

Vigencias políticas del disenso artístico: Sobre el conceptualismo neo-vanguardista de Alberto Greco y la performatividad de su Vivo Dito

Political persistencyⁱ of artistic dissent: About the neo-avant-garde conceptualism of Alberto Greco and performativity of his Vivo Dito

Autor: Ana Contursiⁱⁱ.

Filiación: Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Email: ana_contursi@yahoo.com.ar

Resumen:

Pensando en la vigencia política de ciertas manifestaciones históricas del arte de vanguardia, nos encontramos con las complejas relaciones que en diferentes momentos del siglo xx se dieron entre programas políticos, contextos espacio-temporales, y diversas formas de la práctica artística. Puede decirse que los diferentes modos de estas relaciones dieron lugar a las transformaciones más importantes operadas en el campo del arte y en nuestras maneras de comprender su ontología y funcionamiento. El trabajo de las vanguardias y las neo-vanguardias latinoamericanas parece ser la clave de estas transformaciones en nuestras latitudes. A partir de sus experimentaciones, las viejas y anquilosadas clasificaciones y jerarquías disciplinares estallaron. Los compartimentos estancos y bien circunscriptos de lo visual, lo plástico, lo literario, lo teatral, lo escultórico, lo musical, lo sonoro, lo pictórico, lo político, etc. se volvieron, con el desarrollo de la modernidad artística, un gran manojo indeterminado de recursos, estrategias y posibilidades de representación, expresión, comunicación y resistencia. Nos interesamos especialmente por algunas hibridaciones y expansiones disciplinares, sobre todo en el marco de la comunión entre acción, imagen y discurso en ciertas prácticas del conceptualismo (neo) vanguardista argentino que dejan sentir aún hoy sus ecos. Nos concentraremos en el trabajo del inclasificable artista Alberto Greco, especialmente en su Vivo Dito, porque constituye un hito memorable y paradigmático en la genealogía de las políticas del arte latinoamericano.

Palabras Clave: (neo) vanguardia – Argentina - conceptualismo – performatividad - Alberto Greco

Abstract:

When thinking about the political persistency of certain historical manifestations of vanguard art, we find that complex relationships in different instances and times of the twentieth century have occurred between political programs, spatio-temporal contexts and diverse forms of artistic practice. We could say that different modes of these relationships have led to major transformations in the field of art and in our ways of understanding its ontology and functioning. The work of the Latin American avant-garde and neo-avant-garde seems to be the key to these transformations in our latitudes. From their experiments, the old and ossified classifications and hierarchies exploded. The stalled and well circumscribed compartments of the fields of visual, plastic, literary, theatrical, sculptural, musical, sonorous, pictorial, politics, etc. become, with the development of artistic modernity, a great bunch of indeterminate resources, strategies and possibilities of representation, expression, communication and resiliency. We care about some particular disciplinary hybridizations and expansions, especially in the context of communion between action, image and speech in certain practices of conceptualism of Argentine (neo) avant-garde that linger echoes of their even today. We will focus in the work of unclassifiable artist Alberto Greco, especially in its *Vivo Dito*, since his artworks constitute a memorable and paradigmatic landmark in the genealogy of the policies of Latin American art.

Keywords: (neo) avant-garde - Argentine - conceptualism – performativity - Alberto Greco

Antecedentes del conceptualismo: vanguardias históricas, programas políticos, literaturización del arte e identidades alternativas

Hablar de arte conceptual nos lleva, por lo menos al referirnos al arte visual, a considerar la relación entre imagen y concepto o palabra, o entre representación y lenguaje, por ejemplo. Cuando nos referimos al carácter conceptual de ciertas prácticas artísticas de las vanguardias o neo vanguardias latinoamericanas, nos vemos obligados a considerar las relaciones ya no solo entre las imágenes y las palabras, sino entre las imágenes, las acciones y la literatura, y esto tiene una buena razón: sabemos que nos encontramos frente a manifestaciones artísticas que, por sus condiciones de producción, sus lugares de circulación y la proyección de sus posibles recepciones, están ligadas a programas explícitos de intervención política, a posicionamientos éticos y a voluntades poéticas específicas emparentadas íntimamente con disquisiciones filosóficas. De allí el protagonismo del género discursivo del “manifiesto” en estas prácticas y su comunión con lo literario. Se podría proponer la lectura del amplio repertorio de manifiestos y textos varios utilizados por los diferentes movimientos de las vanguardias en clave literaria, ya que en general la modalidad poética (artística y no solo informativa) de las obras a las que acompañan se traslada al tono y a los procedimientos retóricos de los escritos (aludimos a las vanguardias artísticas, aunque sería interesante indagar en el carácter literario de los manifiestos políticos no emparentados con el campo del arte, piénsese en la famosa metáfora marxiana de “todo lo sólido se desvanece en el aire” en el Manifiesto Comunista). Consideremos aquellos primeros manifiestos, tanto del campo de la literatura como del arte visual, de la modernidad latinoamericana, producidos a comienzos del siglo XX, como el *Non Serviam* de Vicente Huidobro en Chile (1914); el *Ultraísmo*, escrito por J. L. Borges en Buenos Aires (1921); el texto *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escritores de la nueva generación americana*, del mexicano D. A. Siqueiros (1921); el *Euforista*, por los poetas T. L. Batista y V. Palés Matos; en Puerto Rico (1922), el *Estridentista*, manifiesto colectivo liderado por M. Maples

Arce en México (1923); el *Manifiesto de Martín Fierro*, escrito por Oliverio Girondo para la revista homónima en Buenos Aires (1924); o el *Antropófago* de Oswald de Andrade, diseminado rápidamente de la literatura a la pintura brasileñas y de allí a los imaginarios regionales en vías de latino-americanización (1928)ⁱⁱⁱ, etc.

Arriesgamos la hipótesis de que la metaforización de conceptos políticos y de inclinaciones estéticas mediante el lenguaje de los manifiestos será la clave para la *literaturización de las prácticas de vanguardia*. Podemos observar uno de los rasgos particulares del proceso: la tensión entre aspectos comunicacionales y poéticos, entre las informaciones ideológicas proporcionadas por la adscripción a programas políticos específicos (por ejemplo, los casos de americanismo en las vanguardias históricas o de comunismo en las neo-vanguardias) y la apertura simbólica que da el trabajo literario.



Fig. 1: Oswald de Andrade, *Manifiesto antropófago*, Número 1 de la *Revista de antropofagia*, Mayo de 1928.

