

LAS BIENALES COMO CAMPO DE BATALLA: METÁFORAS EN LA PRENSA ARGENTINA DEL SIGLO XXI

Artículo de Reflexión

SECCIÓN
CENTRAL

Marina Panfili

Universidad Nacional de La Plata / marinapanfili@gmail.com

Profesora en Historia de las Artes Visuales egresada de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FBA, UNLP). Actualmente cursa el Doctorado en Artes (FBA, UNLP) y es investigadora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (FBA, UNLP). También desarrolla tareas de investigación como parte de un equipo en el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica de la Universidad Nacional de las Artes (IIEAC, UNA). Se desempeña como docente en las cátedras de Historia de las Artes Visuales 8 y 9 (FBA, UNLP).

PANFILI M, (2014) Las bienales como campo de batalla: metáforas en la prensa argentina del siglo XXI Calle14, 9 (14) página 58- 71

LAS BIENALES COMO CAMPO DE BATALLA: METÁFORAS EN LA PRENSA ARGENTINA DEL SIGLO XXI

RESUMEN

¿De qué maneras aparece representado todo aquello que es propio del arte y su relación con lo que, en principio, parecería que no lo es? Decidimos observar este problema en una serie de lecturas críticas publicadas en la prensa gráfica de Argentina sobre dos participaciones recientes de artistas de ese país en bienales de arte internacionales: “El alma nunca piensa sin imagen”, obra en la 29° Bienal de San Pablo, y “Eva-Argentina. Una metáfora contemporánea”, título del envío nacional a la 55° Bienal de Venecia. Este artículo estudia las metáforas utilizadas en los textos para referirse al arte y su relación con la política, y encuentra dos líneas fundamentales: la de la retórica bélica y la del campo semántico de lo territorial.

PALABRAS CLAVES

Arte contemporáneo, bienales, metáfora, política, prensa gráfica.

BIENNALES AS A BATTLEFIELD: METAPHORS IN ARGENTINEAN XXI CENTURY PRESS

ABSTRACT

In what ways is everything that pertains to art and its relation to what, in principle, seems not to be art, represented? We decided to look at this problem in a series of critical readings published in the print media of Argentina about two recent entries by artists from that country in international art biennales: “The Soul Never Thinks Without an Image”, entered in the 29th São Paulo Biennale and “Eva-Argentina. A Contemporary Metaphor”, the country’s entry in the 55th Venice Biennale. We examine the metaphors used in the articles to refer to art and its relationship with politics, and find two main lines: the rhetoric of war and the semantic field of the territorial.

KEYWORDS

Contemporary art, biennales, metaphor, politics, printed press.

LES BIENNALES COMME CHAMP DE BATAILLE : MÉTAPHORES DANS LA PRESSE ARGENTINE DU XXI SIÈCLE

RÉSUMÉ

¿De quelles manières est représenté tout ce qui se rapporte à l’art et sa relation à ce qui, en principe, semblerait qu’il ne l’est pas ? Nous avons décidé d’observer ce problème dans une série de lectures critiques publiées dans la presse écrite de l’Argentine sur deux récentes performances par des artistes de ce pays dans des biennales d’art internationales : «L’âme ne pense jamais sans image», œuvre dans la 29e Biennale de São Paulo, et “Eva-Argentine. Une métaphore contemporaine”, titre de l’envoi national à la 55e Biennale de Venise. Cet article examine les métaphores utilisées dans les textes faisant référence à l’art et sa relation à la politique, et trouve deux axes principaux: la rhétorique de la guerre et le champ sémantique du territorial.

MOTS CLÉS

Art contemporain, biennale, métaphore, politique, presse écrite.

AS BIENAIAS COMO CAMPO DE BATALHA: METÁFORAS NA IMPRENSA ARGENTINA DO SÉCULO XXI

RESUMO

De que maneiras aparece representado tudo aquilo que é próprio da arte e sua relação como o que, em princípio, pareceria que não é? Decidimos observar este problema em uma série de leituras críticas publicadas na imprensa gráfica da Argentina sobre duas participações recentes de artistas desse país em bienais de arte internacionais: “A alma nunca pensa sem imagem”, obra na 29ª Bienal de São Paulo, e “Eva-Argentina. Uma metáfora contemporânea”, título do envio nacional à 55ª Bienal de Veneza. Este artigo estuda as metáforas utilizadas nos textos para referir-se à arte e sua relação com a política, e encontra duas linhas fundamentais: a da retórica bélica e a do campo semântico do territorial.

PALAVRAS CHAVES

Arte contemporâneo, bienais, metáfora, política, imprensa gráfica.

BIENALISPI MAKANAKUDIRU KANCHA ARGENTINAPI CHASANIRI ISKAI CHUNGA SUG WATAKUNAPI

SUGLLAPI

¿Imasatak kawari chi Sumaiachiska ñugpata mana Sutipa kagsina Kaska?

Munakanchimi kawanga kai imawanta chasa ka.

Liskapimi icharirka imasami ka Argentinapi sug iskai iachakuna participarkakuna kai llagtapi sug llagtamandapas, “Almaka manasi iuia mana ñima kawarigpi”

Kilkaska iskai chungu iskun gradupi San Pablo manta, Eva Argentina Bienalmanda” sug metáfora contemporânea” sutika. Kachaska pichkachunga pichka grado Bienal Veneciamenta kai iachakurimi. Imasami kilkaikunapi kai metaforata Apachiri Politicapi teorica belicapi semanticopipas llagtamandatapas.

IMA SUTI RIMAI SIMI

Nugpamanta iachaikuna, iskaima iuiái, imasa kaugsai, sugllapi kawari.

