciones a la democracia provienen de hábitos fundamentalistas, ajenos al pluralismo, al respeto por las normas institucionales y al pacto social. Estos comportamientos corporativos o mesiánicos (estos últimos adjudicados a la izquierda revolucionaria y las instituciones castrenses) responden a una mentalidad no-modernizada, tradicional, en cuanto incapaz de pensar una no-continuidad entre su propia intencionalidad y las mediaciones sociales para cumplimentarla.

Hecho este diagnóstico, se impone entonces favorecer e impulsar un proceso de racionalización progresiva de los comportamientos sociales y políticos: esto sería la modernización. Impulsarla sería propender a una mentalidad más pragmática y tolerante, menos principista y “dura”: en esto colaborarían modificaciones materiales-económicas, por un lado, y la insistencia en un discurso racionalizado él mismo y que remarca la necesidad de la pluralidad, el consenso, la “laicización” de la discusión pública sin principios absolutos ni verdades supuestamente trascendentales. (Follari, 1990: 153)

Luego, en la página 155, encontramos una diferencia con la propuesta de Gino Germani en relación a que “la modernización debilitaría los fundamentos de legitimación”, a la que se le agrega la idea de que esto sólo les sucedería a gobiernos autoritarios y anti-plurales. R.Follari afirma que no es esperable que pensamientos de orden tradicional mantengan la democracia cuando tienden a postular lo Uno como lógica de imposición. Por lo mismo, sostiene la tesis de que “la modernización colabora a una mayor estabilidad del sistema democrático”.

En un marco distinto, pero que mantiene esta tensión entre “modernizaciones locales” asumidas para el necesario bienestar de los pueblos de la región y “modernizaciones de exportación” como formas de dominio y explotación, E.Dussel avanza sobre el proceso de colonización y las visiones opuestas que este “momento” de la Historia tuvo para europeos e indios. El filósofo mendocino cuenta que:

“Decían que las señales y prodigios que se habían visto (...) no podían significar [sino] *el fin y acabamiento del mundo*, y así era grande la tristeza de las gentes” [Fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, Libro IV-UNAM, México, t.II, 1975 – cap.22, p.91]. Es interesante anotar que para Hegel la historia de Europa es “origen y fin de la Historia”, **mientras que para los indios la presencia “modernizadora” de Europa era “el fin y acabamiento del mundo”**. ‘Lo mismo’ tiene un sentido exactamente contrario desde la “otra-cara” de la Modernidad. (Dussel, 1992: 57) [negrita nuestra]

En lo referido a la “conquista espiritual”, es atendible la resistencia de pueblos originarios a esta incipiente “modernización” que tenía en el catolicismo una forma de *racional* organización político-espiritual (recordemos que en aquel momento la división entre Estado, Religión y Artes no existía –y, en la actualidad, a veces parece tampoco existir-. De igual modo, en ese momento era un hecho indiscutible).

La violencia en el proceso de “conquista espiritual” del indio resultó fundamental. La lógica planteada por buena parte de sus “representantes” pone de manifiesto la “necesaria violencia”. Así lo cuenta E.Dussel: “Fernando Mires recuerda el razonamiento de Atahualpa, relatado por el Inca Garcilaso de la Vega, donde se muestra que una evangelización en regla hubiera tomado más tiempo del que los misioneros estaban dispuestos a perder. Después que el padre Valverde expuso a su manera la ‘esencia del cristianismo’ (...) leemos lo que argumentó el Inca:

Demás de esto me ha dicho vuestro hablante que me proponéis cinco varones señalados que debo conocer. El primero es el Dios, Tres y Uno, que son cuatro, a quien llamáis Creador del Universo, ¿por ventura es el mismo que nosotros llamamos Pachacamac y Viracocha? El segundo es el que dice que es Padre de todos los otros hombres, en quien todos ellos amontonaron sus pecados. Al tercero llamáis Jesucristo, sólo el cual no echó sus pecados en aquel primer hombre, pero que fue muerto. Al cuarto nombras Papa. El quinto es Carlos a quien sin hacer cuenta de los otros, llamáis poderosísimo y monarca del universo y supremo de todos. Pero si este Carlos es príncipe y señor de todo el mundo, ¿qué necesidad tenía de que el Papa le hiciese nueva concesión y donación para hacerme guerra y usurpar estos reinos? Y si la tenía, ¿luego el Papa es mayor señor y que no él y más poderoso y príncipe de todo el mundo? También me admiro que digáis que estoy obligado a pagar tributo a Carlos y no a los otros, porque no dais ninguna razón para el tributo, ni yo me hallo obligado a darlo por ninguna vía. Porque si de derecho hubiese de dar tributo y servicio, pareceme que se debería dar a aquel Dios, y a aquel hombre que fue Padre de todos los hombres, y aquel Jesucristo que nunca amontonó sus pecados, finalmente se

había de dar al Papa (...) Pero si dices que a esto no debo dar, menos debo dar a Carlos que nunca fue señor de estas regiones ni le he visto.”⁴⁷

1.2.2. El Modernismo

El espíritu está maravillosamente presto para atrapar la más leve relación existente entre dos objetos seleccionados al azar –escribió Andre Bretón- y los poetas saben que siempre podrán decir que el uno se parece al otro, sin temor a engañarse.
Eugene Lunn en *Marxismo y Modernismo*.

El modernismo era un “arte de las ciudades” y evidentemente hallaba “su habitat natural en las ciudades”.
David Harvey en *La condición de la posmodernidad*.

El modernismo se refiere a aquellos que reivindican a la modernidad en el ámbito del arte y el pensamiento. Como nos dice R.Follari, forman parte de ese movimiento el expresionismo, el futurismo, la música atonal, el cubismo, el constructivismo en cine y teatro, etc. Algunas de las características que forman parte de esta posición son: falta de narración lineal de los relatos, innovación en la modalidad expresiva, ruptura con todo naturalismo y un hacer autoreferencial y conciente de la función de producción del arte. (Follari, 1990: 21)

La noción de vanguardia fue aquella que mejor expresó la posición modernista. Ella se caracterizaba por una tajante ruptura con lo “clásico” y por la reivindicación del arte como espacio legítimo de crítica social, aunque pudiera mostrar una actitud de aceptación o rechazo de la modernidad.

“Lo moderno del modernismo [nos cuenta R.Follari] es su apelación a ‘lo nuevo’, su apertura de la noción de vanguardia (pensando la historia, implícitamente, como un ‘telos’ en cuya consecución hay quienes están más avanzados), su ruptura con los cánones de representación tradicionales y su –en algunos casos- crispada negación de lo existente, que marca la huella de la creencia en una posibilidad para lo social de cambiar lo dado, hacia lo radicalmente diferente (o, al menos, de pensarlo como utopía).” (Follari, 1990: 22) Habría una posición que plantearía el “fracaso” de las vanguardias; sin embargo, ciertos autores reivindican su accionar y entienden que ciertas “derrotas” no significarían su abdicación absoluta (más allá de su posicionamiento ideológico).⁴⁸

El modernismo ha tenido varios momentos y, sin duda, la aparición de “la máquina” en el proceso de construcción de la obra de arte afectó las formas de relación del artista con su obra, con su material; y a la inversa. Existe un modernismo que asimilará estos avances “técnicos” y los postulará como nueva forma de lectura artística, y otros que se alejarán en manifestación de rechazo, desde un espacio más “conservador”. La posibilidad de “mercantilizar” que dio “la máquina” se transformó en un parte aguas dentro del modernismo, que se debatiría –y aún lo hace desde marcos estéticos diferentes- sobre el inagotable tema del “rol del arte”. D. Harvey, por su parte, nos aclara que “es importante tener en cuenta que el modernismo que apareció antes de la Primera Guerra Mundial fue más una reacción a las nuevas condiciones de producción (la máquina, la fábrica, la urbanización), circulación (los nuevos sistemas de transporte

47 “Comentarios Reales de los Incas”, en BAE, Madrid, t. III, 1960, p. 51 en F.Mires, *La colonización de las almas*, DEI, San José, 1991, p.57 citado por Dussel, E.; 1492. *El encubrimiento del otro*, p72.

48 Esto será desarrollado en el capítulo 2 de este trabajo.

y comunicaciones) y consumo (el auge de los mercados masivos, la publicidad y la moda masiva) que un pionero en la producción de estos cambios.” (Harvey, 2008: 39)

D.Harvey tomará de Bradbury y McFarlane una definición de modernismo que aquí queremos compartir:

[El modernismo era] una extraordinaria combinación de futurismo y nihilismo, de elementos revolucionarios y conservadores, (...) de romanticismo y clasicismo. Se trataba de la celebración de una era tecnológica y de una condena de ella; de una entusiasta aceptación de las creencias según la cual los antiguos regímenes de la cultura estaban superados, y de una profunda desesperación frente a ese temor; de una mezcla entre la convicción de que las nuevas formas eran una manera de escapar del historicismo y de las presiones de la época, y la convicción de que eran, precisamente, la expresión viva de esas cosas.⁴⁹

Desde un punto de vista espacial, el modernismo puede leerse desde diversos lugares dependiendo del tipo de práctica que uno tenga en mente.

El modernismo de entreguerra fue “heroico”. Luego de 1945, el “alto modernismo” fue el que se instaló como hegemónico y su vinculación con los centros de poder fue cada vez más estrecha. Es posible que, la necesidad de una “nueva visión” se viera mermada a partir de la instauración de una lógica de mercado basada en los preceptos de Ford y Keynes, con un *color* norteamericano. Esto último estabilizó las apetencias modernistas de posguerra.

Fue así que el modernismo internacional comenzó a despolitizarse. En un primer momento fue rechazado por el fascismo y, en EEUU, se confundía con la cultura en su sentido más general y abstracto. El inconveniente era que este modernismo había mostrado un alto nivel de propaganda socialista durante la década de 1930 a partir del surrealismo, el constructivismo y el realismo socialista. Sin embargo, la cooptación que hiciera el expresionismo abstracto de este movimiento hizo posible que rápidamente el *establishment* político y cultural lo utilizara como *arsenal* en lo que fue conocido como la guerra fría. D.Harvey nos cuenta que: “los artistas de vanguardia, afirma Guilbaut (How the World stole the idea of modern art, 1983, p.200), ‘ahora individualistas políticamente ‘neutrales’’, expresaban en sus obras valores que luego eran asimilados, utilizados y cooptados por los políticos, de modo tal que la rebelión artística se transformó en una agresiva ideología liberal.” (Harvey, 2008: 54)

Cuadro 1: Diferencias esquemáticas entre el modernismo y el posmodernismo

modernismo	posmodernismo
romanticismo / simbolismo	patafísica / dadaísmo
forma (conjunta, cerrada)	antiforma (dislocada, abierta)
propósito	juego
diseño	azar
jerarquía	anarquía
maestría / logos	agotamiento / silencio

49 Bradbury y McFarlane, “Modernism”, 1890-1930, p. 46 en Harvey, D.; *La condición de la posmodernidad*, p. 40.

objeto de arte / obra terminada	proceso / performance / happening
distancia	participación
creación / totalización / síntesis	destrucción / deconstrucción / antítesis
presencia	ausencia
centramiento	dispersión
género/frontera	texto / intertexto
semántica	retórica
paradigma	sintagma
hipotaxis	parataxis
metáfora	metonimia
selección	combinación
raíz / profundidad	rizoma / superficie
interpretación / lectura	contra la interpretación / equívoco
significado	significante
legible	escribible
relato / <i>grande histoire</i>	anti-relato / <i>petit histoire</i>
código maestro	idiolecto
síntoma	deseo
tipo	mutante
genial / fálico	polimorfo / andrógino
paranoia	esquizofrenia
origen / causa	diferencia-diferencia / huella
Dios Padre	Espíritu Santo
metafísica	ironía
determinación	indeterminación
trascendencia	inmanencia

Fuente: Hassan (1985) “The culture of postmodernism”, *Theory, Culture and Society*, págs. 123-124 en Harvey, David; *La condición de la posmodernidad*, p. 60.

No *todo* el modernismo “sufrió” la suerte de quedar bajo la égida del liberalismo dominante. De igual modo, es interesante ver que cierta institucionalidad específica del arte no sólo ha sido utilizada por artistas “oficiales” o *bancados* por el poder de turno, sino que algunos espacios –caso de los museos- han sido utilizados por diversos sectores del arte “de resistencia”, “no-oficial” o como quiera llamarse. En el mismo sentido, hacemos nuestra la siguiente aclaración: “La sutil observación de Foucault (citada en “On the museum’s ruins”, en H. Foster, ed.; Crimp, 1983, p. 47) según la cual ‘Flaubert es a la biblioteca lo que Manet es al museo’ pone de manifiesto cómo los innovadores del modernismo en literatura y en pintura, si bien en un sentido rompen con todas las convenciones pasadas, tienen que situarse históricamente y geográficamente en alguna parte. Tanto la biblioteca como el museo se proponen registrar el pasado y describir la geografía a la vez que romper con ella. La reducción del pasado a una manifestación organizada como una exposición de artefactos (libros, cuadros, reliquias, etc.) es tan formal como la reducción de la geografía a un conjunto de exposiciones de cosas de lugares remotos. Los artistas plásticos y los escritores modernistas pintaron para los museos y escribieron para las bibliotecas, precisamente porque trabajar así les permitía romper con las limitaciones de su lugar y de su época.” (Harvey, 2008: 300-301)

E. Lunn nos ilustra sobre las *direcciones principales de la forma estética y la perspectiva social del modernismo en conjunto*; planteando cuatro características fundamentales de este movimiento.

En primer lugar, el modernismo sería un ejercicio de **autoconciencia o autoreflexión** estética. “Los artistas, escritores y compositores modernos se ocupan a menudo de los medios materiales con los que trabajan, los procesos mismos de la creación en su propia actividad (...). Al actuar así, los modernistas escapan del intento antiguo -que ha cobrado nuevas pretensiones en la estética naturalista- de hacer del arte un mero 'reflejo' o una 'representación' transparente de lo que supuestamente es la realidad 'exterior'.” (Lunn, 1986: 47-48). Una segunda característica tendría que ver con la **simultaneidad, yuxtaposición o “montaje”**. Buena parte de este arte se hace fuerte a partir de la sincronidad, la noción de metáfora o lo que a veces se denomina como “forma espacial”; debilitando de esta manera a la estructura narrativa o temporal.

Un tercer recurso modernista sería su apelación a **la paradoja, la ambigüedad y la incertidumbre**. En un contexto de declinación de las certidumbres de tipo religiosas, filosóficas y científicas; este movimiento se acercó a la multiplicidad (como reacción, también, al nihilismo). “Los modernistas contemplaron la realidad como algo necesariamente construido a partir de perspectivas relativas, mientras trataban de aprovechar la riqueza estética y ética de imágenes, sonidos y puntos de vista ambiguos. Muchas obras modernistas son tratamientos ambiguos de la ciudad contemporáneas, la máquina o las 'masas'.” (Idem: 49)

La cuarta y última *dirección* de las que nos habla E.Lunn tiene que ver con la **“deshumanización”** y el desvanecimiento del sujeto o la personalidad individual integrada. “En la pintura moderna, la forma humana se ve violentamente distorsionada por los expresionistas, descompuestas y geoméricamente rearmadas por los cubistas, y por supuesto desaparece totalmente en el arte abstracto no figurativo.” (Idem: 56)

Entre los diversos modernismos, fue el cubismo quien se relacionó más directamente con los avances tecnológicos y las nuevas herramientas; por ejemplo, tuvo su directa vinculación con las innovaciones técnicas del montaje cinematográfico en el París del 1.900. Para ellos, este tipo de “incursiones” les servía para alejarse de la idea del “artista genio” aislado de todo lo demás, diferenciado de la sociedad industrial y atento a la construcción de su propia personalidad. Sin embargo, “la confianza cubista no es la de la perspectiva liberal (y socialdemócrata): el empirismo y la confianza tradicionales en el progreso lento, lineal, evolutivo, ha sido sustituido por el ataque revolucionario de los cubistas con la aparente estabilidad de los objetos que se desarman, se hacen chocar y se reconstruyen en la superficie de la pintura, en una construcción posible entre otras muchas.” (Idem: 66)

Por otro lado, debemos decir que la articulación entre las vanguardias estéticas y el marxismo ha sido un camino bastante complejo, de acercamientos y alejamientos pero - en el fondo- de ruptura; en esto coinciden E.Lunn y R.Follari. Para el primero, la Segunda Internacional no pudo afrontar las corrientes modernistas de comienzos del siglo XX, y sólo en la década del '20 algunos marxistas asumirían procedimientos modernistas. Así y todo, los esfuerzos marxistas por utilizar la estética modernista resultaron efímeros. Para el segundo, las vanguardias constituyen -al igual que el marxismo- un “relato crítico” de la modernidad. Sin embargo, las direcciones de los

“dos movimientos” serían diferentes en la medida en que uno buscaría la posibilidad racional de establecimiento de un orden social alternativo al capitalismo, mientras que el otro estaría más preocupado por establecer -fundamentalmente- una nueva forma de experiencia estética.

Es interesante observar, de todos modos, las coincidencias entre las vanguardias y el marxismo (como marco de interpretación de la realidad), en la medida en que ambos adhieren a nociones modernas, más allá de su evidente asunción crítica (no es casual que, en la izquierda “tradicional”, se halla apelado a la palabra “vanguardia” para definir a “compañeros de avanzada”). En este último sentido, existe una idea de progreso y, por ende, de teleología, que hace suponer que unos están más adelantados que otros (en relación a la “llegada”). Si se tiene en cuenta la idea de “lo nuevo”, sobre todo en el ámbito del arte, se puede comprender esta necesidad de innovación que constantemente deja obsoleto “lo anterior” (como dice la canción: “veo un museo de grandes novedades, y el tiempo no para”), dirigiéndose siempre hacia el futuro.

Según R.Follari, “el posmodernismo renunció a ser vanguardista y a toda idea de vanguardia. No agregó nada nuevo, reapropió -mezclándolo- lo anterior; ninguna ida hacia adelante, pero tampoco nostalgia del pasado. Simple uso desustancializado de materiales anteriores que no pretender llevar a cabo 'proyecto' alguno.” (Follari, 1990: 36) Ahora bien; para una lectura crítica de las vanguardias en arquitectura, el epistemólogo mendocino retoma algunas ideas de María D. Castrillo (“Sobre estética y posmodernidad”, artic. reprod.) en donde comienza planteando que el diseño funcionalista estaba más preocupado por las necesidades de la industria que por las de los destinatarios de las construcciones. En cuanto a la vanguardias “llamadas críticas”, “vitalistas”, desde Dadá hasta el happening, Castrillo considera que su destino no pudo ser más paradójico: en su intención de “acercar” el arte a la vida cotidiana, resulto que sus “funciones” callejeras se encuentran grabadas y archivadas en los museos.

Para cerrar, y aunque no consideramos que exista un “predominio de la informática por sobre lo industrial”, asumimos esta reflexión:

La paradoja del presente es que no sólo se ha consumado la modernidad tecnológica hasta el límite de la robotización y del predominio de la informática por sobre lo industrial, sino también la protesta cultural moderna; la que fuera utopía de una vida llena de estímulos, sin tabúes, moralmente “liberada”, se ha cumplido. Sólo que allí, como en el lugar del objeto del deseo de Lacan, no había nada. Recién se lo advierte al haber llegado; por eso la falta de vanguardia es hoy expresión de una doble ausencia: la de algún futuro por hacer, y la de un pasado que valga la pena reivindicar. (Follari, 1990: 38)

1.2.3. La Ilustración y la crítica a la razón

Uno de los talentos fuertes de la época moderna ha sido la Ilustración. I. Kant la definía como “la salida por sí misma de la humanidad de un estado de inmadurez culpable (*verschuldeten Unmündigkeit*) (...) La pereza y la cobardía son las causas por las que gran parte de la humanidad permanece gustosamente en ese estado de inmadurez.”⁵⁰

50 Kant, I; “Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?” A 481, citado por Dussel, E; 1492. *El encubrimiento del otro*, págs. 19-20. Una definición extendida se encuentra en Pigna, Felipe; 1810. *La otra historia de nuestra Revolución fundacional*, p. 49.

En el mismo sentido, las propuestas que comenzaron a tomar forma desde mediados del s. XVI, tuvieron en la razón, el progreso, la fe en la ciencia y la posibilidad de controlar a la naturaleza, sus más altos aliados para configurar lo que hemos llamado la *segunda modernidad*. De esta manera lo explica E. Fernandez:

La nueva articulación del saber supone (...) el reconocimiento de los límites naturales de la razón. Se rechaza la indagación de las esencias de las cosas y de sus fundamentos metafísicos. La técnica se constituye en la esencia del nuevo saber, en el instrumento por el cual se modifica la naturaleza rasgando el velo del misterio y de la magia. El hombre se convierte, por medio de la ciencia, en el amo de la naturaleza. El conocimiento no es ya el lugar de la pura contemplación, sino el fundamento para la ejecución de procedimientos eficaces tendientes a controlar lo real. El saber es poder.⁵¹

La razón puede reconducir la historia por la senda “natural” del progreso [saliendo, de esta manera, de la “oscura” Edad Media].

La crítica (...) rompe los lazos que mantienen al hombre en una situación de autoculpable minoridad y lo anima a asumir su condición de “mayor de edad” y de “sujeto”.⁵²

Debe entenderse a la Ilustración en el marco de la disputa por la hegemonía del saber entre: por un lado, “científicos” (o pensadores) que iban ganando espacios en función de la necesidad de *libertades* (muchas veces impulsadas por la clase burguesa revolucionaria) y, por el otro, la Iglesia católica (fundamentalmente en Europa) con su “brazo político”: las monarquías. De esta manera, la Ilustración viene a reemplazar las nociones eclesiales de sentido común por otras de carácter revolucionario, que modificaba desde la astrología, pasando por “el lugar” de Dios en la construcción de sentido, la justificación de la explotación y la pobreza como “espacio de privilegio” y promesa de un lugar mejor en el cielo; hasta las modificaciones político-institucionales que reemplazarían a las monarquías por Estados-nación sustentados en la voluntad de la burguesía (en un proceso que llevaría varias centenas de años) y una profunda transformación en la economía que generaría una modificación cultural de gran importancia.

G.Hegel será un ícono de este movimiento, realizando una abultada argumentación “en favor” del pensamiento, de la razón, de la racionalidad como la forma “más alta” del pensamiento humano. Según su posición, nada podía perturbar al sujeto que se pensaba a sí mismo y que, a partir de su autoconciencia, realizaba su libertad. Ni el cuerpo, ni las necesidades, ni los intereses materiales podían interponerse a este tipo de conciencia. Así lo dice:

De esta manera se diferencia el hombre del animal por el pensar. Los sentimientos, los impulsos, etc., pertenecen tanto al hombre como al animal. (...) Los sentimientos en sí, como tales, no son nada valioso, verdadero; lo que en ellos es verdadero, la determinación, por ejemplo, que hace que un sentimiento sea religioso, procede del pensar solamente. (...) El pensamiento es principalmente lo universal; ya en la Naturaleza, en sus leyes y especies, vemos

51 Fernandez, E.; *La constitución de la razón moderna en la historia. Caracterización y periodización de la modernidad. El debate modernidad-posmodernidad*, p. 3.

52 Idem, p. 4.

que existen pensamientos; por consiguiente, no existen sólo en la forma de la conciencia, sino que en sí y por sí son del mismo modo objetivos.

... la historia de la filosofía es el desarrollo de la razón pensante; por tanto, en el devenir de la historia de la filosofía todo habrá sucedido racionalmente. (...) Se puede sostener la creencia de que todo ha sucedido racionalmente. Es la creencia en la Providencia, sólo que de otra manera.⁵³

Sin embargo, desde el s. XIX los más lúcidos exponentes de la modernidad comenzaron a sospechar en relación a esta “conciencia pura”. F.Nietzsche, K. Marx y S.Freud serán tres de los más enconados “sospechosos” de esta(s) determinación(es) ilustrada(s). Luego, la Escuela de Frankfurt se sumará a este tipo de cuestionamientos.

Pero, antes de avanzar, queremos retomar la definición que realiza R. Follari en relación a qué significa que **la razón esté en crisis** y, de esta forma, ir comprendiendo el resto de la argumentación. Él nos dice que “cuando se habla de crisis de la razón se habla de crisis del fundamento, crisis de legitimidad de la razón. Se afirma que de hecho los usos de la razón ya no se asumen como 'naturales' ni universales, ni correspondientes a una legalidad intrínseca del mundo o de la 'mente' en general. Se trata de que el supuesto avance de la racionalidad hacia un mundo cada vez 'mejor', más manejado por el hombre y acorde a necesidades de éste (según lo prometía el positivismo) es lo que ya no se acepta como evidente.” (Follari, 1990: 67)

M.Horkheimer y T.Adorno serán, en el marco de la Escuela de Frankfurt, dos críticos de la Ilustración y la razón instrumental. Es interesante ver cómo coinciden, en algún punto, con la cita pasada de G.Hegel que también “igual” a la Providencia con la Razón, a Dios con el Hombre. Este párrafo despunta una reseña de sus posiciones: “El surgimiento del sujeto se paga con el reconocimiento del poder como principio de todas las relaciones. Frente a la unidad de esta razón, la división entre Dios y hombre parece en verdad irrelevante (...). Como señores de la naturaleza, el dios creador y el espíritu ordenador se asemejan. La semejanza del hombre con Dios consiste en la soberanía sobre lo existente, en la mirada patronal, en el mando. El mito perece en el iluminismo y la naturaleza en la pura objetividad.”⁵⁴ T.Adorno hará una crítica a la razón instrumental y al productivismo de manera frontal y virulenta; al estilo moderno.

Un frankfurtiano “más actual” realizará también una crítica a la razón, puntualmente a la razón instrumental. J.Habermas explica que las utopías sociales y el pensamiento histórico habían postulado a la ciencia y a la técnica como instrumentos infalibles en el dominio de la naturaleza y de la sociedad; sin embargo, esta promesa quedó destruida ante pruebas irrefutables: “todos los días nos enteramos de que las fuerzas productivas se convierten en fuerzas destructivas y de que las capacidades de planificación se transforman en potencialidades de trastorno.”⁵⁵

Así que, podemos decir sin temor a equivocarnos que la Escuela de Frankfurt realizó una álgida arenga contra la razón instrumental, entendiendo a ésta como herramienta utilizada por el capitalismo del s.XX para establecer su dominio sobre el mundo entero,

53 Hegel, G.; *Introducción a la Historia de la Filosofía*, p. 74 y 75 respectivamente.

54 Horkheimer, M. y Adorno, T.; “Dialéctica del Iluminismo”, Buenos Aires, Sur, 1969, p.22 y s. citada en Fernandez, E.; op. cit., págs. 5-6.

55 Habermas, J.; *Ensayos políticos. La crisis del Estado de Bienestar y el agotamiento de las energías utópicas*, p.116.

optimizando el avance de las fuerzas productivas en detrimento de la sociedad y sus necesidades básicas. R. Follari estudiará a esta Escuela y, al llegar a Marcuse, nos dice:

Para Marcuse, lo estético es “promesa de felicidad”, anticipa un mundo diferente (...) La ruptura con el sistema será **estética**, tesis que sostuvo en toda su trayectoria, y que mantuvo hasta el final. (...) Pensó que una **vivencia** diferente, y no las apelaciones ideológicas, provocaban la ruptura con el orden establecido. La crítica marcusiana de la razón instrumental moderna busca en la sensibilidad aquello que se le sustraiga, para a partir de esa ruptura construir la posibilidad de una razón alternativa que piense los fines desde otro punto de vista, y a la vez el modelo diferente de sociedad que posibilite el logro de dichos fines. (Follari, 1990: 42-43) [negrita en el original]

Cuando D.Harvey analiza al modernismo, encuentra rasgos que están relacionados con “una parte” de lo que venimos planteando. La *lógica*, la “cuadratura” de las ciudades, esa racionalidad *invisible* que atraviesa a las urbes (esa misma invisibilidad que tiene el Municipio cuando uno observa el asfalto de una calle), las formas y los mecanismos a través de los cuales hemos “pagado” la *cercanía* de las cosas, el acceso y, aún, la pobreza acompañada; todo esto se relaciona con un *modo* de concebir la vida que encuentra en lo que ha *sobrevivido* de la proposición ilustrada, su justificación. Una relación entre la ciudad y nuestro psiquismo será realizada por George Simmel, a través de D.Harvey: “George Simmel dio un lustre especial a esta relación en su extraordinario ensayo 'La metrópoli y la vida mental', publicado en 1911. Allí Simmel analiza cómo podríamos responder e internalizar, en los planos psicológico e intelectual, esa increíble diversidad de experiencias y estímulos a la que nos expone la vida urbana moderna. Por un lado, nos hemos liberado de las cadenas de la dependencia subjetiva y, por lo tanto, contamos con un grado de libertad individual mucho más amplio. Pero eso se logró a expensas de dar a los otros un trato objetivo e instrumental. No nos queda otra alternativa que relacionarnos con 'otros' sin rostro a través del frío y despiadado cálculo de los intercambios monetarios capaces de coordinar la creciente división social del trabajo.” (Harvey, 2008: 42)

Esta mirada crítica de Simmel resulta inmanente a toda la modernidad o, mejor dicho, podría llevarse a otros planos de esta época. La posibilidad de “orden” que implica la racionalidad trae aparejada una modificación subjetiva de importantes proporciones. La “cercanía” produce el “alejamiento” y, como bien lo apuntara Ortega y Gasset, ya no se trata de indagar sobre cómo un ser individual deviene hombre social, sino a la inversa; cómo un hombre social deviene sujeto individual. De esta manera se reactiva aquello que nos planteara el pensador alemán K.Marx en relación a nuestra doble vida: sujeto social en lo “político-formal” y en nuestros espacios de trabajo en tanto que *producción social*; y sujeto individual en *nuestra* forma privada de apropiación de los medios de subsistencia. En el mismo sentido, observamos lo deficitario de nuestro “ser social” que, a veces reñido con el amor -aquél concepto que instalara H.Maturana-, o sea, con “el reconocimiento del otro como un legítimo otro en la convivencia”; no ha generado sino un sistema citadino de conveniencias en donde el “otro” sólo se transforma en herramienta de satisfacción de mis deseos -hecho divisas- y a la inversa.

Pero, ¿qué cosas incluye la crisis de la racionalidad? R.Follari nos responde que “la crisis de la racionalidad... abarca la 'negación moderna de lo moderno', las vanguardias, las filosofías de lo 'irracional', el posestructuralismo, la crisis de la epistemología

declarada ya antes de los años '70; en realidad reconoce su origen en la contradicción inherente a la modernidad misma, que requirió para salvar la subjetividad enfrentar al realismo con una exaltación de lo subjetivo, como fue el caso en el romanticismo.” (Follari, 1990: 71)

Aunque hemos avanzado en algunas de las nociones que abre Follari en esta cita, posiblemente no desarrollaremos todo este contenido conceptual que resulta, a todas luces, más abarcador que las intenciones de nuestro apartado. Sin embargo, vale la pena tenerlo en cuenta como guía para analizar en qué lugares se dieron las lecturas críticas en relación a la racionalidad *moderna*. Quedará en el interés del lector consultar sobre esta problemática.

Por otro lado, pero en consonancia con lo que venimos desarrollando, leemos a E.Dussel que en una de sus conferencias toma las argumentaciones del padre Bartolomé de las Casas en relación a la “invasión” de Abia Yala. La defensa del *indio* y la denuncia de las aberraciones cometidas por los invasores, que realizara aquel padre católico, le hacen decir a Dussel: “La razón crítica de Bartolomé fue sepultada por la razón estratégica, por el realismo cínico de Felipe II -y de toda la Modernidad posterior, que llegó al sentido crítico “ilustrado” (Aufgeklärt) intra-europeo, pero que aplicó fuera de sus estrechas fronteras una praxis irracional y violenta... hasta hoy, a finales del siglo XX-.”⁵⁶ (Dussel, 1992: 99) Aunque E.Dussel aclara que reivindicará la parte emancipatoria de la Ilustración, y aunque en estas oraciones observemos esa visión, nuestra desconfianza nos lleva a plantearnos lo siguiente: entendemos que cierta racionalidad (aún la instrumental) nos ha generado una serie de condiciones sociales que ha facilitado la vida en muchos aspectos y que, si acaso vale la aclaración, una parte de ella podrá *sobrevivir* y darnos herramientas para configurar nuevos mundos de derechos plenos. Pero, en el marco de las conquistas llevadas adelante por diversos países europeos, ¿podemos analizar este doble estándar modernidad-intraeuropea-racional-positiva y modernidad-extraeuropea-irracional-violenta? ¿No caeríamos en la misma trampa tejida por el “mito de la modernidad” si aceptáramos este par dicotómico? ¿No funciona, muchas veces, la idea de “racional” como velo que cubre la propia “barbarie” que no desea asumirse? ¿No es, muchas veces, el “perdón” y la “piedad” institucionalizadas en la Iglesia católica un *manto* que busca imponer el propio estilo de vida católico -aún su doble moral- al resto de los mortales, sin importarles los medios necesarios para conseguirlo -medios, las más de las veces, muy poco *piadosos*-?

Ahora bien: es válido contemplar otro matiz que tiene “aquella” razón y que suele resultar incómodo para quienes abdican de la existencia de clases sociales (y ¡ojo!, que nosotros casi casi que lo hacemos). Cuando F.Engels analiza a la Revolución Francesa, describe de qué manera todo lo existente y toda la tradición era *pasada* por la zaranda de la razón como forma de legitimar o no una u otra práctica, una u otra argumentación. Por esto mismo, nunca como en ese momento se utilizaron técnicas tan despiadadas para despejar de prejuicios todo lo existente. Toda creencia sería reemplazada por la

56 D.Harvey lo afirma de la siguiente manera: “... el siglo XX -con sus campos de concentración, escuadrones de la muerte, militarismo, dos guerras mundiales [y contando...], amenaza de exterminio nuclear y la experiencia de Hiroshima y Nagasaki- ha aniquilado este optimismo [ilustrado]. Peor aún, existe la sospecha de que el proyecto de la Ilustración estaba condenado a volverse contra sí mismo, transformando así la lucha por la emancipación del hombre en un sistema de opresión universal en nombre de la liberación de la humanidad. Esta era la desafiante tesis de Horkheimer y Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración* (1972).” (Harvey, 2008: 28) Aunque es válida la caracterización, es cierto que *con el resultado puesto* resulta más simple llegar a estas conclusiones. Nos cuidaremos de ello.

razón, sin miramientos, en la búsqueda del cúmulo de libertades necesarias, propaladas por los revolucionarios y aclamadas por el pueblo. Pero, “hoy sabemos ya que ese reino de la razón no era más que el reino idealizado de la burguesía; que la justicia eterna vino a tomar cuerpo en la justicia burguesa; y que el Estado de la razón, el contrato social de Rousseau, pisó y solamente podía pisar el terreno de la realidad, en forma de la república democrática burguesa. Los grandes pensadores del siglo XVIII, como todos sus predecesores, no podían romper los marcos que su propia época les imponía.”⁵⁷

Volviendo al tema de la razón instrumental, otro de los teóricos que se mostrará reticente a ella será D.Harvey. Asumiendo algunas argumentaciones de Weber, Harvey explica cómo la ilusión de la Ilustración que confiaba en la ciencia, la técnica y la racionalidad como posibilidades de *emancipación* se convirtió en un mecanismo en donde triunfó la razón instrumental con arreglo a fines. Ella lo infectó todo: estructuras económicas, el derecho, la administración burocrática y también el arte. La “jaula de hierro” (Weber) de racionalidad burocrática no permite escapar y, en el mismo movimiento, impide cualquier tipo de libertad universal. (Harvey, 2008)

Por otro lado, resulta preocupante, en el marco de las ciencias, cómo cierto tipo de razón vinculada a la distinción entre sujeto y objeto ha creado un “vacío ético”. La necesaria reivindicación que llevara adelante la Ilustración en función de quitarse de encima la propuesta de gigantismo-totalizante impuesta por la “metafísica institucionalizada” (caso de la Iglesia católica), no logró -o no quiso- articularse con una política ni con una economía que llevara adelante un proyecto verdaderamente emancipador. Nuestra propuesta en relación a la necesidad de una “intersubjetividad-social” será desarrollada en el próximo apartado, y será deudora de la cosmovisión maya en relación a los tojolabales. Una experiencia que podría tomarse de la mano con lo que hemos planteado, sería aquella que desarrolla el movimiento social Tupac Amaru en Jujuy, con cátedras denominadas “Autoestima”⁵⁸. Hablamos del regreso del espíritu en otros términos.

Para ir cerrando, queremos mostrar brevemente qué sucedió en filosofía con la Ilustración, y decidimos hacerlo a partir de D.Harvey:

En filosofía, la mezcla de un pragmatismo norteamericano revivificado con la ola posmarxista y posestructuralista que tuvo su impacto en París después de 1968 produjo lo que Bernstein (Habermas and modernity, 1985, pág. 25) llama “un encarnizamiento contra el humanismo y el legado de la Ilustración”. Esto se produjo en una vigorosa denuncia de la razón abstracta y en una profunda aversión hacia cualquier proyecto que aspirara a la emancipación humana universal a través de la movilización de la tecnología, la ciencia y la razón. (...) La crisis moral de nuestro tiempo es una crisis del pensamiento de la Ilustración. Porque si bien este último sin duda pudo haber permitido que el hombre se emancipara “de la comunidad y la tradición de la Edad Media que sofocaba su libertad individual”, la afirmación del “yo sin Dios” de la Ilustración, en definitiva, se negaba a sí mismo, porque la razón, un medio, ante la ausencia de la verdad de Dios, quedaba sin meta espiritual y sin moral alguna. [Luego] El

57 F.Engels, “Anti-Dühring”, ed. cit., págs. 19-20 en Marx, K. y Engels, F.; *Sobre el arte*, págs. 166-167.

58 Ver Russo, Sandra; *Milagro Sala: Jallalla. La Tupac Amaru, utopía en construcción*; Colihue, Buenos Aires, 2010.

proyecto teológico posmoderno consiste en reafirmar la verdad de Dios, sin abandonar los Poderes de la razón. (Harvey, 2008: 58-59)

Es importante destacar que la “crítica a la razón” será un espacio compartido tanto por la corriente que promueve la “negación moderna de la modernidad” como así también por los posmodernos. En este punto coincidirán ambas visiones, desde distintos lugares y con diversos métodos. La “negación moderna de la modernidad” al estilo de las vanguardias estéticas o el marxismo generarán una lectura crítica de la razón o de cualquier otro dispositivo de dominación que pudiera atentar contra su propio proyecto. En cambio, los posmodernos se posicionarán de una manera diferente, descartando los mecanismos metodológicos modernos y, para decirlo rápido, modificando la problemática en su conjunto. No se buscará el desarrollo de un proyecto en particular, no se apelará a un futuro específico y posible, y la crítica que harán de la razón no postulará ninguna otra como superadora.

1.2.4. El “mito de la modernidad”, nociones eurocéntricas y una cosmovisión originaria de Abia Yala, en Enrique Dussel.

Aquí queremos tomar algunas de las posiciones del ontólogo mendocino Enrique Dussel de su obra *1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Mantendremos el orden que pusimos en el subtítulo, tratando de explicar, en un primer momento, qué entiende Dussel por el “mito de la modernidad”; luego pasaremos a aquellas nociones eurocéntricas que nuestro autor “descubre” en la argumentación *positiva* de la Modernidad, para finalizar con su propuesta sobre una cosmovisión originaria de Abia Yala, una lectura que él reivindica como de “los oprimidos” y que nosotros preferimos pensar como de “los mestizos”.

Repetimos esta explicación para dar comienzo a esta argumentación: “[este trabajo] trata de ir hacia el origen del 'Mito de la Modernidad'. La Modernidad tiene un 'concepto' emancipador racional que afirmaremos, que subsumiremos. Pero, al mismo tiempo, desarrolla un 'mito' irracional, de justificación de la violencia, que deberemos negar, superar. Los postmodernos critican la razón moderna como razón; nosotros criticaremos a la razón moderna por encubrir un mito irracional.” (Dussel, 1992: 9) De esta manera se abre el debate por demás nutritivo entre Modernidad, Mito, Razón e Irracionalidad. Cada paso que demos será pensado en su “fondo” y en su *contraste*, o sea, en el baile propuesto entre la primera modernidad (que tiene su centro en el genocidio) y la segunda (que tiene su fuerte en la Ilustración y sus disputas internas).