Fuente: <http://enriquegutierrezmiranda.blogspot.com.ar/2011/02/manifiesto-antropofago.html>

(23/05/16)

También puede considerarse esta comunión entre diversas prácticas artísticas de vanguardia con lo literario y el uso abundante del manifiesto con una de las funciones que pueden reconocerse en ciertos usos del lenguaje verbal: su capacidad *performativa*. En su formulación clásica dada por Austin en *Cómo hacer cosas con palabras*, la teoría de los actos de habla proponía la distinción entre los *enunciados constataivos*, los que se inscriben en las fórmulas de la afirmación clásica, concebida la mayoría de las veces como una “descripción” verdadera o falsa de los hechos exteriores al lenguaje por un lado, y los *enunciados realizativos*, asumidos como formulaciones destinadas a ejecutar o realizar una acción cuyas ontología y sentido no tienen existencia a priori, sino que emanan del acto mismo de la enunciación y en la situación total en la que tiene lugar (Derrida 13). Atendamos a la definición original de esta función lingüística dada por Austin:

“¿Cómo llamaremos a una oración o a una expresión de este tipo? Propongo denominarla oración realizativa o expresión realizativa o, para abreviar, “un realizativo”. La palabra “realizativo” será usada en muchas formas y construcciones conectadas entre sí, tal como ocurre con el término “imperativo”. Deriva, por supuesto, de “realizar”, que es el verbo usual que se antepone al sustantivo “acción”. Indica que emitir la expresión es realizar una acción y que ésta no se concibe normalmente como el mero decir algo.” (6)

Esta capacidad realizativa del lenguaje pone en relación de homología el decir con el hacer y corresponde, en el sistema que propone Austin, a la fase o dimensión ilocucionaria de la acción lingüística. A diferencia de la locución (el decir) y de la perlocución (efecto del decir en el interlocutor), esta dimensión es la que despliega la *fuerza* del sujeto de la enunciación en vínculo con su capacidad de acción, y no ya en relación con valores de verdad o falsedad respecto de referentes o hechos (Torres Medina 17). En este sentido, “el acto ilocutivo tiene la capacidad de referirse a una entidad que él mismo constituye” (Aguilar 1), y esta reflexividad no representativa indica que lo que se representa es el acto mismo del decir vuelto acto. A esta fuerza es a la que quisiéramos referirnos como la *performatividad del*

lenguaje de los manifiestos. Más allá de los sistemas ideológicos y los programas políticos y sus contenidos proposicionales, el uso del género del manifiesto por las vanguardias podría estar principalmente relacionado con la manifestación de esta fuerza/potencia y la puesta en escena de su capacidad de acción, lo cual implica también la posibilidad de instauración de sentidos antes inexistentes. Es por ello que se hace fuerte la sospecha de que estamos frente a un lenguaje y una literatura puestos al servicio de una subjetivación política que, en cuanto tal, constituye una forma de construcción, legitimación y afirmación de identidades (Aguilar 5) que vienen a oponerse a las tradiciones identitarias hegemónicas, tanto en el marco de las vanguardias históricas latinoamericanas (con sus luchas particulares en los procesos de modernización en el marco de la dialéctica centros/periferias) como en las neo-vanguardias de posguerra (en el movimiento heterogéneo, ampliado y difuso de resistencias minoritarias, sexopolíticas, étnicas, generacionales, etc., dentro aún y en tensión con un impulso modernizador de tendencia globalizante). El manifiesto, como género discursivo y como estrategia de subjetivación política, se inscribe en este funcionamiento del lenguaje, y en la comunicación que se plantea desde la teoría de la acción comunicativa y de los actos de habla, ante todo, como el “mecanismo constante y perpetuo del poder dentro de toda interacción comunicativa”, pues “la negociación que constituye el centro de toda interacción es una disputa no solo semántica, es sobre todo una disputa de roles sociales y de poder pragmático o lo que es lo mismo: es una disputa sobre nuestro derecho de influir o ser influidos por el otro” (Aguilar 7). En este sentido, la *performatividad* implica la construcción de una legalidad que impone sobre el cuerpo del interlocutor modos específicos de ver y experimentar el mundo (Aguilar 7), y que forma parte de la disputa social por la identidad; quizás aquí radique una de las potencias de la herencia vanguardista y su vigencia política.

Es interesante advertir que, al referirnos a las vanguardias latinoamericanas, resulta problemática la disyuntiva del debate histórico sobre sus desarrollos europeos. La distinción entre una vanguardia de comienzos de siglo, cuya postura política característica sería el desprecio por la institución arte y sus cánones

anquilosados (piénsese en el paradigma dadaísta, por ejemplo), y una neovanguardia como reedición desvitalizada y fagocitada por una institución ya entrenada en el aplanamiento de cualquier potencialidad política - en la lectura negativa de Peter Bürger - o una neovanguardia cuya función crítica constituiría la comprensión y revitalización de los planteos originarios vanguardistas del primer cuarto de siglo en un nuevo contexto (a partir de los sesentas) y tras un período de casi treinta años de amnesia y represión - en las lecturas positivas de Hal Foster y Andreas Huyssen - (Longoni y Metsman 53 y 54). Es decir, en ambas interpretaciones, la distinción (en Bürger) o el punto en común (en Foster y Huyssen) entre vanguardias históricas y las neo-vanguardias estarían dados por la radicalidad crítica y rupturista de las primeras como hecho indiscutido y el carácter normalizado/institucionalizado (en Bürger) o de reactivación crítica (en Foster y Huyssen) de las segundas. Tales lecturas resultan al menos problemáticas, no por esta última oposición entre crítica o aprobación de las neo-vanguardias desde la teoría o la historia del arte, o por la variedad del estatuto político o crítico que pueda atribuirse a las vanguardias de posguerra, sino porque a simple vista nuestras vanguardias de comienzos de siglo (que son el término comparativo para la valoración de las neo) no resultan directamente homologables a las vanguardias históricas europeas, aunque existan puntos en común, ya que emergen en contextos muy distintos. No profundizaremos aquí en estas complejidades, solo advertiremos la patente diferencia entre una vanguardia europea fuertemente rupturista respecto de una tradición institucional (del campo del arte) ya clara, y una vanguardia latinoamericana en vías de institucionalización y preocupada por la legitimación de su artisticidad y originalidad, y por la recuperación identitaria de raíces arrasadas por las políticas coloniales de los centros. Partiendo de esta diferencia, no queda ya sentido para pensar las relaciones entre vanguardia y neovanguardia que han sido conceptualizadas solo a la luz de los casos europeo o norteamericano. Sin embargo, dados los contactos que nuestras neovanguardias han sostenido tanto respecto de las vanguardias históricas de los centros como con las latinoamericanas, podemos pensarlas en los términos que plantea Longoni:

Si bien es cierto que muchos de los movimientos artísticos de posguerra fueron (igual que varios de sus predecesores de entreguerras) rápidamente integrados a la institución arte y dieron lugar a nuevas formas hegemónicas, también lo es que en la década del 60 surgieron potentes y revulsivos vanguardismos (en especial en las artes plásticas, el teatro, la música, el cine), que se plantearon reformulaciones críticas radicales de las relaciones entre el arte y la sociedad de masas, entre el arte y la política radicalizada. Y esto ocurrió tanto en Europa y Norteamérica como en América Latina. La evaluación crítica respecto de los alcances de su ruptura puede repensarse según los casos concretos. (54)

Tomemos como referencia el caso europeo o el caso latinoamericano como origen del afán vanguardista, lo que parece estar claro es la potencialidad política que en la posguerra asumen las neovanguardias de aquí y de allá, en el marco de una fuerte tensión histórica con las instituciones normalizadoras y con las tendencias despolitizantes de los espacios, y las prácticas hegemónicas de un capitalismo neoliberal en proceso de transformación y consolidación.

