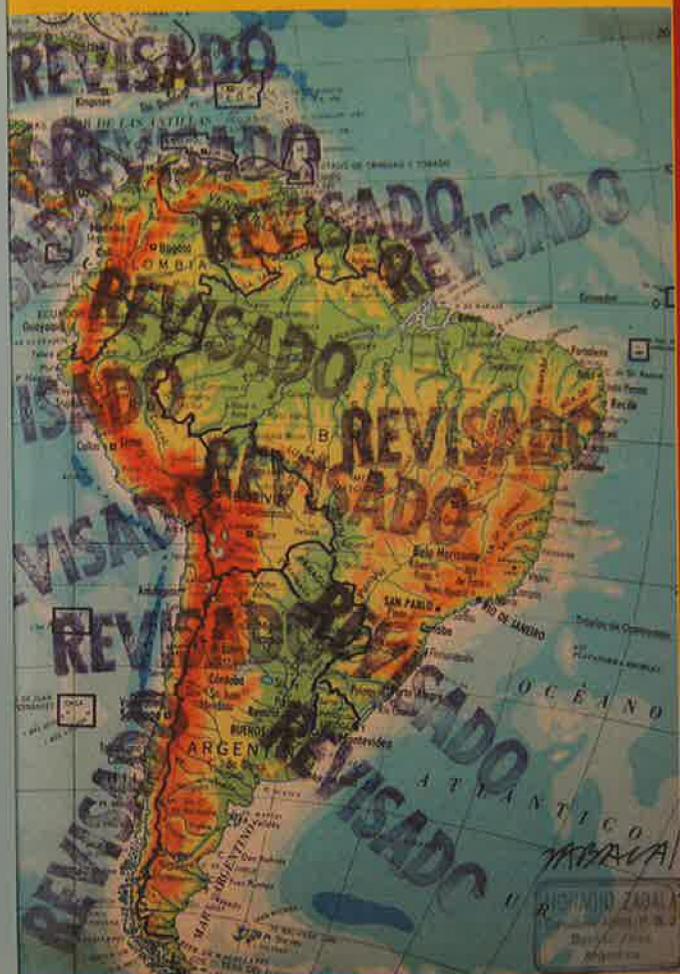


Cristina Freire
Ana Longoni (orgs.)



CONCEPTUALISMOS DEL SUR/SUL

CONCEPTUALISMOS DO SUL/SUR

ISP MAC

ANNABLUME

Centro Cultural
de España
de Argentina



aeid
Centro Cultural

CCEBA Centro Cultural
de España
en Buenos Aires



aeid
Centro Cultural

CONCEPTUALISMOS DEL SUR / SUL



Sumario

PREFACIO	199
ARTISTAS, CURADORES Y ARCHIVISTAS	
Artistas/curadores/archivistas: políticas de archivo y la construcción de las memorias del arte contemporáneo	203
<i>Cristina Freire</i>	
La editorial como proyecto artístico: Beau Geste Press/Libro Acción Libre. ¿eN el suR, o DEL Sur? Revisando lo revisado	213
<i>Felipe Ehrenberg</i>	
Entrevista a Felipe Ehrenberg	221
Arte inobjetal: de la representación a la acción	225
<i>Clemente Padín</i>	
Entrevista a Clemente Padín	237
Algunas interrogaciones sobre el archivo	243
<i>Graciela Carnevale</i>	
Entrevista con Graciela Carnevale	247
Bruscky y Fluxus	259
<i>Paulo Bruscky</i>	
Entrevista a Paulo Bruscky	261
El desafío de la patrimonialización del arte conceptual: Grup de Treball	265
<i>Antoni Mercader</i>	
Entrevista con Antoni Mercader	273

OTROS CONCEPTUALISMOS

Relatos <i>otros</i> de los conceptualismos	277
<i>Ana Longoni</i>	
Prácticas “revulsivas”. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo	283
<i>Fernando Davis</i>	
Otra revolución posible. La <i>guerrilla cultural</i> en el Perú de 1970	299
<i>Emilio Tarazona e Miguel López López</i>	
Nociones sobre lo conceptual / nociones sobre lo experimental: Chile años 1960/70	315
<i>Soledad Novoa Donoso</i>	

SENTIDOS EN LUCHA: LA RECUPERACIÓN CONTEMPORÁNEA DE LOS CONCEPTUALISMOS Y DEL ARTE CONCEPTUAL

Desentrañar futuros	329
<i>Suely Rolnik</i>	
Arte conceptual después del arte conceptual	339
<i>Cristina Freire</i>	
Dilemas irresueltos. Preguntas ante la recuperación de los conceptualismos de los años 1960	347
<i>Ana Longoni</i>	
SOBRE LOS AUTORES	357

Prefacio

Las décadas de 1960 y 1970 vienen siendo profusamente revisitadas por la historia y la crítica del arte en los últimos tiempos. Sin embargo, ese enorme interés no implica una homogeneidad de los enfoques y las perspectivas, ni tampoco de los sentidos que se le atribuyen a aquellas experiencias.