En primer lugar, debemos decir que la primera modernidad tuvo su fortaleza en la *capacidad* de proyectar en el Otro las condiciones necesarias como para ejercer la propia violencia. O sea que el “mito de la Modernidad” pudo construir un *otro culpable* de la propia violencia ejercida por *lo mismo*. La guerra de conquista no se hizo esperar, y las plumas pudieron dar cuenta de la situación tal cual lo necesitaba el “mito”:

La primera [razón de la justicia de esta guerra de conquista] es que siendo por naturaleza siervos los hombre bárbaros [indios], incultos e inhumanos, se niegan a admitir el imperio de los que son más prudentes, poderosos y perfectos que ellos; imperio que les traería grandísimas utilidades (*magnas commoditates*), siendo además cosa justa por derecho natural que la materia obedezca a la forma, el cuerpo al alma, el apetito a la razón, los brutos al hombre, la mujer al

marido, lo imperfecto a lo perfecto, lo peor a lo mejor, para bien de todos (*utriusque bene*)⁵⁹

[Luego sigue:] De manera que la dominación (guerra, violencia) que se ejerce sobre el Otro es, en realidad, emancipación, 'utilidad', 'bien' del bárbaro que se civiliza, que se desarrolla o 'moderniza'. En esto consiste el 'mito de la Modernidad', en un victimar al inocente (al Otro) declarándolo causa culpable de su propia victimación, y atribuyéndose el sujeto moderno plena inocencia con respecto al acto victimario. (Dussel, 1992: 86)

Así se justifica la imposición. Hoy, esta misma lógica tiene otros nombres, tal es el caso de las “guerras preventivas”. Mi impulso violento se justifica por la “latencia” del ataque del Otro... Otro que, las más de las veces, ni siquiera conozco. Pero, el hecho de conocer es secundario cuando lo que prima es otra intención: ayer, oro y plata; hoy, petróleo y posicionamiento militar mundial.

Dussel apelaré a Bartolomé de las Casas en la denuncia que este último realiza a la hora de analizar la “conquista”. Así lo expresa el primero:

Bartolomé de las Casas va más allá del sentido crítico de la Modernidad como emancipación (...) porque descubre la falsedad de juzgar al sujeto de la pretendida “inmadurez (*Unmündigkeit*)” con una culpabilidad que el moderno intenta atribuirle para justificar su agresión. (Dussel, 1992: 95)

La emancipación de la antigua dominación o pretendida bestialidad o barbarie de los indígenas no justifica, para Bartolomé, la irracionalidad de la violencia, de la guerra, ni tampoco compensa ni tiene proporción con el nuevo tipo de dominación establecida. **En comparación con la nueva situación de servidumbre, el antiguo orden entre los indígenas era como un paraíso perdido de libertad y dignidad.** (Dussel, 1992: 95-96) [negrita nuestra]

Es constante la tentación en relación a estas últimas palabras: esa necesidad de agrandarlas hasta que lo ocupen todo. Pero dejaremos de lado esta intuición, para atenernos al relato de esta padre que supo “ponerse del lado” de los que estaban “perdiendo”, de aquellos que se veían avasallados en su cultura y modo de vida. Más allá de las disputas entre diferentes pueblos y las relaciones de dominación de unos sobre otros, es evidente que los mecanismos de dominación europeos resultaron una fatalidad para los “indoamericanos”. Es evidente que su vida anterior a la conquista era bastante mejor, aún con las habituales *diferencias entre vecinos*, aún con los “mitos sacrificiales” tan fáciles de señalar en las *prácticas indias* y tan difíciles de observar en la propia cultura occidental. Resulta, a todas luces, un testimonio fundamental el de Bartolomé de las Casas como lo será el del indio Garcilaso de la Vega. Nos queda mucho por andar y desandar, en esta “historia” de Abia Yala, en estos retazos de tiempo que hoy, para la alegría de aquellos mestizos que deseamos conocer más sobre nuestros orígenes, nos muestra un pueblo boliviano en constante construcción, un movimiento neozapatista mexicano de fuerte autonomía y el Pueblo Nación Mapuche que habita territorios de los *nuevos* estados-nación de Argentina y Chile.

La obra de Bartolomé de las Casas *Apologética historia sumaria* tiene como propósito argumentativo el de mostrar la “racionalidad” de la “vida indígena” que resultaba en

59 Ginés de Sepúlveda, “De la justa causa de la guerra contra los indios” – FCE, México, 1987, p.153 en Dussel, E.; op. cit., p.85.

contrapartida a la “irracionalidad-violenta” del “mito de la modernidad”. (Dussel, 1992)
En otro de sus escritos podemos leer:

La Providencia divina estableció, para todo el mundo y para todos los tiempos, un solo, mismo y único modo de enseñarles a los hombres la verdadera religión, a saber: la persuasión del entendimiento por medio de razones y la invitación y suave moción de la voluntad.⁶⁰

Que esta guerra sea injusta se demuestra, en primer lugar, teniendo en cuenta [...] que la merezca el pueblo contra el cual se mueve la guerra, por alguna injuria que le haya hecho el pueblo que ataca. Pero el pueblo infiel que vive en su patria separada de los confines de los cristianos [...] no le ha hecho al pueblo cristiano ninguna injuria *por la que merezca ser atacado* con la guerra. **Luego esa guerra es injusta.**⁶¹ [negrita nuestra]

El “mito de la modernidad” escribe sus primeras palabras a sangre y fuego. Todo se vuelve su contrario y esto es posible en el marco del Gigantismo -por ahora- Moderno. Ese Gigantismo será el que se verá reflejado en el núcleo Eurocéntrico que forma parte de la legitimación de la modernidad. Fue necesario, en primer lugar, borrar una “historia” (que incluye al Mundo Musulmán y, luego, a América como *origen* de las posibilidades modernas) y luego construir Otra Historia Occidental, Cristiana y con Europa como Centro del Mundo.

Para mostrar lo anterior, E.Dussel echa mano del alemán G.Hegel, un fiel representante de esta *segunda modernidad*, una modernidad que intentaremos subsumir en la *primera*. Veremos cómo hace este filósofo para construir la historia de la Europa-Centro y, en el mismo movimiento, admiraremos la increíble influencia que tuvo y tiene en muchas de nuestras argumentaciones. Para comenzar nos preguntamos: *¿cuál es la dirección que tiene la historia universal para G.Hegel?* “La historia universal va del Oriente hacia el Occidente. Europa es absolutamente el fin de la historia universal [...] La historia universal es la disciplina de la idómita voluntad natural dirigida hacia la universalidad y la libertad subjetiva.”⁶²

Hegel comienza por el *final*, por el “remate” de su argumentación. “Europa es **absolutamente** el fin de la historia universal”; ¿qué más se le puede pedir a un intelectual orgánico? Su filosofía de la historia consagra a Europa al dominio absoluto, a la realización absoluta y, luego, al espíritu germano-cristiano lo postula para llevar el mayor estandarte del continente. En un “sentido general” parecido, ya vimos a I.Kant que explica la Ilustración como *salida de la humanidad de su estado de inmadurez culpable*. Esta construcción genera poco margen de acción ya que, para decirlo rápido, todo aquel que no es ilustrado es un inmaduro. En el caso de Hegel, todo aquel que no es germano-cristiano o, por lo menos, europeo, queda inmediatamente afuera de la historia.

Pero, *¿qué es la historia universal para G.Hegel y qué implica su desarrollo?* Así lo dice:

60 “De Único Modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión” (1536), Capítulo 5, 1; FCE, México, 1975, p.65 en Dussel, E.; op. cit., p. 97.

61 Idem, 6,2; p. 431 en Dussel, E.; op. cit., págs. 98-99.

62 Hegel, *Filosofía de la Historia Universal* en Dussel, E.; op. cit., p. 19.

La historia universal representa [...] el desarrollo de la conciencia que el Espíritu tiene de su libertad y también la evolución de la realización que ésta obtiene por medio de tal conciencia. El desarrollo implica una serie de fases, una serie de determinaciones de la libertad, que nacen del concepto de la cosa, o sea, aquí, de la naturaleza de la libertad al hacerse conciente de sí.⁶³

Este “desarrollo”, esta “evolución” de la libertad es “exclusiva”. O sea que el Espíritu “de Hegel” se adueña de pueblos *sabios* que son llevados *a la gloria*, y descarta a otros pueblos por *malformaciones de origen* o falta de *racionalidad*. De la siguiente manera continúa su argumentación:

El Mundo se divide en el Viejo Mundo y en el Nuevo Mundo. El nombre de Nuevo Mundo proviene del hecho de que América [...] no ha sido conocida hasta hace poco *para los europeos*. Pero no se crea que esta distinción es puramente externa. Aquí la división es esencial. Este mundo es nuevo no sólo relativamente sino absolutamente; lo es con respecto a *todos sus caracteres propios* [...]. El mar de las islas, que se extiende entre América del Sur y Asia, revela cierta inmadurez por lo que toca también a su origen [...]. No menos presenta la Nueva Holanda caracteres de juventud geográfica, pues si partiendo de las posesiones inglesas nos adentramos en el territorio, descubrimos enormes ríos que todavía no han llegado a fabricarse un lecho [...]. De América y de su grado de civilización, especialmente en México y Perú, tenemos información de su desarrollo, pero como una cultura enteramente particular, **que expira en el momento en que el Espíritu se le aproxima** (*sowie der Geist sich ihr näherte*) [...]. La inferioridad de estos individuos en todo respecto es enteramente evidente.⁶⁴ [cursiva en el original, negrita nuestra]

Este párrafo resulta central para comprender las nociones eurocéntricas que luego formarán parte del “sentido común” de la *segunda modernidad*, del “mito de la modernidad” y aún de la construcción positivista y neopositivista en las ciencias. Es paradójica la expresión “Nuevo Mundo” y, a la misma vez, la actitud de Hegel de ignorarlo absolutamente en el desarrollo de “su” filosofía. Luego, “como los europeos” no conocían Abia Yala “desde antes”, por supuesto que resultará “nuevo” para ellos (*des-conocido*, esa es la expresión exacta). Sin embargo, el filósofo alemán no se priva de construir su opinión sobre el Nuevo Mundo “recién conocido”. Y lo hace “externa” e “internamente”, sin ningún tipo de inconvenientes, analizando “todos los caracteres propios” de esta nueva *porción de tierra*. Ya su origen es “inmaduro” (¿a lo Kant?), luego vale cierto desprecio hacia países europeos, cuestión necesaria para arribar a “la victoria germano-cristiana” que el autor viene preparando. No conocemos el “grado de información” que se pudiera tener, pero entendemos que primaba el desconocimiento, por lo mismo que *todo era nuevo* para el europeo. El Espíritu hegeliano anulaba absolutamente cualquier *alteridad* y mostraba la superioridad de un “Viejo Mundo” que pasaría de la periferia al centro; aunque nuestro autor jamás reconozca esto y argumente en sentido contrario: “Asia es la parte del mundo donde se verifica el comienzo en cuanto tal [...]. Pero Europa es absolutamente el centro y el fin (*das Zentrum und das Ende*) del mundo antiguo y Occidente en cuanto tal, el Asia el absoluto Oriente.”⁶⁵

63 Hegel, “Die Vernunft in der Geschichte, Zweiter Entwurf” (1830), C, c; en *Sämtliche Werke*, ed. J. Hoffmeister, F. Meiner, Hamburg, 1955, p. 167; edición castellana en *Revista de Occidente*, Buenos Aires, 1946, t. I, p.134, citado en Dussel, E.; op. cit., p.20.

64 Idem, Anhang, b; págs. 199-200; ed. cast., págs. 171-172, en Dussel, E.; op. cit., p.22.

65 Idem, beta; p. 235; ed. cast., p.201 en Dussel, E.; op. cit, p.24.

Como corolario de lo que se viene planteando, vale recordar que G.Hegel le daría una importante responsabilidad al Imperio Germano como portador del cristianismo. El Espíritu Absoluto encarnado en este Imperio haría del Principio cristiano su vocación principal. La siguiente explicación da *fin* a la lógica de dominación esgrimida por nuestro autor, posicionando a Europa como centro del mundo y al pueblo germano-cristiano como centro del Centro. “Porque la historia es la configuración del Espíritu en forma de acontecimiento”⁶⁶, “el pueblo que recibe tal elemento como principio natural [...] es el pueblo dominante en esa época de la historia mundial [...] Contra el derecho absoluto que él tiene por ser el portador actual del grado de desarrollo del Espíritu mundial, el espíritu de los otros pueblos *no tiene derecho alguno* (rechtllos).”⁶⁷

Hasta aquí queda establecida la propuesta filosófico-política eurocéntrica que deberá ser “desarmada” para lograr construir una noción desde la resistencia o, mejor dicho, desde la alteridad. E.Dussel arremete con una tarea que sólo esboza, pero que tiene como objetivo demostrar el “mito” oculto detrás de este eurocentrismo, como así también reconfigurar una historia mundial muy otra. Tomamos una visión muy clara del filósofo mendocino que muestra cómo Europa, durante mucho tiempo, fue la periferia del mundo musulmán (cuestión olvidada **absolutamente** por Hegel):

En el siglo XV, hasta el 1492, la que hoy llamamos “Europa Occidental” era un mundo *periférico y secundario* del mundo musulmán. Nunca había sido “centro” de la Historia. Europa Occidental no se extendía más allá de Viena por el Este, ya que hasta el 1681 los turcos estuvieron junto a sus muros, y de Sevilla en su otro extremo. La totalidad de sus habitantes, de la Europa latino-germana, no superaba los cien millones (inferior a la población del solo Imperio chino en su momento). Era una cultura aislada, que había fracasado con las cruzadas al no poder recuperar cierta presencia en un polo neurálgico del comercio Euroasiático: la conquista del lugar donde se situaba el Santo Sepulcro era, en realidad, el lugar donde el comercio de las caravanas que llegaban a Antioquía desde China (atravesando el Turán y el Turquestán chino) se juntaban con las vías de comunicación para llegar al Asia tropical, a la India de las especias. Rechazados los europeos de poder controlar el Mediterráneo oriental, tuvieron que permanecer aislados, periféricos del mundo musulmán. (Dussel, 1992: 126) Hablar en esta situación de una Europa comienzo, centro y fin de la Historia mundial -como opinaba Hegel- es haber caído en una miopía eurocéntrica. Europa Occidental no era el “centro”, ni su historia había sido *nunca* el “centro” de la historia. (...) Este hecho de la “salida” de Europa Occidental de los estrechos límites dentro de los cuales el mundo musulmán la había apresado constituye, en nuestra opinión, el nacimiento de la Modernidad. (Dussel, 1992: 128)

Más allá de la importancia del pensamiento del filósofo alemán, y la necesaria refutación que hace E.Dussel para poner las cosas en *otro* orden, nos interesa captar la lectura que se hiciera de la realidad alemana hecha por otros alemanes. Es importante tener en cuenta que buena parte de su trabajo sirvió de justificación a la clase burguesa y que, luego de su muerte, sus proposiciones fueron empuñadas tanto por la derecha

66 Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, en *Werke*, Suhrkamp, Frankfurt, t.12, 1970; ed. cast., t.II, p.346.

67 Idem, p. 347.

como por la izquierda política. Uno de sus más prestigiosos discípulos será K.Marx. En conjunto con F.Engels, tendrán una lectura mucho más crítica sobre las *aptitudes alemanas* y darán a conocer buena parte de las debilidades de su sociedad, aún de manera bastante cruel. Nos sirven las siguientes argumentaciones para marcar el contraste entre las diversas lecturas, aclarando que -más allá de que se asumiera la *herencia hegeliana*- estas intervenciones tienen cierta relación con la necesaria ruptura que estos teóricos de izquierda consideraron apropiada. Entonces, cuando F.Engels analiza el idioma alemán y la cultura alemana nos dice:

La torpeza del idioma alemán en la expresión cotidiana, no obstante su enorme flexibilidad en el proceso de elaboración de los temas más difíciles, constituye en parte la causa (¿o la manifestación?) de que los alemanes tengan grandes representantes en la mayor parte de los campos, mientras que su producción masiva sea una basura rematada. Veamos en literatura: Inglaterra cuenta con numerosos poetas de segundo orden, pero de calidad; brillantes escritores de mediano orden inundan casi toda la literatura francesa; en Alemania casi no existe algo similar; pasada una generación casi es imposible leer a nuestros poetas de segundo orden. Lo mismo ocurre en filosofía: junto a Kant y Hegel tenemos a Herbart, Krug, Fris y por último Schopenhauer y Hartman. El genio de los grandes se complementa con la escasa inteligencia de la masa culta; por consiguiente, no existe definición más equivocada que esa de que los alemanes son “un *pueblo* de pensadores”.⁶⁸

En otro lugar, Marx critica a M. Stiner. Tomando un fragmento de una obra de teatro –y atentos al triste paralelismo que podemos encontrar en la visión de Hegel *sobre* América y la de este burgués “culto” *sobre* el “hijo de la selva”-, el pensador alemán analiza una lectura *ingenua* en donde un burgués condiciona su propia libertad por el “desarrollo” de su propio conocimiento, en donde cree que mientras “más libre es”, más se genera problemas y condicionamientos. En la misma argumentación, plantea que el “hijo de la selva”, que aún no es libre, siente mayor libertad y no puede conocer los muchos condicionantes del pobre hombre culto. A partir de esto, el mayor exponente del socialismo dirá: “¡Oh, ‘desmañado’ literato para burgueses y campesinos! No es el hijo de la selva, que aún no es libre, sino que es ‘el hombre culto’ el que ‘cree’ que el salvaje es más libre que el hombre de la cultura. Que el ‘hijo de la selva’⁶⁹ (llevado a la escena por F.Halm) no conoce las limitaciones del hombre culto, porque no puede experimentarlas, es algo tan claro como que el burgués ‘culto’ de Berlín, que sólo conoce al ‘hijo de la selva’ del teatro no sabe nada de la limitación con que tropieza el salvaje. El hecho puro y simple es éste: las limitaciones del salvaje no son las del hombre civilizado. La comparación que nuestro santo establece entre uno y otro es la comparación fantástica propia de un berlinés ‘culto’, cuya cultura consiste en no saber nada de uno ni de otro.”⁷⁰ ¿No es Hegel este burgués “culto” al analizar a los pueblos – y, aún, la geografía- de Abia Yala?

Más adelante, Marx propondrá un proyecto para abolir las cargas feudales en Alemania. Para nosotros, será el último argumento que neutralizará la lectura hegeliana sobre la

68 Engels, F.; “Materiales sobre historia de Francia y Alemania”. Archivo de Marx y Engels, t. X, págs. 354-355, en Marx, K. y Engels, F.; *Sobre el arte*, p. 231.

69 Se alude al drama de Halm titulado *Der Sohn der Wildnis*, 1842.

70 K. Marx y F. Engels, “La ideología alemana”, ed. cit., p. 334, en Marx, K. y Engels, F.; *Sobre el arte*, págs. 241-242.

civilización germano-cristiana como *centro del Eurocentrismo*. Otros imperialismos se siguen debatiendo este lugar; aún hoy, cuando a todas luces se observan las ruinas de un modo de producción capitalista que muestra sus limitaciones y contradicciones. Un Sin-Imperio será necesario... la “absoluta” Des-centralización. K.Marx *descentra* a Hegel de la siguiente manera:

Y, sin embargo, ¡sácate los zapatos, patriota alemán, porque estás pisando la tierra sagrada! Todas estas costumbres bárbaras son fragmentos de la gloria cristiano-germana, son los últimos eslabones de la cadena que se extiende por toda la historia y te une a la grandeza de tus antepasados, llegando hasta los mismos bosques donde vivieron los queruscos. Este tufo, este légamo feudal que volvemos a descubrir aquí en su forma clásica y natural, son los productos que desde antaño distinguen a nuestra patria y todo verdadero alemán debe exclamar con el poeta:

¡Éste es el aire de la patria! Abrasa
Con su fuerza vivificante.
Mis mejillas. ¡Toda esta mugre del camino
Es el estiércol de mi querida patria!⁷¹

Ahora, trataremos de adentrarnos en la búsqueda de una cosmovisión originaria de Abia Yala que dé cuenta de la *lógica* de una interpretación ancestral *americana*. Podemos visualizar cómo el Sol representa la fuente de vida fundamental en buena parte de las culturas originarias. Así lo presentaremos:

Este Sol, su nombre 4 *movimiento*, este es nuestro Sol, en el que vivimos ahora [...] El quinto Sol [...] se llama Sol de *movimiento* porque se mueve, sigue su camino.⁷²

“Movimiento” (Y-olli) tiene que ver con “corazón” (Y-ollo-tl) y con “vida” (Yoliliztli). En realidad “vida” significa “movilidad” (...). Vida, para los aztecas, era “movilidad”; el corazón era el órgano que “movía”. El Sol se movía en el cielo siguiendo su “camino” (*Iohtlatoquiliz*), y “moviendo” o vitalizando todos los seres vivos (los que se mueven por sí). Estos debían dar su vida en sacrificio para que el Sol viviera. Era un círculo vital sacrificial. (Dussel, 1992: 144)

Los aztecas afirmaban que el origen absoluto y eterno no era el “Uno” sino el “Dos” (Ome). En los comienzos, la dualidad azteca estaba representada en Omeyocan (*el lugar de la Dualidad*) situado en el cielo trece. Allí vivía Ometeótl (*Divina-Dualidad*) o simplemente Oméyotl (*Dualidad*). Para los tlamatime (*sabios* –“filosofos”-originarios) el origen es co-determinado, siguiendo la metáfora de una mujer-varón. Para estos sabios sólo la “flor y canto”, o sea, la posibilidad de comunicarse con la divinidad en una comunidad de sabios, representa lo único *verdadero en la tierra* (*helli in tlaliticpac*).

Queremos expresar nuevamente una consecuencia sustancial que ha tenido el **desarrollo** de la idea de razón y la concomitante distinción entre sujeto y objeto propio del pensamiento occidental cristiano. En primer lugar, observamos que el devenir de

71 Karl Marx, “Proyecto legislativo sobre la abolición de las cargas feudales”, Obras, t. V, págs. 294-295 en Marx, K. y Engels, F.; *Sobre el arte*, págs. 254.

72 León de Portilla, “La filosofía náhuatl”, págs. 103 y 333, en Dussel, E.; op. cit., p.144.

esta división ha generado la posibilidad de “vivir un mundo muerto”, de acceder a un espacio que no habla, que no se mueve con nitidez, que no siente; básicamente, que no se comporta como un sujeto-antropocéntrico. Así se puede expresar:

La ruptura ontológica entre la razón y el mundo quiere decir que el mundo ya no es un orden significativo, está expresamente muerto. La comprensión del mundo ya no es asunto de estar en sintonía con el cosmos, como lo era para los pensadores griegos clásicos... El mundo se convirtió en lo que es para los ciudadanos el mundo moderno, un mecanismo desespiritualizado que puede ser captado por los conceptos y representaciones construidos por la razón.⁷³

Por otro lado, un pueblo vecino al azteca como el tojolabal⁷⁴ asume una cosmovisión muy diferente a la razón y muy similar a la de sus vecinos originarios. Como parte de esta cosmovisión originaria de Abia Yala a la que hemos adherido, la distinción que mencionáramos con anterioridad (sujeto-objeto) no tiene existencia en la forma de vida ni en la lengua tojolabal. Carlos Lenkersdorf en su trabajo sobre *Los hombres verdaderos*, analiza la vida tojolabal basándose en un lectura de lingüística-alternativa, poniendo atención en las muchas manifestaciones que tiene la lengua y la clara representación de la vida social que vive en ella. C.Lenkersdorf explica que la palabra *sujeto* no existe en tojolabal por lo que tampoco existe la palabra *objeto*; él observa que la relación que se establece en la comunidad tojolabal (y, por ende, en la lengua) es intersubjetiva. La palabra que se puede asimilar a sujeto en tojolabal es la palabra corazón. Un diálogo explica esta cosmovisión.

Mira, hermano, todas las cosas tienen corazón, todas las cosas viven. Aquí el reloj que traes tiene corazón. Lo ves porque camina, se mueve. Las flores, las plantas, la milpa tiene corazón. Por eso, tenemos que visitarla, platicarles y esperar que nos platiquen. Tal vez tú no lo ves ni entiendes sus palabras. Ya es otra cosa que tu reloj. Pero te digo, todas las cosas tienen corazón, todas las cosas viven aunque tú no te das cuenta. Mira esta piedra que nos sirve de banco. También ella tiene corazón. Los ojos no te lo dicen, tampoco lo oyes ni lo sabes, porque no ves cómo vive, cómo se mueve. Tú no sabes cómo vive. Otra vez te digo, no lo ves ni lo sientes. Pero sí vive. Sí se mueve aunque muy, muy despacito. Otra vuelta te lo digo. Vive. Tiene corazón. Créeme.⁷⁵

Estas fueron las palabras que nos entregó el hermano Chepe. Lo intersubjetivo podría traducirse a *entrecorazones*. La vida de la cosmovisión tojolabal se da entrecorazones y resulta ser muy diferente a la mirada occidental-cristiana-sujeto-propiedad-objeto. Para los tojolabales resulta natural entender que cada elemento de nuestro planeta tiene vida y eso nos obliga a respetar todas las formas de existencia. Además, quita al ser humano del centro de las formas de interpretaciones del mundo, llevándolo a un lugar que es parte-igual en la naturaleza. “Nosotros, mujeres y hombres, no somos tan particulares, puesto que no hay nada sin vida. Por ello, estamos ubicados en medio de muchos,

73 Frédérique Apffel-Marglin, “Introduction: Rationality and the World”, en Frédérique Apffel-Marglin y Stephen A. Marglin, *Decolonizing Knowledge. From Development to Dialogue*, Clarendon Press, Oxford, 1996, p. 3 citado por Lander, Edgardo; *Ciencias Sociales: saberes coloniales y eurocéntricos*, p. 15.

74 Tojol ab al no quiere decir otra cosa que idioma verdadero, lengua auténtica o algo por el estilo.

75 Lenkersdorf, Carlos; *Los hombres verdaderos: Voces y testimonios tojolabales. Lengua y sociedad, naturaleza y cultura, artes y comunidad cósmica*, 3.1.4.1. El testimonio del hermano Chepe, pág. 70. (El autor tradujo este testimonio del tojolabal).

muchos hermanos que viven y nos acompañan. Todos formamos una gran comunidad. Nosotros no representamos el centro ni la cúspide de todas las cosas. Somos **compañeros entre compañeros**. Iguales entre iguales. No estamos solos ni abandonados. Siempre estamos en compañía.”⁷⁶

Existe una circularidad en buena parte de las interpretaciones de pueblos originarios en relación a la experiencia vivida. Hay un “retorno”, un tiempo que vuelve y se re-significa en un “presente”. Pero, en la medida en que este relato no tiene en cuenta una “historia-lineal”, lo que en realidad sucede es que todos los “pasados-presentes” tienen la cualidad de actualizarse en este tiempo de vivencias. La astrología y ciertas interpretaciones del contacto-comunicativo con la naturaleza hacen posible una serie de augurios y pronósticos vinculados con la vida. En la circularidad del tiempo *originario* la posibilidad de conocer acontecimientos “futuros” es exactamente la misma que la de acceder a hechos del “pasado” a partir de una lectura “presente”. El segundo-presente en donde se realiza el *intercambio de información*, teniendo en cuenta el retorno-circular, lleva consigo una exacta acumulación de “presentes-pasados” y explicaciones “futuras”. Lo que se “ve” no es el “futuro”, sino la posibilidad de actualizar un nuevo *retorno* en un momento presente que se vuelve eterno.

Esto no tuvo tiempo de ser explicado. Una brutal distancia existía entre los tlamatime y los cristianos venidos de España. “Se cuenta que a tres tlamatime de Echécatl, de origen tezcocano, los comieron los perros. No más ellos vinieron a entregarse. Nadie los obligó. No más venían trayendo sus papeles con pinturas [‘códices’]. Eran cuatro, uno huyó; tres fueron atacados, allá en Coyoacán.”⁷⁷ Es difícil de imaginar el nivel de soberbia de aquellos españoles y la humillación por la que pasaron estos “pensadores” originarios. E.Dussel cuenta sobre un encuentro entre tlamatimes y doce frailes franciscanos venidos de España. De esta manera lo describe:

Era un diálogo entre “la razón del Otro” y el “discurso de la Modernidad” naciente. No había simetría: no era una “comunidad de argumentación” en situación ideal, ya que unos eran los vencidos y otros los vencedores. Además, y contra lo que pudiese pensarse, el saber de ambos argumentantes tenía diferente desarrollo. El de los *tlamatime* conservaban el alto grado de sofisticación de *Calmécac*. Los frailes, aunque muy escogidos y excelentes religiosos, no tenían el nivel formal de los aztecas. (Dussel, 1992: 170)

En aquel momento histórico, los tlamatime construyeron una pieza estricta del arte retórico (“flor y canto”), plena de belleza y lógica, dividida en seis partes. [En la numeración de León Portilla: 1. Introducción retórica, 2. Preparación a la respuesta a la propuesta de los frailes, 3. Planteo central de la cuestión a ser debatida, 4. Argumentos para probar la conclusión a la que quieren llegar los tlamatime: a) De autoridad, b) De coherencia existencial, c) De antigüedad; 5. Conclusión: no podemos abandonar nuestras normas de vida y 6. Corolario: “haced con nosotros lo que queráis.”] (Idem: 171)

En relación al punto 1. Introducción retórica, una parte de él dice: “Señores nuestros, muy estimados señores: Habéis padecido trabajos para llegar a esta tierra. Aquí, ante vosotros, os contemplamos, nosotros gente ignorante.” (Idem, 171) Esta ignorancia no

76 Idem, pág. 71.

77 Ms. Anónimo de Tlatelolco – León Portilla, “El reverso de la conquista”, p.35, citado en Dussel, E.; op. cit., p. 169.

es una ignorancia cualquiera, sino que es timacevalti: justo aquello que se tiene desde la sabiduría (de esta manera lo explicaba Nezahualcoyotl). “¿Acaso hablamos algo *verdadero* aquí, Dador de Vida? Sólo soñamos, sólo nos levantamos del sueño, sólo es un sueño. ¡Nadie habla aquí *verdad!*”⁷⁸

Es posible que, en la actualidad, exista un “nuevo Dios”. Y ese *nuevo dios* no deja de exigir el sacrificio de hombres y mujeres, de montes y montañas; y de ríos y mares. Es un nuevo dios que lo absorbe todo, lo consume todo y lo acumula todo. No parece tener otro mandamiento que no sea aquel que dice: “no importa qué cosas sucedan, mantendrás o aumentarás la tasa de ganancia vigente”. De la siguiente manera lo presenta nuestro autor:

Un “Nuevo Dios” amanece en el horizonte de una nueva época, comienza en el cielo su camino triunfal, no ya bajo el signo sacrificial Huitzilopochli, sino ahora bajo el reinado del “mito sacrificial de la Modernidad”: el *capital* en su época dineraria –siglos XVI y XVII bajo el mercantilismo hispano y después holandés, para en el siglo XVIII adquirir su rostro industrial en Inglaterra, o en el siglo XX el transnacional en Estados Unidos, Alemania o Japón: metamorfosis de un nuevo “fetiche”-. (Idem: 178)

“El capital es trabajo *muerto* que sólo se *vivifica*, a la manera del vampiro, al chupar *trabajo vivo*, y que vive tanto más cuanto más trabajo vivo chupa.”⁷⁹ El descubrimiento de las comarcas auríferas y argentíferas de América, el exterminio, esclavización y soterramiento en las minas de la población aborigen, la conquista y saqueo de las Indias Occidentales, la transformación de África en un coto reservado para la caza comercial de pieles negras, caracterizan los albores de la era [llamada por Dussel “El Sexto Sol”] de la producción capitalista.⁸⁰

En otro trabajo hemos podido rastrear las formas de organización indígena, la educación bilingüe que se imparte en muchas comunidades, las economías sustentables respetuosas de la naturaleza y su incansable lucha por el reconocimiento de sus modos de vida, de su cosmovisión y su espíritu. En *La situación actual del zapatismo* conocimos una parte de la cosmovisión maya y, desde aquí, sugerimos la lectura del apartado “1492: una forma moderna de entender la modernidad”, que forma parte del capítulo 2: “El multiculturalismo”.

Para finalizar, queremos aclarar que confiamos en la mayor parte de la propuesta que hace Enrique Dussel en *1492. El encubrimiento del otro*, pero no podemos dejar de notar ciertos “deslices” relacionados con la utilización del concepto de “razón” y el de “racionalidad”; de igual modo, su constante necesidad de demostrar que los pueblos originarios poseían algún tipo de dominio sobre la “filosofía” que era ejercida por los tlamatinime (especie de “filósofos”). Aunque E.Dussel discute con otros intelectuales europeos y norteamericanos en relación a estos puntos, no deja de ser sospechoso su

78 Ms. Cantares Mexicanos, fol. 17, r; León Portilla, op. cit., p.60, citado en Dussel, E.; op. cit., p.171.

79 Karl Marx, “El Capital I”, cap. 3, 1 (1867) (ed. castellana Siglo XXI, México, t. I/1, págs. 279-280; ed. alemana MEGA II, 5, p.179) en Dussel, E.; op. cit., p.179.

80 Idem, I, 6 (I/3, p.939; MEGA II, 5, p.601) en Dussel, E.; op. cit., p.179. “El clásico santo del cristianismo mortificaba *su cuerpo* para la salvación de las almas de las masas; el educado santo moderno mortificará *el cuerpo de las masas* para la salvación de su propia alma.” Marx, K. y Engels, F.; “El movimiento contra la Iglesia. Sobre la religión”, ed. cit., p. 111, en Marx, K. y Engels, F.; *Sobre el arte*, p. 170.

cuasi-intento de *legitimación de lo originario* a partir de estos conceptos “europeos”. En un momento de su argumentación, el filósofo mendocino comienza a analizar los “grados” de “racionalidad” de la actitud de Moctezuma ante la invasión española (encabezada por Cortés). Aunque la palabra “racional” aparece entre comillas, no deja de sorprender la cantidad de veces que el autor la utiliza ni tampoco el aura de legitimidad con la que es rodeada. La necesidad de mostrar a los tlamatinime como “filósofos aztecas” acrecienta nuestra desconfianza. Luego, al hablar de las decisiones de Moctezuma, dice: “Eran racionales y las más convenientes, *si se toma en consideración el ‘mundo’ de Moctezuma y no se proyecta sobre él la perspectiva eurocéntrica.*” ¿Esta reiteración de “lo racional” como legitimador de discursos y decisiones y, por otro lado, su argumentación sobre la posibilidad de una figura como la del “filósofo azteca” no iría en contra de su propia tesis? (o, por lo menos, ¿no demostraría un basamento eurocéntrico?)

1.3. Posmodernidad

La Ilustración ha muerto, el marxismo ha muerto,
el movimiento obrero ha muerto... y el autor no se siente nada bien.
Neil Smith

La posmodernidad es una época y una actitud ante la vida, como dijimos más arriba en “algunas tesis que asumimos como propias”. Resulta ser un complejo mecanismo teórico, en tanto rompe con cualquier idea o necesidad de totalidad y, por ende, fragmenta aquello que puede estudiarse o percibirse, en mil pedazos. Cada fragmentación genera lógicas propias, “impulsos particulares” que van de la mano de *nociones de la diferencia*. El gigantismo moderno lo hizo posible y, hoy, las diferencias se acumulan en todas las esquinas, creando estudios y análisis (vidas) que van desde las tribus urbanas (emos, floguers, cumbieros, *hiphoperos*, *skateros*, etc.), grupos étnicos (indígenas, afroamericanos, estudios de inmigración; por nombrar algunos), pasando por temas de diversidad sexual (gays, lesbianas, transgéneros, etc.) e identidad en su sentido más amplio (grupos de consumo, ecologistas, visionado de TV, usos de la Internet, etc.); hasta llegar a los renombrados estudios culturales (que incluyen elementos de lo que hemos mencionado) y a una parte de las filosofías de la deconstrucción.

J.F. Lyotard será uno de los primeros en avanzar sobre el concepto de posmodernidad. En su diagnóstico, él dirá: “En origen, la ciencia está en conflicto con los relatos. Medidos por sus propios criterios, la mayor parte de los relatos se revelan fábulas. Pero, en tanto que la ciencia no se reduce a enunciar regularidades útiles y busca lo verdadero, debe legitimar sus reglas de juego (...) Cuando este metadiscurso [la filosofía] recurre explícitamente a tal o tal otro gran relato, como la dialéctica del Espíritu, la hermenéutica del sentido, la emancipación del sujeto razonante o trabajador, se decide llamar ‘moderna’ a la ciencia que se refiere a ellos para legitimarse.” “Simplificando al máximo, se tiene por ‘postmoderna’ la incredulidad con respecto a los metarelatos (...) Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella.”⁸¹

81 Lyotard, J.F.; Introducción a *La condición posmoderna*, págs. 9 y 10 respectivamente.

Vinculado al rechazo a los “meta-relatos”, nos encontramos con que: “El redescubrimiento del pragmatismo en filosofía (por ej. Rorty, 1979), la transformación de las ideas sobre la filosofía de la ciencia propuesta por Kuhn (1962) y Feyerabend (1975), el énfasis de Foucault en la discontinuidad y la diferencia en la historia, y el privilegio que éste otorga a ‘las correlaciones polimorfas en lugar de la causalidad simple o compleja’, los nuevos desarrollos de las matemáticas que destacan la indeterminación (catástrofe y teoría del caos, geometría fractal), la reaparición de la preocupación por la ética, la política y la antropología, por el valor y dignidad del ‘otro’, todo indica un cambio extendido y profundo en la ‘estructura del sentimiento’. Estos ejemplos tienen en común un rechazo por los ‘meta-relatos’ (grandes interpretaciones teóricas de aplicación universal).” (Harvey, 2008: 23)

Son dos las críticas que se repiten en diversos autores sobre cierta **actitud** posmoderna que plantea contradicciones internas: la primera: aunque, como mencionáramos, la diversidad y fragmentación forman parte de sus características principales, es habitual la queja de los posmodernos en relación a la crítica que se le realiza desde lecturas modernas. Resulta paradójal, en este punto, semejante observación. La segunda: no hay, de parte de los posmodernos, un reconocimiento a su “nacimiento moderno”; no se reconoce en sus recorridos argumentativos una valoración a la época predecesora que, inevitablemente, convive aún con ellos.

Sin duda que, existen muchas características posmodernas que valen la pena rescatar en la medida en que abordan espacios que las teorías y nociones anteriores no contemplaban. Cuando R. Follari analiza un compilado hecho por Foster, encuentra que: “el posmodernismo implica abandono de la proyectualidad, o imposibilidad de su pensamiento, asumido esto como dato social objetivo; ausencia de cualquier ‘totalidad’ como horizonte de significación social o política; una estética que ‘no rompe’ con lo dado, alejadas de utopismos estilo Marcuse y Bloch; un centramiento, si cabe la palabra, en el solo mundo ‘próximo’ al sujeto. Pero si ahora nos ubicamos en los valores que lo posmoderno ha planteado, hay que advertir, en una misma textualidad, la existencia de aspectos compartibles: reasunción de la existencia inmediata del sujeto, sin mistificarla en Presencia; recuperación de lo corpóreo; toma de lugar en los problemas más directos de la comunidad a que se pertenece (la **pequeña** comunidad, por supuesto); eliminación de los teleologismos que pretenden una historia predeterminada; capacidad para un talante ‘no crispado’ de la existencia y para el goce correspondiente, su búsqueda y reconocimiento, etc.” (Follari, 1990: 80-81) [negrita en el original]

Otra modificación importante que se ha dado en este “rebasamiento” posmoderno ha sido la del sujeto-humano. A diferencia de los sujetos de los meta-relatos, Hombres que asumían en sí grandes proezas y fuertes determinaciones de cambios sociales y culturales, el sujeto posmoderno aparece como ese sujeto fragmentado que “apenas” asume su espacio ya que considera que sólo ése ya es demasiado “complejo”. El sujeto revolucionario propio de la crítica de la modernidad al estilo de la Clase Obrera es reemplazado por el sujeto **fuertemente** interpelado por los medios masivos de comunicación, la “sociedad de consumo”, el hedonismo como centralidad de vida, las posibilidades más efímeras –en la medida en que la realización de un Proyecto o la

lucha por valores *para toda la sociedad* han desaparecido- y una cierta soledad exóticamente acompañada: una especie de *soledad de multitudes*.⁸²

Estas determinaciones epocales que nosotros hemos construido para nuestras vidas resultan en contradicciones económicas y culturales. Cierta sector de la política liberal tradicional y no pocos dirigentes de las religiones instituidas encuentran en la posmodernidad a un adversario... a la vez que, en relación a la posibilidad de realizar negocios y mantener flujos constantes de dinero, tener un alto consumo de sus propias propuestas y chances de acumulación; la época no puede *serles* más favorable. Por esto mismo el ex-marxista D.Bell puede estar preocupado por la moral tradicional y las dificultades de supervivencia de la cultura del ahorro ante un sistema que promueve constantemente el consumo y el placer. Para J.Habermas, se busca una relación de dependencia al mercado y se incentiva el avance de las fuerzas productivas; sin embargo, luego existe una oposición a las consecuencias culturales de esta lógica. Como éstas últimas están determinadas por las primeras, la cuestión no tiene solución: de esto se trata la contradicción neoconservadora. (Follari, 1990: 91)

Lo anterior y, también, la totalidad de la discusión modernidad-posmodernidad tiene como objetivos determinar los rasgos generales de nuestra época a fin de sustentar aquellas políticas y acciones que creemos van en defensa de una sociedad más incluyente e igualitaria; al mismo tiempo que nos da las pautas para modificar los espacios “reaccionarios” que impiden un avance hacia el ejercicio pleno de derechos y la “absoluta” realización de los sentidos. En Latinoamérica se puede decir que, aunque la posmodernidad ha tomado buena parte de nuestro modo de vida, no se encuentra en un espacio de plenitud total, sobre todo porque la *segunda modernidad* no ha logrado desarrollarse “completamente” en estas tierras. En este sentido, lejos estamos de cierto hastío por el consumo y la oferta de productos, no se ha producido una industrialización “asfixiante” ni una maquinación de lo cotidiano; aún la naturaleza puede ser encontrada por nosotros, aunque cada vez resulte menos *natural*. De todos modos, sí sufrimos la polución en las grandes ciudades, hay un proceso de “despersonalización” creciente, existe también un sistema de satélites, comunicaciones instantáneas y digitalidad en ascenso, como así también grandes bolsones de pobreza de hombres y mujeres que no acceden a servicios básicos y que no encuentran trabajo con mucha facilidad.