Recibido el 24 de julio de 2014
Aceptado el 27 de agosto de 2014

¿De qué maneras aparece representado todo aquello que es propio del arte y su relación con lo que, en principio, parecería que no lo es?

Desde que la modernidad diferenció el arte de otras esferas de actividad humana (Díaz, 1999) los contactos, las contaminaciones, las superposiciones entre ellas no dejaron de hacerse visibles; y ese fenómeno fue profundizándose con el tiempo. Uno de los primeros cruces que se registraron fue el que comunica al arte con la política. Múltiples han sido los debates en torno a la politización del arte y la estetización de la política en el ámbito de la teoría del arte y la estética¹, así como la teorización en torno a los “desbordes” del arte hacia otros territorios². En el ámbito de la curaduría y la crítica, el “arte político” alcanzó prácticamente el estatus de un género artístico. Basta con observar el uso de esta categoría en la publicidad y los textos de catálogos de exposiciones, tanto históricas como contemporáneas, así como en los textos críticos. En el contexto latinoamericano, la 29° Bienal de San Pablo es un ejemplo clave y reciente, pues su propuesta curatorial se fundó en la concepción de que es imposible dissociar el arte de la política³. Orientados por la pregunta inicial decidimos rastrear los modos de pensar y de referirse a estas conexiones, en particular cuando se aborda el análisis de prácticas artísticas contemporáneas que generan discusiones en torno a la relación entre arte y política. Para ello, nos propusimos indagar cuáles son las metáforas que se utilizan en esas discusiones. Tomando como punto de

partida los trabajos de Lizcano (2006) y de Lakoff y Johnson (2001), aunque sin compartir por completo sus marcos teóricos⁴, consideramos que las metáforas utilizadas para representar esta relación son lugares privilegiados para estudiar los sentidos que se ponen en juego. Mientras que algunas metáforas que refieren al dominio del arte –como las de “esfera” o “campo”– han alcanzado una estabilidad considerable al punto de haberse convertido prácticamente en “metáforas zombis” (Lizcano, 2006: 65), las imágenes que hacen referencia a la zona en que se comunican arte y política o incluso a la superposición de sus dominios (de las que aquí mencionaremos solo algunas) son diversas y variables y muchas veces entran en contradicción entre sí o con aquellas metáforas ya consolidadas.

Con la finalidad de encarar un análisis de este tipo, hemos seleccionado dos casos de estudio y un corpus de textos que refieren a ellos. Los casos elegidos tienen en común el hecho de tratarse de participaciones recientes de artistas argentinos en bienales de arte –específicamente la de San Pablo y la de Venecia, eventos de gran visibilidad internacional– que han generado debates en torno a la relación entre arte y política: “El alma nunca piensa sin imagen”, obra de Roberto Jacoby en la 29° Bienal de San Pablo (25 de septiembre - 12 de diciembre de 2010), y “Eva-Argentina. Una metáfora contemporánea”, nombre del envío nacional a la 55° Bienal de Venecia (1 de junio - 24 de noviembre de 2013), en el que participaron la artista Nicola Costantino y el curador Fernando Farina.

1. Walter Benjamin y Jacques Rancière, por citar tan solo dos autores de diferentes generaciones que han teorizado en torno a la relación entre arte y política.

2. Cabe destacar en ese sentido las revisiones de la historia del arte realizadas desde la Red Conceptualismos del Sur.

3. Há sempre um copo de mar para um homem navegar (Siempre hay un vaso de mar para que un hombre navegue), 2010. Los curadores, Agnaldo Farias y Moacir dos Anjos, tomaron como punto de partida la idea de que el arte “interrumpe las coordenadas habituales de experiencia sensorial del mundo” y “es capaz de reconfigurar los temas y las actitudes que se pueden introducir en espacios de convivencia e intercambio”, por lo que “es imposible separar el arte de la política” (Catálogo de la 29° Bienal, traducción de la autora).

4. En el caso de Emmánuel Lizcano no coincidimos con la idea de una totalidad (el “imaginario colectivo”) que vendría a preceder a las propias imágenes o metáforas, ni tampoco con la concepción en capas de lo imaginario (es decir, una profundidad, “los magmas”, y una superficie, “lo solidificado”) y su consecuencia metodológica: suponer que el trabajo del analista es rastrear lo líquido a partir de lo solidificado, lo profundo a partir de la superficie. Preferimos la forma de fragmentos y conexiones, la de constelaciones, incluso la de red (imágenes que el mismo Lizcano sugiere). En el caso de Lakoff y Johnson, al proponer al lenguaje como una fuente de evidencias acerca del sistema conceptual, repiten esta concepción de una superficie y una profundidad que no compartimos.

El análisis se centra no en las obras en sí mismas, sino en sus repercusiones o lecturas, observadas en artículos publicados en diarios locales de gran tirada y sus suplementos culturales. La selección del corpus responde al hecho de que fue en esas lecturas donde se construyó el carácter polémico de estas obras y fue en ellas donde se desarrollaron los debates en torno a los límites del arte y la política, debates que fueron alimentados por los propios artistas o por otros actores. El estudio de los textos que circulan a través de los medios masivos de comunicación da cuenta de un uso no necesariamente especializado de los conceptos, pero como contrapartida permite acceder a significaciones que tienen la posibilidad de llegar a un público masivo, público que a la vez inscribe sus marcas en el discurso de los medios (Martín Barbero, 1987).