El modelo anglosajón, ampliamente impuesto por la historiografía oficial y reafirmado por ciertas instituciones artísticas – sobre todo por los museos –, no es capaz de fundamentar críticamente la emergencia de las prácticas artísticas que podemos emparentar con el conceptualismo en los países latinoamericanos y en otras partes del mundo fuera del centro. Muchas de éstas se desplegaron en medio de coyunturas dictatoriales y siendo parte de los movimientos sociales y culturales enfrentados a ellas. En la última década, en distintas partes de América Latina y en países como España y otros de Europa del Este, se están desarrollando investigaciones que rescatan del olvido escenarios, producciones y artistas que nos obligan a repensar los relatos inaugurales y canónicos del conceptualismo global y todavía hegemónico.

Las turbulencias políticas, la represión estatal y los regímenes militares y dictatoriales fueron contextos indisolubles de las formas de producción y distribución artísticas del período. Estas formas están siendo recuperadas hoy mediante investigaciones de largo aliento, que otorgan visibilidad a numerosos documentos, obras, artistas, colectivos y movimientos o los revalorizan y reevalúan a la luz de nuevas claves interpretativas que permiten comprender la compleja trama de la que formaban parte.

Algunas veces, dichos esfuerzos son realizados por artistas que fueron protagonistas de obras y movimientos en los 60 y 70 y hoy devinieron curadores, investigadores y archivistas de esa memoria viva.

La recuperación de archivos que dan cuenta de prácticas y de sistemas de circulación artística alternativos (como el arte correo), tácticas que fueron cruciales en aquellos difíciles años, exige a los investigadores idear nuevos instrumentos de análisis para encararlas

Por otra parte, las estrategias conceptuales se han vuelto sumamente relevantes a la hora de repensar los rumbos seguidos por las instituciones –entre las que cabe destacar a algunos museos–, las exposiciones y los archivos en medio de la

globalización y los programas neoliberales centrales, que condicionan las políticas culturales en todo el mundo.

Desde estos puntos de partida, al visitar la producción conceptual de los años 60 y 70 buscamos aproximarnos a un cierto sentido de la utopía capaz de alimentar el horizonte de lo posible.

Esta publicación refleja los resultados del Seminario “Conceitualismos do Sul / Sur”, realizado en el Museo de Arte Contemporânea de la Universidade de São Paulo en abril de 2008, que tuvo el apoyo de la FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) y de los Centros Culturales de España en São Paulo y en Buenos Aires, y donde se pudo concretar un primer episodio de intensa colaboración entre investigadores latinoamericanos.

La idea de reunir a una serie de investigadores que se dedican a este tema ha activado una serie de proyectos en torno a la Red Conceitualismos del Sur. Tal Red surgió como iniciativa independiente en el contexto de los debates realizados en Barcelona en 2007 como parte del programa Vivid [Radical] Memory (“Memoria Radical Viva: el arte conceptual revisitado. La perspectiva del Este y del Sur”). Al constituirse la Red, pensada como una plataforma de debate, elaboración e intervención colectivas, apostamos por una lógica distinta a aquella que implicaba que los latinoamericanos embarcados en proyectos semejantes de investigación, curaduría y generación de archivos acabásemos conociéndonos en Europa. Quisimos reunirnos aquí, en América Latina, con nuestra agenda y nuestras urgencias, y también a pesar de nuestra precariedad.

Durante los tres días que duró el Seminario, el clima vital que se generó en el Museo nos llevó a pensar en las primeras décadas de su existencia, cuando estuvo bajo la dirección de Walter Zanini, quien, dicho sea de paso, acudió a la reunión junto a muchos otros artistas que hicieron del MAC en los años 1960-70 un territorio de creación y libertad en medio de la opresión vigente. La creencia en la posibilidad de transformación a través del arte fue, una vez más, aunque de manera efímera, experimentada y sentida colectivamente. Es evidente que algo pasó entre los estudiantes, investigadores, interesados y artistas de varias generaciones que llenaron el auditorio del Museo. Ese algo inefable, misterioso, lo tradujo Clemente Padín el último día del encuentro al realizar una acción espontánea en memoria del artista argentino Edgardo Antonio Vigo. Al término de la sesión final, Padín se levantó de su sillón y caminó lentamente alrededor de la sala silenciosa llena de miradas atónitas, y con el mismo movimiento de aquel que cultivaba arrojando semillas al campo, repitió una frase que atraviesa la obra de su amigo: “Sembrar la memoria para que no crezca el olvido”.