En relación a la juventud, vale esta aclaración aunque, lamentablemente, el diagnóstico podría extenderse a la población en general. Es posible esta “unificación actitudinal” entre un joven posmoderno europeo y un joven latinoamericano:

Muchos jóvenes advierten que no tienen futuro en nuestros países, que el esfuerzo de estudiar no asegura recompensa alguna para quien finaliza una carrera universitaria, que, en fin, “todo da igual”. Esta finalidad de desesperanza y “dejar pasar”, de admitir que hay que concentrarse en el momento porque el futuro no promete, es paradójicamente similar a los que practican el hedonismo frente al hartazgo de posibilidades ofrecidas, o por debilidad, dado que han vivido en una sociedad que todo lo otorgó. El “efecto” es muy similar:

82 “El fin de la fantasía positivista del proceso indefinido, y a la vez de la noción marxista de revolución social (hablamos del capitalismo avanzado), son muestra fuerte de que ha sido clausurada una época de proyectos históricos, para pasar a otra donde ya no se mantiene el ‘espíritu histórico’, la lucha por construir un porvenir. Ésa es precisamente la característica definitoria de la posmodernidad.” (Follari, 1990: 87)

individuación, falta de solidaridad, ausencia de teleología, aferramiento al presente, desencantamiento del mundo. (Follari, 1990: 145)

La imposición del modelo económico neoliberal en la década del '90 en Argentina y el resto de Latinoamérica acrecentó la descripción que acabamos de reproducir. Las crisis que se fueron sucediendo una a otra generaron altos niveles de incertidumbre, sobre todo en los jóvenes que se vieron imposibilitados de acceder a una educación de calidad, una buena salud y a un trabajo digno con todo y obra social. Sin embargo, del 2.000 al 2.010, un cierto tipo de integración regional ha posibilitado un aumento en el acceso a la educación, una suba en el índice de empleo y una reducción de la pobreza en buena parte de Latinoamérica. Algunos sectores de la juventud hoy encuentran otros espacios y vuelven a confiar en el país *nuestroamericano* en donde habitan, todo esto acompañado de reiteradas crisis que en la actualidad afectan a países tales como: EEUU, España, Grecia, Alemania, etc.

En Argentina, luego de siete años de virulenta dictadura militar (1976-1983); un tibio retorno a la democracia de la mano de Raúl Alfonsín (1983-1989) y, después de diez años de abierto neoliberalismo durante la gestión de Carlos Menem (1989-1999); se gestó una sólida base para la crisis de lo crítico-revolucionario. La persecución política de las organizaciones en la época del terrorismo de Estado, el proceso de endeudamiento externo que disminuyó las posibilidades de soberanía, la derrota en la guerra de Malvinas (1982) con las consecuencias sociales pertinentes, los procesos de hiperinflación y los diez años de entrega del “patrimonio nacional” a multinacionales extranjeras hicieron posible un debilitamiento de las proyecciones de comienzo de la década del '70. La disolución de la Unión Soviética y la caída del muro de Berlín (con el concomitante debilitamiento del marxismo ortodoxo), los socialismos *aggiornados* en diversas regiones del globo y la lenta pero contundente instalación de un “mercado global”, hicieron posible una disolución de las teleologías en sentido utópico, la proyectualidad “blanda” al estilo de “gestiones”, la desaparición del *sujeto tradicional* y el desinterés de las grandes masas en relación a la política. Como lo apuntáramos anteriormente, a partir del año 2.000 se puede observar que los diversos neopopulismos latinoamericanos generarán un “retorno” de caracteres modernos en donde la política y su proyectualidad tendrán una fuerte raigambre. Aunque los espacios políticos que lideran este nuevo movimiento están integrados por muchas organizaciones de distintas procedencias, existe una cierta centralidad y liderazgo similar a los que plantearon los partidos y estructuras de la década del '60 y principios de los '70 –más parecidos aún a los populismos anteriores-. Se comparte igualmente cierta matriz ideológica, aunque resulta “lavada” al estilo del siglo XXI.

1.3.1. Posmodernismo

... me gustaría caracterizar la experiencia posmodernista en la forma con que confío que resulte una frase paradójica: la de que “lo diferente se parece”.

Fredric Jameson

[aunque] el movimiento de 1968 [Chicago, París, Praga, México, Madrid, Tokio y Berlín] resultó un fracaso, debe ser considerado, sin embargo, como el precursor político y cultural del surgimiento del posmodernismo.

David Harvey

Presentamos ahora al posmodernismo en tanto lógica cultural dominante del capitalismo tardío. Así lo muestra Eduardo Gruner y lo continúa Fredric Jameson:

El posmodernismo es, entre otras cosas, la recuperación (no siempre del todo conciente), por parte de la ideología dominante, del hecho de que se ha operado efectivamente, en el mundo, una *metamorfosis* –y la resonancia kafkiana del término no es desestimable– por la cual ni la esfera de la producción, ni las clases sociales, ni la praxis política, ni el orden simbólico en su conjunto, son ya lo que eran: una “puesta a punto” con respecto de lo cual, hay que decirlo con claridad, el reloj de la izquierda atrasa sensiblemente. (Jameson, 1991: 8) [Del prólogo de E.Gruner]

Los últimos años se han caracterizado por un milenarismo de signo inverso, en que las premoniciones catastróficas o redentoras del futuro han sido reemplazadas por la sensación del fin de esto o aquello (el fin de la ideología, del arte o las clases sociales; la “crisis” del leninismo, de la socialdemocracia o del estado de bienestar, etc.): tomados en conjunto, estos fenómenos quizá constituyan lo que cada vez más se ha dado en denominar posmodernismo. (Idem: 15)

D.Harvey echa mano del crítico literario Terry Eagleton para definir el término posmodernismo: “Existe quizás un cierto consenso según el cual el típico artefacto posmodernista es leve, auto-irónico y hasta esquizoide; y reacciona a la autonomía austera del alto modernismo adoptando de manera imprudente el lenguaje del comercio y de la mercancía. Su posición con respecto a la tradición cultural es la de un pastiche irreverente, y su artificial superficialidad socava toda solemnidad metafísica, en ocasiones mediante una estética brutal de suciedad y shock.” (Harvey, 2008: 23)

Uno de los más renombrados exponentes de la posmodernidad será Jean Francois Lyotard. Él propone que el posmodernismo, como producción contemporánea o poscontemporánea que lleva un fuerte compromiso en lo vital y lo novedoso, sea entendido como una parte de una *reafirmación* del auténtico modernismo clásico. Cuando F.Jameson analiza a J.F.Lyotard dice que “el giro ingenioso de su propia propuesta implica la proposición de que algo llamado ‘posmodernismo’ no *continúa* al modernismo clásico propiamente dicho, como su producto de desecho más reciente, sino que **lo precede y lo prepara**, de manera que los posmodernismos contemporáneos que nos rodean pueden entenderse como la promesa del retorno y la reinención, la reaparición triunfante de algún nuevo modernismo clásico dotado de su viejo poder y con sangre fresca.” (Jameson, 1991: 97)

Por otro lado, nuestro autor “sostiene que el proyecto moderno no ha sido abandonado ni olvidado, sino que ha sido ‘liquidado’: se ha destruido a sí mismo, pues la propia lógica de la dominación por parte del sujeto sobre los objetos producidos por las ciencias y las tecnologías contemporáneas no conduce a una mayor libertad, a un mayor acceso a la educación, a una mejor distribución de la riqueza, etc., sino a la **dominación pura**, que sólo reconoce al éxito como criterio de juicio.”⁸³

Al analizar el lenguaje, Lyotard llevará sus proposiciones hasta el punto de la **dispersión**. Aunque asume que el vínculo social está dado por lo lingüístico, inmediatamente plantea que ese vínculo “no está tejido con una sola hebra” y que puede encontrar un número indeterminado de “juegos del lenguaje”. No se establecerían combinaciones estables del lenguaje, antes bien, cada uno de nosotros viviría en la “intersección de muchos de ellos”. De esta manera, se puede concluir que el sujeto social no puede sino “disolverse” en este entramado del lenguaje plurifacético. (Harvey, 2008: 63-64). En el mismo sentido, la obra de Lyotard pone de manifiesto que los cambios en las transformaciones técnicas y sociales de la comunicación han generado una modificación en el modernismo. (Idem: 67-68)

F. Jameson nos da un pantallazo sobre la cultura cuando nos cuenta que “... los posmodernistas se sienten fascinados por el conjunto del panorama ‘degradado’ que conforma el *shock* y el *kitsch*, la cultura de los seriales de televisión y de *Selecciones del Reader’s Digest*, de la propaganda comercial y los moteles, de las películas de medianoche y los filmes de bajo nivel de Hollywood, de la llamada paraliteratura con sus categorías de literatura gótica o de amor, biografía popular, detectivesca, de ciencia ficción o de fantasía.” (Jameson, 1991: 17) En relación a las *patologías culturales*, nuestro autor afirma que puede observarse un desplazamiento en donde “la alienación del sujeto ha sido sustituida por la fragmentación del sujeto”; y en donde conceptos como la ansiedad y la alienación, la histeria y la neurosis de la época de Freud, las experiencias vinculadas a la soledad radical y la anomia ya nada tienen que ver con las grandes figuras al estilo de Warhol o Marilyn Monroe, los casos de autodestrucción de fines de la década del ’60 ni con las experiencias con las drogas y la esquizofrenia, fenómenos estos últimos relacionados con el posmodernismo.

Cuando este filósofo norteamericano propone nociones tales como “euforia” o “autoaniquilación”, lo hace para explicar que “estos términos traen inevitablemente a la memoria uno de los temas más de moda en la teoría contemporánea: el de la ‘muerte’ del propio sujeto –o dicho en otras palabras, el fin de la mónada, o el ego, o el individuo burgués autónomo- y el *stress* que acompaña a este fenómeno, sea como nueva moral o como descripción empírica, al producirse el *descentramiento* de este sujeto o de esta psiquis previamente centrada (De las dos posibles formulaciones de esta idea –la historicista, que plantea que un sujeto que estuvo una vez centrado, en el periodo del capitalismo clásico y de la familia nuclear, se ha disuelto hoy en el mundo de la burocracia organizativa; y la posición posestructuralista, más radical, que sugiere que tal sujeto nunca existió, sino como una especie de espejismo ideológico-, me inclino obviamente hacia la primera; de cualquier modo, la segunda debe tomar en consideración algo así como ‘la realidad de la apariencia’).” (Jameson, 1991: 31-32)

83 Fernandez, E.; *La constitución de la razón moderna en la historia. Caracterización y periodización de la modernidad. El debate modernidad-posmodernidad*, p. 9.

Al analizar, en el apartado anterior, las “dos modernidades” que se han posicionado frente a nosotros, entendemos a la primera de ellas como la “modernidad realmente existente” en tanto incluye su “mito moderno”. La segunda es, justamente, “la realidad de la apariencia”, el desarrollo de buena parte del *mito* que se vuelve realidad y se confunde con el resto de las cosas. Estas dos modernidades servirán también para definir a la posmodernidad y el posmodernismo. La primera modernidad irá en la búsqueda de la “otra historia”, la parte negada y silenciada por la historia oficial, se dirigirá a los *bajofondos* en donde viven todos aquellos que quedaron sepultados bajo lo que hoy se denomina Pensamiento Único. La segunda modernidad podrá asumir características de la primera, pero será su recorrido uno de tipo *ilustrado*, razonable, ordenado y organizado –en buena medida- a partir del espíritu burgués. Su misma negación, a la cual adherimos en algún sentido, tendrá este mismo influjo. Vale el desafío para la construcción de un nuevo espíritu. (Y resulta necesario aclarar que *nuestras* dos modernidades no están separadas, como tampoco puede separarse a la modernidad de la posmodernidad, en su sentido general)

F. Jameson plantea que existe una pérdida del “pasado radical” en el marco del posmodernismo. Al analizar una novela histórica, él entiende que ésta ya no puede “rescatar” el pasado histórico, sino que sólo puede imprimir los estereotipos e ideas *presentes* en aquel pasado, generando lo que denomina “historia pop”. Por este motivo, la Historia siempre estaría fuera de nuestro alcance. Por otro lado, nuestro autor, en un apartado titulado “Collage y diferencia radical”, rescata que “...en las obras posmodernistas más interesantes se puede detectar una visión más positiva de las relaciones, que devuelve su tensión propia a la noción misma de diferencias. Este nuevo modo de relación mediante la diferencia puede ser en ciertas ocasiones un nuevo y original modo de pensar y percibir, plenamente logrado; más a menudo adopta la forma de un imperativo imposible; alcanzar esa nueva mutación en lo que quizás ya no se pueda llamar conciencia.” (Jameson, 1991: 55)

Esta misma apelación a la diferencia y la particularidad en el posmodernismo le da a esta lógica cultural dominante una doble situación paradójica (y aún de irresolución): en primer lugar, aquello que ha sido denominado como “la moda de la nostalgia” es esto de que “la diferencia se parece”; al asumir tantos estilos diversos de tantas épocas distintas, el posmodernismo termina asimilándose a “otros momentos” sin que, en definitiva, pueda lograr un “estilo propio” o, tal vez, teniendo como estilo lo similar a otras estéticas como una sumatoria in-diferenciada. Lo segundo tiene que ver con que, en la medida en que no se acepta la idea de una “periodización totalizante” en tanto se va por la lógica de la particularidad, se le hace muy difícil definir su propio “campo”, su propio espacio de acción sin caer en un proceso contradictorio permanente. Aún los conceptos “posmodernidad” y “posmodernismo” pueden ser, en sí mismos, contrarios a esta misma época y caracterización estética.

Sin embargo, es válido comprender que, en un sentido general, los particularismos posmodernistas han ampliado el “rango” de voces que pueden ser escuchadas. Por esto mismo, “Huysens ataca en particular al imperialismo de una modernidad ilustrada que pretendía hablar en nombre de los otros (pueblos colonizados, negros y minorías, grupos religiosos, mujeres, la clase obrera) a través de una única voz. (...) La idea de que todos los grupos tienen derecho a hablar por sí mismos, con su propia voz, y que esa voz sea aceptada como auténtica y legítima, es esencial a la posición pluralista del

posmodernismo.” (Harvey, 2008: 65) (Tal vez, la expresión más feliz de esta última oración sería “posmodernidad” más bien que “posmodernismo”).

Actualmente, gran parte del posmodernismo es anti-aurático y anti-vanguardista y trata de buscar respuestas en el ámbito cultural y mediático. Las nuevas tecnologías son, sin duda, uno de los insumos necesarios para saldar la brecha entre la cultura popular y la producción cultural. La no existencia de un impulso vanguardista y/o revolucionario al interior de las filas posmodernistas ha generado la sospecha (y la denuncia) sobre su vínculo con la comercialización y las imposiciones del mercado. En el mismo sentido y “en los últimos años, hemos asistido a la apropiación virtual del arte por los grandes intereses empresarios. Porque cualquiera que sea el papel que haya desempeñado el capital en el arte modernista, el fenómeno actual es nuevo, justamente por su extensión. Las corporaciones se han convertido, en todo sentido, en las grandes patrocinadoras del arte. Arman enormes colecciones. Realizan las exposiciones más importantes en los museos (...) compran y venden en cantidad, apostando al crecimiento de los valores de los jóvenes artistas.” (Idem: 80)

En lo referido a la economía, es interesante tener en cuenta lo que se ha denominado “economía con espejos” o “economía vudu”, que tuvo lugar entre 1960 y 1987 en EEUU. D.Harvey analiza brevemente este periodo, y, para esto, toma un aviso del Lloyds Bank (p.365) que incita a que el ciudadano ingrese en el mundo ficticio de la especulación financiera (para luego, como a fines de 2008, pueda “ocupar” las calles como un *homeless* más). Nosotros retomamos una expresión de este aviso que pone de manifiesto el nivel de instrumentación de la época posmoderna y –de otro modo- esta preocupante chance de que Todo se vuelva mercancía: “Por esa época James y Helen se mudaron a la casa de al lado. A Maggie le pareció una buena idea invitarlos a comer. **Fui de la misma opinión. Los dos trabajaban en la City, y quizá podría aprovechar sus conocimientos. Y aún me darían consejos para organizar un portfolio.**” (Idem: 366)

Nuestro autor realiza una oposición entre “El modernismo fordista y el posmodernismo flexible”, “enfrentamiento” que no tiene desperdicios y que nos es útil para ir cerrando este breve rodeo filo *económico*: “La modernidad fordista no está muy lejos de ser homogénea. Tiene mucho de cristalización y permanencia relativas: capital fijo en la producción masiva, mercados estables, estandarizados y homogéneos, una configuración estable del poder y de la influencia de la economía política, autoridad y meta-teorías fácilmente identificables, un fundamento sólido en la materialidad y la racionalidad científico-técnica, y otros componentes parecidos. Pero todo esto se ordena en torno de un proyecto social y económico del Devenir, de crecimiento y transformación de las relaciones sociales, del arte y la originalidad auráticas, de la renovación y el vanguardismo. Por otra parte, la flexibilidad posmodernista está dominada por la ficción, la fantasía, lo inmaterial (en particular del dinero), el capital ficticio, las imágenes, la transitoriedad, el azar y la flexibilidad en las técnicas de producción, en los mercados laborales y en los nichos de consumo; sin embargo, encarna también un fuerte compromiso con el Ser y el lugar, una tendencia hacia la política carismática, una preocupación por la ontología y las instituciones estables favorecidas por el neoconservadurismo.” (Harvey, 2008: 371-373)

Ahora nos preguntamos: **¿Cómo y cuándo surgen las nociones de posmodernidad y posmodernismo?**

¿Quién? - ¿Qué?	¿Qué dijo? - ¿Qué hizo?
Federico de Onís	Introdujo el término “posmodernismo” para describir un reflujo conservador dentro del propio modernismo.
Arnold Toynbee	Denominó “era post-moderna” a la época que se inició con la guerra franco-prusiana y su definición era esencialmente negativa. Esta categoría histórica (más que estética) fue publicada en su obra <i>Estudio de la Historia</i> en 1954.
Charles Orson (escritor)	Hablaba de un mundo “post-moderno” hacia 1951, aludiendo a una edad más allá de la época de los descubrimientos y de la revolución industrial. Por primera vez y en su poesía se encuentra una lectura positiva de lo posmoderno que unificaba innovación estética y revolución política.
C. Wright Mills e Irving Howe	Estos dos intelectuales de la izquierda neoyorkina, hacia finales de los '50, utilizaron el término de manera negativa vinculándolo con una sociedad de ciega fluctuación y vacua conformidad.
Leslie Fiedler (crítico)	Celebró la aparición de una nueva sensibilidad entre las jóvenes generaciones de “América”. Eran “drop-outs” de la historia, mutantes culturales: base de una nueva literatura posmoderna.
Ihab Hassan	En la revista <i>Journal of Postmodern Literature and Culture</i> (1972), Hassan hablaba del posmodernismo como una nueva configuración que abarcaba artes visuales, la música, la tecnología y la sensibilidad en general. Aunque muchas de sus pautas fueron aceptadas, la limitación de este autor sería su incapacidad de verlo como un fenómeno social, más allá de lo estético. En los '80 Hassan llega a la conclusión de que la posmodernidad ha cambiado y se ha convertido en una “bufonada ecléctica”, “un refinado cosquilleo de nuestros placeres prestados”.
La arquitectura	Fue aquí en donde apareció su relación con los fenómenos sociales. A mediados de los '70, la arquitectura “postmoderna” se proponía abandonar la monotonía planificada de las megaestructuras y adoptar el “vital desparramamiento urbano”.
Jean-Francois Lyotard	En el París de 1979, <i>La condición posmoderna</i> será la primera obra filosófica que hablará sobre la posmodernidad. Para este autor, la posmodernidad estaba vinculada al surgimiento de una sociedad posindustrial teorizada por D.Bell y Alain Touraine, en la que el conocimiento se había convertido en la principal fuerza económica de producción

Fuente: Yarza, Claudia. *Perry Anderson y Fredric Jameson: los significados del posmodernismo*. Apunte de cátedra de Problemática Filosófica, carrera de Sociología, 2000.

En el cuadro hemos omitido las referencias a F. Jameson porque, de alguna u otra manera, sus posiciones han sido parte de la columna vertebral de este trabajo.

P.Anderson, de la forma en que C.Yarza lo utiliza, hace una reivindicación de Jameson (por sobre la propuesta de Lyotard y la de Habermas), dividiendo la conceptualización del filósofo norteamericano en cinco movimientos: “I. La posmodernidad deja de ser una mera ruptura estética o un cambio epistemológico para convertirse en señal cultural de un nuevo estadio del modo de producción dominante, II. La “muerte del sujeto”, III. El “giro cultural”, IV. ¿Cuáles eran las bases sociales, cuál el patrón geopolítico de lo posmoderno? y V. Más allá del moralismo.

Planteado lo anterior, queremos cerrar este apartado haciendo una referencia sobre una cierta distinción que puede observarse entre una cultura modernista elitista y una cultura posmodernista popular. Por último (lo sospechado) es que puede entenderse a lo posmoderno como “el primer estilo global específicamente norteamericano”. Algunos párrafos de C.Yarza en su interpretación de P.Anderson y F.Jameson nos vendrán bien como explicación:

La cultura moderna era irremediamente elitista: era producida por exiliados aislados, minorías hostiles y vanguardias intransigentes. Jameson afirma que la cultura posmoderna es, por contraste, mucho más vulgar. (...) La superación de las fronteras entre las bellas artes había sido un gesto habitual dentro de la tradición insumisa de las vanguardias. La disolución de los límites entre géneros “elevados” y “bajos” de la cultura en general (...) respondía a una lógica distinta. Su dirección fue inequívocamente populista desde el principio. En este aspecto, lo posmoderno ha estado marcado por unos nuevos patrones tanto de consumo como de producción (...) En cuanto a la calidad, cierto efecto nivelador era innegable: habían pasado los tiempos de las grandes firmas individuales y de las obras maestras del arte moderno. Eso reflejaba en parte una reacción, necesaria desde hacía mucho, ante unas normas de carisma que se habían vuelto anacrónicas, pero también expresaba una nueva relación con el mercado: el grado en que ésta era una cultura de acompañamiento, más que de antagonismo, al orden económico.

Jameson señala que lo posmoderno es hegemónico. “Como subrayaba Raymond Williams, todas las hegemonías han sido sistemas ‘dominantes’ más que totales. (...) Lo posmoderno es un sistema dominante de esta clase y nada más, pero eso es ya bastante vasto, puesto que esta hegemonía es –por primera vez- de alcance tendencialmente global; aunque no como puro denominador común de las sociedades capitalistas avanzadas, sino como proyección del poder de una de ellas. ‘Se podría decir que lo posmoderno es el primer estilo global específicamente norteamericano’.” (Yarza, 2000: 9)

1.3.2. Cultura y Arte

El arte, como una parte definida del trabajo humano, no es mera “copia” o un “reflejo” de la llamada realidad externa, según Marx, sino su impregnación con propósitos humanos
Eugene Lunn

Planteamos este apartado como una suerte de introducción al capítulo dos. Queremos llevar la discusión modernidad-posmodernidad al núcleo en donde la cultura en su sentido general y el arte en lo particular puedan actuar de piso para avanzar sobre las prácticas del colectivo de artistas plásticos “La Araña Galponera”, puntualmente hacia

los procesos de comunicación que tienen en cuenta a la hora de encarar la dinámica de producción, circulación, legitimación, lectura y consumo de su obra de arte.

Enganchado a lo que veníamos desarrollando en relación a lo popular, lo elitista, el posmodernismo y el modernismo, apelamos a la siguiente descripción de R.Follari:

La irrupción de los sectores populares en el consumo cultural, a través de la radio, el disco, el cine, las reproducciones pictóricas y las ediciones literarias accesibles, cambió hacia 1930 el panorama elitista y selecto de “la cultura”, desacralizó violentamente su aura, y promovió reacciones diversas, desde el matizado entusiasmo de Brecht y W.Benjamin, al rechazo de la “industria cultural” por Adorno, y el escándalo por la aparición intolerable del hombre/masa en Ortega y Gasset. (...) el equilibrio, la belleza, la armonía ya no reinaban, y junto con la emergencia de las metrópolis y con el intento de “funcionalizarlas” al uso colectivo, se veía decaer el monopolio del “gran arte” y de la cultura del refinamiento. (Follari, 1990: 69-70)

El *pastiche* es una de las *formas* que toma el posmodernismo actual. Su cualidad reside en ser una práctica neutral de la parodia pero desprovisto de su impulso satírico y, también, del hecho de que al lado de la lengua anormal a la cual se ha apelado, existe una inamovible normalidad lingüística. El abandono de la historicidad ha dado como resultado el auge del lenguaje artístico del simulacro y el *pastiche*. Su vigencia da cuenta tanto de la dificultad para acceder a hechos de la Historia como así también a lo complicado que se ha tornado crear representaciones de nuestra propia experiencia actual.

Ahora bien, estamos en condiciones de asumir la siguiente propuesta de F.Jameson en lo que se refiere al nuevo arte político:

Una estética del trazado de mapas cognitivos –una cultura política pedagógica que trate de proporcionarle al sujeto individual un nuevo y más elevado sentido del lugar que ocupa en el sistema global- tendrá necesariamente que respetar esta dialéctica de la representación que es ya enormemente compleja, y tendrá también que intentar formas radicalmente nuevas a fin de hacerle justicia. Este no es pues, evidentemente, un llamado al retorno a un tipo más antiguo de maquinarias, a un espacio nacional más viejo y transparente, o a un enclave más mimético o tradicional y portador de una perspectiva más tranquilizante: **el nuevo arte político** –si es que este arte resulta posible- **tendrá que asimilar la verdad del posmodernismo, esto es, de su objeto fundamental –el espacio mundial del capital multinacional- al tiempo que logre abrir una brecha hacia un nuevo modo aún inimaginable de representarlo**, mediante el cual podremos nuevamente comenzar a aprehender nuestra ubicación como sujetos individuales y colectivos y a recobrar la capacidad para actuar y luchar que se encuentra neutralizada en la actualidad por nuestra confusión espacial y social. La forma política del posmodernismo, si es que va a existir, tendrá como vocación la invención y proyección del trazado de un mapa cognitivo global, a escalas social y espacial. (Jameson, 1991: 86) [negrita nuestra]

La propuesta de Jameson queda abierta, como él mismo deja abierta la idea de que el posmodernismo aún no ha sido analizado en todas sus determinaciones. Una Teoría de

la Posmodernidad sigue siendo necesaria, en una época en donde la crisis de esto y aquello parece casi una constante. Tal vez, una Teoría de la Crisis vendría mucho mejor. Cuando nuestro autor postula a los ‘yuppies’ como una especie de “grupo emergente” que posee *el ADN* de la posmodernidad, aclara rápidamente que ellos no representan una nueva clase social ni nada por el estilo. Simplemente, puede verse en esta especie de “nuevos ricos” las prácticas culturales y los rasgos ideológicos que han generado las condiciones necesarias para esta etapa del Capital. Sin embargo, como aclara nuestro autor, son “otras clases” las que desarrollan este “impulso”, siendo un misterio las razones por las cuales todos los procesos sociales hacen posible que un grupo social ajeno al “núcleo duro” de una lógica dominante, asuma para sí el desarrollo de esa propuesta. Al finalizar la obra *Ensayos sobre el posmodernismo*, F. Jameson discute con Goldstein en lo referido a las prácticas locales y globales; así cierra su trabajo:

Las luchas y las temáticas locales no son meramente indispensables, son inevitables; pero como he intentado decir en otro lado, son efectivas sólo en tanto permanezcan también como figuras o alegorías para alguna transformación sistemática mayor. La política debe operar simultáneamente en los niveles micro y macro; una modesta restricción a las reformas locales dentro del sistema parece razonable, pero frecuentemente resulta políticamente desmoralizante. (Idem: 126)

Al lado del *pastiche* y lo efímero, también se fue modelando una cultura del “desperdicio”. Aunque vale recordar que la modernidad supo hacerse propia la frase sobre “todo lo construido ha sido hecho para ser destruido”, es válido observar que este proceso fue asumido también por el posmodernismo. Por esto mismo, una cultura centrada en la producción de mercancías logró la proliferación de valores y virtudes de la instantaneidad –tal es el caso de las “comidas rápidas”- y de lo desechable –tazas, platos, cubiertos, etc.-. De esta manera, la “obsolescencia instantánea” (Harvey) vendría a profundizar lógicas *pasadas*, creando una especie de sociedad del desperdicio en donde, junto a productos y mercancías de “corto plazo”, se irían también relaciones sociales, valores, edificios, lugares y formas de hacer y de ser tradicionales. De la mano de esto, la capacidad de producir imágenes y de venderlas hizo posible que la identidad de los grupos subalternos de la sociedad pudiera ser cooptada velozmente, convirtiendo a las innovaciones “populares” en rápidas ventajas comerciales.

Pero, para conocer cuáles han sido estos valores que han ido trocando, debemos señalar cuál ha sido la ruptura que se ha dado entre la “Edad Media” y el nacimiento de la modernidad. Algunas de las características diferenciales serán el racionalismo, diferenciación o autonomía, dinamismo y cambio, progresismo, universalismo y proyecto de emancipación. Estela Fernández interpreta un artículo de Adolfo Sanchez Vazquez en donde explica que “aunque la autonomía del arte se va fraguando desde el Renacimiento (...) no se produce en sentido propio hasta bien instalada la modernidad. En la Edad Media (...) no existe la obra de arte destinada a ser contemplada por sí misma; el arte está integrado en el modo que conforman la naturaleza, los hombres y los dioses; ni los objetos de arte ni la actividad humana que los produce son concebidos autónomamente, sino en relación indisoluble con valores que los trascienden.”⁸⁴ Ya en 1961, Oldenburg pedía “un arte (...) que sea político-erótico-místico, que haga algo más que sentarse sobre su trasero en un museo. Estoy por un arte que se entremezcle con la

84 Fernández, E.; *La constitución de la razón moderna en la historia. Caracterización y periodización de la modernidad. El debate modernidad-posmodernidad*, p. 7.

mierda de todos los días y salga ganando. Estoy por un arte que ayude a las ancianitas a cruzar la calle.”⁸⁵ Nótese el proceso de desarrollo de aquel nacimiento moderno a la proposición de mediados del s. XX.

Dicho lo anterior, podemos plantear algunas distinciones que existen entre el arte modernista y el posmodernista. En el primero la obra invita a pensar y da la posibilidad de reconstruir su contexto, a recrear un mundo que se encuentra en la obra pero que se *muestra ausente*, un gesto utópico que se niega a ser cosificado; en el segundo, en cambio, se invierte la propuesta: el mundo cambia y se transforma en una colección de objetos inertes que ya no reclaman una actitud o mirada crítica, sino sólo constatativa y contemplativa.

La cultura posmodernista es posible en un marco de producción y reproducción técnica, proceso que se da hasta la exageración, con obras de arte que “cambian” su “materialidad” una y mil veces. La maquinización en general y la digitalidad en particular genera un sistema de múltiples lecturas e interpretaciones de la *obra de arte*. La “intervención” hecha sobre un “original”, teniendo en cuenta la opción de su reproducción en diversos formatos y materiales, es cada vez más utilizada por los artistas. Este mecanismo plantea una re-configuración en las nociones y los conceptos clásicos, haciendo existir un “mundo a definir”.

Tanto R.Follari como D.Harvey apelan a Walter Benjamin, integrante de la Escuela de Frankfurt, cuando quieren hablar sobre el tema de la “reproducción técnica de la obra de arte”. Hoy más que nunca resulta un tema fundamental habida cuenta de la proliferación de medios técnico-tecnológicos en el desarrollo de las culturas en su sentido general, y por la utilización que el artista hace de éstos en su forma de “representar” el mundo. Cuando D.Harvey apela a la obra benjaminiana “La obra de arte en la era de la reproducción mecánica”, nos dice:

La renovada capacidad técnica para reproducir, difundir y vender libros e imágenes a públicos masivos, que se relacionó con la primera fotografía y después con el cine (a los que agregaríamos la radio y la televisión [e Internet]), modificó radicalmente las condiciones materiales de existencia de los artistas y, por lo tanto, su función social y política.

Y además de la conciencia general de cambio y flujo que circulaba por todas las obras modernistas, la fascinación por la técnica, por la velocidad y el movimiento, por la máquina y el sistema fabril, así como por el repertorio de nuevas mercancías que ingresaban en la vida cotidiana, provocaron un amplio espectro de respuestas estéticas que iban desde el rechazo hasta las posibilidades utópicas pasando por la imitación y la especulación. (Harvey, 2008: 38-39)

Desde esta visión es que podemos entender cuando R.Follari dice que “W.Benjamin [es un] creyente en las posibilidades de la reproductibilidad técnica de las obras de arte como medio de masificar ciertas experiencias. (...) para él lo técnico puede favorecer las rupturas temporales, la experimentación puede ser un pasaje para despertar la sensibilidad mutilada; no rechaza tan rotundamente los efectos sociales de la modernidad tecnologizada, y cree menos en vanguardias que se mantengan elitistamente al margen de los medios de comunicación de masas y la política”. (Follari, 1990: 34)

85 Declaraciones para el catálogo “Entornos, situaciones, espacios”, exposición de 1961, citadas en Rose, págs. 190-191, en Berman, M; op. cit., p.336.

No queremos arribar a ninguna conclusión en este tema. Nos parece que aún queda mucho por explorar, no tanto sobre la producción artística a partir de las nuevas mecánicas técnicas, sino en cómo se *lee* y se consume esa obra de arte, cuáles son los efectos constatables en el “receptor” de una producción altamente *tecnificada*. Nos contentamos con *reproducir* una perspectiva del mismo Benjamin, que hoy por hoy puede resultar excesivamente cargada de asombro, aunque todavía siga latente aquella frase de un teórico sobre la forma en que “hacemos la historia mirando a la pantalla”⁸⁶; “nuestras tabernas y calles metropolitanas, nuestros despachos y habitaciones amuebladas, nuestras estaciones de ferrocarril y nuestras fábricas parecían habernos encerrado irremediablemente. Luego, apareció el cine e hizo estallar en pedazos este mundo-cárcel con la dinamita de un décimo de segundo, de modo que ahora, en medio de sus bastas ruinas y desechos, viajamos en calma y temerariamente. Con la fotografía, el espacio se dilata; con la cámara lenta, el movimiento se posterga (...). Evidentemente, la naturaleza que se despliega ante la cámara no es la misma que se despliega ante el ojo desnudo: aunque más no sea porque un espacio en el que se ha penetrado inconscientemente ha sido reemplazado por un espacio explorado de manera conciente.”⁸⁷

Nosotros entendemos que el arte es imprescindible para lograr una educación plena y, además, contribuye al “desarrollo” y emancipación de los sentidos. También creemos que, en el marco que da el modo de producción capitalista, el arte se ha transformado en una forma de trabajo *alienado* ya que ha logrado ser reducido casi totalmente al lugar de una mercancía en el mercado. El artista ha tenido que abandonar la intención del “desarrollo del yo”, de volcar su *sentir* hacia su *producción*, para simplemente convertir su actividad – y sus resultados- en un medio de mera existencia física (y esto ya es bastante, lamentablemente). Aunque las formas de patronazgos y otros mecanismos de las épocas precapitalistas también resultaban *alienantes* para el artista, ya en el siglo XVIII y XIX esto se profundiza. En aquel tiempo, existían cierto grado de intereses, gustos, valores comunes, etc. compartidos entre el artista y su clientela; hoy, aquello que vincula al productor y al consumidor de arte es cada vez más los cálculos impersonales de diversos empresarios culturales. (Lunn, 1986)

Eugene Lunn, en su interpretación de K.Marx, adhiere a la idea de que el mejor arte desempeña una función del conocimiento que hace posible penetrar las “nubes ideológicas” que oscurecen las realidades sociales. Además de esto, al tener la capacidad de materializar esta relativa libertad por sobre el mero *reflejo* de la *realidad*, el arte podía generar un deseo de libertad que superara a una sociedad que se tornaba (¿o se torna?) cada vez más deshumanizada y *alienante*. Por ende, “todo arte tiene capacidad para crear una *necesidad* de disfrute y educación estéticos que la sociedad capitalista no puede satisfacer.” (Lunn, 1986: 27)

Sin dudas que las lecturas que Lunn hace de Marx nos generan muchas preguntas. ¿Qué tipo de arte podría generar estos “deseos de libertad”? ¿Cualquier arte podría hacerlo? ¿Un arte *alienado* también? Tenemos en cuenta, de todos modos, que el “derrame cultural” posmoderno no pudo ser analizado por K.Marx, por ende, existe en sus

86 En relación a una marcha popular que tuvo en su mismo sitio una pantalla gigante. Resulta evidente esa actitud en los espectadores de un partido de fútbol, en canchas que poseen estos inmensos dispositivos.

87 Benjamin, W.; “Illuminations”, N.York, 1969, p. 236; en Harvey, D.; op. cit., p.378.

palabras un poco de lo que se llamó “autonomía del arte”, propio de la época moderna (insistimos: no al margen de los condicionantes de la manera de producir). Sin embargo, sí creemos que el arte en general, y el arte político en particular, puede generar una serie de *necesidades* que sirven como “excusa emancipatoria” de aquellas realidades opresivas que genera el capitalismo multinacional. Más allá que en el capítulo tres de este trabajo vamos a desarrollar estos puntos y a esbozar algunas conclusiones, entendemos que buena parte de estos interrogantes deberán ser respondidos por los artistas mismos.

Redondeamos este capítulo retomando una intervención del pensador alemán, lectura “moderna” que, a nuestro entender, sigue recorriendo las calles de nuestras ciudades y los enripiados de nuestros pueblos:

Por una parte, han surgido fuerzas industriales y científicas jamás sospechadas por época alguna de la historia humana anterior. Por la otra, hay algunos síntomas de declinación que superan ampliamente los horrores del Imperio Romano. **En nuestra época, todo parece preñado con su contrario. La maquinaria dotada del poder maravilloso de acotar y fructificar el trabajo humano, mantiene en la inanición y el agotamiento al trabajador.** Las fuentes nuevas de la riqueza se convierten en fuentes de escasez, como si operara un encantamiento extraño. **Las victorias del arte parecen comprarse con la pérdida del carácter...** Este antagonismo entre la industria y las ciencias modernas por una parte, la miseria y la disolución modernas por la otra; este antagonismo entre las potencias productivas y las relaciones sociales de nuestra época, es un hecho, algo palpable, aplastante.⁸⁸ [negrita nuestra]

88 Marx, Karl; “Speech at the Anniversary of the People's Paper”, en Marx-Engels Readers, p. 427; citado en Lunn, E.; op. cit., p.44.

Capítulo 2

Nociones para entender la estética contemporánea

La producción artística del colectivo La Araña Galponera se desarrolla en un tiempo y espacio con epicentro en el denominado “arte contemporáneo” (concepto utilizado dentro del campo artístico que caracteriza las prácticas producidas hoy en día). Esta noción-concepto es la que ha predominado las nomenclaturas artísticas en los últimos 20 años –aunque tal vez más– y nosotros la utilizaremos indistintamente como un equivalente de “arte posmoderno”.