La perspectiva adoptada, por lo tanto, supone entender las notas de prensa como lecturas de la obras en cuestión, considerando la lectura como una operación productiva. Aquí se analizan las representaciones que se hacen del arte y de la política en esos textos, para lo cual se ha puesto atención en el uso de metáforas. Entendemos con Lizcano la metáfora como la tensión entre dos significados (Lizcano, 2006: 61) y, a su vez, compartimos la idea de que las metáforas junto con los significados arrastran valores (Lizcano, 2006: 66). De modo que el estudio de las metáforas pretende dar cuenta de los sentidos y de las posturas diversas que se presentan en torno al problema presentado. En los artículos analizados se registró una diversidad de metáforas para aludir a lo artístico en su relación con lo político, pero se privilegiaron dos líneas de indagación fundamentales: una que hace foco en la apelación al campo semántico de la lucha y la confrontación, y otra que revisa una serie de imágenes de índole espacial o territorial.

Inmersos en la lógica de este trabajo, nos hemos tomado el atrevimiento de echar mano, de vez en cuando, de algunas metáforas inspiradas en el repertorio estudiado.

Un infiltrado en terreno enemigo

La participación de Roberto Jacoby en San Pablo consistió en la conformación de una “Brigada Argentina por Dilma” –integrada por artistas e intelectuales– que estableció dentro de la Bienal una suerte de “unidad básica” del Partido de los Trabajadores. En ese espacio se instaló un escenario con micrófono y equipamiento para realizar conferencias y talleres. Sobre los muros se colocaron gigantografías con las imágenes de los dos principales candidatos a presidente que se disputarían las elecciones ese año en Brasil, José Serra y Dilma Rousseff, y una leyenda en la que se leía “Para que el amor y la política funcionen es preciso ser valientes”. Se instalaron computadoras con wi-fi, impresoras, mesas de serigrafía y máquinas para fabricar pins y se exhibían diversas banderas, carteles, volantes y camisetas. También se proyectó un video con entrevistas realizadas en Buenos Aires a artistas e intelectuales que opinaban sobre las elecciones en Brasil.

Días antes de la inauguración al público general, miembros de la organización de la Bienal anunciaron al artista que –tras la denuncia realizada por la Fundación Bienal ante la Procuraduría General Electoral– se había recibido la orden de tapar todo tipo de imágenes y referencias a los candidatos presentes en la instalación, debido a que la ley no permite hacer propaganda en espacios cuyo uso depende de los poderes públicos.

Esta situación dio lugar a la publicación de numerosos artículos en los diarios argentinos y a la circulación de un texto vía mail –al que suscribían la Brigada Argentina por Dilma y una lista de adherentes, a la cual cada destinatario podía solicitar agregarse en señal de apoyo– que acusaba a la Fundación Bienal de delación y de promover la censura.

Para analizar las lecturas que se realizaron sobre esta obra en los medios masivos se han seleccionado ocho artículos publicados en diarios argentinos: cuatro de *Página 12* –dos de los cuales aparecieron en el suplemento *RADAR*–, tres del diario *Clarín* y uno del suplemento *ADN* del diario *La Nación*.

En principio, llama la atención la ubicación de estos artículos en las diferentes secciones de los diarios: tres de ellos aparecieron en los suplementos culturales semanales de *Página 12* y *La Nación –RADAR y ADN–*, otros dos en la sección “Cultura & espectáculos” de *Página 12* y uno más en la sección “Sociedad>Cultura” del diario *Clarín*, mientras que otros dos fueron publicados en la sección “Mundo” del mismo diario, que por esos días (septiembre de 2010) dedicaba sus páginas al panorama brasileño previo a las elecciones presidenciales.

Así, el enfoque de cada uno de los artículos resulta diferente e, incluso, la información acerca de lo acontecido varía de uno a otro. A continuación, anotaremos las principales metáforas encontradas en los textos.

Retórica bélica

Antes de analizar la palabra de los autores de las notas, es preciso destacar que el mismo colectivo artístico insinúa la retórica bélica al autodenominarse “brigada”. Si bien este término se utiliza para referirse a cualquier “conjunto de personas reunidas para dedicarlas a ciertos trabajos” (RAE), las asociaciones con los grupos armados son inevitables.

En el artículo firmado por Claudio Iglesias y publicado en el suplemento *RADAR* el 19 de septiembre de 2010 –es decir, antes de que se taparan las fotografías de la obra en cuestión–, encontramos una serie de palabras que evocan la imagen de un enfrentamiento armado: artillería, plan, estrategia, quedar preso, antagonismo, reacción y bastión.

Con “artillería artística”, “planes de la Brigada” y “un ángulo estrictamente estratégico”, el autor alude a los recursos y a las intenciones que el grupo pone en movimiento en el contexto de la Bienal: su objetivo es “llevar la campaña de las inminentes elecciones brasileñas [...] a una clase social y a una ciudad reactiva al PT” y, en última instancia, “torcer todas las voluntades de voto posible”. Entre los peligros que puede acarrear semejante tarea, como sucede con la actividad

guerrillera, está el de ser atrapado por las fuerzas de seguridad oficiales, lo que aquí podría equipararse a “quedar preso de un aparato de espectacularización de lo político”. Ese es el riesgo que corre el accionar de la Brigada en la Bienal. En el mismo párrafo se hace referencia al modo en que usualmente funcionan las obras de temática política en eventos de esta envergadura: no generan una “discusión real” ni canalizan “el antagonismo político de una sociedad”, sino que apenas exigen “reacciones mínimas”. La idea de confrontación, en este caso, está acompañada de una valoración positiva; la discusión y el disenso parecen encarnar el deber ser de todo arte político⁵. Como si hiciera falta algún elemento más para completar esta escena de batalla, el lugar en que se pone en acción la Brigada es la ciudad de San Pablo, “bastión tradicional de la derecha brasileña”, imagen que asimila la comunidad paulista a una construcción fortificada.