CRISTINA FREIRE Y ANA LONGONI

Artistas, Curadores y Archivistas





Artistas/curadores/archivistas: políticas de archivo y la construcción de las memorias del arte contemporáneo

Cristina Freire

Durante estas últimas décadas el archivo está teniendo una presencia significativa en el arte contemporáneo. Para algunos artistas se trata de un lugar de investigación para el levantamiento de imágenes, objetos e informaciones. Si la apropiación orienta este perfil de práctica artística, para muchos artistas en los 70 no era un lugar de búsqueda de referencias como hoy, sino el resultado de una actividad intensa y amplia de intercambio de informaciones artísticas. Fotografías, películas y libros de artistas circularon como envíos postales en una red en la que los participantes, en diferentes puntos del mundo, contestaron un llamado por correo. Como consecuencia de ese proceso, algunos importantes archivos han sido generados a partir de la actividad de artistas que se vieron persuadidos por la necesidad y el deseo de guardar y organizar lo que recibían. Otros archivos documentan acciones y proyectos puntuales en el espacio y en el tiempo. Parten de este principio las experiencias de artistas como Felipe Ehrenberg, Clemente Padín, Graciela Carnevale, Paulo Bruscky y Antoni Mercader, presentadas en este capítulo. El archivo, concebido de esta manera, propone una estructura que se aleja de las instancias convencionales de la historia hegemónica del arte, pues por lo menos en el momento en que se originaron – los años 1960-70 – estaba absolutamente fuera del mercado. Exterior al sistema de legitimación oficial, estos archivos hoy son potencialmente capaces de reconfigurar el rol de la crítica del arte, sus discursos y sus lugares. Los libros de artistas, las fotografías de acciones y *performances*, los textos y manifiestos, así como la poesía experimental en sus múltiples realizaciones, excluidos de las colecciones museológicas, sobreviven a veces precariamente en estos archivos de artistas.

Mediante la relectura de estos acervos, hoy se están rescatando muchos movimientos, grupos y artistas ignorados en el pasado reciente y que ahora son conocidos por el público gracias a exposiciones y publicaciones.

La formación de un archivo alberga la posibilidad de su exposición. La relación entre archivo, colección y exhibición retoma los Gabinetes de Curiosidades, donde todo se mezclaba en el caos ordenado de la presentación de objetos inauditos y maravillosos.

Como señala Blasco Gallardo:

Archivo y exposición mantienen relaciones constantes. No se trata sólo de relaciones pragmáticas, es decir, aquellas en que el archivo es fuente de material de exposición o índice que permite decidir qué debe ser expuesto. Comparten, además, su condición de sistemas de organización de imágenes-documento, se imbrican genealógicamente desde las manifestaciones más primitivas de la exposición o del museo al utilizar métodos sintácticos, técnicas de identificación de imágenes y creación de discurso similares. Desde sus más simples recurrencias a la numeración y el subtítulo, hasta sus más complejas disposiciones como 'portales' de acceso a la información, las diferencias que los separan son sutiles: si bien el archivo parece estar destinado a facilitar el acceso individual a una ficha o imagen, lo cierto es que ese acceso viene guiado por un sistema que, en el caso de la exposición más tradicional, se hace lineal y visible en el espacio, mientras que, en el archivo, permanece en el terreno de lo virtual, como un conjunto de narraciones posibles.

Y sintetiza el autor: "Archivo y exposición. Ambos vistos como expresiones de una misma tendencia del ser humano: la de construir una realidad mediante su análisis, gestión, control y representación".¹

Por una complicidad de principios, estos archivos se generaron en los años 70, coincidiendo con en el momento más significativo del arte correo,, y funcionaron en diversos puntos del mundo, sobre todo en países que enfrentaban dictaduras, como un espacio alternativo y marginal al sistema instituido, atestiguando una praxis de intercambio extremadamente importante durante el período de excepción vivido en Latinoamérica y en los países de Europa del Este. La ética de las amistades y de la confianza como *modus operandi* prevaleció en la realización de esta utopía secretamente compartida, consistente en la posibilidad de que el arte sobreviviera y circulara fuera del juicio censor y la selección de las instituciones.