Neo-vanguardias: radicalización política, influencias situacionistas, desmaterialización y vida cotidiana

Posguerra, industrias y modernidad. Grandes instituciones, capitalismo, televisión y cultura de masas. Luego el mundo fragmentado, las ciudades expandidas y los viajes. Nacen las llamadas neo-vanguardias de la segunda mitad de siglo XX protagonizando las décadas de los 50s, 60s y 70s, tras la segunda posguerra y en contextos de dictaduras y políticas represivas por parte de Estados desestabilizados, en el marco de los tironeos entre la brutalidad totalitaria de derechas y todas las imaginerías emancipatorias desplegándose como virus por las vías de la comunicación latinoamericana. Esas nuevas vanguardias, ya netamente urbanas, retomarán la tradición rupturista de las primeras con mayor

radicalidad, con menor o mayor eficacia según los casos, generando quizás la consumación del afán por unir arte y vida. Teniendo en cuenta lo que venimos observando en términos de estrategias políticas y de disputas identitarias, no es de extrañar que fuera el campo de lo performático, incluidas las diversas formas del arte de acción y el *happening*, el que cobrara un vigor renovado en el dinamismo y la efervescencia social que caracteriza el momento histórico. El caso de Alberto Greco será paradigmático de este movimiento en su desarrollo argentino, no solo por haber sido uno de los precursores, quizás el más importante, de la puesta en escena de una serie de modalidades artísticas características de las primeras neovanguardias, y por haber centrado su obra en el proyecto de hacer de la vida cotidiana un hecho artístico, sino por presentar, ya a fines de los 50s, las líneas principales de lo que luego será la “segunda vanguardia” posicionada en la radicalización política que tuvo lugar entre el 1964 y 1966, y que desembocará en el llamado “Itinerario del 68 argentino” (Longoni y Metsman 57). Greco concentra muchos de los rasgos clave que definen los movimientos artísticos y de resistencia cultural de los 60s y 70s. Aquellas agitadas décadas son sede de los genocidios y las dictaduras cívico-militares sucesivas que constituirán la reacción neoliberal frente a las propuestas de vida contra-hegemónica, alimentadas por el pensamiento de izquierdas y los nuevos marcos provistos por el desarrollo de los movimientos nacionales y populares de buena parte de Latinoamérica.

En este marco, las neo-vanguardias usarán el Manifiesto como dispositivo político-literario que acompañará, por un lado, el desarrollo de algunas de las disciplinas artísticas tradicionales (pintura, escultura, música, poesía, narrativa, cine, etc.), y, por el otro, el surgimiento de nuevas prácticas como la *performance*, el *happening*, el accionismo y demás hibridaciones entre la experimentación plástica-visual, teatral, musical y literaria, y las corrientes filosófico-políticas vernáculas. Es interesante la simultaneidad con que algunos artistas dan inicio a esta segunda vertiente desde diferentes disciplinas y lugares, como son los casos de la argentina Marta Minujín, que transformó su trayectoria pictórica informalista en uno de los puntales del arte de acción tipo happening, y el del chileno Alejandro

Jodorowski, desde el ámbito teatral, a través de sus obras pioneras de teatro performático llamadas “efímeros pánicos”, con las que sentó las bases de la *performance* en México (Prieto 2), ampliando los límites tradicionales del teatro, incluso de vanguardia.



Fig. 2: Marta Minujín, “La destrucción”, París, 1963. Decidida a destruir toda la obra producida hasta ese momento, Minujín convoca a un grupo de artistas (entre los cuales se encuentran Christo, Lourdes Castro, Paul Gette, Erik Beynom y Jean-Jacques Lebel) para que intervengan sobre sus trabajos. Luego, un hombre vestido de verdugo los rompe con un hacha, la artista suelta pájaros y conejos, y finalmente rocía sus obras con nafta y las quema.

Fuente: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/24/performing-pop-marta-minujin-and-the-argentine-image-makers> (28/05/16)



Fig. 3: Alejandro Jodorowsky, “Destrucción de maniquí”. Efímero en la Academia de San Carlos, México, 1963. Publicado por primera vez en Jodorowsky, A. *Teatro pánico*, Mexico City: Era, 1965.

Fuente:<http://terremoto.mx/article/the-panic-man-shock-and-alejandro-jodorowskys-panic-theory/>
(28/05/16)

Pensando, entonces, en los roles que la acción artística asume en este marco inestable, vemos las idas y vueltas entre una voluntad comunicativa (en tensión) que opera recurriendo al lenguaje y a las funciones más referenciales de lo literario, y otra voluntad más experiencial (performativa), en la que aparecen el cuerpo, lo visual y la acción como los medios apropiados para transformar cualquier univocidad en apertura, sobre todo en torno a las relaciones entre los artistas, las obras, las instituciones y los públicos. Es interesante identificar algún punto en el que situar el origen de la tendencia a la acción, de la impronta performática vuelta el rasgo central de las neo-vanguardias en general y de Greco en particular, tendencia que no siempre resulta sencillo asociar a la herencia de las vanguardias históricas, salvo por la extendida utilización del género discursivo del manifiesto y sus funciones realizativas vinculadas a la construcción de identidades. Sin embargo, si pensamos en las vanguardias latinoamericanas de principio de siglo xx, e incluso en algunas de las europeas, vemos que las rupturas respecto de las tradiciones artísticas fueron parciales, ya que en general no implicaban el abandono de los lineamientos clásicos en torno a las nociones de

artista, obra o espectador, y seguían las estructuras brindadas por la matriz moderna, (progreso, institucionalización, universalismo, piénsese en la vanguardia soviética o en el surrealismo, por ejemplo). Es en la posguerra y a partir de finales de la década del 50 donde parece estar el quiebre radical respecto de aquellas tendencias homogeneizantes. Y allí nos topamos con un movimiento que parece adelantar, aunque en realidad se desarrolle de manera casi simultánea, algunos de los rasgos que caracterizan la obra de Greco. Nos referimos a la Internacional Situacionista (IS). Greco formó parte de una neo-vanguardia tironeada entre las restricciones del “circuito modernizador” argentino, entendido como el conjunto institucional y normativo que daba los marcos de legitimación dentro del campo artístico, tomando como parámetro lo dictado en los centros y en búsqueda de una inserción internacional (Longoni y Metsman 44 y 45). El mismo circuito que, paradójicamente, se volvía más laxo y promovía la experimentación y ampliación de los límites del arte, a través del apoyo a artistas mediante becas y premios vinculados a esa inserción global, y que constituyó el pivote posibilitador y a su vez domesticador de las prácticas más radicales, políticamente hablando, de la época. En este marco tenso, Greco emprende sus viajes de formación e intercambio por Europa y Norteamérica. Buscando los posibles antecedentes de su impronta original, nos topamos con el Situacionismo como vertiente radical dentro de las vanguardias extranjeras, que muestra muchos puntos en común con el trabajo “grequista”. Mientras Greco aún se dedicaba a escribir poesía y a pintar, ya desde un informalismo que buscaba puntos de fuga, en 1957 se funda la IS en Italia. Fue un movimiento heterogéneo, producto de la fusión de una serie de grupos anteriores de artistas e intelectuales, como la Internacional Letrista, el Movimiento Internacional por un Bauhaus Imaginista (MIBI), el grupo CoBrA y el Comité Psicogeográfico de Londres. Algunos de sus integrantes fueron Guy Debord, Gianfranco Sanguinetti, Asger Jorn, Raoul Vaneigem y Constant Nieuwenhuys, entre otros. Después de un breve periodo consagrado a la búsqueda de la superación del arte, buscaron refundar una teoría revolucionaria del mundo moderno. Emprendieron una nueva crítica social que apuntaba principalmente hacia el funcionamiento del “neocapitalismo” (Perniola 52), en el