En ninguno de los otros artículos el uso de palabras tomadas del ámbito bélico es tan rico, pero sí se utilizan términos que encierran la idea de enfrentamiento: “polémica” (“La Bienal se inauguró con polémicas”, título de una de las notas de *Página 12*) y “conflicto” (“La convivencia entre arte y política es el tema y el conflicto en la Bienal”, que da nombre a una de las notas de *Clarín*). En el último artículo citado, el autor describe un “clima festivo y alegre” y a continuación, median-do solamente un punto y seguido, hace referencia a una escena de “gritos, peleas, insultos” (García, 2010). De una manera distinta, aquí aparece, también, la idea de combate.

El artículo publicado en el suplemento *RADAR* el 3 de octubre de 2010, titulado “Arde San Pablo” y firmado por Marcelo Expósito, es el mismo que circuló vía correo electrónico y funcionó como una suerte de declaración de principios de la Brigada. En él se retoma la retórica del enfrentamiento, nuevamente con signo positivo. El autor hace referencia a la obra de la Brigada como “política” en un sentido que dista de ser el hegemónico: valora su capacidad de activar la “confrontación

5. Cfr. Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

política” como potencia de la misma y la define como una “máquina de producir antagonismo”. Esta máquina que produce confrontación política, que da lugar a la discusión, nos recuerda la “máquina de guerra” deleuziana, metáfora mecánica que se presenta como alternativa al “aparato de Estado”⁶.

Metáforas territoriales

Este artículo (Expósito, 2010) nos sirve, a su vez, para pivotar hacia la serie de metáforas de índole territorial o más ampliamente espacial, con sus matices particulares. Expósito, en su artículo, esboza la imagen de dos espacios diferenciados: el “área de la política y de lo político” o “institución política” y el “sistema del arte contemporáneo”. Este último tiene un “centro” o “vientre”, por lo que deducimos, también, una periferia. Teniendo en cuenta esa propuesta, la obra de Jacoby vendría a “instalar en el centro del sistema del arte una actividad a favor de un proceso extraartístico que sucede en la institución política”. Así, algo de lo político, que se halla fuera del sistema del arte (el prefijo “extra” significa “fuera de”), se introduce en él y lo hace justamente en su centro, al que también llama “vientre del sistema del arte”. A diferencia de otras metáforas orgánicas más frecuentes y que también refieren a sitios centrales, como “corazón” o “médula”, elige la de “vientre”, que tiene una doble connotación: es tanto el lugar de la gestación como de la digestión y la producción de desechos.

Siguiendo esta línea de asociaciones podemos decir que, además de la idea de áreas o ámbitos diferenciados –arte y política–, aquí hay algo más: el área del arte tiene la forma de un sistema. Sabemos que cuenta con –al menos– un centro y se ha elegido una metáfora orgánica para mencionarlo, por lo que no sería muy arriesgado pensar que esa idea de “sistema” tiene relación con la concepción anatómica de sistema como “conjunto de órganos que intervienen en alguna de las principales funciones vegetativas” (RAE). “Sistema del arte” es una expresión frecuente en

► La pasión de Chócolo en la Facultad de Artes ASAB. Cortesía: Archivo Sala de Exposiciones ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas

los textos sobre arte –especialmente en aquellos que tienen un enfoque sociológico⁷– y, por lo general, hace referencia al conjunto de agentes, reglas y prácticas que constituyen el campo artístico.

De acuerdo con la lógica de los dos ámbitos, Expósito describe la diferencia entre el movimiento que implica “El alma nunca piensa sin imagen” y el de “Tucumán arde”⁸. En este último caso, el desplazamiento no fue desde la política hacia el sistema del arte sino a la inversa: se “desbordó” el sistema del arte hacia la política, en palabras del autor “para abrazar el movimiento de protesta social”. El verbo “desbordar” pone el acento en la posibilidad de rebasar los límites del propio ámbito, incluso se podría pensar en una fluidez del “contenido” de ese ámbito, capaz de pasar el borde, de rebalsar.

La idea de “borde” también aparece en otras de las notas analizadas, bajo la forma de “límite”. En el artículo publicado en *Clarín* el 14 de octubre, reencontramos la metáfora territorial cuando el autor se refiere a la discusión de “los límites entre uno y otro campo” (“campo” es una metáfora de uso corriente en la bibliografía específica: se dice “campo artístico” a partir de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu). Este texto también repite la idea de “sistema del arte”, pero en este caso bajo la forma de la personificación: “el adormilado sistema del arte” paulista. Y en tanto el sistema del arte es pensado como individuo, no es extraño que apele a la metáfora de la “convivencia” entre

7. Cfr. Heinrich, N. (2010) *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión

8. Tucumán Arde fue una experiencia colectiva realizada en 1968 que constaba de una primera etapa de documentación sobre la realidad social en la provincia de Tucumán (Argentina) –en torno a las condiciones laborales en los ingenios azucareros y al cierre de muchos de ellos con el consecuente desempleo– y una segunda de exhibición de los materiales recogidos en las sedes de la CGT de los Argentinos en las ciudades de Rosario y Buenos Aires (muestra que fue clausurada por la policía el día de la inauguración).

6. Cfr. Didi-Huberman, G. (2011) *La exposición como máquina de guerra*. Madrid: Minerva.

¡Derechos Humanos;
al Fondo
a La
Derecha!