Tales archivos resistieron largos años casi ocultos. Recientemente, el rescate de este material para exposiciones, tesis académicas y publicaciones se muestra significativo y revelador.

Lo que nos interesa aquí es pensar estos archivos como un lugar de memoria singular, una memoria paralela o subterránea que llegó a ocupar de manera voraz, hasta muy recientemente, las escasas grietas abiertas por la lógica institucional hegemónica.

Analizamos aquí más detenidamente cada tipo de trabajo incluido en estos archivos de artistas, en especial las fotografías de *performances* y acciones, libros de artistas y publicaciones *marginales*.

1. Blasco Gallardo, Jorge. "Notas sobre la posibilidad de un archivo expuesto". En: *Culturas de archivo*. Ediciones Universidad de Salamanca, Fundació Tàpies, Universitat de Valencia, 2002, pp. 66 y 71. [énfasis mío]

Esta primera parte incluye también entrevistas realizadas a los artistas Graciela Carnevale, Paulo Bruscky, Felipe Ehrenberg, Clemente Padín y Antoni Mercader. Sus prácticas artísticas generaron archivos, que a su vez generaron otros archivos y exposiciones, y que, algunas veces, llegan a migrar a colecciones e instituciones. Cuestiones relativas al estatuto del documento y la función del archivo son cotejadas a partir de las distintas historias recolectadas, reunidas y reconstruidas por estos artistas latinoamericanos, que nos remueven los cimientos para introducir viejas historias y nuevas interrogantes.

La fotografía como documento

Durante las décadas de 1960 y 1970, acciones de artistas, *performances* y situaciones frecuentemente tenían un carácter provisional y estuvieron circunscritas a un determinado contexto político y social. Estas proposiciones efímeras, que estaban completamente fuera de las instituciones, se han inmortalizado en las fotografías.²

En esa época se utilizó mucho la fotografía como medio de (re)producción artístico, en especial en países asolados por dictaduras. Era fácil para los artistas mantener un laboratorio clandestino en sus propias casas y enviar las fotografías y las diapositivas a otros países para dar a conocer al menos una parte de su trabajo. Debido a este intercambio de registros y experiencias, muchas de esas fotografías fueron guardadas en archivos que, a diferencia de los virtuales de hoy en día, son físicos y palpables.

El tacto es un elemento de central importancia para la divulgación de *performances* que sólo llegaban a los iniciados por las fotografías que documentaban una acción transitoria. Fotografías de *performances* y acciones vieron la luz, a menudo de manera precaria, en libros de artistas o publicaciones similares, en las que la percepción táctil y a la manipulación se convirtió en una característica central de este tipo de propuestas. En la década de los 70 no se produjeron estas imágenes con la intención de exponerlas en galerías y museos, sino para que circularan al margen del sistema oficial, de mano en mano, y, así, acabaron por guardarse en los archivos de los artistas.

En muchos casos, sin el registro fotográfico no se podría saber nada sobre el trabajo que se realizó en un momento específico y definido, y cuya experiencia fenomenológica se reservó a los pocos que vivieron la situación.

La fotografía como testimonio

Tomemos como ejemplo la “Experiência nº 4” de Flávio de Carvalho. Al programar una expedición por el Río Negro en el Estado del Amazonas, el artista paulista, aclamado posteriormente por su “Experiência nº 2”, en la que camina en sentido contrario al de una procesión en el centro de la ciudad de São Paulo, invita al fotógrafo Raymond Frajmund para registrar el viaje.

2. Ver: O’Dell, Kathy. “Displacing the haptic: performance art, the photographic document and the 1970’s”. En: Tracey Warr and Amelia Jones. *The artist’s body*. London, Phaidon, 2000, p. 215.

La intención de registro por parte de Flávio de Carvalho es inherente a su proyecto original, y cuyo objetivo principal es la realización de una película sobre la “Deusa branca” que tendría como telón de fondo la selva amazónica. Finalmente no terminaron la película y lo único que queda de esta expedición fueron las fotos de Raymond Frajmund. Estas fotografías tienen un carácter performativo, es decir, presentan al público de hoy la “Experiencia n° 4” o “Experiência Expedição ao Rio Negro” misma, realizada en 1958.