marco de la sociedad del espectáculo, la eficacia de las comunicaciones masivas y la cosificación como efecto de la lógica social fundada en la propiedad y el consumo. A las hegemonías de la sociedad cosificada oponían una “subjetividad radical” espontánea y transparente, afincada en lo cotidiano y colectivo (Perniola 103, 106 y 118). La sección francesa de la organización fue liderada por Debord y contó con una publicación, la *Internacional Situacionista*, de doce números entre 1958 y 1969, en la que se difundían escritos críticos y programáticos. En el N° 4 de la revista, de Mayo de 1960, se publicó su “Manifiesto”, que evidencia las filiaciones que Greco establecerá con la impronta de la corriente:

¿Cuáles deberán ser los rasgos principales de la nueva cultura, sobre todo en comparación con el arte antiguo? Contra el espectáculo, la cultura situacionista realizada introduce la participación total. Contra el arte conservado, es una organización del momento vivido directamente. Contra el arte fragmentario, será una práctica global que contenga a la vez todos los elementos utilizados. Tiende naturalmente a una producción colectiva y sin duda anónima (en la medida en que, al no almacenar las obras como mercancías dicha cultura no estará dominada por la necesidad de dejar huella). Sus experiencias se proponen, como mínimo, una revolución del comportamiento y un urbanismo unitario dinámico, susceptible de extenderse a todo el planeta; y de propagarse seguidamente a todos los planetas habitables. Contra el arte unilateral, la cultura situacionista será un arte del diálogo, de la interacción. Los artistas -como toda la cultura visible- han llegado a estar completamente separados de la sociedad, igual que están separados entre ellos por la concurrencia. (...) Al llegar a ser todo el mundo artista en un plano superior, es decir, inseparablemente productor-consumidor de una creación cultural total (...). (*Internacional Situacionista*)

“Participación total”, “momento vivido”, “práctica global”, “lo colectivo”, “urbanismo”, “diálogo”, “interacción”, son lineamientos que reconocemos comunes entre los

situacionistas y muchos artistas de las neovanguardias latinoamericanas y, sobre todo, con Alberto Greco. Es clara la voluntad de establecer un corte con la acción y dirección de las vanguardias históricas, así como trascender finalmente las distinciones entre arte y vida, entre artista y gente común. La radicalidad política de la propuesta es patente. Algunas de las acciones que podemos mencionar de la IS son sus “ocupaciones” en el marco de la promoción de una guerrilla en los medios masivos (radios piratas, ocupaciones de periódicos e instituciones), y su *detournement* o “malversación” (toma de algún objeto creado por el capitalismo y distorsión de su uso y significado original para producir un efecto crítico) (Vázquez 40). Su consideración de las ciudades como “campos de concentración” en los que los sujetos hemos sido colonizados como espectadores será de alguna manera la guía que orientará sus intervenciones en la vía pública. Sin embargo, debido a una radicalidad lindera del anarquismo, el situacionismo pronto romperá con la problemática artística en el sentido estricto, negándose a ser etiquetado como una mera corriente cultural. Dice Xoan Vázquez al respecto: “En 1960 se comienzan a distanciar de la cultura, a la que se niegan a considerar un sector independiente de la economía política. ‘La política revolucionaria’, escriben entonces, ‘tiene como contenido todos los problemas de la sociedad’” (Vázquez 40).

Volviendo al clima artístico generado por las neovanguardias, en palabras del investigador chileno Oscar Galindo, podemos decir que su contexto se caracteriza por fuertes desplazamientos e hibridaciones y que en torno al fenómeno de lo literario en el período es claro que:

“La tensión entre los lenguajes permite diversos tipos de mutaciones y migraciones genéricas y disciplinarias, provocando un tipo de escritura caracterizado por la heterogeneidad, el relativismo y una textualidad tensionada que no llega a sintetizar los distintos tipos de discursos en juego. La pluralidad semiótica es otro rasgo relevante. Los textos incorporan no sólo los discursos que provienen de otras disciplinas artísticas, sino también de otras disciplinas y saberes, hibridándose e

injerándose en un macrotexto complejo de múltiples referencias culturales desjerarquizadas. El sujeto, por otra parte, muestra las complejidades de una relación no resuelta entre lenguaje y representación. Por ello son frecuentes textos polifónicos con presencia de múltiples sujetos distorsionados, carentes de centros de referencia, tras la búsqueda de una comunicación imposible. La poesía así aparece como el espacio de resistencia, de verbalización, en medio de contextos represivos o tensionales. (...) Las nuevas vanguardias una vez más muestran su inevitable gesto político, su capacidad para resituar las posibilidades comunicacionales y de representación de la escritura.” (13)

Esta fuerte performatividad (asumida como una tendencia medular hacia la acción), en vínculo con la tensión entre lenguaje y representación, tiene que ver con esa “comunicación imposible” que nombra Galindo, en la que quizás encontremos el origen de la movilización y activación del gesto, del acto que se presenta como hecho irrefutable, como situación de instauración y despliegue de un poder que cobra existencia porque irrumpe y actúa. La necesidad de una mayor disponibilidad de recursos para la visibilización y puesta en discurso explicaría la fuerte hibridación y heterogeneidad de una práctica artística que no puede contenerse a sí misma, en lógica comunión con las voluntades políticas interesadas en transformar su entorno vital.

A estas necesidades expresivas y políticas de intervención en la realidad cotidiana, que caracterizan el momento histórico y que irrumpen en la práctica de los artistas, debe sumarse la idea de una institución-arte fosilizada, cuyas vías de desarrollo se agotan en los pasillos académicos y en las salas de las galerías y museos. Las experiencias estéticas son vistas por las neovanguardias como las vías legítimas para la restitución de libertades y capacidades humanas, asfixiadas por un sistema social que pivotea entre la opresión y la posibilidad de autonomía. Es entonces que “la reintegración del arte a la praxis vital se propone una revolución de la vida y provoca una revolución del arte” (Bürger 136). En este marco conflictivo que define la relación entre artistas e institución arte, y entre

artistas y comunidad durante el período, ocurre el despliegue de prácticas artísticas en la calle y también la ampliación, e incluso en algunos casos el estallido, del concepto de “obra”. Acontecen irrupciones en el espacio público que constituyen, en la mayoría de los casos, un gran repertorio de arte efímero del que nos quedan solo las huellas: fotografías, videos y, en acotadas veces, objetos.