Sin lugar a dudas, La Araña produce su obra en un contexto de producción ultra complejo que nos llevará al desafío de exponer brevemente un marco histórico-conceptual, a fines de no desviar el foco de esta tesina que se centra en el estudio de un caso particular.

En el capítulo 1 hemos andado un camino sinuoso para dar cuenta de las propuestas políticas, teóricas y metodológicas que explican nuestro tiempo. Ahora, el recorrido nos ubica en el mundo de la estética, pero para ello necesitamos hacer un proceso que vaya de lo general a lo particular, en nuestro caso dar parámetros para el análisis del colectivo La Araña Galponera.

Sin ser pretenciosos, empezaremos por ubicarnos dentro del contexto cultural latinoamericano, para luego pisar firme en el terreno de los procesos contemporáneos en el arte argentino y, por último, aterrizar en el terreno local.

2.1. Un breve acercamiento a la noción de identidad cultural

Para no pecar de descuido se nos presenta “necesario” dar un breve panorama de lo que se entiende por identidad cultural, ya que conceptos como identidad y cultura van de la mano pero, sin embargo, cada noción mantiene su especificidad y es necesario destacarla, al menos, en pocas líneas.

Para ello nos basaremos en la tesina de grado elaborada por Matías Rojo, que hace un sencillo recorrido que nos servirá de horizonte, basado en la teoría de Pierre Bourdieu; y que fue interpretada por Marcelo Fernandez Farias⁸⁹, uno de los autores de esta tesina.

La noción de identidad cultural remite lógicamente, en primera instancia, a la cuestión más amplia de la identidad social, de la que es uno de los componentes. La identidad social de un individuo se caracteriza por el conjunto de sus pertenencias en el sistema social: género sexual, grupo etario, clase social, nación⁹⁰.

Para ejemplificar destacaremos una tríada de concepciones de identidad que nos ayudará a comprender cuál es el contexto de producción de, en nuestro caso, La Araña Galponera.

89 Fernandez Farias, Marcelo; *La situación actual del zapatismo. Un ejemplo latinoamericano de reivindicación étnica*, Mendoza, Argentina, 2008.

90 Rojo, Matías; *La construcción de identidad a partir de prácticas y ritos religiosos en María Rosa Mística*, Algarrobal, Mendoza, 2006.

Enmarcados en lo que a identidad y cultura se refiere, existen diversas concepciones sobre la identidad cultural: la concepción objetivista, la subjetivista y la relacional/situacional.

2.1.1. Objetivista

A partir de la asimilación de la cultura como una segunda naturaleza, la identidad se percibe como herencia. Esta interpretación concibe a la identidad como algo dado que definiría de una vez y para siempre al individuo y que lo marcaría de manera casi indeleble. La identidad de esta manera se concibe como una esencia inmutable, rígida e inamovible, incapaz de evolucionar y sobre la que los grupos e individuos no tienen ninguna influencia.

2.1.2. Subjetivista

Entiende a la identidad etnocultural como un sentimiento de pertenencia o una identificación con una colectividad más o menos imaginaria. Lo que cuenta son las representaciones que los individuos se hacen de la realidad social y de sus divisiones.

2.1.3. Relacional/situacional

Concibe a la identidad cultural como una construcción a partir de prácticas. Esta concepción, mediadora entre lo social y lo individual, la estructura y la superestructura, tiene su origen en la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, para quién, en la sociedad moderna, la vida se reproduce en diversos campos (económico, político, científico, artístico), que funcionan con marcada autonomía. Cada campo refiere a un capital específico y es por la apropiación del capital que los agentes luchan.

La lucha por la obtención del capital da dos especies principales, a saber: los que luchan por la conservación y los que buscan la subversión. Esta lucha genera la reproducción del Capital.

Sobre estas categorizaciones, Rojo detalla que la homologación entre el orden social y las prácticas de los sujetos no depende de la influencia consciente de mensajes políticos o ideológicos, sino que la acción ideológica más decisiva para construir el poder simbólico está dada por relaciones de sentido no conscientes que constituyen el habitus (Bourdieu). Abarca esquemas básicos de percepción, pensamiento y acción que van generando sistemas estructurantes que le dan coherencia a las prácticas sociales.

En el caso del **objetivismo**, la idea de herencia es muy propia de los grupos étnicos. La referencia a la mirada de los antepasados, sus recuerdos, su legado, se apoya en este pretendido objetivismo⁹¹.

Esta *pertenencia social invisible* puede ser leída como herencia cultural en tanto que *tendencia natural* dada por determinaciones genéticas (de papá y mamá, de abuela y abuelo). El límite conceptual que tiene el objetivismo es su visión rígida e inamovible sobre lo que la identidad cultural puede ser.

91 Fernández Farias, Marcelo, op. cit, p.16.

El **subjetivismo** es la otra cara del objetivismo. Se construye sobre las representaciones que los seres se hacen de la realidad social y sus divisiones.

En este caso, la identidad cultural se entiende como una elección libre dependiente de las lecturas e interpretaciones que una persona hace de su realidad social. A partir de lo que nuestra imaginación conciba como colectividad es la pertenencia o no que tendremos en ese grupo elegido. Esto puede provocar que un grupo, colectividad o individuo abrace causas que no le son propias.

En tanto, la **teoría relacional** entiende a la identidad como un fenómeno multidimensional. En un primer momento, es importante aclarar que la identidad es una construcción que se elabora en una relación que opone un grupo a los otros con los cuales entra en contacto.

De esta manera para definir la identidad del grupo, lo que importa no es hacer el inventario del conjunto de los rasgos culturales distintivos, sino encontrar entre estos rasgos los que son empleados por los miembros del grupo para afirmar y mantener una distancia cultural.

Queda claro que la identidad es un proceso de diferenciación. Es inevitable caer en la paradoja a la que puede llevar la idea de la construcción de un nosotros en tanto que nosotros-no ellos.

Analizaremos dos elementos a tener en cuenta a la hora de abordar el concepto de habitus que propone Pierre Bourdieu:

1) en la medida en que el habitus programa el consumo de los individuos y las clases como aquello que “se siente” como “necesario” deja de lado las diversas condicionantes materiales que impiden acceder al consumo de lo que “se siente como necesario”. En este sentido, lo que las clases populares pueden elegir no se da dentro de la libertad de elección que lleva a satisfacer necesidades, sino que se expresa al interior de la condicionante que posee como clase subalterna. Existe un cierto mecanicismo entre campo-habitus-práctica y, más allá de la lucha que se reconoce por la conservación o la subversión, la visión está focalizada en la reproducción del capital como algo casi ineludible⁹².

2) Néstor García Canclini cuestiona esta visión reproductiva. Él dice que las prácticas no son solamente simples ejecuciones del habitus producido por una educación familiar o escolar debido a la interiorización de reglas sociales⁹³. Más allá de que el habitus pueda reproducir las condiciones objetivas que le dieron nacimiento, un nuevo contexto, un nuevo proceso histórico, puede producir prácticas transformadoras (Fernandez Farias, 2008:18).

92 Zubieta, Ana María y otros; “Cultura popular y Cultura de masas”, p. 71 citado por Rojo, Matías; *La construcción de identidad...*, p. 13.

93 A esto Bourdieu respondería que el habitus fracasa ante situaciones inéditas, por lo cual se desestructura para que se conforme un nuevo habitus más acorde a la nueva situación.

Ahora bien, sumaremos al debate a Antonio Gramsci, que interpreta a *la cultura* desde la visión de una clase dominante y una clase subalterna. El concepto que incorpora esta teoría para el estudio de la cultura es el concepto de hegemonía, entendida como la capacidad de un sector o grupo de una clase social de generar consenso favorable para sus intereses y hacerlos valer como intereses generales. La hegemonía así entendida es un espacio de lucha, la lucha por el sentido común, la cual nunca es rígida.

La hegemonía, al ser el consentimiento de las grandes masas hacia la dirección de la clase dominante, logrado a través del consenso, es la homogeneidad en el establecimiento de normas morales y jurídicas por parte de la clase dominante. Sin embargo, esta hegemonía es variable a los diversos intereses de la cultura dominante y la cultura subalterna, entendiéndose esto como un modelo no estático que puede poner a la clase subalterna en posición dominante.

Para ejemplificar con un caso de la actualidad, la proposición que piensa el movimiento indio hace suponer un doble juego; una lucha por la legitimidad de la práctica indígena perteneciente a una cultura subalterna (etnia subordinada) en un presente en construcción, conjuntamente con la desnaturalización de una hegemonía cultural que hace pensar al indio en el pasado, en un museo o como ya extinto.

2.1.4. De la identidad a la hibridación

Hablar de identidad trae a colación el concepto de hibridez, ponderado y defendido por Néstor García Canclini, quien llega al punto de olvidar las nociones de identidad conocidas para remplazarlas por las nociones de hibridación de las que somos testigos día a día.

“Entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos o prácticas”⁹⁴, dice Canclini, quien aclara que las estructuras llamadas discretas fueron resultado de hibridaciones. (Pone como ejemplo el spanglish, que tiene bases del inglés y el español, que a su vez son idiomas endeudados con el latín y el árabe).

El término hibridación ha sido utilizado recurrentemente en las ciencias sociales, más allá de su origen biológico, y la mayoría de los autores hablan de una explosión de hibridaciones en el siglo XX.

Ahora, según el autor argentino radicado en México, la fusión de prácticas sociales que se funden para generar nuevas estructuras prácticas no siempre ocurre de un modo planeado, pero a menudo surge de la creatividad individual o colectiva. Se busca reconvertir un “patrimonio” para reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado. El significado de reconversión cultural podría explicarse cuando tenemos a un pintor que termina como diseñador.

“El análisis empírico de estos procesos, articulados a procesos de reconversión, muestra que la hibridación interesa tanto a los sectores hegemónicos como a los populares que

94 García Canclini, Néstor, “La Globalización: ¿productora de culturas híbridas?”, en *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, 2000, p.8.

quieren apropiarse de los beneficios de la modernidad”⁹⁵. Por tales motivos el autor sostiene que el objeto de estudio no es la hibridez, sino los procesos de hibridación.

Son estos procesos, dice Canclini, los que llevan a relativizar la noción de identidad, ya que la noción de hibridación clausura la pretensión de establecer identidades “puras o auténticas”, y evidencia el riesgo de delimitar identidades locales que intentan oponerse al concepto de sociedad globalizada.

Los estudios sobre procesos de hibridación muestran que no es posible hablar de identidades como si se tratara de rasgos fijos, por lo que autores como Canclini proponen desplazar el objeto de estudio hacia de heterogeneidad y la hibridación interculturales.

Para sintetizar podemos decir que términos como mestizaje y sincretismo se utilizan para formas particulares de hibridación, pero no alcanzan cuando hay que dar cuenta de las fusiones entre culturas barriales y mediáticas, de estilos de consumo de generaciones diferentes o la fusión musical reinante en el mundo. La palabra hibridación aparece como más dúctil para nombrar procesos, que, por ejemplo, mezclan tecnología de avanzada con procesos sociales posmodernos.

2.2. El arte contemporáneo en el contexto latinoamericano

En un artículo publicado en 2003, el curador Gerardo Mosquera sintetiza cierto ideario sobre el arte contemporáneo latinoamericano.

El autor cubano da un pantallazo histórico sobre la identidad del arte latinoamericano, sintetizado en la siguiente idea cronológica: “del arte europeo provinciano, al arte derivativo, al arte latinoamericano, al arte en América Latina, al arte desde América Latina”⁹⁶.

El especialista da cuenta de la crisis de identidad de la estética en Latinoamérica que tiene su repercusión inmediata y que podemos ver en la obra de miles de autores, entre ellos La Araña Galponera.

“La cultura en América Latina ha padecido una neurosis de identidad”, dice Mosquera y los adjetivos se vuelven a repetir y calificativos como plural, multifacética, diversa, híbrida se utilizan para dar detalle de “nuestra” cultura, siempre en riesgo del cliché “reino de la heterogeneidad”.

Si bien la noción clásica del arte establece que el arte latinoamericano es derivativo de los centros occidentales, podríamos decir que hay una nueva tendencia en la que se invierte el mecanismo, donde la “atracción” es la mirada de los centros a la periferia; hacia la alteridad propia de la llamada Era global.

Este aparente giro de emisores permite mayor circulación y legitimación del arte de las periferias, permitiendo así satisfacer las “ansias” de los países hegemónicos de consumir alteridad.

95 Idem, p.10.

96 Mosquera Gerardo, *Del Arte Latinoamericano al arte desde América Latina*, ArtNexus n° 48, 2003.

El riesgo está claro, ya que por un lado el circuito parece ahora más dinámico, pero nunca dejó su posición de poder ejercido desde los centros y, por el otro, este fenómeno posmoderno puede llevar a un perímetro de ghetto de circulación, publicación, legitimación y consumo reduciéndolo y mermando sus posibilidades de difusión y valoración⁹⁷.

Pero para ver qué pasaba medio siglo atrás, cuando se empezaba a gestar lo que los teóricos llaman arte contemporáneo, tomaremos algunos conceptos de Marta Traba, escritora y crítica del arte que publicó hace más de 30 años *Dos Décadas Vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. El estudio comenzó con una investigación pormenorizada del arte latinoamericano que denominó *La pintura nueva en Latinoamérica*.

A través de su obra, Traba desarrolla nociones tales como áreas abiertas y cerradas, la estética del deterioro, el mimetismo cultural y el arte de la resistencia. La investigación de las tendencias estéticas en los países latinoamericanos sentó las bases de sus nociones. Esto, en palabras de Florencia Bazzano-Nelson, generó un cambio en su perspectiva, dejando de lado su eurocentrismo. “Traba pasó de su acostumbrada condena al arte comprometido y a la escuela de México a una visión más general del arte continental, cuyos países dividió entre abiertos, como la Argentina y Venezuela (con alta inmigración y pocas tradiciones indígenas), y cerrados, como Perú y Colombia (baja inmigración y culturas indígenas importantes)⁹⁸.”

Una de las preocupaciones de la autora argentina, que desarrolló toda su carrera en Colombia, era el avance a partir de la década del 50 de las vanguardias estéticas como el pop sobre la región. Es más, llegó a decir respecto de una obra de Marta Minujín (referente del género en Argentina), que “Argentina está infectada de pops malísimos”.

El espanto por la invasión de las vanguardias que devenían del avance tecnológico desde Nueva York y Europa, post Segunda Guerra Mundial, y su defensa de artistas latinos cercanos al expresionismo abstracto, llevó a Traba a determinar que todo lo que rozara el pop art, op art, happening, era considerado la “estética del deterioro”, donde los valores estéticos sufren el proceso de relativización de todas las formas creativas del siglo XX y sustituyen el anhelo de nociones absolutas⁹⁹.

“El resultado más ostensible de la ‘tecnología ideológica’ sobre las artes plásticas norteamericanas es el remplazo de lo que podríamos llamar estética tradicional por la ‘estética del deterioro’”¹⁰⁰. Ella se enfoca en criticar la penetración estadounidense en Latinoamérica, incluso en los países que ella había denominando de áreas cerradas (Perú, Colombia, Paraguay, Ecuador). Por ello, identifica la década del 50-60 con la resistencia (pone como ejemplo a Colombia) y del 60-70 con la “década de la entrega”, en la que se discute los efectos negativos de la influencia norteamericana en las artes plásticas latinoamericanas.

97 Es fuerte el riesgo de “pintoresquismo” desde los países centrales hacia lo latinoamericano.

98 Bazzano-Nelson, Florencia, “Cambios de margen: Las teorías estéticas de Marta Traba”, en *Dos Décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, 2005, p.17.

99 Idem, p.19.

100 Traba Marta, *Dos Décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, p.60.

Traba trabajó con los preceptos que elaboró la Escuela de Frankfurt para hacer una crítica a la sociedad industrial avanzada. Llamaba la estética del deterioro a la aceleración de las vanguardias (¿crisis del modernismo que devino en posmodernismo?), movimiento al que opuso el arte de la resistencia, que hizo un surco profundo en los países de áreas cerradas (por ejemplo, el mito, el dibujo y el erotismo).

Siempre poniendo el acento más en artistas colombianos, se la criticó por regionalista.

En palabras de Bazzano-Nelson, Traba recomendó que los artistas latinoamericanos confrontaran no sólo la dualidad de progreso y arcaísmo que caracterizaba a sus sociedades, sino también el hecho de que ellos pertenecían a una burguesía que no los entendía mientras que el proletariado los veía con sospechas... Para Traba la solución era recuperar la función significativa del arte para reclamar su capacidad de ser peligroso y desafiar las normas dominantes¹⁰¹.

La autora argentina no claudicó en su “resistencia” a los autores y artistas que defendían la “estética del deterioro”, ya que su opinión estética estaba clara: “Sin conseguir ninguna estructura de la permanencia, el arte se autocondena al mismo destino que los demás productos de la sociedad de consumo; apenas se gasta, cubre una expectativa y satisface a su cliente, desaparece”¹⁰².

Volviendo a la actualidad, Mosquera parece no ser tan pesimista, en el sentido amplio, y destaca un fenómeno particular que se vive hoy en día. Y es que cada vez más artistas de las periferias exponen en circuitos internacionales a manera de lo que él ha catalogado como “lenguaje internacional posmoderno”.

Ahora bien, la cuestión radica en cuánto esta dinámica está contribuyendo a modificar un *status quo* hegemónico hacia una verdadera diversificación, en lugar de ser digerido por aquel. Los brasileños utilizaron la metáfora de la antropofagia para legitimar su apropiación crítica de las tendencias europeas, pero ¿quién traga a quién?¹⁰³.

Para concluir, podemos decir (sintéticamente) que la cultura de América Latina ha devuelto los embates enviados desde Europa y Estados Unidos apropiando tendencias hegemónicas para usarlas desde la inventiva individual, en la complejidad de sus contextos y no siempre cumpliendo con los objetivos emancipatorios que se proponían los artistas. Hay una manifiesta resignificación, transformación y sincretismo para enfrentar la acusación de “copiones”. Dice Mosquera, la posmodernidad, con su descrédito de la originalidad y su valoración de la copia, nos ha ayudado.

El problema es que el fulgor de tendencias está siempre del lado dominante. Invertir esta relación binaria está dentro de las fantasías del autor cubano.

101 Bazzano-Nelson, Florencia; op. cit., p.29.

102 Traba, Marta; op. cit., p.61.

103 Mosquera, Gerardo; “Del arte latinoamericano al arte desde América Latina”, en revista *Art NExus* n° 48, 2003.

2.2.1 Lo contemporáneo desde Argentina

La posición en la que coinciden la mayoría de los autores leídos ubica el origen del arte contemporáneo a fines de la década del '70, coincidiendo en que en ese momento se da una ruptura con la modernidad, paradigma reinante hasta allí.

En el caso de Argentina, en concordancia con varios países de Latinoamérica, la ruptura con la modernidad tiene un bloqueo histórico que se da por la censura en todo ámbito que ejercen las dictaduras totalitarias en el continente.

En nuestro país, entonces, tras el denominado proceso de reorganización nacional, que “ennegreció” todo tipo de cambios, podemos situar el inicio del arte contemporáneo local años después del “cambio” generado en Europa y Estados Unidos, luego del año 1983, con el retorno a la democracia.

Tras el llamado fin del modernismo, Oscar Zalazar, teórico del arte mendocino, sostiene: “Este final del modernismo, es decir de una cultura estética, experimental y abstracta, expresión de una sociedad ‘desarrollada’, bien sabemos es el final de un proceso cultural que ha abortado la debacle y la implosión introducida por la dictadura y postdictadura”¹⁰⁴.

Las prácticas artísticas contemporáneas, agrega el autor, son los fragmentos/documentos de esta situación, el escenario y la experiencia de esta destructividad. Las obras nuevas ya no emergen de una férrea confianza en el futuro, sino más bien de la conciencia de nuestra experiencia como resto, como supervivencia, como nada. Es desde esta negación desde donde emerge la nueva productividad.

Las palabras de Zalazar nos adentran en el tema y nos hace plantear una pregunta fundamental: ¿qué es el arte contemporáneo? La noción de “fin del arte”, esbozada por Arthur Danto, ilustra la concepción del arte contemporáneo. El autor norteamericano sostiene que el “mundo del arte” parece haber perdido actualmente toda dirección histórica, entonces cabe preguntarse si se trata de un fenómeno temporal o si el arte retomará el camino de la historia, o si esta condición desestructurada es su futuro: una especie de “entropía cultural”.

Al terminar el dominio moderno sobre el arte y el pensamiento, características como heterogéneo, híbrido, transgresor, lúdico, informal, abundan cada vez que se habla del arte actual; al borde entre lo global y lo local. La diversidad de enfoques da muestra, sin dudas, de que estamos ante un campo complejo dentro de una realidad globalizada. La búsqueda de la ruptura es uno de los ejes, marcando en su andar un fuerte impacto en la realidad social y política.

El historiador del arte Jorge López Anaya da cuenta de una de las aristas sobre el arte contemporáneo, ya que suele decirse que el arte contemporáneo no “gusta”. Anaya lo resume así: “las experiencias contemporáneas, a pesar de los apoyos que reciben en el mundo del arte (instituciones, museos, bienales internacionales, galerías, colecciones particulares, publicaciones especializadas), no suscitan la aprobación intuitiva,

104 Zalazar, Oscar; “Algunas consideraciones acerca del arte contemporáneo mendocino. Sobre emergencias, relictos y hegemonías”, en *Apuntes Tramados*, 2009, p.4.

espontánea, de la mayoría de los espectadores. Según Marcel Duchamps, no reflejan su gusto, porque ‘el arte de una época no es el gusto de esa época’¹⁰⁵.

Respecto al tema, el historiador y crítico del arte cita a la socióloga Nathalie Heinich para ilustrar la idea que citamos más arriba.

*Ya no se trata de discutir para saber si lo que se ve es bello o feo, si el artista tiene o no talento, si sabe o no pintar, sino que se trata de decidir si lo que se ve es o no arte, si su autor es o no artista y, accesoriamente, cuáles son los criterios pertinentes en materia de arte.*¹⁰⁶

Para Heinich, el juego del arte contemporáneo se desarrolla en tres niveles: el primero es la trasgresión de los límites producida por los artistas; el segundo, la indiferencia y el rechazo por parte del público; el tercero, las estrategias de reconocimiento por parte de las instituciones.

La socióloga, al igual que otros teóricos, insiste en la importancia que posee la ruptura que operó el paradigma contemporáneo sobre la expresión (paradigma moderno) o la figuración (paradigma clásico).

A estos tres niveles que describe Heinich, y que nos servirán de pilares cuando analicemos el caso de La Araña, sumaremos una serie de características esbozadas por el mendocino Zalazar, que describe los rasgos de estas nuevas prácticas con pie en nuestra provincia:

- 1- Desde los '70 analizar el arte es analizar la experiencia estética. No basta el cuadro. La experiencia estética interesa, pues tiene tal fuerza magmática de significación que puede transformar nuestras prácticas sociales instituidas. Ya que es una operación artística fundamental, introducir otro mundo en este mundo, la experiencia que suscita tiene fuerza plástica/prometeica.
- 2- Las obras mendocinas contemporáneas, casi siempre producidas por artistas jóvenes, aunque estrictamente en nuestro caso no se trate de una arte precisamente “joven”, en el sentido de un arte de una etapa generacional, es un arte joven pues es un arte nuevo (entre nosotros). Este arte nuevo se manifiesta en diferentes lenguajes artísticos, podríamos estar entre un regionalismo crítico o de un débil (y a veces oportunista) aprovechamiento de los lenguajes internacionales. Este es el arco total de variación.
- 3- La emergencia de esta nueva productividad es un hecho que separa aguas: la experiencia social contemporánea ya no puede imaginarse/pensarse/decirse con las mismas ideas y procedimientos de un período histórico anterior, en otras palabras, los problemas del modernismo y de la “copia creativa”, la necesidad de “un lenguaje plástico puro”, entre otros, constituyen respuestas, extraordinarias en su momento, pero ya cristalizadas. Ese modernismo se constituye en un relictos y es necesario dejarlo como pasado.
- 4- No se trata de una nueva versión del viaje romántico a un pasado ilusorio, y siempre inexistente, la impugnación contemporánea a las ideas modernistas como el esteticismo, el expresivismo, construidos como abstracción lírica, mero decorativismo y el artesanismo devenido en arte sin más, son prácticas sin

105 López Anaya, Jorge; *El extravío de los límites*, 2007, p.8.

106 Idem, p.9.

conciencia crítica y ya deben ser sustituidos, olvidados, empacados y develados de su insignificancia histórica¹⁰⁷.

2.2.2. El arte contemporáneo mendocino

Zalazar nos ha ayudado a ir poco a poco haciendo foco en Mendoza. Al respecto, Pablo Chiavazza, un joven historiador del arte local y con una relación afín a los integrantes de La Araña, da algunas claves para, en un pequeño pantallazo, tener una idea general del arte contemporáneo mendocino actual.

En uno de sus escritos, Chiavazza marca un hito dentro de la noción-concepto “contemporáneo” en Mendoza. “Con la aparición de ‘ED’ (Espacio de arte y diseño) se actualiza la noción de arte contemporáneo, esta vez con la intención de dar visibilidad nacional al arte mendocino e insertarlo en un mercado que en nuestra provincia es inexistente”¹⁰⁸.

El autor da dos claves que tendremos en cuenta en el desarrollo de esta tesina. Una es la “legitimación” de un espacio institucional y la otra es la inexistencia como tal de un “mercado de arte mendocino”.

Chiavazza cita al director de ED¹⁰⁹, Gustavo Quiroga, quien afirma respecto al concepto de contemporáneo: “Es bastante amplio, partiendo de la base de que no puede hablarse de ‘un’ arte contemporáneo, porque la escena global no tiene nada que ver con la local. Hay un arte que sigue la tradición y otro que va a marcar una ruptura. Ése es el que catalogamos como contemporáneo”.

Al respecto, el colectivo La Araña Galponera hace una presentación formal de su “misión” como grupo artístico en su obra “Librito de postales de La Araña Galponera”, un libro con obras de los integrantes.

El único texto que forma parte del libro, elaborado por Pablo Chiavazza, dice: “Desde nuestro lugar intentaremos dar una vuelta de tuerca al mundo artístico, donde se conecta el arte, lo social, lo político, la vida, de manera que el arte incida sobre la realidad transformándola. Es por esto que nuestro espacio no se limita al tradicional-oficial; puede encontrarnos en la calle, en la plaza, en la facu, en la marcha militante, en los museos”¹¹⁰.

La Araña, así, cumple con una serie de “requisitos” esgrimidos para ser catalogados como un grupo de arte contemporáneo, pero hay algo que los destaca y que marca una diferencia que será tema de debate en el desarrollo de la tesina. Su visión del arte como acción política, hace del colectivo artístico un caso excepcional, que rompe con la “regla posmoderna”.

107 Zalazar, Oscar; *Algunas consideraciones acerca del arte contemporáneo mendocino...*, p.6.

108 Chiavazza, Pablo; *Arte contemporáneo en Mendoza. Entre la inmediatez banal y la puesta en duda de lo habitual*, 2006.

109 ED Contemporáneo, Espacio de arte y diseño, es una sala de arte local con influencia sobre la tendencia contemporánea mendocina.

110 La Araña Galponera, *Librito de Postales...*, 2008.

Toda obra de La Araña parte de una premisa “todo texto artístico es un texto político”¹¹¹. Y Chiavazza profundiza esta acepción y describe ese horizonte de la siguiente manera: “se trata de una serie de interrogantes... en torno a los cuales polemizamos”.

El objetivo es, según ellos expresan, “rearticular una realidad fragmentada en torno a la noción de totalidad” y no renunciar a la visión de arte como medio y no como fin, alejándolo del arte “puro”, acercándolo a un arte “contaminado”.

2.3. Vanguardia y revolución

A esta altura cabe hacer un alto para volcar algunos conceptos desarrollados en torno a la idea de vanguardia y revolución, con fuerte representación en las décadas del 60 y 70 en Argentina, época que aporta una interesante visión acerca del papel que jugaron las nuevas tendencias en un contexto histórico de agite social; y que se puede observar en La Araña una fuerte impronta de esta etapa histórico-artística.

Para ello nos servirá hacer un breve recorrido por el devenir estético argentino según la visión de Néstor García Canclini, que detecta en la obra plástica del siglo XIX una discontinuidad profunda.

Veamos, el autor argentino observa que la mayoría de los artistas se dedicaron en ese entonces a reconstruir la iconografía de los sectores dominantes, estuvieron alejados de los problemas medulares de la sociedad y sólo tuvieron acercamientos específicos, pero representados esquemáticamente. En cambio, ya en el siglo XX, en las décadas del 20 y 30 hubo un interés por las vanguardias europeas (expresionismo, cubismo, surrealismo). Este interés contribuyó a la experimentación pero alejó a las obras del público masivo, algo que ya habíamos señalado junto a López Anaya.

Haciendo un pase largo, Canclini dice que en la década del 60 se configura el desarrollo de las vanguardias que habían iniciado sus experimentaciones en el 20¹¹².

Sin dudas, y en esto coincide la mayoría de los autores que se han acercado al tema, la industrialización impulsada en los 50 y desarrollada en los 60 generó en Argentina y Latinoamérica una renovación radical de la plástica artística. En un contexto de agudización de los conflictos sociales, hubo un avance en la toma de conciencia de los artistas, lo que estimuló su participación en organizaciones populares. Hubo una “conexión más orgánica con los partidos de izquierda y experiencias de comunicación estética más amplias que las permitidas por museos y galerías”¹¹³.

Canclini se pregunta qué hizo que convivieran la renovación estética más radical (Instituto Di Tella) y la búsqueda revolucionaria de insertar la plástica en el campo popular (Tucumán Arde). Aquí algunas pistas.

Impulsadas por la política “desarrollista” que reinó en la Argentina en la década del 60, empresas multinacionales desembarcaron en el país y brindaron su apoyo a museos y artistas. Ahora bien, su arribo implicó un apoyo, a veces desmedido a veces encubierto,

111 Idem.

112 García Canclini, Néstor; *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, 1979.

113 Idem, p.99.

a la “experimentación formal aparentemente despolitizada”. Es así que tuvo auge el expresionismo abstracto por sobre el realismo social, el muralismo y toda corriente preocupada por la identidad de nuestros países¹¹⁴.

Se vio un notable cambio en el proceso de producción, circulación y consumo de la obra de arte. Para que ello sucediese hubo dos cambios importantes: la aparición de nuevos materiales de la mano de las multinacionales y la expansión de los medios masivos de comunicación. Esto implicó un quiebre con las técnicas tradicionales por nuevos códigos compositivos (collages, ambientaciones, happenings, performances).

“Las modificaciones estéticas son el resultado de una reorganización de las relaciones materiales e institucionales de un campo artístico”, dice Canclini y expande su conceptualización diciendo: “Un nuevo arte no se produce sólo mediante cambios en los procedimientos o las formas; debe inscribirse de otro modo en el tejido de las relaciones sociales, contribuir a modificarlo”¹¹⁵.

Las transformaciones económicas de los 60 hicieron que el campo artístico se ampliara y se fomentara la producción simbólica, quedará para el debate si este auge, que determinó que los artistas eligieran ir por la senda del *mainstream* o la acción política, benefició al arte argentino.

2.3.1. Etapas de la vanguardia

Para clarificar, la historiadora del arte Ana Longoni nos ayudará a desentrañar esa vieja analogía que existe entre vanguardia política y vanguardia artística y parte de la certidumbre de que los medios para la revolución incluyen las conquistas y procedimientos del arte. Para ello, Longoni divide en tres fases el rol que desempeñó la vanguardia en las décadas del 60 y 70¹¹⁶.

1956/1965 - El arte como forma válida de acción.

La vanguardia artística se percibe a sí misma como revolución y al arte como una actividad que es capaz de transformar la existencia. Prima una escisión entre la actividad intelectual y las convicciones políticas. El “intelectual comprometido” abraza la práctica en sí misma como actividad política transformadora.

1965/1968 - El arte deviene en acción. Acción artística deviene en acción política.

En esta segunda fase hay un desplazamiento que permite vislumbrar que la interpelación de la política todavía se traduce en términos de una transfiguración pictórica. Aunque un par de años más tarde llevará a pasar a la política de acción directa y al abandono del arte.

Hacia 1968 la revolución aparece como imperativo y la vanguardia como detonante. Además de un choque con la institución arte que termina en ruptura.

114 Idem, p.106.

115 Idem, p.116.

116 Longoni, Ana; “En torno a ‘vanguardia y revolución’. Ideas y prácticas artístico-políticas en los ‘60/’70 en Argentina”, en *Primer foro latinoamericano de arte emergente*, 2005.

La violencia política (métodos y materiales de la lucha armada) es apropiada como material estético. Hay una actividad “artística” de choque callejera.

Frente a este contexto, los grupos de vanguardia adoptan formas organizativas próximas a la clandestinidad.

1969/1975 - El arte es ajeno a la acción política -lo único real-. Disociación entre arte y acción.

Al Cordobazo sigue una escalada de violencia, una creciente actividad de grupos armados de izquierda y una fuerte represión estatal-paramilitar.

Entonces ser parte de la vanguardia artística se convierte en una falacia y la revolución pasa a ser la mayor obra de arte. Hay una marcada estatización de la idea de revolución, la metáfora de la revolución (el guerrillero, la guerrilla, la nueva sociedad) es el *leitmotiv* estético que predomina.

Muchas de estas producciones tienen el valor conmemorativo de la contrainformación, la obra pierde su propia utilidad y hay un llamado a una forma más directa de acción.

Al final de la época el deseo de revolución se trastoca en norte político, ético, incluso estético.

Longoni descrea de la idea de fracaso de las vanguardias esparcido como un precepto. Niega aquella idea de un proyecto ilusorio fracasado y da algunos argumentos. Dice que las ideas de vanguardia finalmente proyectaron al arte argentino a la escena internacional. Nombra algunas repercusiones inmediatas (Greco, Minujín), las secuelas de “Tucumán Arde” y las menciones de críticos especializados sobre el arte conceptual argentino.

Respecto de Tucumán Arde, destaca Canclini: “uno de los méritos a reconocer a los grupos de vanguardia de Buenos Aires y Rosario es el haber comprendido que la transformación fundamental consiste menos en sustituir un estilo por otro que en cuestionar la organización del campo artístico, las instituciones que lo integran, las estrategias simbólicas de las clases dominantes”¹¹⁷.

Entonces, Longoni se pregunta por qué hablar de fracaso, si en todo caso es una derrota, y, en tal caso, compartida¹¹⁸.

2.3.2. Arte político en la escena contemporánea mendocina

Dentro del llamado arte contemporáneo es interesante ver qué papel juega el llamado arte político del que hemos venido hablando y que en la década del 60 y principios de los 70 tuvo un papel preponderante. ¿Por qué? Porque si bien es difícil categorizar un “arte político contemporáneo”, podemos partir de la certeza que han expresado los integrantes de La Araña, quienes no dudan en definir su arte como “acción política”. Así, podemos arriesgar que existe un arte político en práctica, cosa que analizaremos más adelante.

117 García Canclini, Néstor; *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, p. 136.

118 Longoni, Ana; En torno a “vanguardia y revolución”... p.18.

Ahora, Pablo Chiavaza, a quien hemos citado anteriormente, da algunos indicios respecto a este tema. En su texto “Arte contemporáneo en Mendoza. Entre la inmediatez banal y la puesta en duda de lo habitual”, hace un análisis de lo que entiende, brevemente, sobre arte y política en la escena local: “Sus temas surgen de la experiencia social e histórica a la que nuestra sensibilidad se ve sujeta”¹¹⁹, remarca.

Para el autor, el arte político contemporáneo supone una “estética de la desnaturalización de los procesos sociales e históricos recientes de nuestro país y nuestra provincia, y un esfuerzo por devolver al arte un valor cognitivo que restaure el interés colectivo por la forja de fundamentos para un proyecto que rompa con el discurso hegemónico”¹²⁰.

Para dar sustento a los preceptos de Chiavazza, veamos algunas características del “arte político” en un artículo publicado por él sobre la muestra de Andrés Guerci, Paula Casciani y P. Vargas (integrantes de La Araña Galponera).

1. El arte político contemporáneo posa su mirada sobre la producción de imágenes de los ´60. Indaga en su iconografía, en sus técnicas, prueba la eficacia de aquellos sistemas de formas significantes procurando captar el modo en que la radicalidad política encontró sus medios y formas de representación.

2. Es destacable que las imágenes que se presentan en esta exposición se constituyan como verdaderas provocaciones, incidiendo sin sutilezas en puntos conflictivos de nuestra experiencia histórica y a un tiempo poniendo en jaque ciertos valores considerados como inamovibles y eternos por sectores sociales de lo más conservadores. Estas formas pretenden activar el “nervio político” del espectador, y para hacerlo recurren a dos géneros: el grabado y el arte objetual.

3. Existe un problema, sin embargo, que escapa al sentido crítico de estas imágenes y se refiere a la “visibilidad” que las mismas pueden alcanzar. Dicho problema, se refiere al alcance social que estas representaciones puedan tener a sabiendas que no se ven inscriptas en ningún movimiento orgánico. De allí probablemente la tendencia a la provocación, a la arenga, que se desprende de ellas. Estas representaciones interpelan buscando una reflexión política del espectador¹²¹.

2.4. Arte Concepto – Arte Conceptual

En las entrevistas concertadas con La Araña, de modo informal, se les preguntó a sus miembros si pensaban que lo que ellos hacían era arte contemporáneo. Algunos afirmaron que sí y otros prefirieron destacar que la obra del colectivo es “arte conceptual”, y que éste está dentro de lo que se denomina arte contemporáneo.

Esta connotación de La Araña sumó a la ya difícil conceptualización del arte una veta más, que no necesariamente es opuesta.

119 Op. cit.

120 Op. cit.

121 Chiavazza, Pablo; *Arte y política. La escena local contemporánea*, 2005.

Para ampliar la noción de arte conceptual recurrimos al teórico Marchán Fiz, que en *Del Arte Objetual al Arte Concepto* pinta un panorama sobre lo que se puede entender como arte conceptual.

Fiz afirma que las diversas acepciones y prácticas del “conceptual” han supuesto un desplazamiento del objeto (tradicional y objetual) hacia la idea o, por lo menos, hacia la concepción. Esto implica una atención a la teoría y un desentendimiento de la obra como objeto físico.

El autor pone el acento en los procesos formativos más que en la obra terminada y estética procesual. “El arte contemporáneo, en general, podría definirse como un arte de reflexión”¹²².

Esta tendencia tuvo auge a partir de los 60, “apareció en una época caracterizada por la primacía de los *mass media* y por los nuevos intereses teóricos en los campos del saber, como las teorías de la comunicación y de la información, el estructuralismo, la semiótica, la filosofía analítica y la teoría del lenguaje... los signos del arte ya no se relacionan con las cosas del mundo exterior ni con conceptos artísticos, preceptuales y artesanales; ahora se trataba de la correlación de los signos entre sí”¹²³.

Fiz remarca que no se trata de un antiobjetualismo a ultranza sino de desplazar el eje hacia la concepción y el proyecto y poner el ojo en la conducta perceptiva, imaginativa o creativa del receptor. Punto en común con lo que sostiene La Araña respecto a sus objetivos, cuando hablan de “movilizar” al receptor.

2.4.1. Antiobjeto-Antiarte

Hay que aclarar, que la obra conceptual carece de la estética formal que posee una pintura o escultura.

La actitud antiobjeto no debería confundirse con una de carácter antiarte. Fiz dice que, desde un argumento marcusiano, el objeto estético reproduce el tipo que necesita el capital para su reproducción y su conversión en mercancía.

El autor puntualiza que esta noción no es tomada en general por los artistas, pero esto no significa que la renuncia al objeto tenga consecuencias sociales inevitables respecto a la mercantilización del arte.

2.4.2. Distintas tendencias en el arte conceptual

Fiz identifica dos grandes corrientes y agrega una tercera.

Vertiente ligüística

Es la corriente que más ha acentuado la eliminación del objeto, confiriendo una prioridad casi absoluta a la idea sobre la realización. El lenguaje como materia del arte.

122 Fiz, Simón Marchán; *Del arte objetual al arte concepto*, 1986, p. 249.

123 López Anaya, Jorge; *El extravío de los límites*, p.97.

Vertiente empírico-medial

Reivindica la relevancia alcanzada por la imagen, como factor de inteligencia simbólica individual y colectiva, y de la percepción como forma de conocimiento y de apropiación de lo real -fenomenología de la percepción-. En oposición a la corriente lingüística, no se opone a la materialización, sino que el proyecto tiende a la realización fáctica, empírica o mental. Esta vertiente afirma la referencialidad al mundo circundante a partir de la apropiación de los diversos fragmentos de realidad, de la visualización.