Es cierto que nadie discute que esa primera incursión por el alto Río Negro en el Amazonas no se resume en estas fotografías. No obstante, sin ellas se sabría muy poco o nada de la “Experiência n° 4” de Flávio de Carvalho.

Así pues, como observa Paul Auslander, la autenticidad de un documento de *performance* o acción se instala en la relación con el observador, no en el momento “original”, o sea, su autoridad como documento es más fenomenológica que ontológica. Y explica:

El sentido de presencia, poder y autenticidad de estas imágenes no resulta del tratamiento del documento como *index* para acceso a un punto del pasado, sino de entender el documento mismo como una *performance* que refleja, directamente, el proyecto estético y la sensibilidad del artista para quienes somos auditorio en el presente.³

Esta performatividad⁴ del documento constituye su capacidad reflexiva de producir sentido en el momento mismo en que se entra en contacto con la imagen. Este es el carácter fenomenológico de la *performance* que se presenta al observador. Por tanto, esa relación entre la fotografía como documento y la fotografía como obra es significativo en las discusiones sobre arte contemporáneo. Sin ellas muy poco se sabría sobre las historias de las acciones, *performances* y experiencias semejantes. Mucho de lo que realizaron los artistas entonces se perdería inevitablemente. Su carácter documental y la interdependencia entre *performance* y fotografía, por lo demás, no invalidan su estatuto de obra de arte.

No obstante, el hecho de que Flávio de Carvalho sea un artista brasileño, marginal al sistema internacional hegemónico del arte, trae otros agravantes en esta historia llena de ausencias y vacíos. Por más que estuviese realizando, desde la década de los 30, lo que conocemos hoy como “*performance*”, su nombre no figura en la Historia que se elabora y se oficializa en el Hemisferio Norte. Con todo, el factor documental de la acción fue lo que garantizó que muchas de las proposiciones de artistas y colectivos de los 60 y 70 llegasen a ser conocidos hoy día.

Las fotografías son parte significativa de lo que conocemos de *Tucumán Arde*, irrupción político/artística argentina de los 60 que se ha vuelto emblemática en América Latina. El uso de los medios masivos de comunicación actualiza las propuestas del manifiesto de Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari, “Un arte de los medios

3. Auslander, Paul. “The performativity of performance documentation”. *PAJ* 84, 2006, pp. 1-10.

4. Sobre el asunto ver: *At a distance: precursors to art and activism on the internet*. Editado por Annmarie Chandler y Norie Neumark, Cambridge, Mass. The MIT Books, 2005.

de comunicación” (1966). La subversión de los usos de los medios exige reflexionar sobre la cuestión de lo verdadero o lo falso en la sociedad del espectáculo, tematizada en la misma época por Guy Debord.

El archivo de documentos de *Tucumán Arde*, mantenido por Graciela Carnevale, incluye fotografías, recortes de periódicos, textos, afiches, etc. Según Carnevale:

En el grupo siempre se tuvo conciencia de la necesidad del registro de nuestras prácticas, quizá porque nos encargábamos de nuestra propia publicidad. En el caso de *Tucumán Arde*, el registro era esencial a la obra y este registro estaba pensado para ser exhibido en exposiciones en Rosario y Buenos Aires, además de otras que no llegaron a realizarse. El registro no era exclusivamente fotográfico; los artistas realizaron también películas y grabaciones de entrevistas. Lamentablemente –recuerda la artista – todo esto se perdió y quedaron únicamente fotografías y textos. Los diversos registros funcionaban como fuentes de lo que pasaba en Tucumán ya que se concibió la obra como una acción de denuncia de una realidad no visible en la prensa.⁵

Carnevale relata que durante la dictadura se vio forzada a adoptar algunos criterios de “preservación” para el material recogido y guardado en el archivo. La artista explica:

Este archivo tiene que ver con una experiencia, con un acontecimiento efímero pero intenso donde nuestras búsquedas pasaban por cuestiones que nos involucraban como sujetos y como artistas. Podría describirlos como una intensidad tal que vivir se convertía en una experiencia estética (...). Si la experiencia estética conforma el gesto de formar un archivo, recobrarlo implica responsabilidad, porque rescatar lo que fue forzosamente oculto implica un posicionamiento política. La constitución de este archivo, como referencia de memoria colectiva e individual, opera un gesto que se configura en dupla dimensión: estética y ética.⁶

La publicación como lugar de exposición

Las publicaciones de artistas están intrínsecamente ligadas a la historia de las vanguardias. La difusión de manifiestos, por ejemplo, fue uno de los usos de estas publicaciones en el inicio del siglo XX. Desconsideradas a menudo, las revistas fueron el “lugar” de exhibición de muchos trabajos fecundos para el arte contemporáneo. Tanto revistas como libros pertenecen a esa categoría de trabajos de artistas capaces de articular, en el mismo plano de la página, documento histórico y obra, texto e imagen, archivo y exposición. Almacenadas en archivos, muchas se constituyen en obras de arte por sí mismas, algo que es muy característico de proyectos de artistas para revistas en los años 60 y 70.