C Hócolo

arte y política, como si se tratara de una relación interpersonal. Aquí la imagen no es de fluidez entre uno y otro campo, como sucede en el texto de Expósito, sino de entidades diferenciadas. Sin embargo, hay una palabra que podría llegar a dar un indicio de flexibilidad: se habla de arte y política como formas “laxas”, lo que permite pensar en límites móviles, que pueden extenderse.

En el resto de las notas publicadas en *Página 12* aparecen representaciones de lo artístico en términos de “comunidad artística” (Iglesias, 2010), “ambiente artístico” (Krochmalny, 2010) y “mundo del arte” (Krochmalny, 2010; Lebenglik, 2010). “Comunidad” pone el acento en la dimensión afectiva de los vínculos entre individuos. “Ambiente” parece desdibujar a los sujetos, poniendo por fuera de ellos el elemento aglutinador. Finalmente, “mundo del arte” evoca la idea de totalidad, que hace pensar en cierta autonomía y reglas propias. Al referirse al proyecto curatorial de la Bienal, el artículo de *Página 12* del 28 de septiembre (Lebenglik, 2010) define al arte como un “mundo” con sus propias reglas, diferentes a las de la cotidianidad: arte “como irrupción de otro mundo y otras reglas; como espacio contra la rutina”. En el texto se destaca el tono conflictivo del evento (recordemos el título “La Bienal se inauguró con polémicas”) y se dice que hubo “cruces entre el mundo del arte, el derecho y la ley” y “toda una serie de tentativas para discutir los límites del arte”. Así, vemos que aquí también se plantean ámbitos diferenciados, con reglas propias y límites que pueden ser puestos en cuestión, pero no por eso dejan de existir: hay un adentro y un afuera, lo artístico y lo extraartístico.

La victoria de la Brigada

Volviendo sobre la observación inicial acerca de la localización de estas notas en el cuerpo de los respectivos periódicos, el hecho de que este acontecimiento haya sido incluido en la sección “Mundo” de algunos diarios da cuenta de la imposibilidad de pensar el arte y la política de manera excluyente. La acusación de censura que recae sobre un organismo del Estado y, fundamentalmente, sobre la Fundación Bienal permite una lectura política que puede ser utilizada –como

de hecho lo fue– para construir una imagen del escenario político paulista. En esta articulación arte-política, la potencia de la obra de Jacoby radica en su capacidad para poner en evidencia el posicionamiento de los organizadores de la Bienal –más allá de lo enunciado en el texto curatorial– y, como sugiere Marcelo Expósito, la obra más interesante ha sido realizada por la propia institución cuando ordenó cubrir las gigantografías de los candidatos a presidente. La difusión mediática de la noticia no hizo más que completar la obra al hacer público el accionar de la Fundación Bienal, que fue calificado sin más como “censura” (Krochmalny, 2010; Expósito, 2010; Gosman, 2010; y nota *Clarín* del 22 de septiembre de 2010), expresión que toca fácilmente la sensibilidad de una sociedad que tiene entre sus valores fundamentales la libertad individual. El colectivo de artistas e intelectuales supo alimentar esa circulación mediática, volviéndola parte de la obra⁹.

Cuestión de fronteras

El otro caso elegido consiste en el envío nacional a la 55° Bienal de Venecia en 2013 y sus repercusiones. Para esta ocasión se presentó en el pabellón nacional la instalación en cuatro partes “Eva-Argentina. Una metáfora contemporánea” de la artista Nicola Costantino, con la curaduría de Fernando Farina. En el mismo pabellón se añadió, a continuación de esta obra, una sala en la que se proyectaban tres videos sobre la historia de Eva Perón y que firmaba la Presidencia de la Nación. En disconformidad con este agregado, Costantino y Farina escribieron sobre la pared de la sala un texto que decía: “El curador y la artista consideran este espacio innecesario y que puede confundir la interpretación de la obra”. Los cuestionamientos aparecieron de inmediato en medios de comunicación nacionales –como el editorial del diario *La Nación* del 1° de junio de

9. No parece descabellado considerar que los artistas capitalizaron las lecturas mediáticas y las volvieron parte de la obra si consideramos que Roberto Jacoby fue uno de los creadores del “arte de los medios” en la década del sesenta, dando lugar a prácticas artísticas que utilizaron los medios masivos como dispositivo y como tema de sus obras (Cfr. Costa - Escari - Jacoby, “Un arte de los medios de comunicación”, 1966).

2013, fecha de la inauguración de la Bienal– y extranjeros, como la BBC.

Para analizar las lecturas realizadas sobre esta obra se han seleccionado seis textos publicados en diarios y en revistas de cultura argentinas: un editorial del diario *La Nación*, cuatro notas periodísticas publicadas en diarios (dos de *Clarín*, una de *Página 12* y una de *La Nación*) y una en la *Revista de cultura Ñ* del diario *Clarín*.

Si observamos la ubicación de estos textos en el cuerpo del diario, se destaca el hecho de que en el diario *La Nación* el envío argentino a la Bienal de Venecia es tema de una nota editorial. En este caso, es notoria la intención de llevar la discusión a un terreno netamente político. En ese mismo diario, la noticia que aparece días después lo hace en la sección “Sociedad”. En el diario *Clarín*, la noticia se publica en la sección “Sociedad>Cultura”, luego en “Sociedad” y más tarde en la *Revista de cultura Ñ*. En *Página 12*, aparece en la sección “Cultura & espectáculos”.