Este rasgo tan particular del arte (lo efímero, podríamos decir, lo intangible) responde, en parte, y si adscribimos a la hipótesis kosuthiana del arte conceptual^{iv}, a cierto protagonismo o centralidad de la subjetividad (las ideas, los conceptos) y de las relaciones intersubjetivas (entre artistas y públicos, entre artistas y entornos) en la práctica artística desde entonces y en adelante, en detrimento de la fetichización materialista de los objetos y las mercancías. El proceso de “desmaterialización” al que se alude al abordar estos acontecimientos (Longoni y Metsman 58, Guasch 25) responde a estas resistencias, sin embargo, creemos que Ana Longoni y Mariano Metsman están en lo cierto cuando destacan que se trata de “la desaparición del objeto físico y su reemplazo por una materialidad de otro orden” (59), implicada tanto en los accionismos desde el cuerpo como desde la escritura y las diversas prácticas discursivas desplegadas en espacios públicos. Por ello, se vuelve insoslayable el análisis de estas prácticas en vínculo con sus discursos. Habrá que aceptar que las dimensiones híbridadas de lo visual, lo corporal, lo literario, lo material y lo ideológico son como capas, a veces translúcidas, a veces opacas, de un arte que no deja de con-fundirse con la vida.

Resistencias a la cosificación: subjetividad, desmaterialización y apertura semántica en el conceptualismo

Asociar el arte de las neo-vanguardias a lo que el teórico literario Gerard Genette denomina “estado conceptual”, o a lo que el artista Joseph Kosuth, máximo exponente del llamado arte conceptual, considera como una investigación de los cimientos del concepto arte (en el funcionamiento tautológico de la práctica artística reflexionando sobre sí misma), requiere que primero se precisen con más detalle las definiciones de “lo conceptual” que ambos autores nos ofrecen.

Para Genette se da un movimiento que permite que un obra *funcione* como conceptual: del objeto (de lo matérico), se pasa al acto (al proceso llevado a cabo por el artista) y, de allí, al concepto (la idea subyacente, el *leitmotiv* del acto). Este movimiento no es algo solo definido a priori, sino que debe darse tanto en la intencionalidad artística como en la operatoria receptiva, ya que la relación de estos términos es la que nos da la clave del *funcionamiento particular de la obra en un momento dado*. En cuanto a las condiciones productivas, el autor advierte que se trata de actos y proposiciones asociadas a un carácter especial, crítico, paradójico, provocativo, sarcástico o humorístico (Genette 168). Allí, el énfasis *poiético*, del hacer artístico, está puesto en las ideas que movilizan esos giros, y no en las cualidades estéticas, entendidas aquí como el aspecto formal-perceptivo de la obra. Esto da la importancia y la necesidad de la faceta literaria que permite la puesta en discurso, haciendo legibles, aunque sea de forma inestable e incompleta, ciertos lineamientos conceptuales que dan su sentido y su forma particular a la propuesta. Luego, en el ámbito de la recepción, debe darse también una operación especial, una “reducción conceptual” que permita lecturas alejadas de la clásica apreciación basada en las cualidades estéticas (en el sentido kantiano de lo estético^v), y permita el movimiento del objeto al acto y de este a la idea. Por lo tanto, para Genette, cobran relevancia ambas instancias del funcionamiento social de la obra (producción y recepción), pero, sobre todo, aparece aquí como condición del “estado conceptual” ese modo particular de lectura sin el cual la obra no alcanza a concretar el grado de abstracción ideal que propone la intencionalidad artística. Importa resaltar una dimensión *atencional* como principio fundamental de tal funcionamiento. Esto desemboca en un “carácter condicional” del régimen conceptual, es decir, en cierta inestabilidad que permite la apertura de la obra a diferentes universos semánticos. Aquí el autor intenta conciliar al conceptualismo con la noción kantiana de la percepción estética sin concepto, aclarando que, si bien el énfasis de la obra en cualquiera de sus instancias cae en la centralidad de la idea asociada al gesto u acto, esa idea es asociada a un significado suspendido, no determinado de antemano (Genette 177) que, diríamos, lleva a la reflexión. Vemos lo operativo que resulta este planteo

para pensar en los procesos de desmaterialización y de transformación de las relaciones intersubjetivas implicados en las prácticas de las neo-vanguardias.

Por otro lado, Kosuth vincula el arte conceptual, igual que Genette, a la centralidad de la idea, pero esta vez en vínculo con un funcionamiento tautológico del arte abocado a la reflexión sobre sí mismo. Aquí lo estético se distingue de lo *funcional* (Kosuth 65-65), y no solo ya de lo conceptual como en Genette, ya que el pensamiento de este autor se dirige más a definir un programa específico del arte en torno a su misión filosófica, que a desentrañar el funcionamiento de lo conceptual en el arte en términos más amplios. Para Kosuth, la especial naturaleza y función del arte es algo que escapa a los abordajes formalistas abocados a la visualidad y morfología de las obras, ya que su misión (del arte) es esencialmente filosófica, es decir, de búsqueda y reflexión acerca de su propio estatus ontológico. Así es como el autor llega a la conclusión de que “todo arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) porque el arte solo existe conceptualmente” (66). Aquí las obras son asumidas como *proposiciones* presentadas dentro del contexto del arte como *comentarios artísticos* (68). Estamos cerca de aquel gesto o acto de Genette, si bien Kosuth no se detiene en la consideración del funcionamiento social de todo esto, por lo que sus reflexiones pueden parecernos más absolutistas y arbitrarias por universalistas. La “esencia” o “naturaleza” del arte puede importar bien poco si salimos de la esfera de los artistas y su campo, ya que estamos dejando de lado una amplia variedad de fenómenos y experiencias no premeditadas que aparecen cuando se abre la mirada hacia la circulación de las obras.

Nos quedaremos, para el abordaje de nuestro caso, con la idea del movimiento implicado en la *reducción conceptual* (del objeto al acto y de este al concepto), en el marco de una tendencia anti-objetual, hacia la desmaterialización como resistencia a la cosificación social (vorágine del consumo) y artística (dominio de la obra-objeto consumible); con la idea de un *funcionamiento complejo* del estado conceptual (su necesaria dimensión atencional); con el reconocimiento de la importancia y la centralidad de la presencia lingüística/literaria en estos fenómenos

fronterizos desde el punto de vista disciplinar; con la atención sobre una cierta *función tautológica* del arte en su régimen moderno (la puesta en cuestión del estatuto mismo del arte); y con la ya no oposición, sino tensión dialéctica, entre *un polo ideal y otro perceptivo* que, juntos, constituyen lo que con Rancière (15) identificamos como el complejo funcionar (constituido por elementos corporales, fisiológicos, afectivos e intelectuales a la vez) de la experiencia sensible, es decir, estética. También resulta útil la noción reflatada por Genette de *suspensión estética* o *apertura semántica*, ya que nos permite remitirnos a lo conceptual, lo lingüístico y lo literario sin necesidad de aludir a una transmisión simplista de significados cerrados.