5. Entrevista realizada por la autora el 15 de mayo de 2008.

6. Carnevale, Graciela. “Pequeña Historia”. Texto de catálogo para la exposición *Ex-Argentina*, mimeo, 2003.

A propósito de las publicaciones de las vanguardias históricas escribe Jorge Schwartz:

Las revistas de vanguardia presentan dos líneas ideológicas más nítidas, tanto por las definiciones explícitamente avanzadas en los editoriales, como por el tiempo escaso que disponían para asimilar una nueva tendencia o incluso cambiar la trayectoria ideológica iniciada. Theodore Peterson las define de la siguiente manera: las revistas abrían sus páginas a autores cuyas ideas eran demasiado osadas, demasiado chocantes o demasiado oscuras para las revistas de gran circulación. Ellas proporcionaban un espacio para la ficción, la poesía y la crítica que tenían valor literario pero poco interés popular. Estimulaban la experimentación literaria y pregonaban la reforma social. Su influencia, de acuerdo con los editores, no residía en el número de personas que alcanzaban sino en su calidad.⁷

Si este era el papel de las revistas para las vanguardias de los años 1920 y 1930, muchas de las publicaciones producidas en los años 1960 y 1970 guardan las mismas raíces, a las que se sobreponen otras características. Producidas con frecuencia colectivamente por artistas, tienen carácter artesanal y circulan a menudo por vía postal en una red subterránea y marginal.

Iniciativas artísticas como publicaciones mimeografiadas y de factura simple, ajenas a los sistemas convencionales de edición y distribución, dan cuenta de un cierto espíritu común, característico de un tiempo en el cual la experiencia colectiva, la ética de la resistencia y la cooperación son los principios orientadores.

Algunos artistas promueven iniciativas de colaboración colectiva, concebidas como un compromiso que reúne formas de vida y arte que se conjugan en proyectos como la editorial Beau Geste Press/ Libro Acción Libre, creada por Felipe Ehrenberg y su mujer Martha Hellion en Devon, durante su exilio en Inglaterra. Allí editaron la *tournee* británica de Fluxus, FLUXshoe, entre muchos otros proyectos de artistas de la vanguardia internacional. Una forma de resistencia que también compartía el mexicano Ulises Carrión, quien creó en Ámsterdam su editorial Other Books and So.

En ese mismo período surgieron muchos proyectos de revistas reunidas en sobres que contemplaban la colaboración de cada artista como parte de un conjunto único, luego distribuido a todos los participantes. Estas publicaciones, libros y revistas artesanales, empleaban la red postal para una distribución heroica y formaban parte de una especie de archivo móvil de la vanguardia artística marginal.

Poéticas latinoamericanas

La relación entre las publicaciones de artista y la poesía de vanguardia, o la Nueva Poesía, es también un factor importante en el contexto latinoamericano. En los años 1960 se llamaba “Nueva Poesía” a grupos heterogéneos que se alejaban de la poesía tradicional. En muchas ocasiones, el carácter artesanal de las revistas donde

7. Schwartz, Jorge. *Vanguardas latino-americanas. Polémicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo, Edusp/Iluminuras, 1995, p. 28.

publicaban sus trabajos contrastaba con la sofisticación intelectual y los códigos utilizados que se alejaban de las revistas de gran circulación a despecho de la voluntad de comunicación con un público mayor. Las vanguardias de poesía latinoamericana incluyen: Poesía Concreta (Grupo Noigandres: los hermanos Campos y Decio Pignatari, 1956, y sus derivaciones: Grupo Invenção de São Paulo); Poesía Neoconcreta (Ferreira Gullar) y Poema/Processo (Wladimir Dia-Pino, Neide y Álvaro Sá, 1967).

Además de la internacionalmente reconocida contribución brasileña a la poesía contemporánea se incluyen la Poesía para y/o a realizar (Edgardo Antonio Vigo – Argentina, 1970) y la Poesía Inobjetal (Clemente Padín – Uruguay, 1971), cuyo texto-manifiesto está incluido en esta publicación.