Vertiente conceptual

En general, abandona los medios tradicionales y se sirve de cualquier tipo de medios. Se apropia de los nuevos modos productivos de comunicación, vinculándose a los nuevos medios. No rompe en términos absolutos con la mercantilización, pero incide en ella porque sus productos no alcanzan el mismo valor de cambio que las prácticas tradicionales. Va de la mano de la tecnología. Acentúa, más que otra tendencia, la actividad del espectador. El arte deviene en proceso permanente. Impulsan el proceso productivo de la recepción-creación. Instauro procesos comunicativos polifuncionales en los que el receptor, en vez de aceptar pasivamente lo dado, protagoniza operaciones activas.

Más allá de la categorización, el fin del arte conceptual es superar las tautologías e inspirar una autorreflexión crítica sobre sus propias dimensiones y condiciones de producción.

Para Fiz, el arte conceptual tiene que transgredir la estructura pasiva, conformista, de nuestra realidad, tan marcada por los procesos alienantes de los medios masivos y las pautas sociales. Es una oportunidad para revisar los mensajes mediáticos como controladores y condicionantes de la conducta¹²⁴.

La producción de La Araña Galponera, a nuestro entender, da muestras de contener las características que hemos vertido en este apartado. El interrogante de si estas “características” son compartidas con otros sujetos o colectivos artísticos será desarrollado en el Capítulo 3, donde el lector encontrará cuál ha sido el sendero que ha recorrido La Araña en sus cuatro años de existencia.

Para ello será clave comprender su contexto de producción (su historia estética), para luego responder a preguntas tales como la existencia o no de un arte político o, en todo caso, si la noción “fin del arte” es factible de ser ratificada.

El objetivo planteado nos llevará a dilucidar si el arte político es una “idea-proyecto” disuelta en la vida, “entificado” en los espacios públicos, o tiene la legitimación necesaria para reflejar en La Araña un caldo de cultivo prolífico.

124 Fiz, Simón Marchán; *Del arte objetual al arte concepto*, p.270.

Capítulo 3

La Araña Galponera y sus procesos de comunicación en la dinámica de producción, circulación, legitimación y lectura-consumo de sus obras de arte

Comenzaremos este capítulo haciendo una breve aclaración: el primer apartado busca situar metodológicamente a este trabajo, por lo que realiza un breve rodeo que retoma los puntos más destacados de los dos capítulos precedentes, avanzando también sobre las herramientas que hemos elegido para desarrollar lo que sigue a continuación.

3.1. Cuestiones metodológicas

Para abordar nuestra problemática hemos asumido la discusión modernidad-posmodernidad ya que ella nos ha dado la posibilidad de enmarcar y analizar las prácticas comunicativas relacionadas con la producción, circulación, legitimación y lectura-consumo de las obras de arte (en nuestro caso, las obras de arte del colectivo de artistas La Araña Galponera). En este sentido, elegimos tres obras como base fundamental: *1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad* de Enrique Dussel, *Ensayos sobre posmodernismo* de Fredric Jameson y *Modernidad y Posmodernidad: una óptica desde América Latina* de Roberto Follari. El análisis de estos textos nos brindó las pautas generales para nuestro trabajo, fortaleciendo algunas de las propuestas de los autores mencionados con nociones de Estela Fernández Nadal, Claudia Yarza, Marshall Berman, David Harvey, Eugene Lunn, entre otros.

En el capítulo 2, las nociones generales sobre el arte latinoamericano y lo que hoy es llamado arte contemporáneo fueron nuestras inquietudes fundamentales. Para introducirnos en el tema nos basamos en una recopilación de artículos del teórico del arte Gerardo Mosquera, entre ellos *Del arte latinoamericano al arte desde Latinoamérica*. Además, consultamos uno de los libros más importantes en la obra de Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1960-1970*. Finalmente, diversos escritos del teórico del arte Oscar Zalazar nos dieron una visión local del arte. *Algunas consideraciones acerca del arte contemporáneo mendocino. Sobre emergencias, relictos y hegemonías* fue uno de los cimientos de nuestra tesina. Otro aporte importante para enriquecer la “mirada local” fue *Arte contemporáneo en Mendoza. Entre la inmediatez banal y la puesta en duda de lo habitual*, de Pablo Chiavazza.

Un aporte teórico a destacar, que nos amplió la visión que teníamos respecto de los medios masivos, fue la noción de mediaesfera de Régis Debray, encontrada en *Introducción a la mediología*.

Una vez concretado el marco teórico recurrimos a diferentes herramientas metodológicas para abordar nuestro objeto de estudio. Entre ellas, elegimos la **entrevista** como una técnica a partir de la cual hemos intercambiado ideas y recolectado

información con el propósito de conocer y analizar las lógicas de trabajo y comunicación que desarrolla LAG. Podemos definir a la entrevista como: “interacción personal de tipo comunicativo que tiene como objetivo principal obtener información básica para la concreción de una investigación previamente diseñada y en función de las dimensiones que se pretenden estudiar”¹²⁵. De esta manera, pudimos vincularnos más estrechamente con los integrantes del colectivo, ya que utilizamos la entrevista semiestructurada, generando una serie de nociones y propuestas que quedaron plasmadas en este trabajo de investigación.

Además, optamos por otras herramientas que lo enriquecieron. La **observación participante**, como “la técnica que permite proporcionar información del comportamiento de los individuos o grupos sociales tal como ocurre, en comparación con otras técnicas que captan información sobre conductas pasadas o que supuestamente se presentarán en el futuro. La *observación participante* se distingue de la ordinaria (no participante) al adentrarse en las tareas cotidianas que los individuos desarrollan, conocer más de cerca las expectativas, actitudes y conductas ante determinados estímulos, las situaciones que los llevan a actuar de un modo, la manera de resolver los problemas”¹²⁶.

Y también, al final de la investigación, la **encuesta**, que, según el diccionario de metodología consultado, es definida como: “método de investigación capaz de dar respuesta a problemas tanto en términos descriptivos como de relación de variables, tras la recolección de información sistemática, según un diseño previamente establecido que asegure el rigor de la información obtenida”¹²⁷. En nuestro caso utilizamos la encuesta por correo (e-mail), ya que también forma parte de nuestro estudio la etapa dominada por los medios electrónicos (mediaesfera del hipervínculo).

Más avanzados en nuestro trabajo, elegimos el **audiovisual** como herramienta para defender nuestra tesina. Muchas de las entrevistas realizadas están registradas en ese formato. Dependiendo de las actividades, los lugares de filmación fueron variando al igual que las preguntas que guiaron nuestra pesquisa. Para la realización del audiovisual no se siguieron pautas de grabación estandarizadas, al igual que con el guión, ya que, como dijimos, sólo tiene fines expositivos.

A este último le sumamos la posibilidad que tuvimos de **fotografiar** los diversos escenarios por donde el colectivo se fue desplazando (muestra “Manuales Apócrifos”, Biblioteca General San Martín, “Chan Ching Pong” -intervención urbana-, “1ª Bienal de Fotocopias”, etc.). También asumimos a la fotografía como otra forma más de registro de nuestro trabajo.

125 Ortiz Uribe, Gisela, *Diccionario de metodología de la investigación científica*, 2004, p. 53.

126 Rojas Soriano, Raúl, *Guía para realizar Investigaciones sociales*, 1995, p.144.

127 Op. cit., p. 52.

3.2. La Araña Galponera como productora de obras de arte

3.2.1. Historia de su producción artística y actividades afines¹²⁸

La Araña Galponera es un colectivo de artistas plásticos que nace en el mes de mayo de 2007. Sus integrantes, en la actualidad, son: Álvaro Martín, Florencia Breccia, Florencia Uribe, Andrés Guerci, Gabriela Hernández, Paula Casciani, Teresita Lavarello, Alicia Manino, Sebastián Maturano y Emiliano Cárdenas. Todos ellos se conocieron en la Facultad de Arte y Diseño (FAD) de la Universidad Nacional de Cuyo, provincia de Mendoza, Argentina.

Con la necesidad de buscar respuestas colectivas a problemas colectivos, este grupo de jóvenes comienza a transitar un camino en donde pondrá en funcionamiento intervenciones urbanas, muestras en museos, muestras en espacio *no oficiales*, ferias de arte y clínicas internas individuales. Todos estos mecanismos buscarán el intercambio de obras y argumentos sobre el trabajo del artista, como así también llegar a una amplia variedad de públicos. A partir de ahora, haremos una recorrida general por muchas de sus presentaciones.

El 26 de junio de 2007, en la esquina de Córdoba y San Martín de la Ciudad de Mendoza, se realizó un “Piquete Cultural” (primera actividad registrada). Este piquete, en donde intervinieron varias organizaciones, fue impulsado principalmente por la CECA (Casa de la Expresión, la Cultura y el Arte)¹²⁹ y tenía como objetivo principal recordar un nuevo aniversario de la masacre de Avellaneda, hecho que aconteció en el año 2002 en donde fallecieron Darío Santillán y Maximiliano Kosteki. La relación de muchas de las organizaciones allí presentes con el Frente Popular Darío Santillán explica este recordatorio. En el piquete hubo una radio abierta, recitales, proyección de audiovisuales, entre otras actividades; todo ello enmarcado en la problemática del gatillo fácil y la represión policial. Allí, La Araña produjo una serie de *personajes* de cartón que vertían diversas opiniones, algunas cargadas de “sentido común” y otras con mayor contenido reflexivo. Diversos actores sociales encarnaban diferentes discursos y, la propuesta, como si fuera un juego, era encontrar a algunos de estos personajes a partir de unas referencias. (Ver Anexo 1, Imagen 1 y 2)

Poco tiempo después salió la revista del colectivo. Una pequeña publicación que fue repartida principalmente en la FAD, en donde el grupo hacía su presentación, se planteaba problemáticas estudiantiles y se ponía en palabras la experiencia del “Piquete Cultural”. (Imagen 3)

Los días 6, 7 y 8 de julio de 2007 se realizó el IV Encuentro de la Unión de Asambleas Ciudadanas¹³⁰. En ese Encuentro se definieron una serie de actividades que se

128 La estructura de este apartado se ha construido a partir de una cartografía realizada por Álvaro Martín, integrante de La Araña Galponera. Le agradecemos por habernos facilitado este material. Por otro lado, todas las imágenes citadas luego de las descripciones de las obras de arte y *actividades galponeras* pertenecen al Anexo n° 1: Imágenes Galponeras.

129 Espacio que funcionaba en una casa en la esquina de Fray Inalacán y Pedro Molina, de la Cuarta Sección oeste, Ciudad de Mendoza. Este lugar será un núcleo de organización en donde colectivos como La Araña Galponera, la biblioteca de la CECA, el “Noticiero Popular”, entre otros, se irán conociendo y darán forma a lo que luego será “La Casita Colectiva”. Sobre esto volveremos más adelante.

130 Ver noticia aquí: <http://asambleasciudadanas.org.ar/?p=1074>

realizarían a nivel nacional en distintos puntos del país. Una de ellas fue una concentración “Por el agua y en contra de la contaminación y del saqueo” que se llevó adelante el 17 de agosto y tuvo lugar en la Plaza Independencia de la Ciudad de Mendoza. Para esa ocasión, nuestro colectivo de artistas tomó el icono del barco-carabela para denunciar que nuevamente *se vienen a por el oro*. Por eso mismo, se pintó una serie de barquitos de dorado, se hicieron en cantidad, y la fuente principal de la plaza se vio colmada de estos *pequeños saqueadores*. (Imagen 4)

El 7 de setiembre del mismo año, el colectivo participó de la muestra “IN-SURGENTES”, *Producciones artísticas contemporaneas*, organizada desde la cátedra de Medios de Comunicación de la FAD. La muestra, primera en un espacio institucional, se llevó a cabo en el ECA (Espacio Contemporáneo de Arte) y se trataba de un dispositivo artístico que emulaba al “baño” de Roberto Plate (presentado en el Instituto Di Tella en el año 1968). El título de la obra fue “Espacio institucionalizado para la transgresión” (Imagen 5). El 18 de setiembre, se realiza una concentración en frente de la Legislatura de la provincia de Mendoza para recordar un año de la desaparición de Jorge Julio Lopez¹³¹. Para esta ocasión, el grupo realizará graffitis, stenciles y una pintada en el piso que representaba el contorno de la cara de López (Imagen 6). En esta ocasión, La Araña Galponera dio su adhesión pública por primera vez.

El 24 de marzo de 2008, en una marcha que recordaba un nuevo aniversario de la última dictadura militar argentina (1976-1983), el colectivo participará trabajando sobre dos obras dirigidas a dos públicos distintos (aunque, en algunos casos, podrían coincidir). Una de ellas era un souvenir que llevaba la inscripción “memoria 2008” y que fue realizado para aquellos que participaban en la marcha. La otra obra (arte efímero) fue una campaña gráfica que tuvo como impronta la de “volvió la limpieza” (montada sobre un caballito de batalla de Víctor Fayad, político mendocino e intendente de la Ciudad de Mendoza). (Imagen 7 y 8)

El 26 de agosto, Andres Guerci, uno de los integrantes de La Araña, realizará una “clínica”¹³² en donde expondrá su producción individual. (Imagen 9)

Del 25 al 28 de agosto del mismo año se realizó una exposición llamada “Argentina Mining” en el auditorio Ángel Bustelo del Centro de Congresos y Exposiciones (Capital)¹³³. La Asamblea Popular por el Agua¹³⁴ en articulación con La Araña Galponera se manifestaron en contra de este evento que se caracterizó, entre otras cosas, por una entrada costosa y una difusión mínima habida cuenta del rechazo que muchos sectores le tienen a los proyectos mineros que se vienen *afincando* en la República Argentina. Fue así que el grupo de artistas plásticos al cual referimos, por un lado, denunció el evento en sectores aledaños al lugar en donde se realizaba la Exposición, repartiendo volantes y enarbolando un gran cartel; por el otro lado, y aprovechando una marcha de estatales que llegaba a la Casa de Gobierno, el colectivo los esperó en las

131 Sobre la desaparición de JJulopez, se puede ver: <http://casapueblos-jorgejuliolopez.blogspot.com/>

132 Espacio generado por el colectivo para mostrar la obra individual -al interior del grupo- y, de esa manera, enriquecer también la producción colectiva.

133 Ver una breve noticia del rechazo a este evento aquí: <http://www.noalamina.org/mineria-argentina/mineria-mendoza/protesta-contra-mineria-contaminante-argentina-mining-2008>

134 Información actualizada sobre esta Asamblea en: <http://asambleapopularporelagua.blogspot.com/>

escalinatas de aquel lugar con pancartas desplegadas, *lookeados* con mamelucos, caretas pintadas con forma de calaveras y cascos de construcción. (Imagen 10)

El 14 de setiembre será el turno de Florencia Breccia y la presentación de su clínica.

En el marco de una marcha contra el Código Contravencional, el 15 de octubre se realizó una intervención en el microcentro (peatonal) de la ciudad de Mendoza, utilizando como obra-herramienta el stencil “La calle es nuestra”. (Imagen 11)

Al día siguiente, se inauguraba en “La Casita Colectiva” (Comodoro Rivadavia 945, 4ta sección, Ciudad de Mendoza) la primera muestra grupal “Piel de Chanco” en donde expusieron Sebastián Maturano, Álvaro Martín y Valentin Carminatti. La muestra incluyó trabajos individuales y una reinterpretación colectiva del cuadro de Candido López *Después de la batalla de Curupayti*. (Imagen 12)

Ocho días después veía la luz, a través de una muestra y una presentación en el MMAMM (Museo Municipal de Arte Moderno Mendoza), el “Librito de Postales de La Araña Galponera”, una producción que contiene la obra individual de los integrantes del colectivo que, en la medida en que veían invisibilizarse ciertas cualidades personales detrás de la álgida actividad grupal, emprendieron la tarea de organizar este libro con obras de arte-postales y un texto de Pablo Chiavazza que describe la intención de ese libro y sus características generales. Transcribimos aquí cuáles son las inquietudes que logra observar Chiavazza a partir de la seguidilla de postales: “la alienación individual como desdoblamiento donde se escinde realidad y deseo; la aparición de los medios de comunicación tematizados en algunas imágenes; el tratamiento de la violencia asociada al poder del Estado; el tema de la dependencia histórica que nos coloca en el mapa del mundo como productores de materias primas; la crítica a la imagen de la mujer vista como un “objeto” cuyas funciones sociales estarían preformateadas por razones genéticas; los cantos libertarios del pasado clavados como una astilla en el presente; las acusaciones de terrorismo al hambriento, al pobre y al disidente; las cuestiones relacionadas a la sujeción de nuestros cuerpos a un tiempo medido mecánicamente; la memoria y recuperación de luchas sociales históricas; e incluso el cuestionamiento de para qué el arte.”¹³⁵ En un mismo sentido, el libro como producción colectiva incluye las obras individuales. (Imagen 13)

Durante el año 2008 nuestro colectivo de artistas realizará dos ferias de arte, ambas en “La Casita Colectiva”. La primera será el 25 de setiembre y la segunda el 12 y 13 de diciembre. En estas ferias pensadas como liquidación de ventas, se ofrecerá obras de arte a partir de \$10. (Imagen 14)

Ya en el 2009, el sábado 28 de marzo el “Librito de Postales de La Araña Galponera” se *transformaba* en una muestra que se realizó en el Centro Cultural De Raíz (Godoy Cruz, Mendoza). Esta actividad tuvo su marco en un nuevo aniversario del 24 de marzo (como parte de una serie de eventos que se realizaron en la provincia).

Viajamos hacia el norte y arribamos a San Juan. ¿Qué pasó en San Juan? Los días 24, 25 y 26 de abril del mismo año se realizó el Noveno Encuentro de Asambleas Ciudadanas. La Araña participó de este Encuentro, trabajando sobre dos ideas para

135 La Araña Galponera; *Librito de Postales de La Araña Galponera*, 2008. Volveremos a hablar de este libro en futuros apartados.

llevar adelante en una intervención urbana: una de ellas consistió en la confección de un afiche de grandes proporciones y la otra tuvo que ver con una calcomanía realizada en xilografía (ambas producciones tenían como objetivo repudiar a la megaminería a cielo abierto con uso de sustancias tóxicas, sistema de explotación muy habitual en los pagos sanjuaninos). En la marcha que se llevó adelante en la tarde-noche del día 24, con la ayuda de unos cordobeses que también participaban de la manifestación, se pudo concretar la actividad. (Imagen 15, 16 y 17)

En mayo, Florencia Uribe realiza una clínica en donde expone sus trabajos al resto de los integrantes del grupo, explicando las motivaciones que la llevaron a desarrollar su producción. La temática que aborda Florencia está directamente relacionada con lo indígena, haciendo hincapié en la mujer. La mujer que teje, los muñecos-arte, la luna y las estrellas; todas representaciones que se pueden apreciar en su obra. (Imagen 18)

La Multisectorial en Lucha, para el día 25 de junio (siempre de 2009) -y tres días antes de unas elecciones nacionales-, realizó un acto-piquete frente a la Legislatura de la provincia de Mendoza. Los motivos fundamentales eran: hacer una contracampaña electoral con la consigna “gane quien gane perdemos todos”, recordar la masacre de Avellaneda y rechazar los posibles aumentos de impuestos que por esos días se estaban discutiendo. Para esta ocasión, La Araña creó un juego llamado “Chan Ching Pong”: máscaras de chanco, una mesa de ping pong y las ansias por competir eran todos los ingredientes que la contienda necesitaba para armar un gran espectáculo. Tanto los “chanchos jugadores” como los “cerditos espectadores” tenían sus reglas para participar. Juego de ironías en un contexto electoral. (Imagen 19)

El 10 de julio de 2009 LAG participa de la “Primera Muestra Bailable de Arte Chimbolo”, en una casa ubicada en el departamento de Guaymallén, Mendoza. Allí exponen con otros artistas y colectivos de artistas (Paola Vargas, Egar Murillo, Salames al futuro, entre otros). Como cada artista o grupo de artistas debía elegir un lugar de la casa para exponer, y teniendo en cuenta que el espacio *aragnido* sería la lavandería, crean la obra de arte-performance “La Bandería” en donde se ironiza sobre el “Super Yo” militante a partir de diversos productos que ayudarían a “generar conciencia social”. (Imagen 20)

Luego de las clínicas que se fueron desarrollando, y en función de la dinámica de organizar una muestra cada tres clínicas, el 30 de julio se inaugura “Manuales Apócrifos”. Andrés Guerci, Alicia Motta y Florencia Breccia serán los que formen parte de esta exposición (Sebastián Maturano escribirá un breve ensayo como introducción al particular catálogo). Cada cuál fue dando una interpretación de las *formas de manual*, muchas de las obras concebidas como contra-manuales. Una buena cantidad de público se dio cita en “La Casita Colectiva”, en un marco en donde no faltó la danza, la venta de caracoles para colorear (juguetes de tela) ni tampoco los recuerdos de viejos *recreos de manual*. Tania Casciani¹³⁶ hizo las veces de guía de la muestra en cuestión, entregando unas figuritas que se cambiaban por una colaboración para sustentar el gasto del evento. (Imagen 21)

“Martin, Casciani, Maturano, Guerci y Breccia en... una muestra de La Araña Galponera”: así se presentaron las obras de estos integrantes en la Biblioteca General

136 Actriz e integrante del grupo artístico “Colectivo Circular”.

San Martín, el día jueves 13 de agosto de 2009. La idea de esta exposición fue trasladar las clínicas individuales que habían sido realizadas al interior del grupo hacia un espacio más amplio. El objetivo principal fue compartir las inquietudes que venían siendo motivo de intercambio grupal, con el público en general. (Imagen 22)

Después de algunos meses de preparación, organización, convocatorias y otros menesteres, se realizó en Mendoza la “1ª Bienal de Fotocopias” impulsada por LAG. Así fue que desde el 2 al 10 de noviembre recibieron vía correo electrónico y correo postal una serie de trabajos artísticos que tenían como destino ocupar las paredes del Gran Mendoza, todos ellos en *formato* fotocopias. Participaron artistas y colectivos de artistas de distintas partes del mundo: San Juan, Córdoba, Buenos Aires, Chaco, Santiago de Chile (Chile), Colombia, Londres (Inglaterra), Montevideo (Uruguay), Ecuador y Brasil. Desde una caracterización de una ciudad inundada por gendarmes y policías, una sociedad conservadora y un proceso creciente de criminalización de la protesta social; La Araña impulsa esta Bienal manteniendo la consigna “La calle es nuestra” y propiciando la necesidad de ocupar nuevamente el espacio público. A las noches de pegatinas se les sumaron: un debate entre artistas sobre variadas problemáticas, un taller de remix y postproducción coordinado por Lila Pagoda (Córdoba); un taller sobre radio e internet y dos intervenciones diurnas (una en la Plaza Independencia, acompañada de una actividad realizada por el Colectivo Circular en la peatonal de la ciudad de Mendoza y otra en La Alameda). (Imagen 23)

El 6 de marzo de 2010 se realizó, como todos los años, el Carrusel Vendimial. En ese marco, la Multisectorial y la Asamblea Por el Agua organizaron una contramarcha con el objetivo de denunciar las tropelías que gobiernos y empresas privadas vienen desarrollando -principalmente- en relación a proyectos mineros de dudosos beneficios públicos. Las consignas para este evento fueron: Basta de hambre, saqueo y contaminación; no a la mina San Jorge (Uspallata), salario sí – deuda no, no a la privatización del Grupo 2 y cárcel a los genocidas. En la medida en que el carrusel consiste en carros que llevan a las reinas vendimiales de cada departamento de la provincia y otros móviles que representan intereses castrenses y privados, nuestro colectivo de artistas participó del evento con tres carros de supermercado *lookeados* para la ocasión con la frase “el vino quita penas, el oro quita vidas”, nuevamente se dieron cita los cadavéricos para mostrar su descontento, se repartieron souvenirs que se *manifestaban* a favor de la vida y en contra de la megaminería; todo esto acompañado de una muchacha y un megáfono por el que se explicaba la delicada situación. (Imagen 24)

Los días 13 y 14 de marzo se llevó adelante un pre-encuentro de arte-política en la ciudad de Córdoba. Allí confluyeron el colectivo artístico cultural Insurgentes (Córdoba), Arte al Ataque (La Plata) y La Araña Galponera (Mendoza). Los ejes discutidos fueron: arte/política, hegemonía contra hegemónica, rol social del arte y producción colectiva. La idea principal fue la de comenzar a organizar un Encuentro Nacional que se desarrollaría del 13 al 16 de agosto de 2010 en Córdoba. El día 19 se organizó una muestra en “Casa 1, 2, 3, 4”. Transcribimos información del blog galponero: “Participaron de Córdoba el Colectivo Cambalache, el Performer Marcelo, Luciano de Casa 13, Ignacio Ramos del colectivo Insurgentes y La Araña Galponera

con el librito de postales y algunos de sus integrantes: Flor Breccia, Paula Casciani, Andrés Guerci y Sebastián Maturano.”¹³⁷

Mientras pasaba lo que pasaba en Córdoba, “La Casita Colectiva” recibía la visita del colectivo “Urbamaquia” de esa misma provincia. Como parte de un proyecto avalado por el Fondo Nacional de las Artes, este colectivo viaja a distintos lugares de Argentina y dicta cursos. En *La casita* se realizó un “Taller de arte volante y stencil” en donde participaron, entre otros, el colectivo mendocino Acción Anónima. El sábado 14 de marzo LAG le facilitaba el espacio físico a este colectivo, participaba del taller y fortalecía los lazos que viene construyendo con otros artistas a nivel nacional.

Diez días después, el 24 de marzo volvió a tener a los galponeros como parte de la marcha. En esta ocasión, una intervención urbana denominada “JAPI MENDOZA”¹³⁸ fue la creación que mostraría una extraña mezcla entre la felicidad-turismo y la represión-gendarmería, ambas propuestas impulsadas por el gobierno provincial. Una pegatina de figuras de una policía, un gendarme y un preventor rodeados de corazones, armas, balas y mariposas generaba ese extraño *mix*. (Imagen 25)

A partir del 8 de abril, un colectivo de artistas de La Plata llamado “Calle Tomada” realizó una muestra. Cuatro integrantes de La Araña viajaron a aquella ciudad para contactarse con otros artistas y colectivos con la idea de realizar una serie de entrevistas.¹³⁹ En el MAM (Museo de Arte y Memoria), lugar en donde se realizaba la muestra, nuestro colectivo tuvo la posibilidad de desarrollar una charla en donde explicó sus actividades como grupo y, de paso, invitó al Encuentro Nacional “Arte Activa”.

A fines de mayo de 2010, el grupo es invitado por el colectivo Urbamaquia de Córdoba a participar de “Interacciones (post) electorales”, un proyecto impulsado por artistas españoles y que, en *la Docta*, realizaron en conjunto el Centro Cultural España-Córdoba y la UNC. En ese lugar, La Araña pudo dar un taller sobre “Práctica Activista”, en conjunto con el colectivo Insurgentes. “Del evento, Interacciones Post Electorales participaron, entre otros, Urbamaquia, Leo Ramos (Chaco) y el GAC (Grupo de Arte Callejero, Buenos Aires) junto a quienes surgió la idea de hacer una intervención en la plazoleta Rucci, renombrándola Gringo Tosco, esto en el marco del aniversario del Cordobazo.”¹⁴⁰

En la nueva *Casa Colectiva* (ahora ubicada en San José, Guaymallén), el día sábado 3 de julio se realizó una “Jornada de reflexión sobre arte-política” que tuvo a unas treinta personas como asistentes. Se discutieron diversos temas y se llegó a plantear la necesidad de la conformación de un gremio de artistas.

137 Tomado de: <http://colectivogalponera.blogspot.com/2010/03/sabado-19-de-marzo-primera-muestra.html>

138 Se puede ver un video de la intervención acá: <http://www.youtube.com/watch?v=8ftWS4gqPtA>

139 En el marco del proyecto “Intercambio con grupo y artistas del interior del país desde una mirada política” (proyecto presentado por La Araña Galponera y aprobado por el Fondo Nacional de las Artes).

140 Tomado de: <http://colectivogalponera.blogspot.com/2010/06/interacciones-post-electorales-en.html>

3.2.2. Formas de organización de un colectivo de artistas plásticos

Vamos a explicar brevemente cuáles son las formas de organización que tiene La Araña Galponera, sobre todo a partir de mayo de 2008. En ese mes, este colectivo decide sumarse a un grupo mayor de organizaciones, para participar de una experiencia común que consistía en alquilar una casa y trabajar en ese espacio.

Desde mayo de 2008 a mayo de 2010, el colectivo de audiovisuales “Noticiero Popular”, la biblioteca de la ex-CECA, “El Espejo” (grupo de trabajo *artesanal* – produce cuadernos, libros de cuentos, etc.-), el grupo de teatro callejero “De la acequia pa fuera”, “La peña de reajo” y “La Araña Galponera” convivirán en una casa de la cuarta sección de la Ciudad de Mendoza que será bautizada como “La Casita Colectiva”. Por este motivo, todos estos colectivos y organizaciones deberán darse un mecanismo para tomar decisiones, pagar impuestos, organizar la limpieza, etc.

La “Comisión de la Casita” será la encargada de organizar la dinámica del espacio, se reunirá una vez cada 15 días y estará integrada por un miembro de cada organización (periodicidad y asistencia siempre sujeta a modificaciones). Desde allí se definirá las cuestiones generales sobre la distribución de los lugares de la casa en relación a los grupos, las semanas de limpieza (también definidas por espacios y grupos), los encargados de pagar los impuestos y de pagar el alquiler. Nos interesa plantear este particular ya que uno de los integrantes de La Araña estará afectado a esta Comisión, órgano que se renueva cada dos meses. Aclaremos también que, desde mayo de 2010 el espacio continúa funcionando en San José, departamento de Guaymallén, ahora con más organizaciones vinculadas¹⁴¹ y en un lugar mucho más grande.

Resulta oportuno ahora hacer referencia a las “clínicas” que fueron mencionadas en el apartado anterior. Consideramos a esta actividad como una forma de organización interna de La Araña ya que resulta ser un mecanismo de socialización del trabajo artístico individual de sus integrantes y, en el mismo movimiento, pone al tanto a todo el grupo sobre las inquietudes e iniciativas que cada cual está desarrollando. La “clínica” consiste en una micro-muestra en donde el expositor cuenta cómo ha realizado su obra, cuáles son sus preguntas, sus respuestas, los motivos que lo llevaron a producir tal o cual cosa y hasta por qué ha priorizado unos materiales sobre otros. Luego de esto, el resto de los integrantes realiza preguntas o vierte opiniones sobre las producciones, surgen sugerencias e incentivos y se discute sobre qué posibilidades de venta tendrían ciertas obras. Esta dinámica encarna también un dispositivo de “comunicación interna”, en donde la clínica hace posible que cada uno de los miembros del colectivo conozca la producción artística del que está al lado.

Internamente, el colectivo se reúne una vez por semana para organizar las actividades que desarrollarán, tanto aquellas propiciadas por ellos mismos como las que son impulsadas por otras organizaciones. Además de este día semanal, se le suma las jornadas de trabajo, aquellos momentos en donde se construyen los elementos y obras de arte que luego recorrerán diversos lugares. En la medida en que el grupo está conformado por diez personas (de manera estable), la comunicación interna es parte de una dinámica habitual y cotidiana. Queremos decir con esto que no existen complejos

141 “El Almacén Andante” (distribuidora de productos de la economía social) y el “Canal 13 Giramundo”.

dispositivos de comunicación ni estrategias específicas, habida cuenta de lo constante de los encuentros y lo reducido del grupo.

La toma de decisiones se realiza de manera horizontal y con *formas* asamblearias que buscan el consenso sobre los temas que se discuten.

En función de las dinámicas de trabajo, su posición está relacionada con que “todos sepan hacer todo”. O sea, no hay una compartimentación en donde un grupo se dedica a una labor, otro a otra y así. Lo que se busca con esto es evitar que la lógica colectiva impida el desarrollo de cualidades individuales, como así también impedir el “monopolio” del conocimiento que se da inevitablemente en la “división del trabajo”. Por esto mismo, no existe un “encargado” o un grupo dedicado a la comunicación externa (en el sentido de hacer llegar propuestas a otras organizaciones, realizar una propaganda de una feria de arte o hacer contacto con medios de comunicación para ocupar un espacio allí). La herramienta más utilizada por el colectivo para la difusión de su obra y actividades afines es Internet. Aquellos que tienen más acceso a ella son los que suelen realizar las “actividades comunicativas” que mencionáramos recién. El blog colectivogalponera.blogspot.com resulta ser una *carta de presentación digital* de nuestro grupo. En un proceso de actualización bastante sistemático, el espacio digital va dando cuenta de las actividades que desarrolla La Araña.

3.2.3. La obra de arte es el resultado de un trabajo... ¿los artistas son trabajadores?

Este es un tema muy delicado. Aunque, evidentemente, las obras de arte son “acumulación de trabajo” (como muchas otras actividades del ser humano) es bastante poco común que un artista se defina como “trabajador del arte”. De alguna manera y, posiblemente, vinculado con una concepción *medieval* que aún forma parte de nuestro sentido común, imaginamos al artista como un sujeto aislado del resto de la sociedad, buscando la forma de contactarse con algún tipo de *inspiración especial*, generando las condiciones para no contaminar su “esencia de artista” y, por ende, construir una obra que lo eternice a partir de su particular visión. Estas condiciones -que aún no hablan de *materialidad*- son las que, de alguna u otra manera, han alejado la figura del artista de la posibilidad de ser considerado (y considerarse) un trabajador. Sin embargo, en la actualidad, cada vez son más las discusiones que se abren en este campo y resulta ser mucho más evidente el cambio de “rol” de los artistas en el marco del posmodernismo. Veremos cómo nos va en el análisis de esta temática.

Para comenzar, vamos a buscar una definición de trabajo que nos oriente en esta indagación. Por eso, decimos que “el trabajo es un proceso entre el hombre y la naturaleza, a través del cual el hombre media, regula y controla su metabolismo con la naturaleza, teniendo como finalidad la transformación de ésta en materia productiva, es decir, productos u objetos para la satisfacción de las necesidades humanas.”¹⁴² Entonces, el trabajo es un proceso, una dinámica, en donde el ser humano se vincula con una parte de la naturaleza que no es él mismo. Este vínculo genera que la naturaleza que no es él mismo, se transforme en “materia productiva” y esa materia servirá para satisfacer necesidades humanas, al mismo tiempo que transformará al trabajador en

142 Marx, Karl; “El Capital”, p.215 en Montarcé, Inés; *Disciplinamiento y control de los trabajadores en el neoliberalismo: las teorías del Management empresarial*. Trabajo de Tesina Lic. en Sociología, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, p. 3.

cuestión. En la medida en que el artista plástico “interviene” a la naturaleza, la transforma y genera una producción que satisface una necesidad humana; la actividad que realiza el artista es un trabajo.

Cuando le preguntamos a Andrés Guerci sobre este particular, él nos respondió: “si vos sostenés que el artista es un trabajador está bien, pero uno no tiene que compararlo con otros ámbitos laborales, cometería un error que no serviría de nada. El tema de la Cultura es muy complejo y tiene que ver con el Estado. No es que uno crea que está haciendo cosas, que la sociedad me debe algo, no; pero sí que los programas más estructurales deberían comprender la producción cultural y no ser tan pasivos. Ponele, Mendoza, periferia, cuál es la experiencia fundamental de la cultura: ser receptores delante del televisor. Y en realidad el desarrollo de la cultura no es solamente consumidores de algo central como es la televisión. (...) Entonces uno habla de trabajador porque realmente lo que nosotros hacemos ameritaría que pudiésemos vivir, pero en realidad el lugar del trabajo del artista está muy precarizado y la mayoría somos trabajadores desocupados. La Facultad produce trabajadores desocupados y eso es muy difícil de entender. Y aparte es difícil ponerse el saco de desocupado, hay una cuestión culposa alrededor. Pero es así, está más flexibilizado que otros trabajos incluso. A los plásticos nos pasa porque es casi más fantasmagórico ganar dinero, pero también en las otras artes: a los músicos les cuesta mucho cobrar una entrada, a los de teatro también, está flexibilizado absolutamente.”¹⁴³ Trataremos de desarrollar algunos de estos puntos a lo largo de esta exposición.

En el marco del modo de producción capitalista, el trabajo, la “fuerza de trabajo”, puede comprarse y venderse. O sea que el capitalismo transformó, después de un extenso proceso que no explicaremos aquí, a la fuerza de trabajo en *mercancía*. De esta manera, existe en este modo dominante hombres y mujeres que tienen el dinero suficiente para comprar fuerza de trabajo y hay otros hombres y mujeres “libres” que sólo pueden vender esta fuerza. El consumo que un capitalista hace al comprar fuerza de trabajo y sacar un beneficio de ésta se denomina *plusvalor*. Es importante tener en cuenta que no todo trabajo produce plusvalor... aún el mismo trabajo puede producir plusvalor en algunos casos y en otros no. Así lo explica Marx:

Un actor, incluso un clown, puede ser, por lo tanto, un trabajador productivo si trabaja al servicio de un capitalista (de un empresario), y entrega a éste una cantidad mayor en trabajo de la que recibe de él en forma de salario. En cambio, el sastre que trabaja a domicilio por días para reparar los pantalones del capitalista, no crea más que un valor de uso y no es, por lo tanto, más que un trabajador improductivo. El trabajo del actor se cambia por capital; el del sastre, por ganancia. El primero crea plusvalía, el segundo no hace más que consumir ganancia.¹⁴⁴

En este sentido, la obra de La Araña Galponera no es fruto de un trabajo que produce plusvalor, ya que su actividad no deviene en un beneficio material *extra* para ningún empresario o corporación. Su obra colectiva es, en su mayoría, *efímera*, ya que se encuentra vinculada a actividades y “puestas en escena” realizadas en concentraciones, manifestaciones o marchas. Su cualidad principal reside en ser una “intervención”, una

143 Ver ANEXO 2: “Entrevista a cuatro galponer@s”.

144 Marx, Karl; “Historia crítica de la teoría de la plusvalía”, El Capital, ed- cit., t IV, p. 137 en Marx, K. y Engels, F.; *Sobre el arte*, p. 106.

lectura o interpretación de una demanda o situación social particular hecha desde una posición artística y política específica. Así, los sobres “memoria 2008” en una marcha que recuerda a los desaparecidos del último “proceso de reorganización nacional” (1976-1983), los carteles con la leyenda “volvió la limpieza” (“eslogan” de campaña del radical Víctor Fayad, intendente de la Ciudad de Mendoza) y una gorra militar que la acompaña, o el “Chan Ching Pong” anterior a las últimas elecciones nacionales del año 2009; son algunas de estas obras, de estos trabajos e intervenciones que ponen de manifiesto un modo de hacer arte-política.

Así, el activismo realizado por este colectivo de artistas no puede enmarcarse como trabajo productivo, pero tampoco como trabajo improductivo. No se obtiene una “ganancia”, ni un salario, no se está vendiendo la fuerza de trabajo en estas “artividades”, sino que su accionar forma parte de una militancia, de un *voluntariado* que no tiene como fin un rédito económico. Digamos que, para decirlo rápido, todo el trabajo-voluntario del activismo galponero *va a pérdida*. Por otro lado, sí entendemos que las ferias de arte (y, de alguna forma, también las muestras) realizadas por La Araña pueden formar parte de un trabajo improductivo, en donde se “exponen” obras *individuales y colectivas*, fijándose un precio por cada producción. Al igual que muchos artesanos y campesinos, estos artistas son dueños de los medios de producción y, luego, dueños del resultado de sus trabajos.

No son pocas las discusiones que se realizan en los colectivos actuales en relación al trabajo y al valor de ese trabajo. En el caso de La Araña Galponera, además del trabajo más cercano al activismo o arte-política, también surgen actividades *ad-hoc* que buscan un rédito material (tal es el caso de realizar tarjetas para vender en el día del amigo, por ejemplo). En este punto, nuestro colectivo se transforma en aquello que el campo popular denomina como “productivo”. Un productivo, en sentido puro, vendría a ser un grupo de personas (muchas veces, militantes sociales) que deciden encarar un emprendimiento con el fin de obtener un “excedente”. Generalmente, las temáticas de la producción de estos grupos suelen estar relacionadas con la propia práctica militante. Diremos entonces que, en un grado inferior al activismo, La Araña actúa como un pequeño productivo que se desarrolla en momentos específicos de su historia como grupo.