El caso de Alberto Greco: la *performance* del Vivo Dito como conceptualismo precursor de las neovanguardias radicales



Fig. 4: Alberto Greco señalando una obra “Vivo Dito”, Madrid, 1963.

Sabemos que los manifiestos de artista resultan una lectura productiva cuando se los considera como parte de la obra del artista. Sirve a la complicación el hecho de considerar el manifiesto como una declaración lógica-lingüística que encontrará su materialización en la “obra”. El conjunto manifiesto-obra es, para la consideración de las vanguardias, justamente eso, un “conjunto”, es decir, un todo inseparable, aunque sí podamos contrastar sus partes, sus declaraciones, sus elementos.

Así es como asumimos la relación entre las acciones y los escritos de Greco para su “Vivo Dito”; y esto nos sirve así por varias razones: para dilucidar las *correspondencias* entre las intenciones declaradas y los actos; para rescatar las *tensiones* al interior de la obra, dimensión significativa teniendo en cuenta que tomamos al Vivo-Dito como una obra conceptual caracterizada por poner en escena la disyuntiva entre las ideas y el mundo en general (Genette), y entre las ideas artísticas y los hechos artísticos al interior del campo del arte en particular (Kosuth); y por último, para dar cuenta de que el lenguaje de los manifiestos, al menos en el caso de las vanguardias artísticas, viene a activar la dimensión performativa del habla, es decir, no solo su función de referirse a “algo”, sino de ejecutarlo. Esta cualidad tan específica del lenguaje, su capacidad performativa, es clave en los textos y las *performances* del conceptualismo en general y de Greco en particular. El formato de la “invitación”, por ejemplo, que Greco usaba para convocar público a sus acciones en la vía pública, muestra cómo una enunciación verbal (“Alberto Greco te invita a...”) puede constituir la realización material de un hecho (en el momento en que se dice “te invita” ya “estás invitado”). Siguiendo esta línea, el “manifiesto” toma para nosotros la fisonomía de una acción que no solo enuncia verbalmente, sino que *interviene* de manera concreta sobre la realidad.

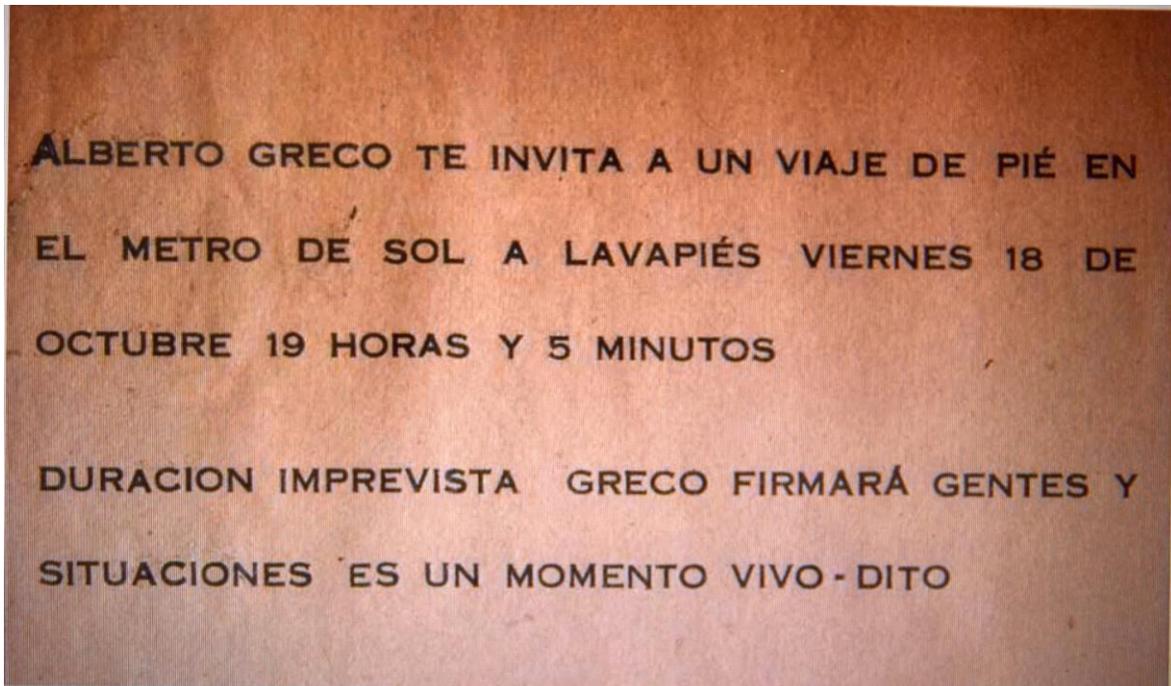


Fig. 5: Alberto Greco, Invitación al “Vivo Dito” “Viaje de pie en el Metro desde Sol a Lavapiés”, Madrid, 1963.

Fuente: <http://www.albertogreco.com/Source/index.html> (13/05/16)

En uno de sus manifiestos, Greco propone un acercamiento a las "cosas" artísticas, y ya no a los objetos. Podemos decir sin muchos rodeos que estamos frente a una intención conceptual-filosófica de distinción entre “cosidad” (no se llega a la instancia de objetivación) y objetividad (donde el sujeto se separa de la cosa-objeto). Índice del carácter conceptual de la acción, la intención de alejar al arte de la clásica objetualidad, y plantear este movimiento en la dirección hacia una “cosa situacional”, es marcadamente un acto auto-referencial que, además, propone el abandono de la escisión clásica de la filosofía moderna entre sujeto y objeto, eliminando este segundo término, aunque poniendo énfasis en la dimensión subjetiva, experiencial, del acontecimiento artístico. Sin embargo, al plantear la problemática en términos de “situacionalidad” del espectador, la tautología se rompe y el arte sale de sí: importa aquí la experiencia de no-separación del sujeto respecto de la obra como vivencia. Vemos cómo se flexibiliza la conceptualización de Kosuth y aparece la dimensión “atencional”

introducida por Genette. Se trata de una posición contra la experiencia estética sublime (contemplación y recogimiento, separación artista-obra-espectador) y a favor de una afección más ligada a lo positivo del humor, la vitalidad y la vivencia *in-situ*. Si observamos con detalle el manifiesto de Greco, vemos coincidencias con aquel manifiesto del SI que proponía las ideas de “participación total”, “indistinción productor/consumidor”, “momento vivido”, “práctica global”, “lo colectivo”, “urbanismo”, “diálogo” y “interacción”. El “Vivo Dito” es propuesto como una “aventura de lo real, documento urgente, contacto directo y total con las cosas, los lugares y las gentes, creando situaciones, lo imprevisto” (Greco en Katzstein 38). Las coincidencias son claras: en ambos casos, hay un llamamiento a la vitalidad, salida de lo objetual, posibilidad de restitución de una (inter)subjetividad arrasada; el concepto de “cosa” permite en Greco una apertura hacia la complejidad de lo situacional. La obra aparece ligada a la aventura de lo indeterminado y se opone a la de objeto cadavérico, que se cierra y muere. El artista señala y el público, ya no pasivo, es el que habla (41). El “Vivo Dito”, el “Dedo Vivo”, nos pide aquella *reducción* del resultado (la situación, la imagen de Greco señalando arbitrariamente el mundo como arte) al acto (el señalamiento, Greco accionando desde el lenguaje y desde el cuerpo esa transformación del mundo en arte y del arte en mundo) y al concepto (aquí, un conjunto complejo de ideas acerca de lo que el arte ha sido, es y *puede* ser, sobre todo en sus relaciones con el rol del artista y el del espectador). Las correspondencias entre verbalización y acción hasta aquí son evidentes. Los señalamientos de Greco provocan lo esperable según el manifiesto. La proximidad de lo que se enuncia en la escritura (“El arte Vivo-Dito es la aventura de lo real...”) con las acciones performáticas de Greco en la calle, sus señalamientos mediante el círculo de tiza o mediante un texto que declara “Esto es un Alberto Greco” dan al conjunto manifiesto/*performance* una unidad realizativa insoslayable. Todos los elementos introducidos por Greco en sus composiciones (manifiestos, círculos de tiza, invitaciones, firmas, acciones corporales, calle, gente) parecen realizar la misma acción: la producción de un arte vivo, la transformación del mundo común en arte y del arte en mundo común.