Para Clemente Padín, la Nueva Poesía involucraba:

formaciones poéticas que, de una manera u otra, subvertían los códigos de emisión y recepción habituales de la poesía discursiva o meramente verbal. La 'Nueva Poesía' se valía de las posibilidades expresivas de los sonidos y formas de las palabras y/o letras, tanto en su vertiente verbal o no-verbal (...). Si prevalecía la imagen era llamado de 'poema visual', si el sonido, 'poema fónico'.⁸

Algunas publicaciones se destacan en este universo amplio de la poesía visual, que circuló vía arte postal, por los márgenes. Como escribe Padín en su amplia investigación sobre la naciente poesía de vanguardia en América Latina: los llamados movimientos de "Nueva Poesía" se difunden a través de revistas, publicaciones y sobre todo de exposiciones. Así, en Chile surge *Ediciones Mimbres*, organizada por Guillermo Deisler, en Brasil aparece tempranamente, de la mano del grupo concretista paulista Noigandres, la revista *Invenção*, a la que se suman las revistas del Poema/Processo *Vírgula*, *Ponto*, *Processo* y otras; en Venezuela, *La Pata de Palo* de Dámaso Ogaz; en Uruguay, *Huevos de Plata* (1965-1969) y *OVUM 10* (1969-1972), esta última conoció su segunda etapa como *OVUM* (1973-1976), todas ellas impulsadas por Clemente Padín.

El Arte Inobjetal es para Padín:

un arte sin objeto artístico, un arte sin obra, con la intención de transferir del objeto que servía de canal para la información estética a la posible acción que podría desencadenar el consumidor (...) al dejar de lado a la obra elimina las otras consecuencias: la utilización de los sistemas representativos fácilmente deformables por el *statu quo* en su beneficio o, en el mejor de los casos, en beneficio del propio autor ávido de ejercer la autoridad de sus normas personales; y eliminará también el consumo de la obra de arte con todo lo que significa de manipulación de conciencias, de actividad comercial, de exhibicionismos amorales, de privilegios de clase.⁹

El Arte Inobjetal tomó cuerpo a partir de la publicación de cuatro manifiestos en las revistas *OVUM 10* (1969-1972) y *OVUM* (1973-1976). Estos manifiestos ironizaban sobre el arte representacional clamando por un arte sin objetos.

8. Padín, Clemente. *Poesía Experimental*. Barcelona, Factoria Merz Mail, 1999.

9. *Idem*.

En 1977, detuvieron a Padín y lo condenaron a cuatro años de cárcel por crimen de “vilipendio y escarnio a la moral de las fuerzas armadas uruguayas”, pero, también, su prisión fue resultado de la Contra-Bienal que co-organizó en Nueva York contra la sección de arte latinoamericano de la Bienal de París de 1977. Quedó encarcelado por dos años y tres meses y lo liberaron en parte a causa de la presión de la Red Internacional de Artistas del Arte Correo.

Para Padín, como para muchos otros artistas latinoamericanos del período, el arte correo no es una poética en sí misma, sino una valiosa estrategia que hace posible la circulación de los trabajos salvando la censura. Así, para divulgar los trabajos, ensayos y manifiestos Padín editó las siguientes cinco revistas de poesía experimental, que alcanzaban diversas partes del mundo a través de los correos: *Los huevos de Plata* (1965-1969), *OVUM 10* (1969-1972) y *OVUM* (1973-1976), *Participación* (1984-1986) y *Correo del Sur* (2000). Una vez más se observa como las revistas de poesía experimental posibilitaron la reproducción y la circulación, aunque en poca cantidad, de lo que producían las vanguardias de Latinoamérica, Europa y Estados Unidos.

En Argentina, Edgardo Antonio Vigo, un gran amigo y colaborador de Clemente Padín, editó la revista *Diagonal Cero*. En sus publicaciones también se reflejaba su programa poético-artístico. El verbo “revulsionar”, por ejemplo, usado por Vigo, es fundamental para entender qué buscaba. A través de un programa estético ‘revulsivo’, Vigo quería construir obras que hiciesen que el público participase activamente, obras lúdicas, facilitadoras de la acción, creadas para “atacar la integridad del valor ‘arte’”, para desestabilizar el rol tradicionalmente atribuido al artista y al público en la experiencia estética y construir, fuera de los centros y circuitos legitimados, nuevas redes de circulación e intercambio.¹⁰

Sin embargo, la ruptura y la dispersión supusieron la fragmentación o desaparición de archivos y colecciones no solo en Argentina, sino también en Uruguay, Chile y Brasil. En Uruguay, Clemente Padín, tras ser llevado a la cárcel, sufrió la confiscación y destrucción de todo su archivo, que la dictadura consideraba subversivo.

