



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

R

# El arte hacia el 2000, por Achille Bonito Oliva

Autor:

Valeria R. González

Revista:

Estudios e investigaciones

1996, 1, 135-137



Reseña



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

---

**EL ARTE HACIA EL 2000**, por *Achille Bonito Oliva*. Madrid, Akal, 1992.

Las crisis de los setenta abren otra etapa en el desarrollo del sistema capitalista mundial. Toca su límite el crecimiento relativamente superacelerado de Norteamérica y se devela la inadecuación del modelo unifocal de la economía monetaria mundial basado en el dólar-oro, así como la nueva necesidad de cooperación internacional en pos de la conservación del sistema. El fenómeno de recuperación del mercado artístico europeo en los ochenta es concomitante a este proceso. El llamado renacimiento de la pintura en ámbito italo germano puede muy bien ser visto como el primer movimiento que evidencia un cambio en la balanza de intercambios con respecto al esquema emergente de la segunda posguerra. También aquí termina el superéxito relativo de los Estados Unidos, en tanto el sistema del arte europeo ha tomado ya plena conciencia de la conveniencia del sistema de mecenazgo privado americano. En efecto, este "renacimiento" nos enfrenta a la exitosa convergencia, pragmática y aproblemática, de artistas, teóricos e inversores en el proceso de institucionalización de un movimiento artístico.

La producción crítica de Achille Bonito Oliva se inscribe en este marco. Nos proponemos aquí realizar una crítica textual del apéndice a los volúmenes de *El Arte Moderno* de G. C. Argan, cuya redacción se confió al citado crítico italiano.

El objetivo ideológico (entendiendo la ideología como uso de las ideas en función de un interés) de A. Bonito Oliva es maximizar el papel de Europa en tanto factor determinante de la evolución del arte en el siglo XX. El crítico italiano ya había jugado un rol protagónico en la institucionalización teórica del movimiento del renacimiento de la pintura de los ochenta al enmarcarlo dentro del significado de corte con respecto a la tradición vanguardista, acuñando para la ocasión el término de transvanguardia. La hipótesis fuerte consistirá en demostrar que la transvanguardia, "movimiento artístico internacional que nace en Italia en la segunda mitad de los setenta" (pag. 79) constituye el primer corte sustantivo con respecto a la tradición de las vanguardias.

La tarea que se propone no es fácil, ya que implica de suyo la revisión del significado histórico del periodo artístico 1945- 1977, específicamente la minimización no sólo de la mayor importancia relativa del arte americano sino fundamentalmente de su papel de ruptura con respecto a la herencia vanguardista europea. Significa también negar la tesis del origen norteamericano de la postmodernidad. Es por eso que en el texto de A. Bonito Oliva la categoría de transvanguardia es inseparable de la de neovanguardia, cuya función

---

es calificar todo el periodo comprendido entre 1945 y 1977 a través de un significado unitario (la herencia vanguardista) a partir del cual se dan sólo diferencias en cuanto a la modalidad de uso entre los dos polos geográficos americano y europeo.

El prefijo "neo" pretende calificar una relación con el pasado de las vanguardias en el que el corte o "conciencia de superación" es mucho menos significativo que la continuidad. Con respecto a la producción europea de postguerra, la aplicación de la teoría de la neovanguardia no presenta ninguna problemática esencialmente nueva. Los movimientos europeos de esas tres décadas se sienten indudablemente herederos del proyecto moderno de las vanguardias en su integralidad léxico-ideológica.

Como bien indica el autor, esta continuidad es visible sobre todo en dos aspectos.

1) Conciencia histórica: las herencias formales de las vanguardias son retomadas como referencias culturales específicas, no disociadas de un contenido social (ejemplarmente, la permanencia de la querrela entre figurativos y abstractos). 2) Proyecto de transformación social: la autonomía de la obra de arte sigue constituyendo un problema no resuelto, la actividad artística se plantea en tensión con respecto a los factores del mercado y se proyecta siempre desde la obra hacia un afuera contextual.

Por supuesto que el nudo esencial en el despliegue de la hipótesis oliviana es la caracterización de la producción americana de los sesenta y setenta asimismo como neovanguardia, dado que significa la puesta en entredicho de tendencias interpretativas sólidamente defendidas. Es cierto que no hay unanimidad, ni siquiera dentro de la historiografía americana en cuanto a la adscripción de esta ruptura al comienzo de la postmodernidad. Pero hay cambios tan patentes en las obras mismas que es posible afirmar que, en neta oposición a lo observado arriba: 1) hay por primera vez el uso de las herencias lingüísticas de las vanguardias en sentido totalmente libre, desprejuiciado, o más propiamente desideologizado. La técnica es un medio neutral; 2) el artista americano acepta de forma entusiasta o por lo menos pasiva la especificidad irreductible de la praxis artística y su dependencia umbilical con el dispositivo del mercado.

Por supuesto que estos rasgos aparecen en el texto en cuestión, y así llegamos al momento de enunciar nuestra conclusión. En el trabajo de A. Bonito Oliva no hay nada que pueda tomarse estrictamente como prueba de sus hipótesis. Entiendo que la constitución de una prueba implica necesariamente cierto trabajo interpretativo operado sobre determinada base documental o empírica. Tal técnica científica es reemplazada aquí por una estrategia retórica (eficacia pragmática obtenida como puro efecto de las formas de expresión y sobre todo del orden del discurso).

El autor "demuestra" la unicidad de la neovanguardia internacional sobre todo a través de un despliegue discursivo que va tomando, sin orden alguno, los diferentes movimientos yuxtaponiendo en paralelo las supuestas dos versiones de los mismos. Se refiere tal discrepancia a un cierto instinto cultural (pag.1). Lo que se escurre entre ellas es justamente ese supuesto factor común que jamás es definido fuera de esa vaga alusión, el experimentalismo.

Esta yuxtaposición deliberadamente confusa tiene por efecto congelar la dinámica

---

real de la historia del arte. Sintomáticamente, se evita una y otra vez la referencia al lugar y momento de origen de los movimientos y la dirección de los flujos de los intercambios artísticos, así como la preponderancia cuantitativa del polo americano.

La tensión entre el orden del discurso y los contenidos referidos, que constantemente escapan a ese forzamiento, es patente a lo largo de todo el texto. La separación entre ciertos rasgos referidos como modalidad americana de la neovanguardia y otros aludidos posteriormente como rasgos de la transvanguardia permanece como efecto puramente externo de la organización discursiva.

La evidencia irreductible de la nueva arquitectura americana de los sesenta es referida como único contenido de la postmodernidad y desplazada del cuerpo central del texto (pag. 79).

Por otra parte, no hay un solo análisis concreto de obras de arte. En vez de eso, el autor cierra cada afirmación con listas interminables de nombres de artistas acumulados entre un par de paréntesis.

Es cierto que la tarea de la crítica artística debe ser necesariamente reformulada para enfrentarse con un nuevo tipo de producción que se afirma en el uso indiscriminado de códigos visuales heterogéneos. En este sentido, puede tomarse como válida la afirmación de Bonito Oliva de que "también las tipologías de escritura expositiva [...] han sufrido el paso de la vanguardia a la transvanguardia" (pag. 75). Pero creemos que tal desafío implica un sólido replanteo de los instrumentos científicos de análisis estético y no la mera identificación del discurso crítico con su objeto de estudio a través del consabido principio del "todo vale".

VALERIA R. GONZÁLEZ