Retórica bélica

En el análisis de estos textos, volvemos sobre la indagación acerca del uso que se hace de las metáforas de carácter bélico y aquellas de carácter espacial y territorial. El editorial del diario *La Nación* es rico en ambos tipos de imágenes. El repertorio de lo bélico, que no es tan profuso como en el caso de los artículos que refieren a la propuesta de Jacoby, es utilizado en este texto para pintar un panorama bien distinto. Aquí la confrontación no aparece como valor positivo, como potencia de la obra, sino como algo que debería evitarse. Justamente, la obra de Costantino es destacada por su alta “calidad artística” y por presentar una mirada “neutral” sobre la figura de Eva Perón. Esta apología de la neutralidad –“**neutral**”.

1. que no participa de ninguna de las opciones en conflicto” (RAE)– atraviesa todo el texto y da cuenta de una postura diferente respecto de la planteada en los textos sobre Jacoby. En el contexto de los pabellones nacionales, esta idea de “neutralidad” se tiñe de un tono bélico: “**neutral**”.
2. dicho de una nación o de un Estado: que no toma parte en la guerra movida por otros y se acoge al sistema de obligaciones y derechos inherentes a tal actitud” (RAE). Aquí la opción no es por uno u

otro país, ni siquiera por manifestarse a favor o en contra de un líder político –aunque es claro, en el texto, que el diario defiende una postura contraria al peronismo–, sino que la disputa se da entre una concepción de lo artístico completamente aislada de lo político y otra que tiende a ver los contactos y las conexiones entre ellas. La obra de Costantino es elogiada por no tomar partido en la disputa peronismo-antiperonismo, por presentar una “lectura neutral” de la figura de Eva Perón. Así se evalúa el trabajo de la artista:

En lugar de caer en la retórica política, Costantino se concentra en la representación visual, auditiva y melancólica de los sentimientos encontrados y en las imágenes contradictorias que un ser humano, en circunstancias semejantes, a solas y en la intimidad, puede encarnar. Tampoco cae en una innecesaria reivindicación política ni en una exaltación religiosa del peronaje. Desde el punto de vista de las exigencias de una muestra artística internacional y, más allá del juicio individual, la obra de Costantino pone a la Argentina en el nivel correspondiente. (Editorial de *La Nación*, 1 de junio de 2013)

Mientras que la obra de Costantino se corresponde con los estándares de las muestras artísticas internacionales, los videos que ocupan la sala contigua y que representan a Eva Perón desde una postura claramente oficialista no lo hacen. Al constituir mera propaganda escapan a los alcances de ese tipo de evento¹⁰. Sin embargo, el cuestionamiento no termina allí, puesto que se dice que esa trilogía audiovisual es capaz de torcer el sentido de la obra de Costantino:

Lamentablemente, no existe una clara separación física entre la obra de arte y lo que eufemísticamente las autoridades presentes en Venecia llaman “propaganda institucional”, por lo que la confusión entre el hecho artístico y la barricada es inevitable. La agresión al espectador es evidente. Se tergiversa y se abusa de este modo del sentido de la obra de arte. (Editorial de *La Nación*, 1 de junio de 2013)

Y por esa razón, se acusa al gobierno argentino de utilizar la obra con fines políticos: “una tosca y

10. Parece sugerir que el “público internacional” es, en principio, un público homogéneo e incapaz de comprender obras “políticas”.

burda utilización de esa obra con torpes fines políticos subalternos y autorreferenciales”.

La imagen elegida por el autor para caracterizar la intervención del gobierno –que puede ser leída dentro de la serie bélica– está signada por una violencia que se ejerce en tres frentes: la obra, el espectador y la artista. Esta representación ubica al gobierno en un lugar de poder supremo y al resto de los actores como pasivos receptores de su accionar. La obra, como vimos, es objeto de la tergiversación, de un “uso y abuso” por parte del gobierno: su sentido es forzado con fines propagandísticos; el espectador, por su parte, es víctima de una agresión; y, finalmente, la artista ve restringida su libertad de expresión:

Ocurre con frecuencia que es el artista quien, legítimamente, usa su arte como herramienta, testimonio y lenguaje de la política. También ocurre que la política use el arte para sus propios fines. Pero ello entraña un serio peligro: el mayor de los cuales es la pérdida de la libertad del propio artista, que constituye la materia prima de su capacidad creadora. (Editorial de *La Nación*, 1 de junio de 2013)

Metáforas espaciales

Podemos analizar, ahora, cómo la intervención del gobierno también es caracterizada desde el punto de vista espacial. El autor se refiere al “afán desubicado de nuestro gobierno” y a su lenguaje como “fuera de lugar, ajeno a la tradición de la Bienal y de la libertad artística”. En ambos casos se entiende que la acción del gobierno no se ajusta al contexto, es decir, la Bienal de Venecia o, más ampliamente, el territorio artístico.

A semejanza de los artículos estudiados para el caso de la obra de Jacoby, aquí también se construye la imagen de dos ámbitos separados, que en este caso entran en contacto con las peores consecuencias. Se hace referencia a “la confusión entre el hecho artístico y la barricada” y a la “asimilación” entre arte y partidismo político: “En ningún otro pabellón se intenta una asimilación semejante entre arte y partidismo político como ocurre en el nuestro”. Según leemos en el texto, se mezcla al arte con la política bajo las formas de “barricada”, “partidismo”, “panfleto”, “propaganda” y ninguna de estas es adecuada para el

arte: están fuera de lugar.