En el manifiesto se declara la importancia de lo documental en su vínculo con la realidad directa: pintura sin pintores y literatura sin escritores (Greco en Katzenstein 38). Se opera aquí una eliminación de la instancia de *poiesis* tradicional ligada a un hacer regido por cierta legalidad: lo discursivo, lo gestual y el registro (la enunciación de un señalamiento, el acto de designación y la cristalización de ello en una fotografía) ocupan el lugar del hacer con la materia. Sin embargo, esta explicitación y recuperación del ya legendario acto de Duchamp, en el que se demuestra la relatividad de “lo artístico”, adquiere un matiz contradictorio cuando, al pretender un arte sin artistas, toda la realidad artística del acto recae en la acción del señalamiento del propio Greco. La fuerte centralidad del gesto de la firma, su inscripción en el cuerpo que se vuelve arte, nos muestra aquella resistencia al fetiche del objeto consumible mediante una instancia de subjetivización, de presencia del sujeto y de su gesto, en detrimento del dominio común de los objetos imponiéndose a la voluntad. No obstante, la relación de esa instancia de inscripción del sujeto mediante la firma que lo hace presente vuelve al artista la fuente del sentido, quizás del poder, y de la singularidad absoluta del acontecimiento (Derrida 20). Estaríamos frente a una contradicción de principios (lo colectivo vs. lo individual, el arte vivo vs. el arte de los artistas, etc.) que difícilmente encuentre resolución.

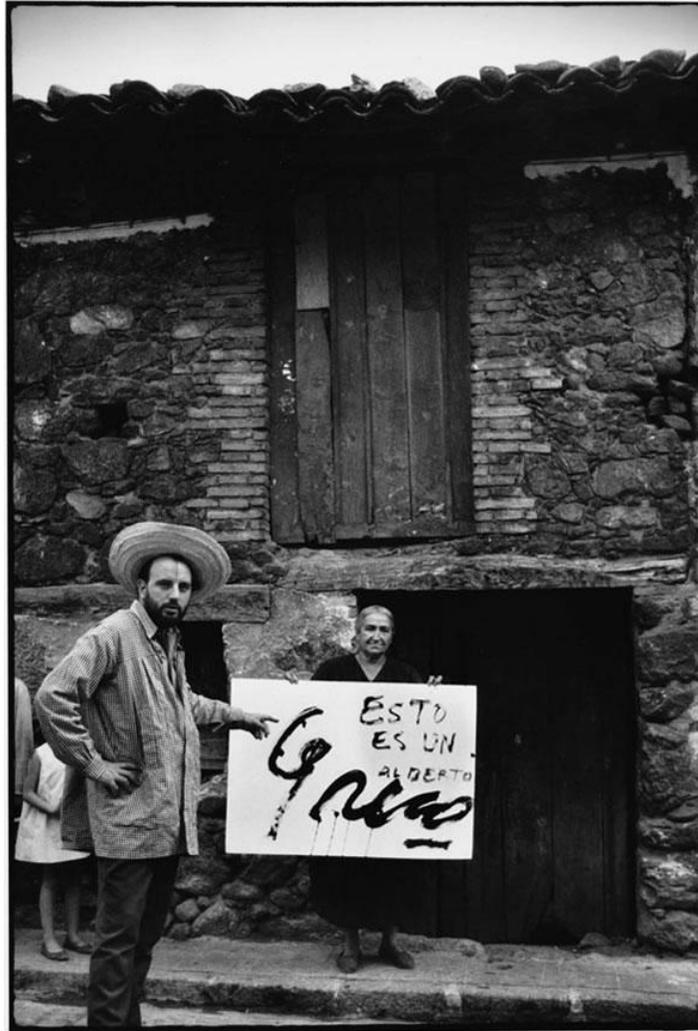


Fig. 8: Alberto Greco, Vivo-Dito, Piedralaves, Ávila, España, 1963. Registro de la artista Montserrat Santamaría. Fotografía blanco y negro, toma directa, perteneciente a una serie de 20 piezas de 70 x 50 cm. Colección de Arte Contemporáneo Castagnino-Macro.

Fuente: http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/g/greco_alberto.html (18/05/16)

Podemos ver, entonces, que si bien se realiza el desplazamiento desde un objeto portador de sentido hacia un sujeto constructor del mismo, y esto debido a la apertura de lo enigmático y lo polémico como giros conceptuales de la acción señalética y, también a la simplicidad de esa acción que no porta más mensaje que su ontología situacional y su performatividad, en tanto remoción del estatuto

del artista, el “Vivo Dito” fracasa y entra en contradicción con su intencionalidad disruptiva y creadora de una “teatro total, sin público y sin obra final, sin búsqueda de perfección y acabado, consistente en la realidad de gente creando situaciones” (Greco en Katzestein 42). La “situación” es creada por Greco, y si podemos ver una apertura participativa en cuanto a la construcción de sentidos, no así respecto de la creación de la obra (en su momento de origen y desarrollo, la idea y la acción que la realiza), o lo que quedará de la obra como su registro: Greco señalando. La firma, gran emblema del genio tradicional, sigue siendo el acto de designación y creación de la obra.