Ahora bien, más allá de las discusiones en relación al valor de la hora de trabajo, los lugares de dónde conseguir insumos, la posibilidad de que el militante no deba realizar trabajos que lo alejen de su práctica política, etc.; nos preguntamos aquí sobre el *valor* de lo gratuito en los trabajos de la militancia social. En este punto, y en la medida en que el modo de relación-producción capitalista, al transformarlo todo en mercancía, nos ha hecho perder de vista el trabajo gratuito; diremos que trabajo es también aquel que involucra a una actividad que transforma al trabajador y al resto de la naturaleza que lo rodea, satisface una necesidad y es realizado sin recibir una retribución económica. En el mismo sentido nos preguntamos: ¿hasta qué punto, en un mundo mercantilizado como el nuestro, el trabajo gratuito no es el primer acto de resistencia? ¿Hasta qué punto no rompe con todas las leyes construidas alrededor del *valor de cambio*? ¿De qué manera el activismo galponero no representa “lo invisibilizado” pero, por eso mismo, *sublevación callejera*? Intuimos que en lo gratuito existen fuerzas más poderosas de lo que hemos podido percibir, mecanismos invisibles de transformación de las conciencias.

En otro orden de cosas, decimos que este grupo se encuentra influido por todos los progresos técnicos del arte anteriores a él y, además, por las consecuencias de la división del trabajo, tanto a nivel local como nacional e internacional. En el marco del proceso de intercambio de mercancías, La Araña está determinada por la demanda efectiva que pone de manifiesto, por otro lado, modas y estilos que condicionan la producción. Aunque esta discusión no es central para el grupo, nos resultó necesaria para *pensarlos* como “productores”. Por otro lado, entendemos que puede relacionarse perfectamente con muchas de las reivindicaciones que ellos enarbolan ya que forma parte de algo tan vital como es la relación Capital-Trabajo. A partir de aquí, veamos qué relación existe entre el “reino de la libertad” y el “reino de la necesidad”:

El reino de la libertad sólo empieza allí donde termina el trabajo impuesto por la necesidad y por la coacción de los fines externos; queda, pues, conforme a la naturaleza de las cosas, más allá de la órbita de la producción material propiamente dicha. (...) A medida que [el ser humano] se desarrolla, se extiende este reino de la necesidad natural, porque se desarrollan sus necesidades; pero al mismo tiempo se extienden también las fuerzas productivas que satisfacen aquellas necesidades. (...) Más allá del [reino de la necesidad] comienza el desarrollo de las fuerzas humanas que es un fin en sí, el verdadero reino de la libertad, que sin embargo sólo puede florecer tomando como base aquel reino de la necesidad. **La condición fundamental para ello es la reducción de la jornada de trabajo.**¹⁴⁵ [negrita nuestra]

La “localización” en el marco de un capitalismo transnacional en crisis es cada vez más importante. La posibilidad de dominar el espacio por parte del Capital resulta, a esta altura, una necesidad básica. En el marco de una acumulación flexible, la actividad comercial que lleva a desindustrializar unas zonas para industrializar otras, la descentración como mecanismo de desarticulación de sindicatos y grupos de organización de trabajadores y la constante necesidad de mano de obra barata; hace posible un mundo local-global, de especificidad y conocimiento local con proyección y organización mundial. En el mismo sentido, el arte “sufrir” esta misma lógica, en donde -por ejemplo- el “pintoresquismo latinoamericano” es posible en la medida en que debe *profundizar* lo local para hacerse global. Aunque el posmodernismo hace posible un “sentido común contemporáneo”, las formas de comercialización condicionan a la producción hacia la práctica artística *particular* o localizada. Retomando la idea de flexibilidad, D.Harvey nos dice lo siguiente: “... cuanto menos importantes son las barreras espaciales, mayor es la sensibilidad del capital a las variaciones del lugar dentro del espacio, y mayor el incentivo para que los lugares se diferencien a fin de hacerse atractivos para el capital. (...) La extraordinaria descentralización y proliferación de la producción industrial hace que los productos de Benetton o de Laura Ashley se encuentren en casi todos los shoppings producidos de manera serial en el mundo capitalista avanzado.” (Harvey, 2008: 327)

Por otro lado, pero dentro del conflicto que plantea la “espacialidad contemporánea”, se pone de manifiesto la mayor capacidad que tienen los movimientos sociales para controlar el “lugar”, lo local, y no así el espacio. El capitalismo universalizante genera estos conflictos en los grupos opositores, que logran articularse para organizarse en el lugar, pero carecen de poder para “extenderse” hacia el espacio. La idea de “pensar

145 Marx, Karl; “El Capital”, t III, ed. cit., págs. 694-695 en Marx, K. y Engels, F.; *Sobre el arte*, p. 122-123.

globalmente y actuar localmente” no deja de ser un desafío pendiente en el escenario de una lógica cultural posmodernista mundial.

Plantearemos brevemente la definición que diera K.Marx en relación al trabajo *alienado*. Aunque esta última palabra ha generado varias polémicas, entendemos que puede continuar en nuestro léxico, como puede continuar “la idea de un mundo mejor” aunque nada compruebe que éste haya existido o vaya a existir. La *alienación* es entendida como “herencia hegeliana” en Marx, y se refiere al hecho de que, en el trabajo, el obrero -el trabajador- se siente ajeno a sí mismo, extraño, “intoxicado” por las condiciones y las relaciones de producción que le plantea el modo de producción capitalista. Vamos a algunas citas que explican esta situación, y en donde se lee *obrero* es válido leer “trabajador” (tómese en un sentido general ya que, en la actualidad, la lógica del Capital sigue expropiando los medios de producción -aún dentro del marco de la comercialización de bienes de servicio y de la técnica-digital que compra y vende imágenes, acciones de la bolsa o “tiempos compartidos”-):

Nosotros partimos de un hecho económico **actual**. El obrero se vuelve tanto más pobre cuanto más riqueza produce, cuanto más crece en poder y volumen su producción. El obrero se convierte en una mercancía tanto más vil, cuantas más mercancías produce. La **depreciación** del mundo de los hombres aumenta en razón directa al **incremento** del mundo de las cosas.

El obrero está, con respecto al **producto de su trabajo**, en la misma relación que está con respecto a un objeto **extraño** (...): cuanto más se exterioriza el obrero en su trabajo, más poderoso se vuelve el mundo extraño, objetivo, que crea frente a él; cuanto más se empobrece a sí mismo el obrero, más pobre se vuelve su mundo interior (...). El obrero pone su vida en el objeto. Pero entonces ésta ya no le pertenece; pertenece al objeto. Cuanto más grande es esta actividad, menos objetos posee el obrero.¹⁴⁶

En este sentido es posible comprender lo que Marx denominó como el “fetichismo de la mercancía” que significa la “pérdida” de la vida del trabajador y su traspaso hacia el “objeto”; haciendo que el *objeto* se vuelva *dominador* de la vida del trabajador. La vida del objeto en sí quedará fuera de este análisis.¹⁴⁷ La posibilidad de *transferir* la propia vida a la producción de un trabajo forma parte de la lógica general planteada por nuestra época posmoderna. Ésta es la lógica general, que también puede ser planteada en la producción artística. Así y todo, vale la pena resaltar que la tradición marxista como otras corrientes de pensamiento sostienen que el arte tiene la peculiaridad de interpelar a las conciencias y producir modificaciones en la comprensión y el accionar de una sociedad. Por lo mismo, es importante comprender el análisis sobre el *trabajo alienado* en la medida en que muestra cuál es el obstáculo del ser humano en el avance sobre su *desarrollo* sensorial en libertad pero, al mismo tiempo, diversas prácticas sociales -incluido el arte- pueden romper con la capacidad del Capital para “alienar”, para expropiar, nutriendo a la conciencia de nuevas herramientas para enfrentar a una realidad conflictiva como la actual. Sin dudas que, en La Araña Galponera, nosotros

146 Marx, Karl; “Primer manuscrito, Manuscritos de 1844”, Bs. As., Cartago, 1984, p. 107 y ss., y p. 101 y ss., respectivamente; en Fernandez, E.; op. cit., p. 6-7.

147 Vale aclarar que los párrafos que dedicáramos en relación al “fetichismo de la mercancía” en “La situación actual del zapatismo” (págs. 62-63) fueron acertados en la crítica sobre la “dominación de la naturaleza”, pero equivocados en lo que se refiere al planteo marxista. Nuestro problema era otro y, erráticamente, lo “colgamos” de Marx.

encontramos una práctica artística que transforma a las conciencias apelando a un amplio abanico de problemáticas posmodernistas (en su sentido *fragmentario*).

La producción de este colectivo de artistas puede dividirse, fundamentalmente, en dos: producción de arte-movilización *efímera* y producción “grupala” no *efímera*. La primera es aquella vinculada con la obra pensada para ser mostrada en una concentración, marcha o manifestación pública. La segunda tiene que ver con aquella producción realizada entre dos o más integrantes del colectivo, y también con la obra individual de cada uno de ellos que es, muchas veces, puesta al alcance del público a través de las muestras o las ferias de arte que habitualmente se organizan. Es importante aclarar aquí que tanto la obra colectiva como la individual se ven constantemente afectadas una por otra. La distinción, que haremos a futuro, tiene más que ver con la forma en que cada una de las obras es concebida, o sea, con la metodología empleada para su realización.

No queremos detenernos mucho en este tema ya que no consideramos que sea fundamental para este trabajo de investigación, pero sí nos gustaría dejar planteadas algunas interrogantes y lecturas que pueden servir de excusa para continuar pensándolo. Por un lado, resulta muy difícil “igualar” ciertos tipos de trabajo *regulados* con el trabajo del artista plástico. ¿Cómo se determina el precio de una obra de arte? ¿Acaso debería sumarse el costo del papel, el lápiz, la goma, los colores y tintas más la fuerza de trabajo empleada en su realización? ¿Es asimilable a otro tipo de trabajo teniendo en cuenta una idea de “precio fijo de la hora”? ¿Podría pensarse en un salario que contemplara una cantidad de horas diarias de “práctica artística”? No tenemos respuestas para esto, pero sí consideramos que iniciativas como la “ley de la música”¹⁴⁸ o la “ley del libro”¹⁴⁹, que tienen en cuenta la intervención de recursos del Estado en el financiamiento de la práctica de actividades culturales, puede ser un buen espacio para legitimar al arte plástico en tanto trabajo. ¿Se podría pensar en una “ley del arte plástico”? ¿Acaso un gremio como mecanismo de organización?

Lo cierto es que la posición del trabajador del arte es bastante incómoda, por lo que hemos podido apreciar. Y, aunque en Mendoza no exista un mercado del arte formal que haga posible pensar en “vivir del arte” con certeza de éxito, tomamos una reflexión de Poggioli en donde afirma que el artista se ve impulsado “a asumir ser un profesional que trabaja por cuenta propia, pero en la mayoría de los casos carece de la clientela regular del médico, el abogado y el ingeniero.”¹⁵⁰

3.3. ¿Cómo circula una obra de arte?

3.3.1. El arte-movilización o “artivismo” como arte *efímero*

Para comenzar este análisis sobre la *forma* principal de circulación de las obras de arte de La Araña Galponera, vamos a echar mano a la tesina de grado de Juan Cruz Groisman titulada “La Comunicación Gráfica Pública Marginal. Documentación y análisis de Graffitis, Stencils y Afiches en la Ciudad de Mendoza”.

148 Ver en: http://www.musicosconvocados.com/paginas/resumen_ley.htm

149 Más allá de cierta polémica que ha desatado la discusión de esta ley, sin dudas que resulta un avance en varios aspectos. Ver una noticia sobre el particular acá: http://www.argentina.ar/_es/cultura/C3650-presentaron-la-ley-del-libro-en-el-senado.php

150 Poggioli, “Theory of the Avant-Garde”, pp. 112-114 en Lunn, E; op. cit., p.56.

En primer lugar, cuando J.Groisman observa las paredes y recorre las calles, rápidamente llega a la conclusión de que existe una “comunicación oficial” y una “comunicación marginal”. Una primera clasificación explica que “podemos distinguir dentro de este universo de formas comunicativas una segmentación determinada por la *legitimidad* de los espacios de comunicación. La señalética pública, y la publicidad y propaganda en el circuito de *affichage* [acción de colocar a la vista cualquier mensaje en el espacio visual público], es decir *Estado* y *Mercado*, son los locutores legitimados que obran dentro del marco oficial, regulado y legal de prácticas comunicativas en la vía pública.” (Groisman, 2007: 34) Este primer espacio sería el espacio de la “comunicación legal y oficial”.

La “otra cara” del espacio público en relación a la comunicación visual o gráfica es presentada a partir de lo que se ha denominado como *comunicación gráfica pública marginal* que vendría a ser el “universo de signos que existen al margen de aquel sistema: *graffitis*, *stencils* y *afiches* que inundan el espacio público de manera asistemática, producto de autorías inciertas, lenguajes y temáticas diversas”. (Idem: 34)¹⁵¹ Vamos a hacer dos distinciones en relación al concepto de comunicación pública gráfica marginal teniendo en cuenta el tema sobre el cual nos enfocamos (o sea, La Araña Galponera y su producción artística): la primera es que nosotros sí conocemos la autoría de quienes producen parte de este tipo de comunicación y la segunda es que la producción analizada será concebida, en su totalidad, como obra de arte.

En el mismo sentido, entendemos que buena parte de la producción artística del arte-movilización galponero está incluida en el concepto de comunicación gráfica pública marginal. Definimos al arte-movilización como toda representación artística realizada como intervención, propaganda gráfica o *performance* que tiene a la calle como escenario principal (ya sea en una concentración, una marcha o un piquete) e intenta transmitir un mensaje que incluye, fundamentalmente, a un sistema de reivindicaciones políticas. Utilizamos el término “movilización” ya que, la calle, sobre todo la calle de ciudad, tiene al movimiento como una de sus características principales. Además, creemos que tanto las marchas como las concentraciones o paros laborales son netamente un movimiento, una forma de manifestación contraria a “lo estático” (más allá del sustento ideológico de la actividad). Luego, en contrapartida con una muestra en un museo o en algún espacio no oficial de exposición, el arte galponero callejero efímero es un arte que sólo podría hacerse “en movimiento” (además de movilizar a las conciencias en función de su posicionamiento político).

Queremos hacer una breve descripción de algunas de las intervenciones que viene desarrollando LAG sólo para mostrar la forma en que sus obras de arte circulan por las calles mendocinas. Para esto, tomaremos dos actividades y trataremos de describirlas de la mejor manera posible para darle al lector herramientas que le posibiliten conocer aspectos principales de su trabajo. Comenzaremos hablando de la intervención galponera en la marcha del 24 de marzo de 2008 y luego desarrollaremos las actividades de la “1ª Bienal de Fotocopias” llevada adelante en noviembre de 2009.

Cuando estábamos hablando sobre producción individual y producción colectiva con varios integrantes del grupo, Andrés Guerci nos decía: “a mí me cuesta acordarme quién trajo una idea que se pareció a lo que sucedió finalmente. Nadie podría apropiarse

151 Para una definición pormenorizada de este concepto, ver Groisman, J; op. cit, págs. 38-39-40.

de esa producción, más que colectivamente. Pero a veces eso se agota, según el proceso en donde estés, aparte tiene mucho que ver con los tiempos, porque al ser problemáticas que muchas veces se vinculan con otros grupos, o con movilizaciones o con cosas que tienen fechas, que son siempre como inmediatas, a veces exige otro tipo de organización. Probamos una vez dividirnos en dos, hicimos dos comisiones para el 24 de marzo de 2008. Ahí estaba planteada la estrategia hacia dos grupos distintos de los que recibían el mensaje. Había uno que estaba diseñado para los miembros de la marcha y otro que estaba destinado a los que ven la marcha desde afuera.”¹⁵²

La obra de arte-souvenir “Memoria 2008” era un sobrecito con una sospechosa sustancia blanca. La etiqueta que acompañaba a este sobre decía: “Consuma, consuma: Memoria 2008. Cada año más dulce! Sin contraindicaciones ni efectos colaterales (No se convertirá en subversivo ni terrorista. No habrá cambios en el estado de las cosas y el mundo (sic). No sufrirá transformaciones sociales ni económicas. Y sobre todo es fácil de olvidar).” El efecto de esta obra fue altamente efectivo. Al igual que sucederá con las “figuritas” que se repartirán en la muestra “Manuales Apócrifos”, existe en estos dispositivos una suerte de “extensión de la actividad”. Ni la marcha ni la muestra terminaron allí, en la medida en que la obra de arte-souvenir “memoria 2008” o la obra de arte-figuritas pudieron avanzar en el tiempo y plasmarse en diversos espacios. En este punto, debemos generar una unificación (no tanto por la concepción, pero sí por el efecto): este tipo de trabajo *manipulable* y de fácil traslado es, al mismo tiempo, una obra de arte y un dispositivo de comunicación. La misma obra se transforma en un mecanismo de comunicación que facilita la circulación de la producción galponera. *Eterniza*, amplía, prolonga al acontecimiento convirtiéndolo en una especie de “recordatorio”: un ejercicio comunicativo de memoria.

Por otro lado, la obra de arte-afiche con la frase “volvió la limpieza” y la gorra militar (todo acompañado de los mismos colores y tipografía institucional utilizados por el gobierno de la ciudad de Mendoza) generó un alto impacto, hecho que hizo que muchos medios lo reprodujeran en sus espacios. Los afiches fueron pegados por varios lugares por donde pasaba esta marcha del 24 de marzo de 2008. Esta obra fue pensada para aquellos que no participaban directamente de la movilización, y emparentaba a aquel 24 de marzo fatal en la historia argentina con una política represiva desarrollada por el gobierno de la ciudad de Mendoza.¹⁵³

En noviembre de 2009 se realizó la “1ª Bienal de fotocopias”. Esta actividad consistió en siete días de actividades, cinco noches consecutivas de “pegatinas” por las calles mendocinas y diversos encuentros diurnos. Esto nos decía Sebastián Maturano al cierre de esta actividad: “Ha durado una semana. Ahora estamos realizando la segunda de las dos actividades diurnas que hicimos. Es la intervención con obras plásticas en la calle durante el día, a diferencia de las otras que hemos hecho, que han sido de noche, un poco más clandestinas en el sentido que han sido pegatinas en paredes, en distintos lugares.”¹⁵⁴

152 Anexo 2: “Entrevista a cuatro galponer@s”.

153 Puntualmente, esta obra de arte también denunciaba al ex-subsecretario de Seguridad Carlos Rico Tejeiro, personaje que participó de la última dictadura militar. Para acceder a algunas pruebas contra este ex-funcionario, se puede ingresar a:

http://notas.desaparecidos.org/2010/03/mendoza_batallon_601_pruebas_c.html

154 Anexo 5: “Entrevista de la 1º Bienal de Fotocopias”.

La propuesta de La Araña fue: “Invadir el espacio público e intentar acercarnos al entramado de discursos y debates que hacen a nuestra cultura. Así mismo la acción de pegar-intervenir forma parte de una serie de mecanismos puestos en práctica por el colectivo en los últimos años para señalar problemáticas tales como el avance de la mega minería, restricciones en las posibilidades de manifestarnos, denunciando y reclamando por los casos de gatillo fácil y la continuidad de los aparatos represivos; sin perder de vista reivindicaciones propias de nuestro campo como el del monopolio de las ferias de arte (Arte BA, entre otras) que montan la maquinaria de la legitimación transformando la obra de arte en una mercancía, exclusiva de ciertos sectores del cuerpo social. Se suma a esta observación que la gran mayoría de los artistas somos subocupados.”¹⁵⁵

De esta manera, se invitaba a público en general a que enviara su producción para que fuera parte de la comunicación espacial gráfica y callejera. Los proyectos debían enviarse en formato fotocopia blanco y negro. La Araña se comprometía a emplazarlos en diversos lugares de la ciudad de Mendoza y pedía una fundamentación que acompañara a las obras para conocer mejor a los individuos o colectivos.

La idea estaba vinculada con “recuperar el espacio público”, un espacio que resulta abandonado por el Estado y ocupado por la inversión de grupos privados. Mostrar el arte callejero (hacerlo callejero) a partir de lo que J.Groisman llamaría una “acción gráfica pública marginal”. Para nuestro colectivo, “la bienal es una significación de nuestro presente como generación, como artistas, como mujeres y hombres que no se resignan a aceptar las condiciones de post dictadura en las que crecimos y vivimos.”¹⁵⁶

Luego avanzan sobre “aspectos de la comunicación”. En el texto que presenta la Bienal, con el título de “De lo comunicacional”, ellos nos dicen: “cierto es que nos encontramos inmersos en el inmenso mundo de la *globalización*, palabra que los medios masivos y todos los oficialismos hegemónicos prefieren reemplazar en variadas ocasiones por *comunicación*, es visible que ésta se encuentra depositada en manos de algunos pocos. Por esto podemos contraponer a la noción de **comunicado-globalizado** la de **incomunicado-fragmentado**, por ser, la mayor parte de las veces, receptores pasivos sofocados por el bombardeo de información autoritaria que nos convence de aceptar lo que nos imponen como realidad.”¹⁵⁷ Sólo retomamos esta idea para hacer una salvedad, habida cuenta de que forma parte de nuestro tema de investigación. Por un lado, es válido aclarar que la palabra “globalización” es una *noción* instalada por muchos medios de comunicación avalados (también) por *otros* sectores del poder económico. Esta expresión ha sido muy discutida en la medida en que resulta muy amplia, podemos llegar a rastrear procesos de “globalización” que tienen miles de años y, además, no ha logrado un sustento teórico que la constituya como concepto. Para decirlo rápido, la “globalización” sería algo así como lo que hace el modelo económico neoliberal cuando produce una flexibilización mundial de grandes proporciones generando un mercado global que permite variados cambios en los patrones socio-culturales. Sin embargo, esta palabra rara vez podría ser reemplazada por otra como es la de “comunicación”. Al avanzar en el texto, puede deducirse que se refiere a “medios de comunicación”. Sin embargo, tanto una como otra no están directamente vinculadas a la “globalización”,

155 Tomado de: <http://colectivogalponera.blogspot.com/2009/09/primera-bienal-de-fotocopias-la-calle.html>

156 Idem.

157 Idem.

más allá de que puede inferirse que los “medios de comunicación” apuntalaron fuertemente esta idea.¹⁵⁸

Luego, se propone la contraposición entre una noción de un “comunicado-globalizado” contra otra de un “incomunicado-fragmentado” (debido al bombardeo mediático del cual somos “víctimas” cotidianamente). Sin embargo, y aunque no aceptamos la idea de un “receptor activo” que todo puede elegirlo sobre la propuesta de los medios, creemos que es posible cierto nivel de mediación crítica de las noticias e informaciones que se consumen a diario. Sin ir más lejos, uno puede notar que muchos de los proyectos presentados en la Bienal escaparon a la agenda impuesta por los medios masivos de comunicación (siempre hablando de “grupos concentrados”) y se abrieron paso hacia problemáticas sociales “no mediatizadas”. No decimos con esto que no deba discutirse la “agenda setting” impuesta por las “empresas de información”, sino que hay matices que terminan resolviéndose a partir de proyectos políticos que hegemonizan sobre otros (diluyendo, de este modo, las dos nociones planteadas al comienzo de este párrafo).

Otro de los planteos giró alrededor de la necesidad de “desacralizar el arte”. Así lo decía La Araña Galponera: “La intención también ronda en la idea de una auténtica participación plural que no comprende únicamente la de artistas (sean profesionales o amateurs o no consagrados), sino la de todos los interesados en participar de la convocatoria, ya que no es para nosotros el arte un altar, podio o pedestal sino una reflexión conciente o inconciente, buscada o inesperada, una voz que dice algo y todos tenemos una voz y hay que saber escucharla. Esta acción opera en distintos niveles, no solamente en términos de *arte comprometido* como fórmula, es una reelaboración del lugar que ocupa el arte en la sociedad, y en consonancia con las discusiones en torno a poder integrar el arte con la vida.”¹⁵⁹ La necesidad de desacralizar el arte continúa siendo un desafío para muchos artistas y colectivos de artistas. Parece que existiera una resistencia, un “sentido común” más fuerte que todos los intentos juntos. Sin dudas, la posibilidad de asimilar una fotocopia blanco y negro pegada en una pared de una ciudad, a una obra de arte que podría imaginarse en un museo con un costo infranqueable, pone de manifiesto (aún en el devenir de este mismo enunciado) lo difícil que resulta alejarse de las proposiciones medievales sobre el Arte, en su sentido más general.¹⁶⁰ Así y todo, el desafío sigue pendiente. Si acaso consideramos la tesis fundamental de F. Jameson en relación al posmodernismo como lógica cultural dominante del capitalismo tardío, tal vez podríamos pensar que ya no resulta necesario “integrar el arte con la vida”; éste ya estaría integrado de la mano de la cultura en su sentido más amplio.

En una mirada crítica a la ciudad de Mendoza, y en continuidad con aquel marzo de 2008, la fundamentación de esta Bienal nos cuenta que: “es sobresaliente la política de limpieza que lleva a cabo el municipio de la ciudad, que comprende desde la contratación de una empresa privada que se ocupe de los desperdicios de los ciudadanos al desalojo de vendedores ambulantes, artesanos y asentamientos, criminalización de la

158 Agregamos que, además de la discutida noción de globalización económica, habría una dimensión comunicacional de la globalización, dado que los viajes más fluidos, Internet y la TV-satelital han impuesto un conocimiento global que era impensable en tiempos en que uno sólo veía TV de Mendoza.

159 Idem.

160 No queremos dejar pasar por alto que –como lo hemos realizado en todo el trabajo– consideramos a la comunicación gráfica pública marginal una manifestación del arte.

protesta y del arte urbano, todo esto con el decorado de gendarmería nacional y policía provincial.”¹⁶¹ Luego, la manera de contrarrestar esta actitud es proponer “la consigna LA CALLE ES NUESTRA, por creer que es uno de nuestros legítimos espacios de lucha en oposición a la imperante privatización de los espacios públicos, sumado a que Mendoza (a diferencia de otras ciudades) sí *cuida* de sus paredes públicas o privatizadas, pintando, tapando, limpiando las manifestaciones callejeras que contemplan variados tipos de intervenciones urbanas.”¹⁶² Resulta válido considerar una rara “coincidencia” en donde el municipio utiliza la expresión “la calle es tuya” para hablar de la limpieza de calles y veredas. Si acaso esta señalética oficial ha funcionado como respuesta a la consigna galponera, esto sería una prueba importante de que ha conseguido influir en el discurso oficial.

Además de las pegatinas nocturnas, las actividades diurnas en La Alameda y en la Plaza Independencia, se hicieron tres eventos más: una mesa redonda de artistas, un taller sobre radio e Internet y un taller de remix y postproducción coordinado por Lila Pagoda (Córdoba). En la mesa redonda se habló sobre la propuesta de la Bienal, sus puntos más interesantes y las formas en que se habían desarrollado. Las visiones y propuestas políticas se sucedieron unas a otras, aunque una mirada desde la izquierda crítico-revolucionaria tradicional fue la que más duro impactó sobre el resto de las argumentaciones. Se habló de clase obrera y de burguesía con total soltura. Luego de un almuerzo, el taller sobre radio e Internet fue desarrollado por dos artistas cordobeses que explicaron las bondades de la digitalidad y lo simple de montar una radio en ella.

El taller de remix y postproducción tuvo una primera parte en donde, y a partir de imágenes y una *notebook*, Lila Pagoda fue explicando nociones como “original”, “copia”, “reproducción”, etc. Luego de un recorrido en donde se visualizaban obras de arte y autores, producciones “originales” y otras que resultaban “intervenciones” a éstas; el taller se llenó de revistas, fotocopias, tijeras y pegamento. Cada uno de los que participó realizó un “collage”, una mezcla de distintas imágenes y mensajes.¹⁶³

De esta forma cerramos lo que hemos denominado como arte-movilización en La Araña Galponera, entendiendo que es ésta la forma principal de circulación de su producción artística.

3.3.2. Las muestras y ferias de arte en espacios no oficiales

Empecemos diciendo que, en función de la circulación de las obras de arte, existen espacios oficiales y espacios no oficiales. Los oficiales son los museos y salas pertenecientes a espacios estatales, y los no oficiales son todos los demás (galerías, salas o espacios acondicionados para la exposición, etc.).

En una entrevista realizada a algunos de los integrantes de La Araña Galponera pudimos interiorizarnos sobre la mirada que ellos tienen de estos lugares para exponer. Cuando les preguntamos sobre espacios oficiales y alternativos en Mendoza, Florencia Breccia nos dijo: “los lugares son los dos museos: el ECA [Espacio Contemporáneo de Arte] y

161 Tomado de: <http://colectivogalponera.blogspot.com/2009/09/primera-bienal-de-fotocopias-la-calle.html>

162 Idem.

163 Para la bienal se creó un blog específico en donde pueden encontrarse imágenes, explicaciones de las actividades, etc.: <http://bienaldefotocopias.blogspot.com/>

el Museo Municipal de Arte Moderno Mendoza; y después hay algunos centros culturales, la Biblioteca General San Martín, etc.” Andrés Guerci continuó: “los dos museos que están en la ciudad y que uno podría llegar a conseguir son el MMAMM y el ECA, que depende de la provincia. Después los otros lugares son como *extensiones* de instituciones. Por ejemplo, [el espacio en] la UTN no es un museo propiamente dicho ni es una galería propiamente dicha. Es un espacio que está destinado [para que se] vean obras, está buenísimo. La Biblioteca General San Martín, donde estamos exponiendo, también es como extensión de una institución. La Biblioteca Central de la UNCuyo, la Sala de Cultura [en el edificio donde funciona la Subsecretaría de Cultura] (que curiosamente es como de las más precarias). Después está la Sala Libertad, en Guaymallén.” *¿Esos últimos podrían pensarse como alternativos o siguen siendo oficiales?* -les preguntamos. A.Guerci dijo: “siguen siendo oficiales, pero yo no los considero un museo. La sala Libertad sí, porque es un edificio que está destinado a eso, pero los demás son extensiones.” (...) “hay como una necesidad de exponer o de llevar proyectos que obligan a que te inventes los lugares, aunque sean provisorios”. F.Breccia agregó: “charlábamos que eso está pasando en Mendoza no sólo en las artes plásticas. Ves un montón de producciones en casas, como este pasillo [en La Casita Colectiva], como puede ser *Arte Chimbolo*, como puede ser ese ciclo de música que hacen en La Bancaria, que tocan en habitaciones u obras de teatro que hacen en casas.”¹⁶⁴

Esta situación puede explicar la proliferación de espacios alternativos al circuito oficial, tal el caso de las Muestras colectivas o las Ferias de arte que nuestro colectivo organiza. Describiremos y analizaremos la dinámica que encontramos en las ferias galponeras y nos detendremos un poco más en la Muestra colectiva “Manuales apócrifos” en donde expusieron Florencia Breccia, Alicia Motta y Andrés Guerci.

En el año 2008 LAG realizará dos Ferias de arte. Las Ferias son publicitadas como “liquidación” y “barata”, incentivando al consumidor con tentadores precios a partir de los \$10. Las formas de difundir esta actividad será a través de mails masivos y por un pizarrón multiuso que, puesto en la vereda de “La Casita Colectiva”, avisa sobre las actividades en cuestión. El espacio alternativo se “decora” con obras de arte, se ponen grandes mesas que son ocupadas con las diversas obras. Vale aclarar que, en este caso, la gran mayoría de las obras son obras individuales. Sin embargo, toda la construcción de la actividad (y los fondos que de ella se recauden) es armada y administrada colectivamente. La disposición de los elementos ocupa el “espacio público”, o sea que, parte de la vereda y la entrada *exterior* a la casa se ven plagadas de obras de arte, carteles y anuncios de Feria. En el interior, las obras sobre las mesas están puestas de manera tal que el precio consignado en la parte inferior corresponde a la totalidad de las obras que habitan sobre él. En las paredes también puede apreciarse lo ofrecido, en ese caso sin precios.

Los galponeros rondan entre los interesados para salvar dudas, compartir alguna experiencia y explicar sus actividades. Un puesto de la Red de Comercio Justo también comparte el lugar de la Feria. Apelamos al blog aragnido que plantea a los espacios alternativos de circulación de obras de arte como uno de los motivos de fundación del colectivo y del artista plástico como trabajador: “la idea era y es generar una circulación de la obra plástica que no se cierre sólo al museo, la galería y demás espacios convencionales; problemática que hemos abordado desde el comienzo y pieza

164 Anexo 2: “Entrevista a cuatro galponer@s”.

fundamental del motivo del nacimiento del grupo. Pero en este caso y como su nombre lo indica [“Ferias, baratas y liquidaciones”] no era (sólo) una muestra sino una feria, es decir que los trabajos eran ofrecidos a los visitantes para ser comprados a precios accesibles, en ocasiones demasiado accesibles (en el sentido del costo tanto material como intelectual que lleva consigo un trabajo), reivindicando al arte plástico como un trabajo y a nosotros como trabajadores del mismo, cuestión que tanto en la sociedad como en las políticas de Estado no es tomado en cuenta.”¹⁶⁵

La muestra “Manuales apócrifos” se realizó durante el mes de julio de 2009. Esta actividad tuvo una gran cantidad de condimentos acompañados de una dinámica importante en lo que se refiere a *herramientas* de comunicación. Como dijéramos anteriormente, la Web es un espacio ampliamente transitado por los grupos subalternos (sobre todo grupos de jóvenes), entre otras cosas, por el bajo costo que implica su utilización. La promoción de esta muestra se realizó a través del perfil “Araña Galponera” (en la Red Social Digital Facebook), en primer término, como “Evento”¹⁶⁶ y también con un video¹⁶⁷ *subido* a ese mismo perfil. Tanto el evento como el video tenían los datos fundamentales de la muestra: día de comienzo, horario, dirección y grupo expositor. El video se ve reforzado por el trabajo de la actriz Tania Casciani que formó parte del audiovisual y ofició de guía en la actividad. La difusión vía correo electrónico aportó a la exitosa propuesta galponera. Fue así que esta muestra tuvo difusión en dos medios masivos de comunicación de la provincia (Los Andes y Uno). Daremos cuenta de esta repercusión mediática en el apartado de lectura-consumo.

Ahora haremos un recorrido por el catálogo que se repartió la noche de inauguración de la muestra, catálogo que no se limitó a mostrar las obras sino que se adentró en explicar el contexto de producción y la visión de sus participantes. La tapa, realizada en “papel araña”, realiza la doble referencia: al grupo y a nuestras bellas épocas de educación primaria *de manual*. Un rótulo en la tapa y la letra cursiva que dice “manuales apócrifos” refuerza la idea impulsada por los galponeros. Primera hoja, presentación y luego una frase: “Nosotros buscamos la verdad en la realidad pensada, y no en la realidad aparente” de Pierre Albert-Birot. Luego de una introducción que funciona como advertencia (La Araña suele apelar a las advertencias en sus escritos) comienza un breve ensayo. Releyendo la frase anterior, entendemos que es difícil hacer una lectura crítica de los manuales sin caer en la construcción de un nuevo manual. El título del ensayo de Sebastian Maturano intenta escaparle a eso: “Sobre los manuales y la vida o sobre la vida de manual o sobre los manuales de la vida o sobre la vida sin un manual o sobre los manuales y sus probables contraindicaciones”. Luego de unas líneas introductorias se lee: “... que en los albores de un presente nada revolucionario y acostumbrado al café con leche de los acostumbrados días que acumulan situaciones, momentos, placeres, descontentos, risas, risotadas, poco vale la pena seguir estos manuales oficiales de escuela primaria, bachiller y universidad, poco vale la pena la absurda domesticación de los placeres, ni el sincretismo de la posmodernidad ni las acaloradas disputas de los intelectuales del orden, los sabedores de todo, los comedores de todo, los ñoños que triunfan en Manhattan o en Oklahoma, ni el partido de Huracán Las Heras, ni las categorías de lo culto y lo popular, ni el aburrido discurso de la izquierda revolucionaria, ni el boom de las artes visuales latinoamericanas, ni la multiforme derecha dominante.”

165 Tomado de: <http://colectivogalponera.blogspot.com/2009/05/ferias-baratas-y-liquidaciones.html>

166 Ver: <http://www.facebook.com/home.php?#!/event.php?eid=109713385837&index=1>

167 Ver: <http://www.facebook.com/home.php?#!/video/video.php?v=1055587444590>

La proclama se lanza contra las *formas de manual*, “lo establecido” como mecanismo infranqueable, los dogmas y rigideces de las instituciones y sus partidos políticos dependientes. Se busca con desesperación las preguntas aunque no se encuentren en el texto citado, y se apela a “hacer algo” evitando el adoctrinamiento de los documentos que desean mantener, a toda costa, la tradición-estática (biblia, constitución, código penal, etc.). La crítica hacia lo establecido se realiza a partir de la imagen de aquello que indica las formas de uso de aparatos y electrodomésticos, de la actitud de aquel que encabeza una “visita guiada” en donde la posibilidad de intervención grupal se ve resumida a la simple digestión de los mandatos del *guiador*. La necesidad de autonomía es aquella a la que apela S.Maturano.

El manual de cada uno de los participantes tiene una función que se explica en el “Cuadro conceptual sugerente de posibles interpretaciones”. El “Manual de manuales para manuales y manuales” de Alicia Motta tiene como función acumular “la grasa de los intentos fallidos y si lo deseara seguramente no lo encontraría, pues entonces hágase a un lado y respete a su interlocutor”; la “Lección de anatomía” de Florencia Breccia busca simular “la resonancia de la caja acústica rembrandtica y el efecto de barrido alonciano de filtro que se produce por las interferencias de los altavoces posmodernos que nos diseccionan permanentemente” y, por último, el “Manual del sentido común” de Andrés Guerci que desea ajustar “el nivel de salida de los razonamientos líquidos que más de una vez se interponen al querer reflexionar sobre el presente sin acusar recibo”.

Luego, cada uno de los manuales propone un juego; desde “seguir el camino y descubrir!”, pasando por “unir con flechas” hasta “marcar con una cruz la opción correcta”. Cada juego, obviamente, relacionado con las obras de arte en exposición. Para finalizar, tres textos breves y contactos digitales para dar con aquellos que intervinieron en esta muestra, cierran el catálogo analizado. Dejaremos consignados los títulos de los textos ya que hemos abordado los temas y explicaciones que allí se vierten, en pasados apartados. “La Araña Galponera”, “Sobre la construcción de este espacio de exposición” y “La Casita Colectiva” desarrollan las intenciones de los protagonistas de la muestra y su contexto de producción.

Es interesante destacar el catálogo-obra de arte y la función explicativa que cumple, como así también los paquetes de figuritas. Con el catálogo venían de regalo unos simpáticos paquetes de figuritas. Las figuritas estaban armadas con parte de las obras de arte de los expositores, pero tratadas de una manera particular. O sea, no era una copia exacta, sino que se realizó un juego de imágenes y palabras que dio por resultado esta nueva obra. Las figuritas autoadhesivas sí respetaban la temática general elegida por cada artista, en donde se puede observar a Andrés Guerci vomitando dentro de la cabeza de un niño menor de edad en clara referencia al “sentido común”, una mujer *de* Alicia Motta que reza “don't stop me baby”, “don't leave me” y dos corazones de las “lecciones de anatomía” de Florencia Breccia que dicen, se preguntan (o nos preguntan): “aunque te estires lejos, ¿te fragmentó?”

Esta muestra fue consignada en el blog galponero¹⁶⁸, en donde se puede encontrar fotos del día de inauguración del evento. Es importante remarcar que el gran trabajo realizado por el colectivo, sobre todo en las muchas herramientas puestas en funcionamiento para

168 Ver: <http://colectivogalponera.blogspot.com/2009/09/manuales-aocrifos.html>

llegar a los futuros invitados a la muestra, hizo posible una gran cantidad de gente en “La Casita Colectiva”. Más allá de que, en la medida en que son muchos los grupos que formaban parte de aquel lugar en la cuarta sección (en donde podría contarse unas 50 personas en total, aproximadamente), el público que asistió no fue solamente de los colectivos “miembro” sino que otras tantas personas se dieron cita aquella noche. Es posible demostrar, tomando a la muestra “Manuales apócrifos” como ejemplo, que los espacios alternativos (o fabricados por grupos alternativos) pueden lograr la misma o mayor concurrencia de público y organicidad que los espacios oficiales.