Siguiendo en la línea de las metáforas espaciales, encontramos en la nota publicada días después en el diario *La Nación* otras posibilidades de representación. Observemos el título y el primer párrafo:

Polémica por la intromisión política en la Bienal de Venecia

Desde que se inauguró la Bienal de Venecia, la obra de Nicola Costantino ocupó más centímetros en las columnas políticas que en las páginas de arte, como si la metáfora de Eva y sus consecuencias hubieran eclipsado la instalación de la artista rosarina. (de Arteaga, 2013, *La Nación*)

Acá aparece la imagen de algo que se interpone entre otras cosas. Por un lado, en el título se habla de “intromisión política” y, por otro, en el párrafo se utiliza la metáfora astronómica del eclipse, a través de la que parece sugerirse que la temática política eclipsa el dispositivo artístico (diríamos que lo oculta al interponerse). Otra vez la construcción de ámbitos excluyentes, donde hay uno que se impone al otro. Más adelante dirá: “la política pudo más que el arte”. A diferencia de algunos de los artículos sobre la obra de Jacoby, en este no hay lugar al desborde, a la laxitud de las fronteras, ni siquiera a la convivencia. Se piensa la discusión política como una cuestión “extraartística” y la expectativa de la autora es que finalmente “el arte ocupe su lugar y la política el suyo”. No hay contacto posible. Coherente con la postura planteada en el editorial, arte y política constituyen dos ámbitos separados y exceder los límites en cualquier sentido no es una actitud deseable.

En la nota de *Página 12*, también aparece la idea de algo que está fuera de lugar:

Resulta completamente inapropiado que la voz del Estado ocupe un lugar en la Bienal de Venecia, donde hace más de un siglo las muestras de los pabellones están destinadas a los artistas. Incluso los pabellones “nacionales” han intercambiado espacios unos con otros para demostrar que allí no se juegan, precisamente, cuestiones de política oficial. De todas las asociaciones posibles entre arte y política, la elegida en el pabellón argentino es la peor, no por la obra de Costantino, sino porque

la voz del Estado está fuera de lugar y por lo tanto opera en falso. (Lebenglik, 2013, *Página 12*)

En este caso, es “la voz del Estado” la que ocupa un lugar que no le es propio –inapropiado–, está fuera de [su] lugar. Se repite la estructura de lugares diferenciados para una y otra cosa, pero aquí con el matiz de que no es “la política” en general, sino la “política oficial” o, más precisamente, “la voz del Estado”¹¹. Más adelante se dice que esta voz “se coló”, utilizando esta metáfora para acentuar, por un lado, la acción y, por otro, lo inapropiado, en última instancia, lo ilegítimo de ella.

Si se nos permite una digresión para seguir pensando lo adecuado o inadecuado de la intervención de la voz del Estado en el pabellón argentino, observemos por un momento las representaciones que en estos mismos artículos se hacen de la Bienal de Venecia: “vidriera global de mayor prestigio en el mundo del arte” (de Arteaga, 2013), un acontecimiento de gran visibilidad en el “circuito internacional” (Battistozzi, 2013), que funciona como un “espejo geopolítico” dado que una de sus secciones está organizada por pabellones nacionales y da cuenta de la jerarquía de poder a nivel mundial. En este marco, no parece extraño que sean los Estados los enunciadores del fenómeno artístico. Participar de esa sección de la Bienal implica, en alguna medida, tomar parte en el “juego de las naciones” y negarlo encierra una cuota de ingenuidad, si no de doble intención. El lugar de enunciación aparece condicionado por la organización misma de la Bienal¹².

Volviendo al artículo de *Página 12*, hay en su título una metáfora muy elocuente: “Cortocircuitos

11. Este matiz también se puede encontrar en el editorial de La Nación cuando se distingue entre el uso de la política por parte del artista y el uso del arte por parte de la política. Allí, de todos modos, se explicita una preferencia por las obras “neutrales”.

12. El Estado como enunciador en arte remite a la estetización de la política, a las políticas culturales de los regímenes autoritarios, ¿pero la idea de pabellones nacionales no trae aparejada la idea de los Estados nacionales como enunciadores o legitimadores en última instancia?

entre arte y política”. En este caso, la representación no es de dos espacios diferenciados sino de dos polos opuestos. El concepto de cortocircuito da cuenta de un efecto –descarga de energía– que produce el contacto entre conductores de polos opuestos. Esta descarga de energía parece ser una imagen interesante para representar las discusiones en torno del envío argentino a la Bienal de Venecia, cuya causa sería el contacto entre arte y política. A pesar de tener un carácter distinto al de las metáforas espaciales y territoriales, comparte con algunas de ellas –e incluso acentúa– la idea de dualidad y de exclusión entre arte y política. Más adelante en el texto, si bien no se repite la idea de cortocircuito, aparece la imagen de una complicación en los “canales de comunicación entre arte y política”. Aquí también se recurre a la idea de una interferencia en un flujo o de una obstrucción en una vía (cabe mencionar que el uso del término “circuito” es recurrente en el ámbito artístico, término que conlleva la idea de un curso o recorrido fijado de antemano, tanto si lo remitimos al mundo de lo electrónico como al de la circulación y el transporte).

Cruzar el límite

En los artículos analizados prevalece la idea de que la intervención del gobierno –al incluir en el pabellón una sala con una serie de videos oficialistas– estuvo fuera de lugar. Por un lado, se dice que es inapropiado que la voz del Estado se manifieste en la Bienal de Venecia y, por otro, se cuestiona el uso del lenguaje de la propaganda política en ese ámbito.