Nos arriesgamos a concluir que el “Vivo Dito participa, tanto en sus condiciones de producción como de reconocimiento (siempre que se opere la reducción genettiana, sin la cual desde hoy podríamos leer los registros simplemente como fotografías) del “estado conceptual” y de la cualidad moderna y filosófica que Kosuth atribuyó al arte pos-duchampiano. Es interesante, entonces, para cerrar estas reflexiones, aludir a la definición de “arte conceptual” que el investigador argentino Fernando Davis nos da, retomando a Ana Longoni, como un:

“(…) conjunto complejo y disímil de prácticas que, surgidas en forma coincidente hacia mediados de la década del '60 en distintas partes del globo, propusieron, a partir de un desplazamiento del tradicional objeto artístico a la investigación de sus procesos de producción, circulación y consumo, la sistemática puesta en cuestión del estatuto de la obra de arte, así como una radical transformación de los lugares del artista y del público en la experiencia estética, involucrando proyectos no sólo diferentes sino incluso antagónicos.” (2)

Más allá de las correspondencias y tensiones que hemos podido observar entre la faceta lingüística-literaria-escritural y la cóporo-visual del “Vivo Dito”, así como su aporía final en torno al estatuto del artista, nos animamos a afirmar su carácter precursor en el movimiento de radicalización política del arte de vanguardia desde

la segunda mitad de la década del 1960 y hasta el contexto próximo de las dictaduras cívico-militares venideras que buscarán aplastar con brutalidad todo reducto y práctica abierta de disenso y resistencia. Además, hemos podido ponerlo en vínculo con sus antecedentes provenientes de las primeras vanguardias latinoamericanas que han dejado sentir sus vigencias a lo largo de todo el siglo xx y hasta hoy. Por otro lado, las filiaciones tan particulares que hemos encontrado entre la obra de Greco y su antecedente casi inmediato del SI, con su fuerte impronta política, nos han permitido dar cuenta de la complejidad de capas superpuestas de influencias y luchas que juegan en torno a la obra de este artista. Su *Vivo-Dito*, en este sentido, constituye un capítulo insoslayable en la genealogía de nuestras políticas del arte, de sus aperturas y riquezas que aún hoy (piénsese en el auge actual de lo performático, del arte público, del arte participativo y relacional, etc.) dejan sentir sus ecos y poderes.

Bibliografía

- Aguilar, Hugo: “La performatividad o la técnica de construcción de la subjetividad”, *Revista Borradores*, N° 7, Año 2007, Departamento de Lengua y Literatura, FCH, UNRC. Web. 17 Oct. 2016 <<http://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol7/Vol7-2007.htm>>
- Austin, J. L. *Cómo hacer cosas con palabras*. 1962. Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Web. 10 Oct. 2016 <http://www.revistakatharsis.com/bv_sm_autores_A-1Austin.html>
- Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1997.
- Davis, F. “Dispositivos tácticos. Notas para pensar los conceptualismos en Argentina en los 60/70”, *Territorio teatral. Revista Digital*, N° 4, Jul. 2009. Web. 15 Mar. 2016 <http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n4_02.html>
- Derrida, Jacques. “Firma, acontecimiento, contexto”, Comunicación en el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de Lengua Francesa, Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1971. Web. 19 Oct. 2016

- <https://www.ufmg.br/derrida/wpcontent/uploads/downloads/2010/05/Derrida-Jacques-Firma-acontecimiento-contexto.pdf>>
- Galindo O. V. "Neovanguardias en la poesía del cono sur: los 70 y sus alrededores", en *Estudios Filológicos*. Sep. 2009, no.44, pp. 67-80, p.67-80. Web. 23 May. 2016
http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132009000100004&lng=es&nrm=iso>
 - Genette, G. "El estado conceptual", en: *La obra del arte*. Barcelona: Lumen, 1997.
 - Greco, Alberto. "Manifiesto Vivo-Dito del Arte-Vivo," 1962. Typed manuscript with handwritten notes. Buenos Aires: Fundación Espigas. Web. 15 Mar. 2016
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/759619/language/es-MX/Default.aspx>>
 - Guasch, A. M. *El arte último del siglo xx: del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza, 2005.
 - Katzenstein, Inés. (ed.) *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007.
 - Kosuth, J. "Arte y Filosofía", en: Battcock, G. (ed.) *La idea como arte: Documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
 - "Manifiesto", *Internationale Situationniste # 4*, 1960. Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid: Literatura Gris, 1999. Web. 20 de Oct. 2016
<http://web.archive.org/web/20160329142222/http://sindominio.net/ash/is0000.htm>>
 - Perniola, Mario. *Los situacionistas: Historia crítica de la última vanguardia del siglo xx*. Web. 20 Oct. 2016
https://monoskop.org/images/6/6f/Perniola_Mario_Los_situacionistas_historia_critica_de_la_ultima_vanguardia_del_siglo_XX.pdf>

- Prieto, A. “Pánico, performance y política: Cuatro décadas de acción no-objetual en México”, *Revista Conjunto* (Casa de las Américas), Núm. 121, La Habana: abril-junio 2001.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo, 2014.
- Torre Medina, Antonio (2004). *La noción de fuerza ilocutiva en “Cómo hacer cosas con palabras” de Austin*, Tesis doctoral, Departamento de Lingüística, Universidad de Barcelona, 2004. Web. 22 Oct. 2016 <<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/2083/TESISATORREMEDINA.pdf;jsessionid=D583BACF9F87DB1D422C48FF55820222?sequence=2>>
- Vázquez, Xoan. “La Internacional Situacionista: la revolución no vale la pena si exige sacrificio”, *La Hiedra*, N° 3, Mayo 2012, España. Web. 25 Oct. 2016. <<https://enlucha.wordpress.com/2012/05/29/la-internacional-situacionista-la-revolucion-no-vale-la-pena-si-exige-sacrificio/>>

Fecha de recepción: 30/05/2016

Fecha de aceptación: 28/09/2016

ⁱ Hemos elegido la expresión en inglés *persistence* por considerarla más próxima al sentido que queremos referir con “vigencias”, ya que esta última no encuentra traducción directa del español al inglés. La palabra “persistencia”, nos permite incluir cierta connotación referida a la voluntad y la capacidad de acción que produce un efecto de sentido positivo para nuestro propósito. Otras opciones que reflejan sentidos similares pero más débiles podrían haber sido: *extent*, *time span*, *survival*, *incumbency* y *continuity*.

ⁱⁱ Licenciada y Profesora en Historia del Arte (FBA-UNLP), extensionista y curadora independiente. Docente adscripta a la Cátedra de Epistemología de las Artes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente realiza sus investigaciones de posgrado en el área de Estética y Política, especialmente en torno a la producción colectiva de imágenes en fotografía, cine y teatro. Es colaboradora de varios Proyectos de Investigación (UNLP) en los que trabaja sobre las relaciones entre arte, política y filosofía. Vive en la ciudad de Berisso, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

-
- ⁱⁱⁱ Una edición interesante que recoge estos textos es la que ofrece la Biblioteca Nacional: *Vanguardias estéticas. Manifiestos*, Ediciones de la Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2009.
- ^{iv} Joseph Kosuth es considerado el padre del arte conceptual y fue quien afirmó que todo arte luego de Duchamp es obligadamente conceptual porque solo existe conceptualmente. (Kosuth 66)
- ^v Con Jacques Rancière, preferimos entender lo estético como el campo de la experiencia sensible. En este sentido, nos trasladamos desde aquella idea kantiana de la forma estética vinculada a la fruición en la contemplación artística o de la naturaleza hacia una idea de lo sensible vinculada a *las posibilidades* de ver, tocar, oler, oír, decir y pensar *que constituyen el efecto* de una distribución de las capacidades que está lejos de lo natural apriorístico y que se inserta en el corazón de lo político. CF: Rancière, J. (2000) *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Prometeo, Buenos Aires, 2014.