3.3.3. El librito de postales de La Araña Galponera

El 23 de octubre de 2008 se realizó una muestra y una presentación del “Librito de postales de La Araña Galponera” en el MMAMM (Museo Municipal de Arte Moderno Mendoza). En una entrevista con el colectivo en donde preguntábamos si se podía hacer una distinción entre su obra colectiva y la obra individual de los integrantes, F.Breccia nos decía que: “el libro fue el primer ejemplo de trabajar con la obra individual de cada uno. Surgió al ver que estábamos haciendo muchas cosas colectivas y, por ahí, cada uno en particular abordaba otras cosas en su obra que no las abordábamos colectivamente. Entonces, qué pasa con eso. Decidimos hacer el libro, donde lo único que había en común era hacer el libro y el formato, después cada uno trabajó con las problemáticas y las formas de abordar que tiene cada uno.” Luego A.Guerci agregó: “una cosa a destacar con la experiencia del libro: cuando la hicimos éramos muy conscientes de la necesidad de mostrar el trabajo individual. Porque notábamos que esta forma de trabajar colectivamente, que por ahí sorprendía que fuera tan fluida, porque trabajar colectivamente en un grupo de 13 personas, 14, o 12, según que actividad ha sido, dentro de las artes plásticas, no es muy común. Pero a su vez, esa forma de trabajar seguía, se prolongaba, notamos que en vez de enriquecer con las personalidades de cada uno, como que algunas personalidades se iban ocultando, como que se iba empobreciendo en ese sentido. Entonces, el libro era una manera de decir *esto somos cada uno de nosotros*. Lo colectivo tiende a llevar adelante ese libro, ese proyecto, ir y escuchar a tu compañero y que tus compañeros te escuchen a vos. Ver por dónde van las inquietudes de tus compañeros. *Sé en qué está cada uno.*”¹⁶⁹

Este libro fue trabajado en conjunto con la editorial Colectivo Ediciones, espacio que forma parte de la Red de Comercio Justo de Mendoza. Está compuesto por postales, tres postales por cada artista, y un texto del historiador del arte Pablo Chiavazza. Allí se pueden encontrar muchas de las problemáticas que los integrantes de La Araña abordan individualmente y que no necesariamente forman parte de su obra colectiva. Existe la denuncia a las desigualdades de género, la “ley antiterrorismo” camuflada detrás de todo lo que sea antisistémico, alternativo o marginal; las luchas por reivindicaciones sociales, la “cultura del miedo” escondida tras las páginas de los diarios, los saqueos de los bienes naturales actuales que se asemejan a los saqueos pasados, etc.

Las condiciones para armar el libro fueron que la obra de arte debía ser una imagen blanco y negro en tamaño postal. Luego, cada integrante le mostraría al resto su producción en una clínica. Allí se explicarían los procesos de producción en el marco de un debate grupal. Un elemento muy claro que aporta al análisis del tema de la

169 Anexo 2: “Entrevista a cuatro galponer@s”.

circulación se puede encontrar en el siguiente párrafo: “Otros de los puntos centrales del proyecto es (por eso la idea del formato postal, tanto de los originales como de las imágenes del libro) la problemática entorno a la **circulación de la obra plástica**, y desde allí nos paramos para que las imágenes del libro no sólo sean reproducciones que queden protegidas dentro del libro sino que al modo del arte correo puedan circular por lugares diversos. También agregar que tanto el libro, como las obras originales, forman un combo viajero, que inclusive, sin la presencia física de sus integrantes, va realizando una muestra itinerante donde se reúnen para su exposición los originales que son una serie de 39 cuadritos que acompañan al libro en los distintos lugares donde se disponga la muestra.”¹⁷⁰

3.3.4. La Araña como *pieza de museo*

“Lo que se expone es la acción misma de exponer”
Catálogo de la exposición “*Martin, Casciani, Maturano, Guerci y Breccia en... una muestra de La Araña Galponera*”. Biblioteca Gral. San Martín.

Comenzaremos aclarando que existe sólo una obra de arte realizada por La Araña Galponera que llegó al museo (exceptuando al Librito de postales anteriormente presentado). Hay exposiciones individuales de algunos de sus integrantes, pero exceden la propuesta que hemos hecho en esta investigación. Por lo mismo, sólo nos limitaremos a mostrar la obra titulada “Espacio institucionalizado para la transgresión” y agregaremos también una exposición en una sala de la Biblioteca General San Martín (aunque este último lugar no sea estrictamente un museo).

El 7 de setiembre de 2007 el ECA recibía la obra “Espacio institucionalizado para la transgresión”, trabajo que emulaba la obra “El baño” de Roberto Plate (su presentación fue en el año 1968 en el Instituto Di Tella. La dictadura militar encabezada por Onganía censuraría este trabajo). Pablo Chiavazza, en ese momento activo integrante de La Araña, dirá: “Nuestro homenaje no se centra tanto en el acontecimiento disruptivo que generó esta obra con las instituciones, o en la figura de Roberto Plate en particular, sino más bien en esa actitud expansiva de llevar al arte más allá de sus propios límites, de extender el ‘espacio’ social que delimita lo que es ‘arte’. Por lo tanto en nuestro presente ‘El baño’ emerge ya no como un espacio de descarga emocional en medio de una dictadura, sino como símbolo de la evidente reducción del espacio social y político desde donde podemos intervenir activamente en nuestra propia realidad histórica.”¹⁷¹ La actividad del público fue intensa, según cuentan las crónicas, y consistió en escribir y re-escribir el trabajo hecho por los galponeros.

El día jueves 13 de agosto de 2009 se realizó la exposición titulada “Martin, Casciani, Maturano, Guerci y Breccia en... una muestra de La Araña Galponera”. La Biblioteca General San Martín fue el espacio en donde las obras fueron presentadas. La idea fundamental de este evento fue mostrar todo lo que se venía trabajando en las clínicas galponeras, espacios en donde cada artista comparte su producción y explica sus intenciones. Las obras de estos cinco artistas muestran problemáticas diversas como así también distintos modos de abordarlas.

170 Tomado de: <http://colectivogalponera.blogspot.com/2009/06/librito-de-postales-de-la-arana.html>

171 Tomado de: <http://colectivogalponera.blogspot.com/2009/05/espacio-institucionalizado-para-la.html>

Vamos a focalizarnos en el catálogo, tratando de dar cuenta de ciertos rasgos que se repiten en el discurso del grupo. Aclaremos que, las apreciaciones estéticas que podamos hacer no se asentarán en ninguna Teoría Estética, sino más bien en cierta repetición comunicativa que nos obliga a retomar la metodología galponera. El catálogo que tenemos en nuestras manos está realizado en papel ilustración y el tamaño tiene el ancho de una hoja oficio y resulta ser más largo que ese tipo de hoja. En la tapa vemos una foto de un pizarrón (pizarrón fetiche que ha acompañado a este colectivo en muchas aventuras) en donde, con distintos colores, aparece el nombre de la exposición de la que hablamos. Abajo y casi al centro, la fecha y hora del encuentro; abajo y a la derecha, el logo de la Biblioteca General San Martín. El contraste entre “lo formal” y “lo informal” es muy habitual en nuestro grupo de artistas. Hay un juego (¿juego de desacralización?) en donde se “sube la apuesta” a aquello que sería esperable dado algún marco de sentido establecido.

En el interior del catálogo nos encontramos con una obra de cada artista y unos cuatro párrafos que explican al colectivo y la exposición. En uno de estos últimos leemos: “Sí podemos sostener que existen premisas comunes en nuestra actividad grupal, éstas se identifican con el valor cognoscitivo del arte, es decir, con la posibilidad de propiciar un tipo de experiencia estética que suponga explícitamente una reflexión sobre nuestro entorno social, político, cultural e histórico.”¹⁷² Es importante la palabra “explícitamente” ya que, en su gran mayoría, la obra que produce La Araña muestra una clara interpretación de la realidad social. Aún las problemáticas que podrían suponer cierta cuestión “abstracta”, “difusa”, no tienen en sus trabajos ese eco. La obra grupal como la mayoría de la obra individual puede caracterizarse por un “realismo” enconado que *ataca* directamente al nudo del asunto tratado.

Queremos detenernos en una de las obras que llamó nuestra atención. La obra es “Ponga ojos a la familia obrera” (work in progress) de Álvaro Martín. Nos interesa por varios motivos, sobre todo, porque existe en buena parte de la acción galponera una necesidad de participación del “otro”. Existe una invitación constante, desde sus obras, a que el público intervenga e impulse desde “adentro” su propia reflexión (la intervención “Chan Ching Pong”, el “Espacio Institucionalizado para la transgresión” o las muchas pegatinas populares serían un ejemplo de esto). Entonces, vamos a decir que una de las características de la obra galponera es la de invitar a participar al público-espectador al propio proceso de construcción de la obra de arte. El “marco” es impulsado por el colectivo (o el artista) pero buena parte de lo que allí se haga será obra del “espectador” de turno. El trabajo “Ponga ojos a la familia obrera” consistía en elegir entre una serie de ojos autoadhesivos y luego pegarlos sobre el “cuadro” de la familia en cuestión. El trabajo fue todo un éxito y la gente participó activamente. La clara provocación del cuadro pudo ser charlada con el autor en la inauguración, aunque la propia dinámica del evento impidió algún tipo de conclusión sobre el asunto.

De alguna forma, el trabajo realiza una crítica a todo partido político o agrupación que se adjudique la conducción de la clase obrera (y a cierto discurso de la izquierda crítico-revolucionaria), en aquellos aspectos en donde el movimiento supone que puede “hacer ver” al trabajador (o al sujeto revolucionario) a quien se interpela (en el caso de la izquierda crítico-revolucionaria, la expresión “vanguardia” o la posibilidad de “profesionales de la revolución” -V.Lenin- permiten esta interpretación). Sin embargo,

172 Tomado del Catálogo de la exposición “*Martin, Casciani, Maturano, Guerci y Breccia en... una muestra de La Araña Galponera*”. Biblioteca Gral. San Martín.

la obra abre un hecho paradójico que creemos forma parte del núcleo duro de la época posmoderna (que ya encontraba algunas palancas en ciertas lecturas modernas *negativas* de la modernidad) y que consiste en que denunciar el discurso “paternalista” o “maternalista” que sobre la clase obrera pueda llegar a “caer”, no deja de poner de manifiesto la necesidad de “ponerle el ojo al partido o grupo que desea ponerle ojos a la familia obrera”. O sea que la “negación” pura (o “refutación”, como explicara Hegel) mantiene los mecanismos de lo negado, haciendo posible una situación de paradoja circular, recurrente. En este sentido, nosotros afirmamos que existe un alto nivel de ironía en varias obras galponeras (la muestra “Manuales apócrifos”, el ensayo de aquel catálogo o la intervención “Chan Ching Pong” ya mencionada) que no siempre muestran, desde su estética, una alternativa a aquello que se está criticando. La posibilidad de denuncia de las injusticias queda explícita y claramente representada, pero nada se dice de la construcción efectiva de “otra realidad” diferente a lo que se está criticando.

Esta exposición realizada en la Biblioteca General San Martín fue mostrada en el blog de La Araña Galponera.¹⁷³ En ese momento, aún no trabajaban en un perfil de Facebook, por lo que no hay réplicas de esta exposición en esa red social digital. El catálogo al cual hicimos referencia fue repartido el día de la inauguración. Tuvo una cantidad de ejemplares considerable.

3.3.5. ¿El medio es el mensaje? Las mediaesferas, una aproximación.

Régis Debray nos introduce en un debate que tal vez el campo del arte no se plantea. Dada la evolución del mercado de arte -en el caso mendocino diremos “mercado”, entre comillas, dado que sus particularidades no lo certifican como tal-, la dinámica entre medio y mensaje no es parte de los relatos de los artistas y es posible que el mismo medio, sea considerado hoy en día una obra de arte.

Veamos cómo el autor francés nos introduce en lo que él llama mediaesferas, o cómo los avances técnicos cambiaron nuestras vidas.

Una mentalidad colectiva se equilibra y se estabiliza alrededor de una tecnología de memoria dominante, dice Debray, que se expresa y describe lo dominante como el procedimiento capital de puesta en memoria y circulación de los rasgos (la escritura, la tipografía, la electrónica, lo numérico). A dicho procedimiento hegemónico le corresponde un determinado medio de transmisión de los mensajes, macromedio que vamos a llamar “mediaesfera”. Ésta condiciona un cierto tipo de creencias reguladoras, una temporalidad particular y una determinada manera en que las comunidades toman forma. Su reunión caracteriza la personalidad colectiva o unidad de estilo de una época.

Para el autor, hay tres mediaesferas cronológicas (hay una primitiva, la mnemosfera: período de las artes no escritas de la memoria, anterior a la codificación).

Logoesfera

Es el medio tecnocultural suscitado por la invención de la escritura, en el cual la palabra sigue siendo el principal medio de comunicación y transmisión.

173 Ver: <http://colectivogalponera.blogspot.com/2009/09/muestra-en-la-biblioteca-gral-san.html>

El arte de la oratoria es el primero de todos. Periodo de arengas y sermones; de epopeyas y poesía. Escribir es hablar. La Biblia y el Corán lo dicen todo acerca de todo.

Grafoesfera

Es el período iniciado por la imprenta, mientras que “los” libros, sustituyen “al” libro. Esta medioesfera asiste al triunfo de las artes y las instituciones fundadoras sobre la imprenta, empezando por la escuela. El mundo socialista, con su culto al libro y a lo pedagógico, habrá sido el último florecimiento civilizacional de la grafoesfera.

Entusiasmos políticos y mesianismos seculares. Sistema de transmisión que acelera la historia (revolución).

Este medio se desequilibra con la aparición del audiovisual (la fotografía en 1839).

Videosfera

Es el medio de la imagen-sonido dominante. El período del *bite*. Ascensión de las culturas de flujo, la instantaneidad culmina en el *live*. Recomposición de las instituciones fundadas sobre lo diferido de las tecnologías literales (Estado-Nación, partidos, sistemas educativos).

Una aclaración: Debray sostiene que una medioesfera nueva no suprime a la anterior, sino que la reestructura de acuerdo a sus condiciones. Todas se imbrican, la una en la otra, aunque no en cualquier sentido. Entonces, el medio más eficiente dinamiza y engloba. Entendido de otra manera, decimos que se impone el medio que vehicula el máximo de información a un máximo de destinatarios por un coste mínimo y con una molestia mínima.

Ahora bien, ¿cómo se pasa de una mediaesfera a otra? Pues, mediante una revolución de la maquinaria que afecta, de entrada, a los aspectos técnicos de la transmisión y, por carambola, a sus aspectos sociológicos, afirma Debray.

Para ello veremos un cuadro concepto que nos ilustrará respecto a cómo ha sido la dinámica de cada mediaesfera. Además, nos aventuraremos a dilucidar cuál es la mediaesfera bajo la cual viviríamos hoy y que definimos como “la mediaesfera del hipervínculo”.

	Logoesfera (escritura)	Grafoesfera (imprensa)	Videosfera (audiovisual)	La mediaesfera del Hipervínculo (web)
Medio estratégico (proyección de potencia)	La Tierra	El mar	El espacio	El espacio virtual
Idea de grupo (y derivación política)	El uno (ciudad, imperio, reino) absolutismo	Todos (nación, pueblo, estado) nacionalismo y totalitarismo	Cada uno (población, sociedad, mundo) individualismo, anomia	Comunidad ("Contacto", "vínculo", comunidad)

				virtual) Individualismo, aldea global.
Figura del tiempo (y vector)	Círculo (eterno y repetición) arqueocentrado	Línea (futuro, progreso) futurocentrado	Punto (actualidad, acontecimiento) autocentrado culto al presente	Círculo (circularidad, retorno al presente). Culto al presente sin idea de futuro.
Edad canónica	El anciano	El adulto	El joven	Idem
Paradigma de atracción	Mitos (misterios, dogmas, epopeyas)	Logos (utopías, sistemas, programas)	Imago (afectos, fantasmas)	Sincretismo
Organon simbólico	Religiones (teología)	Sistemas (ideología)	Modelos (iconología)	Multinorma (virtuología)
Clase espiritual (detentadora de lo sagrado espiritual)	Iglesia (profetas y clérigos) Sacrosanto: el dogma	Intelligentsia laica (profesores y doctores) Sacrosanto: el conocimiento	Medios laicos (difusores y productores) Sacrosanto: la información	Idem
Referencia legítima	Lo divino (es preciso, es sagrado)	Lo ideal (es preciso, es verdad)	Lo muy eficiente	Lo muy exitoso.
Motor de obediencia	La fe (fanatismo)	La ley (dogmatismo)		Lo hipervinculado
Medio normal de influencia	La predicación	La publicación	La aparición	La existencia
Control de los flujos	Eclesiástico indirecto (sobre los emisores)	Político indirecto (sobre los medios de emisión)	Económico directo (sobre los mensajes)	Económico directo (sobre el consumidor)
Estatuto del individuo	Sujeto (al que hay que mandar)	Ciudadano (al que hay que convencer)	Consumidor (al que hay que seducir)	Idem
Mito de identificación	El santo	El héroe	La star	El mediático
Refrán de autoridad personal	Dios me lo ha dicho (verdadera como la palabra evangélica)	Lo he leído en un libro (verdadero como una palabra impresa)	Lo he visto en la tele (verdadero como una imagen en la tele)	Lo vi en la Red Social (verdadero porque lo subió a la red)
Régimen de autoridad simbólica	Lo invisible (el origen) o lo inverificable	Lo leíble (el fundamento) o la verdadera lógica	Lo visible (el acontecimiento) o lo verosímil	Lo digitalizado
Unidad de dirección social	El uno simbólico: el Rey (principio dinástico)	El uno teórico: el jefe (principio ideológico)	El uno aritmético: el leader (principio estadístico, sondeos, cuotas, audiencias)	Idem
Centro de gravedad subjetivo	El alma (ánima)	La conciencia (animus)	El cuerpo (sensorium)	La mente

La mediaesfera del hipervínculo es deudora de una noción que retomaran Ignacio Castro y Pablo Bazán en su tesina de grado en Comunicación Social titulada: "El metamedio, creación de medios en internet"¹⁷⁴. En primer lugar, diremos que la lógica del capitalismo transnacional, esa misma que hizo posible que el posmodernismo se convirtiera en la matriz cultural dominante de nuestra época, es también la que hizo

174 Ver "blogosfera" en <http://www.idefix.com.ar/degalope/index.php/2006/11/21/13-blogosfera/>

posible el avance de la innovación tecnológica y científica, generando un sistema industrial altamente mecanizado a través de la robótica y la cibernética.

Al menos brevemente, no queremos que pase desapercibido que estamos ante un fenómeno de escala global nunca antes visto. La economía mundial transita por la Web, generando altos flujos de movimientos en divisas, inversiones “a la distancia”, compra-venta entre empresas y países de diversas latitudes y una dinamización del aparato financiero.

En el mismo sentido, queremos hacer hincapié en uno de los *electrodomésticos* que se produce en el marco de esta lógica. Hablamos de las computadoras personales, aparato que hace posible la acumulación de información, conformación de bases de datos, productor de textos, imágenes, audiovisuales, etc. Esta articuladora de sistemas ha logrado unificar una gran cantidad de actividades que antes se encontraban “dispersas” en otros electrodomésticos y aparatos. Es así que, hoy por hoy, reproductores de música, reproductores de dvd's y aún televisores han disminuido su poder de convocatoria. La computadora aún los mecanismos antes mencionados, desplazando a muchos de ellos.¹⁷⁵

Sin embargo, esto no es todo. La creación de la Red más grande de información que jamás haya existido, o sea, Internet; ha hecho posible que la computadora pueda avanzar en su hegemonización como herramienta de trabajo y entretenimiento. La posibilidad que tiene este aparato de conectarse a la Red lo ha vuelto más poderoso aún. Ahora no sólo articula “hacia adentro” aquello que mencionáramos sobre almacenamiento de información y construcción de diversos lenguajes, sino que puede organizar “hacia afuera” el material que con él se produzca. La presencia en Internet de la palabra escrita, las reproducciones digitales, las imágenes y los audiovisuales son parte de lo que llamamos la mediaesfera del hipervínculo. En ella también conviven todos los medios masivos de comunicación que conocemos hasta el momento, adaptados al lenguaje digital que exige Internet¹⁷⁶.

El “valor” del medio

Debray no es muy original y sostiene, “La obra de arte, se nos dice, tiene valor por su originalidad, que a su vez está sujeta a dos criterios: la unicidad y la autenticidad. Su cualidad distintiva consiste en que no tiene cantidad, como los productos en serie, trivialmente industriales. En eso radica su valor comercial”.¹⁷⁷

El valor de un objeto de arte, agrega Debray, no está en el objeto, sino en la firma, que es lo que Benjamin llamaba “valor de exposición”.

Sin desautorizar lo que dice el autor francés, sumemos lo que nos dice Zalazar, para tener una visión local.

175 Sin embargo, el alto avance técnico-tecnológico de los celulares móviles ya cumplen con todas las funciones de una computadora personal.

176 Para profundizar sobre este particular, se puede ver:
<http://www.idefix.com.ar/degalope/index.php/2006/11/22/3-inclusion-de-texto-audio-y-video-en-un-mismo-formato/>

177 Debrey, Régis; “El medio es el mensaje. El estater del medio”, en *Introducción a la mediología*, 2000.

“El mercado de arte [en Mendoza] existe, lo que pasa es que es un mercado de muy pequeña escala y es un mercado que está en condiciones de bazar, es decir, los precios del mercado se constituyen en forma particular o por regateo. Todos aquellos criterios que no son el mercado capitalista de Buenos Aires, donde existe ArteBA.

Qué significa que el mercado de arte esté desarrollado: una galería en Buenos Aires paga un salario por mes a los artistas, entonces produce cierta cantidad de metros de tela pintada. Eso es un mercado fuerte. Buenos Aires es un mercado internacionalmente considerado fuerte.”¹⁷⁸

De esta manera, el valor del arte, acá en nuestra provincia, es ajeno al artista. ¿Lo impone el contexto?

El arte contemporáneo trabaja ciñéndose a la materialidad misma de la obra, la tela, el volumen, el armazón. Saca las entrañas del arte a la luz. Ya no se avergüenza de sus mediaciones, y hace ostentación de ellas. Glorifica sus accesorios -ilustra el “propulsor” de las mediaesferas- y expande su concepto diciendo que con la creación contemporánea, las periferias del arte se convirtieron en su centro de gravedad. El acompañamiento museístico, mediático o marchante, la partición en sí misma. El museo no expone, más bien consagra, sentencia. (Debray: 2000)

“El sobre le ha ganado la partida a la carta”, afirma Debray para dar por finalizada un tipo de mediación que ya quedó en el pasado.

Para sostener su afirmación argumenta que se puede leer la historia del arte desde Duchamps como una persecución tragicómica entre el mensaje y su medio. La obra de arte, entonces, se debate con todas sus fuerzas para salir del cuadro, negarse como obra, escapar al encajonamiento estético. Y, finalmente, el arte bruto se cotiza, se cataloga, se expone, se coloca en vitrinas, se retira de la circulación.

“Entre la profanación (lo trivial) y la sacralización (la vitrina), la diseminación (la vida) y la concentración (la colección), la radicalidad y la promoción, se opera un movimiento de ida y vuelta en el que la última palabra seguirá siendo la del medio, que convierte a la anticultura, la cultura y lo escupido, en agua bendita. El museo, vencedor por puntos”.¹⁷⁹

Ante esto, tomamos nuevamente la palabra de Zalazar para apuntalar los dichos de Debray.

“En general, en el mundo del arte, dentro de lo que se llama las instituciones artísticas, un artista se consagra a partir de una serie de mediadores, que componen el sistema del mercado del arte, considerando los espacios de circulación del arte. Fundamentalmente, son los espacios constituidos por los museos o las salas de arte para el arte contemporáneo. Después viene lo que es el mercado, que son las galerías, los marchands, todo eso, que es otro sistema, que no es el sistema de consagración. Por ahí tenés artistas que desde el punto de vista del mercado son un éxito, que son aclamados y venden un montón, pero su obra no es considerada ‘artística’”.¹⁸⁰

178 Anexo 3: “Entrevista a Oscar Zalazar”.

179 Debrey, Régis; op. cit.

180 Anexo 3: “Entrevista a Oscar Zalazar”.

3.4. ¿Cuáles son las formas de legitimación que pueden darse en el “campo artístico” y fuera de él?

A partir de una entrevista con los galponeros (que ya hemos citado anteriormente) llegamos a la conclusión de que existen diversas formas de legitimación. Podemos decir que, dentro del “campo artístico”, puede darse una legitimación económica o una legitimación por posicionamiento (estético, político, ético, etc.). La legitimación económica la da, fundamentalmente, el mercado de arte. En un segundo término, los museos también pueden operar como espacios de legitimación económica. Vale aclarar aquí que para el colectivo el sistema es muy poco democrático y que no comparten esta realidad en donde existen obras que valen miles de pesos y otras que tienen un costo que no permite el acceso del artista a una *canasta básica*. Creemos que es importante remarcar esta posición, contraria a la lógica individualista en donde vender caro la propia fuerza de trabajo y/o la propia producción se convierte en la solución a los problemas. La expresión: “si los negocios andan bien, ¿adónde está la crisis?” queda por fuera de este colectivo de artistas.

Reiteramos la cita a Oscar Zalazar cuando habla de legitimación y mercado de arte: “En general, en el mundo del arte, dentro de lo que se llama las instituciones artísticas, un artista se consagra a partir de una serie de mediadores, que componen el sistema del mercado del arte, considerando los espacios de circulación del arte. Fundamentalmente, son los espacios constituidos por los museos o las salas de arte para el arte contemporáneo. Después viene lo que es el mercado, que son las galerías, los marchands, todo eso, que es otro sistema, que no es el sistema de consagración.”¹⁸¹

Luego, la legitimación por posicionamiento (en el caso galponero, será posicionamiento de arte-político) es aquella a la que apunta este grupo. Esta legitimación estaría focalizada, en un primer momento, al interior del campo artístico. Sin embargo, teniendo en cuenta que la mayor parte de su obra *recorre las calles* (sobre todo en marchas, concentraciones y movilizaciones) es posible que el espacio por el reconocimiento sea el de “sectores subalternos” al poder hegemónico. La posibilidad de legitimación o reconocimiento, aunque sí representa una aprobación o referencialidad exterior, no necesariamente se emparenta con una cuestión elitista o jerárquica. Entendemos al reconocimiento -y a la legitimación que de él deviene- como una necesidad humana de exteriorización de la propia identidad y -a su misma vez- construcción de ésta. Por eso mismo, un stencil -aún anónimo- hecho en una pared ya representa una voluntad de reconocimiento. “Quiero ser esa cosa que digo y no otra” podría ser la frase que mejor representa al reconocimiento identitario.

Aunque La Araña Galponera no descarta la posibilidad de “vivir de su arte”, su fuerza está centrada en avanzar en su legitimación por posicionamiento. En este sentido, su constante trabajo en las calles puede demostrar que, hasta el momento, su nivel de reconocimiento es importante, no sólo en el “campo artístico” sino que en un sector del “campo de organizaciones sociales” también. Su práctica es realmente metódica, cuestión que hace posible una visibilización relativamente alta en el marco de su trabajo local con una interesante proyección a nivel nacional.

181 Idem.

Aunque O.Zalazar no deja de reconocer el importante trabajo que viene realizando La Araña¹⁸², cuando le preguntamos sobre legitimación en el “campo artístico”, él nos explica que: “la legitimación es un proceso del reconocimiento y de la valoración. Eso se da también en los espacios institucionales. Por ejemplo, hay una intervención urbana que tiene ciertas características, revulsivas, todo lo que quieras, pero si esa intervención no entra de alguna manera al museo, a la bienal, no es mostrada dentro de un espacio de exposición de arte, no está legitimada.” “... se reconocen cuando tienen premios, por ejemplo. Si hay un artista que no está premiado, generalmente no es reconocido. Lo que pasa es que estar premiado por el Arzobispado de Mendoza es una poronga (risas), pero si estás premiado por un concurso al que acuden artistas entonces sí. Por ejemplo, te premian con una exposición en la Recoleta, donde tenés que llevar la propuesta, analizada, evaluada por comisiones, etc; bueno, esos son los elementos de reconocimiento dentro del campo artístico.”¹⁸³

Cuando estábamos hablando de espacios oficiales y no oficiales de exposición, surgió la pregunta: *¿cuál es el camino que debe recorrer una obra de arte para ser legitimada?* A lo que A. Guerci nos decía: “la legitimación está más vinculada a un artista que a una obra, que a un trabajo. O, en todo caso uno, usa la palabra legitimación a toda la obra no a ‘un’ trabajo. Solamente sucede eso de legitimar una obra cuando es una obra conflictiva que es difícil decir que eso es una obra de arte. Entonces se transforma en una obra de arte cuando pasa por un circuito, tipo Duchamps. Decís, *cómo no es una obra de arte, si está en un museo* (por más que vos orines en eso)¹⁸⁴. Para mí, la idea de legitimación está más vinculada a los nombres, a las personas.” Por su parte, F.Breccia agregaba: “No sé cuál sería el camino para legitimar una obra. Me imagino que una trayectoria, pero es muy distinto según qué artista. Pensar por qué tal artista ha llegado a ser reconocido. También por quién es reconocido.” En tanto, S. Maturano continuaba: “es una cosa en cierto punto relativa, en cierto punto muy amplia y hay distintos tipos de legitimaciones. No es lo mismo una legitimación de un artista como León Ferrari que un artista como Kuitca. Los dos son legitimados pero son legitimados por distintas cosas. Se podría decir que Kuitca es legitimado por el mercado del arte y el otro [Ferrari] es legitimado por una trayectoria, por una incidencia, por una militancia.”¹⁸⁵

3.5. ¿Quiénes miran las obras de arte de La Araña Galponera? ¿Quiénes las consumen?

Comenzaremos por el final: el mercado de arte mendocino es algo más parecido a un “fantasma” que a una “organización”, no existe una “democratización” del arte por lo que se puede encontrar obras a altísimos costos y otras a muy bajo precio (todo

182 “La Araña Galponera, a mi juicio, es un colectivo que ha trabajado ese tema [arte-política] de forma extraordinaria, que viene desde hace bastante tiempo trabajando, más allá de lo que han hecho en los últimos cuatro años. Ha sido el primer colectivo que se ha planteado seriamente el tema de arte y política, cómo repensar el proyecto de la modernidad de las vanguardias progresistas, tipo constructivismo, tipo muralismo mexicano. Bueno, el arte latinoamericano siempre ha tenido mucho que ver con arte y política. Lo interesante de ello es que lo hacen dentro de un arte contemporáneo. A mí me parece que es un grupo, como artistas, muy bueno. De los grupos que hacen arte contemporáneo, me parece uno de los mejores.” Anexo 3: “Entrevista a Oscar Zalazar”.

183 Anexo 3: op. cit.

184 Se puede ver una foto de esta obra en: <http://born2kill.foro-blog.es/arte-f24/el-anti-arte-t13.htm>

185 Anexo 2: “Entrevista a cuatro galponer@s”. Se pueden ver algunas obras de Guillermo Kuitca aquí: <http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/artists/related.html?record=6&info=works>. Sitio oficial de León Ferrari: <http://www.leonferrari.com.ar/>

dependiendo de la trayectoria o visibilización del artista plástico o colectivo de artistas), hay una gran cantidad de obra plástica en Mendoza pero no existen tantos lugares como para exponerlas y la participación de los artistas plásticos en las decisiones vinculadas al presupuesto del Estado para Cultura es casi nula -cuestión que pone de manifiesto la importancia que se les da al interior de ese espacio-. Evidentemente, ser artista plástico en la provincia de Mendoza es algo muy difícil y requiere de grandes cuotas de voluntad.

De lo que planteamos anteriormente se puede inferir lo siguiente: no existe en la provincia una *cultura del consumo de obras de arte*, cuestión que hace muy complicada la supervivencia del artista a partir de su producción. No queremos con esto ser “negativos” en lo referido al consumo de arte plástico, sino simplemente hacer un diagnóstico de aquello que hemos podido registrar a través de entrevistas a investigadores, docentes y artistas plásticos.

Sin embargo, a través de las charlas con gente del campo artístico, verificamos que la posibilidad de obtener un premio en un certamen nacional o exponer en espacios contemporáneos legitimados (ArteBA, por ejemplo) le brinda al artista mayores posibilidad de venta. Esto no quiere decir que los premios provinciales o regionales no den esta “chapa”, sino que la gran vidriera que significa Buenos Aires (considerado dentro del mercado internacional) da mayor prestigio al artista (o colectivo de artistas) en cuestión. Vale aquí recordar las palabras de O.Zalazar que nos dijo que no toda obra que es exitosa en el mercado posee un reconocimiento “artístico”. Por otro lado, muchos artistas plásticos (entre ellos LAG) no comulgan con la idea de que sean las galerías, con intereses puramente comerciales, las que legitiman a los “artistas” más reconocidos (los que más venden).

A partir de ahora, apelaremos a las argumentaciones que demuestran esto que estamos diciendo.

Cuando nos entrevistamos con la Lic. Graciela Distéfano, docente e investigadora del arte, ella nos decía sobre el mercado lo siguiente: “Yo hice un trabajo sobre mercado de arte hace un tiempo sobre los años 60 y creé, renové una categoría que venía de la antropología que es la *ostentación conspicua*. Acá, yo te diría que el mercado es **la mezquindad conspicua**. Creo que eso define el mercado en Mendoza. No es que no exista, pero es mezquino.” (...) “Por ejemplo, una de las legitimaciones del mercado, lo que hace que exista un mercado, que regule un mercado, que ponga un precio, que exista algún nivel de normalización; son las subastas. En Mendoza han fracasado todas. Desde los martilleros más audaces, más renombrados, estuvo Gutiérrez Zaldívar creyéndose que se llevaba el mundo por delante... no pasó nada. Bajó los precios al 50 por ciento, fue una subasta al revés.”¹⁸⁶

Tanto Graciela Distéfano como Oscar Zalazar coinciden en que el mercado mendocino se mueve a partir de lo que definen como “economía de bazar”¹⁸⁷. Esto significa que la compra-venta de obras de arte se realiza por regateo. La posibilidad de la mezquindad se asienta, justamente, en este hecho. La falta de un mercado regulador y una intervención fuerte del Estado a través de políticas culturales hace posible este tipo de economías.

186 Ver Anexo 4: “Entrevista a Graciela Distéfano”.

187 Ver Anexo 3 y 4.

En relación a La Araña Galponera, debemos hacer una aclaración que, de alguna manera, la hemos hecho más arriba. Casi toda su producción forma parte de un arte *efímero*, relacionado con actividades callejeras. Las dos ferias de arte y las muestras que el colectivo ha realizado pueden formar parte de un “mercado informal” aunque, en general, el mercado de arte mendocino tiene esta característica.

Por esto mismo, se hace evidente que resulta más posible “ver” la obra colectiva de La Araña que “consumir-comprar” su producción (producción individual puesta al alcance del público de manera colectiva, asumiendo gastos y ganancias de manera colectiva). Cuando le preguntábamos al colectivo sobre los públicos que *consumían* su obra, Alicia Mota fue terminante: “¿aparte de los amigos y la familia? (risas)”. Luego de las risas, Andrés Guerci agregó: “es una respuesta compleja porque como hemos abordado distintos escenarios, incluso la búsqueda de esos escenarios comprende distintos públicos y uno no podría responder solamente por las muestras. Porque en nuestro trabajo están las muestras pero también están las intervenciones urbanas. Y las intervenciones urbanas algunas son para la gente que circula y otras son para gente que se junta por algún hecho. Y toda esa gente, aún la que va a los museos, pertenecen a distintos grupos. Y algunos consumos son mucho más casuales, tanto, que uno no podría planificarlos. Pero nosotros hay cosas que sí tenemos en cuenta, por ejemplo: suponemos que en tal lugar va a haber tal circulación de gente, qué decir o por dónde llevar visualmente una idea si el que va a estar allí es de tal grupo de personas.”¹⁸⁸

En el mismo sentido, La Araña nos explica que la gente que frecuenta los museos no es la misma gente que puede uno encontrarse en una marcha o manifestación. Existen públicos diferenciados y, a su vez, la experiencia de museo y la experiencia de calle (intervención urbana) resultan diferentes. Así lo cuenta A.Guerci: “A nosotros, las actividades que hemos hecho en la calle nos fue llevando a valorizar nuestra presencia. Cosa que con las obras que están colgadas, uno las podría colgar e irse que no pasarían muchas más cosas. Pero cuando estás en la calle, el hecho de estar ahí y hacerlo ahí (las actividades que no son clandestinas) es como un elemento más a tener en cuenta porque vos estás presente. Entonces estás dispuesto a que vengan y te pregunten. Tenés que tener en cuenta cuestiones que tienen que ver con la seguridad incluso, que un policía te venga a hinchar las bolas. O sea, un montón de elementos que es como un mundo o condiciones que uno no tendría en cuenta si solamente se dedicara a andar por los museos. También hemos hecho experiencias en lugares de muestra con esas herramientas que conseguimos en las intervenciones urbanas.”¹⁸⁹

A partir de las actividades en las que hemos participado, podemos decir que buena parte del público de muestras galponero es: otros artistas plásticos, músicos, actores, estudiantes y docentes de diversas disciplinas sociales cercanas a las “humanidades”. Este público no es necesariamente el mismo público que frecuenta un museo, aunque sí coincide con un “público” (¿militante de organizaciones sociales?) que forma parte de las marchas o concentraciones populares.

Confeccionamos un breve cuestionario para conocer, desde el punto de vista del lector-consumidor, cuál es el vínculo que tenemos con las obras de arte en general y con las de La Araña Galponera en particular. Elegimos a un grupo de personas que conocían la

188 Anexo 2: “Entrevista a cuatro galponer@s”.

189 Idem.

obra de La Araña y, comparando respuestas, pudimos arribar a las siguientes conclusiones: las reivindicaciones políticas que se encuentran en la obra del colectivo tienen que ver con los derechos humanos, con la crítica a figuras políticas públicas, una noción del arte concebido como lucha y transformación; un artista comprometido que *acerca* el arte a la gente, la importancia del contenido sobre la forma y el trabajo colectivo.

De aquellos que respondieron el cuestionario, no todos tenían en mente a artistas o colectivos de artistas contemporáneos que trabajaran el arte plástico desde la propuesta de arte-política de La Araña. Algunos de los artistas o grupos de artistas mencionados fueron: GAC (Grupo de Arte Callejero), Javier del Olmo (Bs. As.), Colectivo Insurgentes (Cba.), Grupo Escombros (Bs. As.), Urbomaquia(Cba.), Es-Cultura Popular (FPDS-Bs. As.), Alonso, Bermúdez y Rosas. Podemos dividir por mitades aquellos que sí ven-consumen obras de arte en museos y espacios no oficiales de aquellos que no lo hacen.

Los interpelados no pudieron detallar con qué periodicidad compran obras de arte visuales a artistas mendocinos, aunque la mayoría de ellos les había comprado a La Araña Galponera (incluyendo aquí al Librito de postales). La mayoría determinó que no hay muchos espacios para exponer en Mendoza y que la situación es realmente crítica. Se hace más difícil para los artistas jóvenes encontrar lugares para mostrar su producción.

Para finalizar, y en lo referido a la existencia de un mercado de arte en Mendoza, llegamos a la conclusión de que el mercado es un espacio muy “difuso”. Algunos afirman que, si lo hay, está muy restringido a una minoría de artistas, por lo que el resto *vive* como si éste no existiera. Otros creen que hay un interés creciente por la conformación de un mercado de arte en la provincia. En mayor medida, como ya dijimos, no se sabe si efectivamente puede encontrarse en algún lugar.¹⁹⁰

3.5.1. La Araña en el “medio”: un bicho extraño

Si bien asumimos el crecimiento exponencial que ha tenido Internet en los últimos 10 años (la proyección de los especialistas indica que será cada vez más amplio), compartimos la siguiente tesis de George Gerbner: “La televisión es la fuente de imágenes y mensajes más extensamente compartida. Es el eje común simbólico del ambiente en el que nacen nuestros hijos y en el que todos vivimos nuestras vidas”¹⁹¹.

El estudioso de la comunicación fue uno de los propulsores de la teoría del cultivo. Esto es, demostrar a través de la experiencia empírica que las audiencias televisivas –más aún aquellas que se exponen a dosis prolongadas de TV (los *heavy viewers*)- tienden a dar respuestas estereotipadas sobre la realidad impuesta desde *la caja boba*.

En palabras de Lucien Sfez, “la estructura [de la TV] -repetitiva, continua-, el flujo, el ‘mainstream’ de la comunicaciones, prevalece sobre el tenor de tal o cual mensaje”¹⁹².

190 Ver Anexo 6: “Cuestionario focalizado sobre La Araña Galponera”.

191 VVAA, Crecer con la televisión: perspectiva de aculturación, en *Los efectos de los medios de comunicación*, compiladores Jennings Bryant y Dolf Zillman, 1997, p. 35.