Quisiéramos señalar dos cuestiones con la finalidad de complejizar la mirada sobre el asunto y abrir nuevos interrogantes. Por un lado, que mientras que la sala anexada a la obra de Costantino lleva el nombre de “espacio informativo institucional” y es una intervención explícita, en todos los pabellones nacionales de la Bienal de Venecia la voz del Estado se manifiesta de maneras más sutiles, como es la instancia de selección del envío, que corre por su cuenta. Por otro lado, nos preguntamos por dónde pasa el límite que separa al arte de la propaganda política, asunto que plantea una particular complejidad en el marco de estos

eventos. Evidentemente no tiene que ver con alguna propiedad inmanente a la obra, sino con su funcionamiento en determinada situación. En este punto, cobra especial significación el modo en que se presenta la obra, dentro de la cual un elemento importante es la presencia o no de la firma del artista¹³. Aún así, creemos que el límite no es preciso, sino más bien permeable y móvil¹⁴.

Reflexiones finales: metáforas sobre arte y política

Las metáforas de carácter bélico y territorial no son nuevas en el marco de lo artístico. Sin embargo, sí encontramos nuevas variantes y diversos usos de ellas.

La retórica bélica tiene una rica tradición en arte, que le llega a través de sus contactos con el lenguaje político, sobre todo el de manifiestos y proclamas. En los artículos analizados hemos visto cómo las metáforas bélicas son usadas tanto con sentido positivo como negativo. En el caso de la participación de la “Brigada Argentina por Dilma” en la Bienal de San Pablo, lo bélico se utiliza para señalar la potencia de la obra. En el caso del envío argentino a la Bienal de Venecia, el lenguaje bélico –y en particular aquello que refiere al conflicto y la confrontación– es concebido negativamente y utilizado para denostar la intervención del gobierno en el pabellón nacional.

Las metáforas ligadas a lo espacial también han tenido lugar en la historia del arte, sobre todo en el ámbito de la producción teórica: “esfera

13. En las notas analizadas, los tres videos son definidos como piezas de propaganda política y en alguno de los casos se entrecorilla la palabra “obra” para referirse a ellos, con la finalidad de negar su carácter artístico (Lebenglik, 2013). Basta comparar estas notas con la publicada por el sitio web de Télam (Agencia Nacional de Noticias) que, en el otro extremo, presenta las proyecciones como piezas de carácter documental “del cineasta Tristán Bauer”. Es decir, los videos son obras y llevan el nombre del artista, evitando hacer referencia a ellos como parte de un “espacio informativo institucional”.

14. Y así nos lo sugiere la propuesta de Jacoby para la Bienal de San Pablo.

del arte” (Weber), “campo artístico” (Bourdieu), “círculo del arte” (Dickie), por mencionar tan solo algunos ejemplos. En los dos grupos de textos analizados aparece tanto la delimitación de ámbitos diferenciados para el arte y la política, como la relación entre ellos. El contacto entre arte y política es productivo en las representaciones que se hacen de la propuesta de Jacoby: la política se introduce en el vientre del arte para producir disenso, arte y política conviven –aunque sea conflictivamente–, se producen cruces y se discuten sus límites. Toda esta actividad parece tener un carácter constructivo. En los artículos que refieren al pabellón argentino en Venecia, se plantea la relación entre esos ámbitos en términos de intromisión, eclipse, cortocircuito, de algo que está fuera de sitio o en un lugar inapropiado. En este caso, el contacto interfiere o simplemente aniquila.

Las metáforas son lugares donde podemos rastrear sentidos que circulan socialmente. En los textos analizados se encuentra vigente la representación de arte y política como ámbitos diferenciados, pero a su vez se observa la necesidad de construir nuevas imágenes para referir a ellos. Los casos estudiados ponen en crisis el repertorio de metáforas ya consolidado y entonces observamos la utilización de expresiones nuevas, que entran en conflicto y se caracterizan por la inestabilidad. Podemos decir, entonces, que los casos estudiados se mueven en un límite, haciendo tambalear representaciones estabilizadas que ya no son útiles para comprender la relación entre el arte y la política. La referencia a límites, a desbordes, al intercambio entre zonas o directamente al conflicto para dar cuenta de los contactos y conexiones entre ambos ámbitos revela lo inadecuado que resulta hoy el repertorio de metáforas que establecen territorios puros y dicotomías excluyentes.

Referencias

- Battistozzi, A. M. (2013). “Utópico esfuerzo enciclopédico”, en *Revista de cultura* N.º 19, de julio.
- de Arteaga, A. (2013). “Polémica por la intromisión política en la Bienal de Venecia”, en *La Nación*, 18 de junio.

Díaz, E. (1999). *Posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos.

Didi-Huberman, G. (2011) *La exposición como máquina de guerra*. Madrid: Minerva

Expósito, M. (2010). "Arde San Pablo", en *Suplemento RADAR*, Página 12, 3 de octubre.

Farias A. y dos Anjos, M. (2010). "Há sempre um copo de mar para um homem navegar", en: *Catálogo 29ª Bienal de San Pablo*.

García, J.F. (2010). "La convivencia entre arte y política es el tema y el conflicto en la Bienal", en *Clarín*, 14 de octubre.

Gosman, E. (2010). "Brasil reduce su desocupación al nivel más bajo desde 2002", en *Clarín*, 24 de septiembre.

Heinich, N. (2010). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Iglesias, C. (2010). "Un destino sudamericano", en *Suplemento RADAR*, Página 12, 19 de septiembre.

Krochmalny, S. (2010). "Tengo una mala suerte increíble", en *Página 12*, 24 de septiembre.

Lakoff, G. y Johnson, M. (2001). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.

Lebenglik, F. (2010). "La Bienal se inauguró con polémicas", en *Página 12*, 28 de septiembre.

——— (2013). "Cortocircuitos entre arte y política", en *Página 12*, 11 de junio.

Lizcano, E. (2006). *Metáforas que nos piensan*. Ediciones Bajo Cero / Traficantes de sueños.

Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.