192 Sfez, Lucien. *Crítica de la comunicación*, 1995, p. 137.

¿Qué quiere demostrar Gerbner? Que hay una marcada “aculturación” en las audiencias televisivas. Los estudios del autor, nacido en Hungría, se centraron en su mayoría en la década de 1970. Si extrapolamos el concepto de **aculturación** a la invasión mediática que vivimos hoy, es posible que su tesis no cambie, en esencia.

Sfez hace un análisis de la teoría de Gerbner y detalla que para el autor húngaro¹⁹³, el destinatario no es neutro, pero aclara que hay una posibilidad de interpretación crítica de parte del receptor sólo si toma conciencia no de un mensaje aislado sino del conjunto de las construcciones ficticias que ofrece la programación televisiva.

El teórico francés detalla que Gerbner utiliza dos métodos: el primero, el estudio minucioso de los contenidos emitidos que dan una versión demográfica falaz por parte de la TV. Por ejemplo, cinco hombres para una mujer, un negro para cuatro blancos, un policía o juez “malo”, para una docena de “buenos”. Estas proporciones, sin dudas, son muy lejanas a la realidad.

Luego, mide la aculturación en los *heavy viewers*. Gerbner demuestra que tienen una tendencia a conformarse con el mundo de la televisión al que creen real. Así, serían víctimas fácilmente manipulables. La violencia que se muestra en los medios no produce directamente violencia, por el contrario, provoca sensación de inseguridad. Por eso, las respuestas que puedan ofrecer sobre la “inseguridad” estarán más cercanas a promover actitudes represivas contra los marginales del sistema. Por lo tanto, un repliegue hacia los valores más conservadores de la sociedad.

Gerbner hace una lectura crítica de este fenómeno. No deposita una fe ciega en el receptor, pensando que hará una lectura crítica de esta segunda realidad o que cotejará sistemáticamente lo que le muestra la TV con lo que sucede a su alrededor. Tampoco se queda con la postura conformista, de halo posmodernista, “la cosa es así”.

Su visión, transcrita por Sfez, es que no se puede interpretar un mensaje sin criticar el conjunto de las estructuras del mensaje. Ni sin denunciar con vigor el proceso de decisión de los autores de programas, ni sin trabajar para elevar el nivel crítico de los espectadores.

Por lo mismo, queremos hacer dos aclaraciones que justificarán nuestro futuro relevamiento. En primer lugar, es importante tener en cuenta que los medios de comunicación no funcionan *por separado*. Un multimedio es un amplio conglomerado de medios de comunicación masiva que incluye a radios, canales de televisión, diarios, etc. A su vez, los dueños de multimedios suelen ser propietarios de otras empresas, por lo que el cúmulo de intereses económicos concretos suele diluirse con la información. En segundo lugar, aunque el concepto de aculturación acuñado por Gerbner se basó en un estudio de casos de televidentes norteamericanos; podemos traspolar este concepto (no así los casos, evidentemente) hacia la lógica multimedial, observando también la fortaleza que la prensa escrita tiene en la construcción de una agenda *pública*. Así, teniendo en cuenta la relación más antigua entre diario-radio, es claro que el segundo medio toma del primero los temas que comenzará a desarrollar desde las primeras horas de la mañana. Luego, no pocos programas de TV asumirán el devenir que tanto diarios impresos como radios le han dado a las noticias. Como mencionáramos más arriba, y en

193 Nació en Hungría en 1919, pero emigró a Estados Unidos en 1939 donde realizó sus estudios y llevó a cabo toda su carrera. Murió en 2005.

relación a lo que denomináramos como la esfera del hipervínculo, las páginas web y diversos espacios digitales apuntalarán este proceso. Concluimos entonces que la aculturación se da de manera multimedial, o sea, en un proceso que tiene relación tanto con el audiovisual (TV) como con la prensa impresa, las radios e Internet.

De la mano de la “aculturación”, partimos de esta noción para abordar la repercusión mediática que ha tenido la obra de La Araña en los medios masivos de comunicación mendocinos.

Por esto elegimos los cuatro diarios más leídos de Mendoza para relevar qué cobertura habían hecho sobre la obra de La Araña Galponera. Son los casos de Los Andes, Diario Uno, El Sol y Mdzol.com. Los tres primeros en su versión papel y web; mientras que el cuarto sólo se edita on line (mediaesfera que abordamos).

Los Andes

La primera aparición de La Araña Galponera en el centenario diario mendocino es el 23 de octubre de 2008¹⁹⁴. En una nota breve en la sección “Estilo” (espectáculos) se anuncia la presentación del "Librito de postales de La Araña Galponera".

El periódico presenta a LAG como un colectivo de artistas jóvenes “formado con la idea de revalidar el trabajo artístico y el rol social del arte”. Nombra a los artistas y hace una pequeña descripción de la labor que realizan. Informa el sitio y horario de la presentación, pero no detalla de qué se trata.

Termina siendo una amplia gacetilla.

Casi un año más tarde, La Araña aparece nuevamente en las crónicas de Los Andes¹⁹⁵. Pero esta vez como partícipe de una muestra colectiva multimedia llamada “Arte Chimbolo”.

Se trató de una experiencia organizada y curada por 4 artistas mendocinos que convocaron a una serie de colegas y dos colectivos para formar parte de la muestra, que tuvo carácter de *fiesta bailable* y hasta hubo premios. El evento contó con buena difusión y fue tapa del suplemento “Estilo”. Nuestro colectivo aparece nombrado, sin descripción o consideración alguna. Al menos, algunos de sus integrantes aparecen en la foto que sirvió para ilustrar la nota.

Al respecto de esa muestra, Andrés Guerci comentó en una de las entrevistas que tuvimos: “...hemos hecho experiencias en lugares de muestra con herramientas que conseguimos en las intervenciones urbanas. En Chimbolo fue eso, tenemos una idea que podemos interpelar desde determinada manera, y vamos a estar 'nosotros' ahí y hacer notar eso. El hecho de 'estar' es una cuestión muy fuerte para un artista plástico, y no tan habitual”¹⁹⁶.

Si bien el evento tuvo buena difusión en los medios, no hubo repercusiones o críticas al respecto (al menos, no fueron publicadas en los medios analizados).

194 Ver Anexo 7: “Diarios”.

195 Ver Anexo 7: “Diarios”.

196 Anexo 2: “Entrevista a cuatro galponer@s”.

Finalmente, examinaremos lo que ha sido hasta el momento el evento más difundido de La Araña: la muestra “Manuales apócrifos” de julio de 2009¹⁹⁷.

Para este acontecimiento, Los Andes publicó una nota titulada “Arte crítico en construcción” sobre la muestra de Florencia Breccia, Alicia Motta y Andrés Guerci.

La crónica se acerca al perfil del colectivo y da pistas sobre la visión que LAG tiene sobre el arte. Más precisa en cuanto a los contenidos y más certera en cuanto a la perspectiva de los arácnidos.

“Hablamos del colectivo Araña Galponera, 13 alumnos de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo que pasaron de orbitar individualmente a reunirse detrás de varias inquietudes que su institución académica no terminaba de satisfacer”, describe la nota firmada por el periodista Pablo Pereyra.

Ilustrada con una foto de los protagonistas de la muestra, el artículo hace un breve relato curricular de LAG, haciendo foco, por último, en el anuncio de Manuales Apócrifos. Nos consta que a la muestra fue el periodista, pero luego no hubo crítica publicada.

Todos los artículos analizados fueron editados en el papel y luego reproducidos en la edición digital. En ninguno de los casos, la nota cargada en la web está acompañada de material adicional o multimedia que potencie el lenguaje *on line*.

Diario Uno

La aparición de nuestro colectivo en el diario Uno fue “a lo grande”, podríamos decir. Si nos remontamos a octubre de 2008¹⁹⁸ encontraremos en la tapa de la sección espectáculos a los arácnidos en la portada y la presentación del “Librito de postales... ”.

Con el título “Postales de arte local”, el periodista Ramiro Ortiz firma una nota “extensa” (para la longitud que los medios escritos suelen destinar al arte) y presenta a LAG como: “Este grupo de 14¹⁹⁹ jóvenes emprendedores tiene ya un año y medio de vida, y desde su génesis defiende la bandera del arte y su importante valor en el rol social”.

Con una gran foto de los protagonistas, la edición prefirió resaltar los rostros arácnidos que parte de la obra.

La publicación menciona que se inaugurarán tres nuevas muestras en el MMAMM, pero hace foco en la obra de LAG. Hay una descripción de la obra, “Dentro de esas creaciones individuales se evidencian críticas y alusiones a conflictos concretos, como la minería y sus consecuentes problemas de contaminación ambiental, y también a

197 Ver Anexo 7: “Diarios”.

198 Ver Anexo 7: “Diarios”.

199 La variación en la cantidad de integrantes es habitual en el marco de los *colectivos* de trabajo.

cuestiones cotidianas de la vida social”. La nota comunica erróneamente que Pablo Chiavazza no participa del proyecto²⁰⁰.

Hay una nota vinculada que cuenta con los antecedentes de nuestro grupo de análisis. Sintetiza: “De a poco fueron desprendiéndose de esa tendencia educativa que no los conformaba ni satisfacía sus inquietudes, creando este grupo alternativo independiente con grandes ambiciones”, además da información sobre la muestra Piel de Chanco y un teléfono para contactarse.

En julio de 2009 reaparece La Araña en las páginas del Uno²⁰¹, esta vez, al igual que en otros medios, por la buena difusión que tuvo la muestra Arte Chimbolo. Al igual que la nota de Los Andes sobre este evento, se nombra a LAG como participante, pero no hay un *destacado* sobre la obra del grupo. El artículo, titulado “Entre el arte culto y el popular”, describe cómo será el evento y contiene declaraciones de los organizadores de Chimbolo.

De igual manera que en Los Andes, la tercera aparición de nuestro colectivo en periódico del multimedia Uno es sólo unos días después, cuando se inauguró “Manuales apócrifos”. La nota firmada por Oscar Trapé revela cómo se gestó la muestra y menciona que el colectivo fue uno de los ganadores de los premios Escenario –a decir verdad, el ganador de este galardón es un colectivo artístico integrado por Paula Casciani, anterior a La Araña Galponera-.

Hay una breve descripción de los objetivos del grupo e ilustra la nota con una imagen de una obra de Andrés Guerci.

Tampoco en el Uno hay complemento multimedia en la edición *on line* y las notas publicadas vienen del papel.

El Sol

Pasamos ahora al tercer diario papel que relevaremos. En este caso es el “tercer” periódico en rotación y menos extenso (en cantidad de páginas) que los dos anteriores.

El primer rastro de La Araña lo encontramos con el anuncio de la muestra “Manuales apócrifos”²⁰².

La nota firmada por Alejandro Frías detalla de qué se trata la obra y, si bien no hace hincapié en la historia de La Araña, da muestras de su constitución cuando describe qué es “Manuales...” a través de las declaraciones de Guerci, Motta y Breccia.

El artículo “Manuales forrados de papel araña” comienza así: “Pretenden enseñarnos una ciencia según un recorte que a veces ni nos enteramos quién lo hizo, nos dicen qué es bueno leer y qué es lo que hay que leer en eso tan bueno. Los manuales escolares marcan tendencia e, incluso, hasta definen currículas”.

200 Recordemos que Pablo Chiavazza fue miembro activo del grupo pero no aportó obra plástica-tética. Su colaboración fue teórica, redactando las “bases” del colectivo.

201 Ver Anexo 7: “Diarios”.

202 Ver Anexo 7: “Diarios”

A las declaraciones de los protagonistas se suma una atinada observación sobre la muestra: “Observando la obra y la forma de trabajo de La Araña Galponera, es posible identificar posturas ideológicas y estéticas bien definidas. En el caso particular de Manuales Apócrifos, el análisis sobre las instituciones escolares y sus herramientas lleva, inevitablemente, a querer saber cuál es la influencia que la pedagogía del oprimido de Paulo Freire ha tenido o tiene en estos artistas y sus producciones”.

A lo que Guerci responde: “Creo que no es casual la relación con la postura de Freire, aunque no lo buscamos, son ideas y discusiones que tenemos incorporadas”.

Ya en 2010, El Sol publica una nota sobre la Primera Bienal de Fotocopias²⁰³, tema que fue dejadeo de lado por los otros periódicos.

Nuevamente Alejandro Frias firma “Tu rastro en las paredes” y en la bajada escribe: “Con una clara intención de desacralización del arte y de participación colectiva, La Araña Galponera propuso esta convocatoria pluralista”.

“La Araña se propuso la invasión del espacio público de manera colectiva y como una forma de oponerse (e invitar a oponerse) al control foucaultiano, buscando la reconceptualización de la calle, para que ésta sea ‘un espacio de encuentro, no una zonificación de clases’”, puntualiza el periodista en la nota donde no hay declaraciones de los miembros de La Araña y toma la forma de crónica-opinión, siendo así la única que toma el formato de crítica registrada en un medio masivo.

Finalmente, apunta: “la intención fue oponerse al 'mediatismo esquizofrénico' en el que vivimos inmersos y en el que la gente es sólo un receptor pasivo de mensajes que naturalizan la imposición de formas de ser y relacionarse con los demás y con el medio.”

La nota es ilustrada con la foto que sirvió de presentación y promoción de la muestra, no hay imágenes de las actividades diurnas o nocturnas.

Se repite lo ocurrido con los dos anteriores medios, no hay complementos adicionales en el diario digital.

Mdzol.com

También se eligió al periódico digital Mdzol.com para relevar porque es uno de los pocos portales *on line* que trabaja con la estructura de un diario papel y realiza una cobertura de la cultura mendocina. Si se tiene en cuenta los índices de lectura, está entre los tres más leídos.

En la web de Mdz encontramos dos notas que hacen referencia a La Araña. Pero, curiosamente, en ninguna de las dos hay un foco sobre la obra de nuestro colectivo.

La primera referencia²⁰⁴ es para la presentación de “El Librito de Postales...”, pero no es una crónica, es una nota de “Sociales” (cobertura de un evento para tomar fotos de los protagonistas), donde se destaca la obra de otros artistas que ese día también

203 Idem.

204 Ver: <http://www.mdzol.com/mdz/nota/79254-Artistas-mendocinos-inauguraron-nueva-muestra/>.

inauguraban en el MMAMM. Es más, la nota no hace referencia a la obra de los arácnidos y los confunde con otros artistas y los ubica como miembros del grupo.

Es ilustrada con una galería de fotos de quienes concurrieron esa noche al Museo Municipal.

Luego, hallamos la gacetilla que anuncia Arte Chimbolo²⁰⁵. Lo relevamos porque es presentado como nota y hace una breve descripción del evento con las actividades y la nómina de los artistas que participaron, incluyendo a LAG.

El relevamiento no aportó grandes sorpresas a nuestro análisis, porque certificamos que “Manuales apócrifos” y “El Librito de postales de La Araña Galponera” fueron las obras más difundidas de nuestro colectivo en los diarios de mayor tirada y lecturas (*on line*).

Arte Chimbolo tuvo una buena cobertura, pero no le sirvió a nuestro colectivo para “mostrarse”. En tal caso se toma su participación como un “reconocimiento”, ya que participó junto a otros artistas “legitimados” de la provincia.

Dos cosas llaman la atención, una de ellas, como marcamos, es la ausencia de críticas. No hay cobertura de las muestras (en general también pasa con otros artistas) y, por lo tanto, no hay una lectura del evento.

Respecto al arte, los grandes medios escritos dedican más espacio a anunciar que a cubrir.

Otra cosa, es que la Primera Bienal de Fotocopias sólo tuvo repercusión en El Sol, diario de mucha menor tirada y muchas menos lecturas que Los Andes y Uno. Para los galponeros (para nosotros inclusive) fue un gran evento digno de ser remarcado por su amplia convocatoria, originalidad y puesta en escena. La Bienal fue bisagra para LAG, ya que de ahí potenciaron su vínculo con otros artistas del país, haciendo fuerte su militancia por la reivindicación del espacio público para los artistas.

Un dato fuera de análisis que es positivo para los arácnidos y que refuerza nuestra vinculación con la “mediaesfera del hipervínculo” es que si se teclea “La Araña Galponera” en la barra de búsquedas de www.google.com.ar, el blog del colectivo (colectivogalponera.blogspot.com) es el primer sitio que aparece como referencia en el resultado de la búsqueda. Un aliciente si se analiza que las notas publicadas en los medios analizados no tienen material multimedia complementario y no tienen links a notas anteriores o al blog de LAG.

205 Ver: <http://www.mdzol.com/mdz/nota/142890-Original-propuesta-cultural/>.

4. Conclusiones

La Araña Galponera es, en primera instancia, un **colectivo de trabajo de artistas**. En la medida en que el modo de relación-producción capitalista está construido sobre la forma de trabajo colectivo, la diferencia con aquel grupo es que “lo colectivo” incluye la toma de decisiones de manera horizontal y una distribución de “excedentes” igualitaria. Por ende, decimos que el trabajo colectivo de La Araña posee estas dos características que lo diferencia de la forma colectiva del Capital.

La inquietud colectiva lleva, de por sí, una lógica individual. Esto lo tienen muy claro y se manifiesta (si acaso fuera necesario un objeto-arte que hablara de ello) en su producción “El librito de postales de La Araña Galponera”. Sólo es posible pensar en una actitud colectiva en la medida en que existe una actitud individual. En el mismo sentido, y teniendo presente que algunos integrantes tienen impulsos o intereses más marcados al interior del grupo, es posible observar la existencia de “líderes naturales” (en palabra de los pueblos originarios) que llevan adelante un trabajo de organización de los deseos grupales y de hegemonización de sus intenciones. No hay inconvenientes ni incompatibilidades en estas dos lógicas, por lo mismo que hemos dicho: “lo individual” y “lo colectivo” son caras opuestas de una misma moneda.

Destacamos el hecho de que su trabajo en el arte plástico lleve una impronta *de conjunto*. Ante un sistema que impulsa el individual-ismo, La Araña como “colectivo con nombre”, como así también la incontable cantidad de “colectivos sin nombre” que forman parte de barriadas, organizaciones sociales y agrupamientos en general; son, sin dudas, **espacios que buscan mejoras en las formas y calidad de vida de la población**. Aunque los mecanismos que llevan adelante (en tanto conllevan largas horas de debate y puesta en común) pueden “alentar” ciertos procesos; sus resultados son excelentes y creemos que, en el transcurso de este trabajo, hemos podido dar cuenta de ellos.

La comunicación interna que se da el grupo puede verse plasmada en su misma forma de funcionamiento. En la medida en que son 10 integrantes, no son necesarias las herramientas complejas y “de repetición” tan típicas en otro tipo de organizaciones. Sus encuentros semanales, sus encuentros de trabajo y las posibilidades digitales cubren con creces las instancias de comunicación al interior del grupo. Su decisión política de evitar la división del trabajo y, por ende, de generar dinámicas de rotación, hace posible que tanto la información como los conocimientos circulen adecuadamente. En lo referido a la comunicación externa, y aunque algunas de sus obras pudieron “llegar” a medios masivos de comunicación, no hay un sistema aceitado que haga posible un contacto constante con los que, hoy por hoy, pueden generar altos niveles de visibilización social. Sólo por ello puede entenderse que un trabajo tan arduo como fue la “1ª Bienal de Fotocopias” fuera publicada por un solo medio en la provincia de Mendoza²⁰⁶. Tal vez, un grupo estable de personas que se dedicara al trabajo de comunicar “hacia fuera” sus ferias, muestras y eventos en general, podría redundar en una mayor proyección social.

Pasamos ahora a dar nuestra percepción de la obra de La Araña tras haber analizado cómo se desarrollan las prácticas artísticas en el contexto contemporáneo.

206 Aunque el colectivo decidió no anunciar la Bienal en medios masivos de comunicación ya que su tarea era más bien clandestina, entendemos que podrían haber buscado espacios allí, posteriores a este evento.

Desde esa óptica, abordamos el tema y entendemos la identidad cultural desde una mirada relacional-situacional, es decir, concebir **la identidad cultural como una construcción a partir de prácticas**.

Nuestro colectivo elabora así su identidad en contraposición a la lógica del campo en la que está incluido. Reconociéndose una lucha por la subversión del campo, en pugna con los sectores hegemónicos.

LAG es un colectivo cuya obra se enmarca dentro de lo que se ha dado en llamar **arte contemporáneo**. Dentro de este paradigma estético, hacen arte desde Latinoamérica, poniendo la mirada en los conflictos locales, sin perder de vista los problemas nacionales y, en menor medida, los ejes de conflicto internacionales. **Hacen de su producción una obra diversa, híbrida, con acento en lo local**.

Tomando las palabras de Mosquera, vemos en el contexto internacional un aparente giro, una nueva tendencia, de la mirada de los centros (estéticos- internacionales) a la periferia. Este aparente cambio de emisores permite mayor circulación y legitimación del arte latinoamericano y satisface las “ansias” de los países hegemónicos de consumir “alteridad”. La Araña está dentro de esta corriente “alternativa” y tiene potencial para trascender fuera de las fronteras provinciales. Ahora bien, este aparente cambio no significa ceder ante la posición hegemónica, precepto que los miembros del colectivo han debatido y tienen claro a la hora de encarar sus proyectos.

El arte contemporáneo es “un arte que sirve para algo”. Y, sin dudas, LAG hace un arte “útil”, que ya no discute si es bello o feo, sino que discute si es arte o no, si son o no artistas. Ahora, cabe destacar que en Mendoza no es mayoritaria la tendencia al arte contemporáneo y sigue habiendo una fuerte propensión al lenguaje artístico puro, el denominado “arte por el arte”.

En nuestro caso, y teniendo en cuenta las opiniones recogidas a lo largo de la investigación, diremos que se observa un leve aprovechamiento de los lenguajes internacionales.

Por otro lado, cuando hablamos de La Araña Galponera, estamos hablando de un grupo de jóvenes que retoma la iconografía y, de alguna manera también, **el relato político de los años ‘60 y ‘70**. Época de agite político que tuvo su repercusión en las banderas que levantaron las vanguardias artístico-políticas que fecundaron en esos años una semilla contestataria que aún germina.

El lema “todo texto artístico es un texto político” es ejecutado como base y horizonte en sus acciones, ya sea intervenciones urbanas, participaciones en manifestaciones o en la muestra de su obra, colectiva o individual.

Aquellas vanguardias buscaron vehiculizar un cambio en los procesos de producción, circulación, legitimación y lectura-consumo de la obra de arte. LAG busca lo mismo. A su manera, menos radicalizada, quieren revertir esa dinámica que impone el mercado o los centros estéticos de Argentina y el mundo. Afrontan su tarea colectiva con el fin de deshegemonizar el campo. Sin dudas, los galponeros toman de aquellas vanguardias **la noción de arte como forma de acción válida en la escena política, percibir el arte como una actividad revolucionaria capaz de transformar la existencia**.

En la búsqueda de este objetivo, los arácnidos, entre otras herramientas estéticas, han utilizado el arte conceptual-procesual como medio para llegar a los lectores-consumidores.

Observamos que en su andar, en su dinámica de producción, ponen el acento en el “proceso” para ir hilvanando la obra y desplazar al objeto hacia la “idea”, haciendo pie en los procesos formativos. El objetivo es poner el ojo en la conducta imaginativa o creativa del receptor, activarlo. De esta manera, **la experiencia estética de su obra llama al receptor a una autorreflexión crítica.**

A nuestro entender, parte del “éxito” de nuestro colectivo se funda en su modo de organización. Como detallamos en el capítulo 3, trabajan de manera horizontal intentando que todos aporten desde las diversas actividades que se vinculan para concretar su obra. De igual manera, es la noción de consenso aquella que determina sus decisiones. En el contexto de producción de La Araña, este modo no es aislado, ya que las otras organizaciones que forman parte de su espacio de trabajo tienen una lógica similar.

Al asumir que este colectivo de artistas se encuentra dentro de lo que se conoce como arte contemporáneo o posmoderno, remarcamos también que existen dos características fuertemente marcadas que determinan su acción; por un lado, un **localismo** importante que prioriza los acontecimientos que se producen (y afectan) a la provincia de Mendoza y, por otro lado, una nítida **fragmentación** de su trabajo. Aunque los temas que nuestro colectivo “elige” pueden ser “globalizables”, ellos aprehenden y reproducen una determinada temática porque “es lo que sucede acá” (denuncia de casos de gatillo fácil, defensa de los ddhh por desaparecidos políticos, rechazo a la megaminería contaminante, reapropiación del espacio público y defensa del mismo, etc.).

Su arte-político puede entenderse como un arte de denuncia, que busca hacer visible prácticas estatales y privadas que irían en desmedro de las libertades y derechos populares. Su búsqueda se mueve entre la **desacralización del arte** (caso de la *1ª Bienal*), pasando por el **auto-cuestionamiento del rol del artista** y del arte en el marco de la militancia política (caso de *Arte Chimbolo*), para terminar en un largo listado de obras de arte de denuncia y **rechazo a las condiciones de vida actuales** con su concomitante naturalización (todas las acciones de los 24 de marzo, la obra *Jorge Julio López en el piso* y las intervenciones contra la megaminería en Mendoza y San Juan, se inscribirían dentro de esta última línea).

Creemos, de igual modo, que no hay en la obra galponera un camino “global”, “mundial” o “mundializable” de sus inquietudes y demandas. Entendemos que no existe en su trabajo un reflejo de aquello que sucede en el mundo y que, de diversas maneras, afecta nuestro entorno local. Retomando el desafío propuesto por F. Jameson sobre la “internacionalización” de las propuestas del arte-político contemporáneo, observamos que el arte galponero no asume ni busca ese horizonte (por el momento). Nuestra crítica reside en que, teniendo presente la clara visión global que la lógica del Capital ha impulsado y corporizado, no parece posible una transformación de políticas y pautas económicas y culturales sin el alcance mundial que exige nuestra época. No hablamos de un alcance “propriadamente galponero”, sino de uno que pueda coordinarse con miles de acciones y demandas a nivel internacional. Tampoco queremos decir que la obra de arte debiera plasmar reivindicaciones de otras latitudes (se nos ocurre, por ejemplo, el rechazo al golpe de Estado en Honduras, las bases militares norteamericanas instaladas en Colombia, la intervención de EEUU en Haití, etc.) pero, notamos que estas

discusiones no están en la “agenda galponera” ni son motivo de intercambio. Aunque somos concientes de las facilidades que brinda “lo hegemónico” ante las dificultades de “lo subalterno”, no podemos dejar de observar que la obra de arte específica no sólo no refleja movimientos internacionales, sino que tampoco los busca (amén del excelente trabajo que resultó ser la 1ª Bienal con obras de muchos lugares del globo, como así también el esfuerzo que significa los pre-encuentros y encuentros nacionales de arte-política en donde La Araña oficia de organizadora y participante).

Por otro lado, debemos decir también – y esto posiblemente sólo pueda inscribirse en el marco de “nuestros gustos”- que nada encontramos en la obra de arte galponera que muestre las políticas *populares* que se vienen implementando, por lo menos, en Argentina. ¿Sería pertinente una obra de arte que reivindique la estatización de los fondos de jubilados y pensionados, la asignación universal por hijo y/o el derecho al matrimonio igualitario?

En el mismo sentido, observamos que en general la obra de LAG define claramente cuáles son las críticas que se le puede realizar a este sistema. Ahora bien, nos preguntamos: ¿cabe encontrar en un colectivo de artistas plásticos una propuesta manifiesta de alternativa política y social?, ¿es necesario que esa propuesta se vea reflejada en su obra colectiva?

Pasando ahora a su acción callejera, vemos que el **arte-movilización es la obra de arte por excelencia del colectivo**, donde La Araña teje su red y en el que se involucran todos los integrantes de manera activa. Asumiendo, como dijimos, un mecanismo procesual en donde se genera una idea que es debatida y se toma una decisión. Luego, todos participan de la elaboración de esa producción y de la difusión de la misma. El arte-movilización es la obra típicamente colectiva de este grupo.

De manera similar, la 1ª Bienal de Fotocopias fue una actividad que vinculó a artistas de distintos países del mundo y la organización de este evento generó una serie de contactos que produjo en La Araña un punto de giro en sus acciones. De allí en más, la generación de espacios de debate y de discusión sobre el arte-político ha ocupado un lugar preponderante dentro del grupo. Muestra de ello (aunque fuera de nuestro análisis en el espacio-tiempo elegido) es que en el último año (2010) los arácnidos se han vinculado con colectivos de otras provincias, han participado de distintas convocatorias y generado pre-encuentros y encuentros nacionales en torno al arte-político²⁰⁷.

En relación a esto último, podemos decir que la actividad de nuestro colectivo se ha corrido de la organización de ferias y muestras a la militancia (en un sentido amplio) del arte-político. Entendemos que en el año 2010, su producción ha variado.

Volviendo atrás en el tiempo, queremos destacar que “Manuales apócrifos” significó que **una muestra en un espacio no oficial puede tener una buena convocatoria** y una difusión importante. Esto demuestra que no es condición *sine qua non* pasar por espacios oficiales o institucionalizados para obtener “visibilización” (aunque los espacios oficiales, reconocemos, son los espacios legitimadores por antonomasia).

Es más, teniendo en cuenta la categorización de “mediaesfera” que hizo Debray, y asumiendo la existencia de la **mediaesfera del hipervínculo** propuesta por nosotros;

207 Es importante destacar que este camino se vio fomentado por un proyecto presentado por el colectivo y aprobado por el Fondo Nacional de las Artes.

queremos destacar cómo La Araña utiliza las herramientas tecnológicas que han revolucionado la mediatización para difundir su obra y vincularse con otros artistas. El blog colectivogalponera.blogspot.com y su perfil en la red social Facebook no sólo es usado por nuestro colectivo como carta de presentación, sino que los ha ayudado a vincularse con otros artistas o colectivos (éstos también utilizan los espacios digitales de manera similar). De esta manera, tanto el blog como el perfil se convierten en medio, no sólo para difundir, sino para organizar y generar actividades comunes.

Aunque podemos afirmar, al unísono con O.Zalazar, que la legitimación de un artista, colectivo de artistas u obras de arte se hace a partir de los circuitos oficiales; La Araña es una especie de excepción que confirma esta regla. Nuestro colectivo supo entrelazar una serie de alternativas ante un mercado precarizado y espacios oficiales insuficientes (ausencia de políticas estatales y un paupérrimo presupuesto para cultura), fortaleciendo su trabajo a partir del arte-movilización, ferias y muestras. Esta tarea intensiva le ha posibilitado, más allá del reconocimiento en el “campo artístico”, obtener una valoración dentro del “campo de las organizaciones sociales”.

Por otro lado, en relación a lo referido a lectura-consumo, queremos remarcar dos elementos: en primer lugar, **el mercado de arte mendocino es un espacio precario que no brinda las condiciones necesarias para el desarrollo material de los artistas.** Por su lado, el Estado no genera políticas fuertes de apoyo en la producción y difusión de obras de arte, cuestión que hace más difícil el trabajo. La segunda cuestión a destacar tiene que ver con aquellas reivindicaciones políticas que los consumidores de la obra galponera encuentran en esa manifestación artística. Nos referimos a: los derechos humanos, la crítica a figuras políticas públicas, una noción del arte concebido como lucha y transformación; un artista comprometido que *acerca* el arte a la gente, la importancia del contenido sobre la forma y el trabajo colectivo.

Entonces, LAG se muestra contraria a la lógica hegemónica que presentan los multimedios. Sin embargo, y teniendo en cuenta el proceso de “aculturación” que los *massmedia* promueven, la presencia de La Araña o su obra en estos medios implica una visualización mayor que la que pueden tener en los medios alternativos. Esto beneficia al colectivo, más allá de que genera una contradicción entre la lógica de su funcionamiento y la lógica de los medios masivos concentrados.

Otra “tensión” se da entre la visión crítica que nuestro colectivo tiene en relación a buena parte de las políticas estatales, su funcionamiento y organización; a la vez que, en conjunto con otros artistas y colectivos de artistas, se le exige al Estado un aumento en el presupuesto de cultura que redundaría en un beneficio para ellos. Esta problemática no es exclusiva de los artistas plásticos, sino que abarca a todos los géneros del campo artístico. De todos modos, creemos que esto no invalida la posibilidad de tener una visión crítica de las políticas estatales y exigir aquellas obligaciones que esa institución tiene.

Finalmente y tratando de abarcar todo lo referido anteriormente, observamos que (teniendo en cuenta el proceso de producción, circulación, legitimación y lectura-consumo) La Araña ha sabido sortear esta dinámica estandarizada (oficial) buscando alternativas para la difusión de su obra.

5. Bibliografía

- Berman, Marshall (1988); *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, siglo XXI, Madrid.
- Chiavazza, Pablo (2006), *Arte contemporáneo en Mendoza. Entre la inmediatez banal y la puesta en duda de lo habitual*, Mendoza.
- Chiavazza, Pablo (2005), *Arte y política. La escena local contemporánea*. Disponible en web: <http://www.artemza.com.ar>. (12/09/10)
- Chingo, Juan; *Crisis y contradicciones del capitalismo del "siglo XXI"*. Disponible en web: <http://pts.org.ar/spip.php?article8666>. (12/09/10)
- Debray, Régis (2000), "El medio es el mensaje. El estáter del método", en *Introducción a la mediología*, Paidós, Barcelona.
- Dussel, Enrique (1992); *1492. El encubrimiento del otro*, Nueva Utopía, Madrid.
- Fernández, Estela (1999); *Hegel y el apogeo de la razón moderna*, mimeo. *La constitución de la razón moderna en la historia. Caracterización y periodización de la modernidad. El debate modernidad-posmodernidad*, mimeo. *La crítica marxiana al capitalismo como fuente de alienación humana: desde los textos juveniles hasta la obra del pensador maduro*, mimeo. (2000) *Fredric Jameson: el posmodernismo como pauta cultural dominante del capitalismo tardío*. Textos de cátedra de la materia "Problemática Filosófica", carrera de Sociología, FCPyS, UNCuyo, Mendoza.
- Fernandez Farias, Marcelo (2008), *La situación actual del zapatismo. Un ejemplo latinoamericano de reivindicación étnica*. Disponible en web: <http://bdigital.uncu.edu.ar/fichas.php?idobjeto=2767>. (12/09/10)
- Follari, Roberto (1990); *Modernidad y posmodernidad: una óptica desde América Latina*, Rei, IDEAS y Aique; Buenos Aires.
- García Canclini, Néstor (1979), "Estrategias simbólicas del desarrollismo económico", en *La producción simbólica*, Siglo XXI, México, 96-136.
- García Canclini, Néstor (2000), "La globalización: ¿productora de culturas híbridas?", en *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Bogotá.
- Gerbner, George (1997), "Crecer con la televisión: perspectiva de aculturación", en Jennings B. y Dolf Z. (comp.), *Los efectos de los medios de comunicación*, Paidós, Buenos Aires, 35-60.
- Groisman, Juan Cruz (2007); *La Comunicación Gráfica Pública Marginal. Documentación y análisis de Graffitis, Stencils y Afiches en la Ciudad de Mendoza*. Trabajo de tesina Lic. Comunicación Social, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNCuyo, Mendoza.
- Harvey, David (2008); *La condición de la posmodernidad*, Editorial Amorrortu, Buenos Aires.
- Hegel, G.W.F. (1977); *Introducción a la Historia de la Filosofía*, Aguilar, Buenos Aires. (Págs. 43-45 y 70-82)

“Iniciativa por una reparación histórica de los pueblos originarios”. Disponible en: <http://elalmacenandante.blogspot.com/2010/02/iniciativa-por-una-reparacion-historica.html> (12/09/10)

Jameson, Fredric (1991); *Ensayos sobre el posmodernismo*, Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires.

Karl, Marx y Engels, Fredrich (2009); *Sobre el arte*, Claridad, Buenos Aires.

Longoni, Ana (2005); “En torno a ‘vanguardia y revolución’. Ideas y prácticas político-estéticas en los 60/70 en Argentina”, en Distéfano, G. (comp.), *Primer foro latinoamericano de arte emergente*, Mendoza, 1-18.

López Anaya, Jorge (2007); *El extravío de los límites*, Emecé, Buenos Aires.

Marchán Fiz, Simón (1994); *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, 6ª ed. Akal, Madrid.

Lunn, Eugene (1986); *Marxismo y Modernismo*, Fondo de Cultura Económica, México.

Liotard, J.F. (1995); “Introducción”, en *La condición posmoderna*. Informe sobre el saber, Red Editorial Iberoamericana, Buenos Aires.

La Araña Galponera (2008), *Librito de postales de La Araña Galponera*, Colectivo Ediciones, Buenos Aires.

Montarcé, Inés (2008); *Disciplinamiento y control de los trabajadores en el neoliberalismo: las teorías del Management empresarial*. Trabajo de Tesina Lic. en Sociología, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza. *Inédito*.

Mosquera, Gerardo (2003), *Del arte latinoamericano al arte desde Latino América*, revista *ArtNexus* N° 48, Miami.

Mosquera, Gerardo (2004); “Esferas, ciudades, transiciones. Perspectivas internacionales del arte y la cultura”, revista *ArtNexus* N° 54, Miami.

Ortiz Uribe, Frida Gisella (2004); *Diccionario de la metodología de la investigación científica*, Limusa, México.

Pigna, Felipe (2010); *1810. La otra historia de nuestra Revolución fundadora*, Planeta, Buenos Aires.

Rojas Soriano, Raúl (1995); *Guía para realizar Investigaciones sociales*, Plaza y Valdés, México.

Rojo, Matías (2006); *La construcción de identidad a partir de prácticas y ritos religiosos en María Rosa Mística*, Algarrobal, Mendoza. Trabajo de tesina Lic. en Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNCuyo, Mendoza. *Inédito*.

Russo, Sandra (2010); *Milagro Sala: Jallalla*, Colihue, Buenos Aires.

Sfez, Lucien (1995), *Crítica de la comunicación*, Amorrortu, Buenos Aires.

Traba, Marta (2005); *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas, 1950-1970*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Yarza, Claudia (2000); *Perry Anderson y Fredric Jameson: los significados del posmodernismo*. Texto de cátedra de la materia “Problemática Filosófica”, carrera de Sociología, FCPyS, UNCuyo, Mendoza.

Zalazar, Oscar (2009), “Algunas consideraciones acerca del arte mendocino contemporáneo. Sobre emergencias, relictos y hegemonías”, en *Apuntes Tramados I+D Arte y cultura en la Modernidad Mendocina: lo culto, lo masivo y lo popular*, Faduncu, 3-9.

Zalazar, Oscar (2007), “Del fin del modernismo a una nueva matinalidad”, revista *Caja de la Salud*, año 7, N° 11, Mendoza.

6. Espacios Digitales

Diarios

Los Andes, “Arte crítico en construcción”. Disponible en web:
<http://www.losandes.com.ar/notas/2009/7/30/estilo-437620.asp>

Los Andes, “La fiesta popular”, 10/7/2009. Disponible en web:
<http://www.losandes.com.ar/notas/2009/7/10/estilo-434323.asp>

Los Andes, “Postales de autor”. Disponible en web:
<http://www.losandes.com.ar/notas/2008/10/23/estilo-388307.asp>

Diario Uno, “Entre el arte culto y popular”. Disponible en web:
<http://www.diariouno.com.ar/edimprensa/2009/07/10/nota217977.html>

Diario Uno, “Postales de arte local”. Disponible en web:
<http://www.diariouno.com.ar/edimprensa/2008/10/22/nota195694.html>

Diario Uno, “Los manuales escolares son objeto de una muestra”. Disponible en web:
<http://www.diariouno.com.ar/edimprensa/2009/07/30/nota219821.html>

Mdzol.com, “Original propuesta cultural”. Disponible en web:
<http://www.mdzol.com/mdz/nota/142890-Original-propuesta-cultural/>

Mdzol.com, “Artistas mendocinos inauguran nueva muestra”. Disponible en web:
<http://www.mdzol.com/mdz/nota/79254-Artistas-mendocinos-inauguraron-nueva-muestra/>

El Sol, “Tu rastro en las paredes”. Disponible en web:
<http://www.elsolonline.com/noticias/viewold/15344/tu-rastro-en-las-paredes>

El Sol, “Manuales forrados con papel araña”. Disponible en web:
http://elsolonline.com/noticias/viewold/6241/manuales_forrados_con_papel_ara_a

Otros sitios digitales

1ª Bienal de Fotocopias: <http://bienaldefotocopias.blogspot.com>

Asamblea Popular por el Agua: <http://asambleapopularporelagua.blogspot.com>

Blog oficial de La Araña Galponera: <http://colectivogalponera.blogspot.com>

“El metamedio, creación de medios en Internet”: <http://www.idefix.com.ar/degalope/>

Guillermo Kuitca:

<http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/artists/related.html?record=6&info=works>

León Ferrari: <http://www.leonferrari.com.ar>

Unión de Asambleas Ciudadanas: <http://asambleasciudadanas.org.ar>