°Una historia que se repite, de distintas maneras, en nuestros países. Los artistas crearon archivos como lugares de memoria extra-oficial, en los que circula un sistema subterráneo de intercambios.

Hoy en día estos archivos son también resignificados y varios artistas están incluso siendo recuperados para la historia hegemónica en un momento en el que otros valores y distintos discursos se agregan a estas colecciones. Así que la relación archivo-exposición crece en un movimiento en el que se revisa la historia del arte y se pasa a incluir artistas y movimientos poco conocidos y presentados hasta este momento. Esto se ve facilitado por el hecho de que el movimiento de arte correo fue inclusivo a la hora de generar archivos, los cuales fueron capaces de pervivir pese a los golpes sufridos y al desinterés de los museos por su conservación.

10. Davis, Fernando. *Prácticas “revulsivas”. Edgardo Antonio Vigo en los Márgenes del Conceptualismo*, mimeo, 2008.

Entre otras cosas, el archivo de Paulo Bruscky es ejemplar por reunir a importantes nombres de la vanguardia artística internacional, que confluyeron en Recife gracias al arte correo.

El retorno de muchos artistas, sobre todo latinoamericanos, que partieron al exilio en los 70, coincide hoy con la reevaluación de las obras y trayectorias que quedaron por muchos años al margen del sistema institucional de legitimación. En un movimiento análogo de reparación y reconstrucción de la historia, el gobierno brasileño anuncia el proyecto de apertura de los archivos secretos del período de la dictadura militar en Brasil. “Memorias reveladas” es el nombre de este centro de documentación, que reúne y hace relativamente públicos los acervos de órganos públicos de los Estados e incluso los registros de los órganos relacionados con el gobierno militar, como el Servicio Nacional de Información (SIN) y la Comisión General de Investigaciones, que incluye, además, un espacio expositivo en el antiguo DOPS (Departamento de Orden Público y Social), lugar adonde eran mandados los presos políticos.

Memoria, imagen y conflicto

La función y el perfil del museo de arte contemporáneo han cambiado mucho en las últimas décadas. Esto significa que sus tareas primordiales de preservación, exhibición y custodia de objetos debe necesariamente ser revisada. Varios proyectos buscan actualizar los soportes de la memoria, el medio digital se vuelve un recurso y los archivos posibilitan la circulación de objetos. Como indicamos en un trabajo anterior¹¹ bajo el rótulo “cuando preservar es dar inteligibilidad”, la preservación en el contexto del museo no implica solamente la mantenimiento física de los objetos. La preservación supone cada vez más la digitalización de archivos y su inserción en una red abierta e intertextual. Trabajos como el de Antoni Mercader con el Grup de Treball colectivo catalán activo en la década de 70, se vuelve accesible en el archivo digital de alcance global.

Al discutir el papel del museo y del archivo en la cultura contemporánea, Hal Foster (1996) opera con el concepto de cultura visual.¹² Es decir, considera las implicaciones subyacentes al tránsito del campo de la historia del arte a la cultura visual en cada uno de sus términos: de la historia a la cultura y del arte a lo visual. Como observa ese autor el pasaje de la historia hacia la cultura toma la antropología como discurso privilegiado, y el pasaje del arte a lo visual toma como principios orientadores el psicoanálisis y los imperativos de la tecnología.

Sin embargo, sabemos que la historia del arte no es neutra, sino un territorio de conflicto permanente de fuerzas e intereses. Norte y sur, occidente y oriente, y otras nociones múltiples y divergentes de lo que es el arte se enfrentan y determinan la condición misma de su visibilidad.

11. Freire, Cristina. *Poéticas do processo. Arte Conceitual no Museu*. São Paulo, Iluminuras, 1999, p. 40.

12. Foster, Hal. “The archive without Museums”, *October* vol. 77, summer, 1996, pp. 97-119.

En esa medida, la imagen es un campo de batalla, y la crítica de las imágenes (que no tiene nada que ver con la crítica del juicio kantiana) implica el estudio de las condiciones que genera lo que llamamos arte. Por tanto, modificar los modelos epistemológicos de lo que entendemos por historia, los modelos estéticos de lo que entendemos por arte y los modelos institucionales de lo que aceptamos como museo y archivo se presentan como tareas urgentes que no pueden pasarse por alto o resultar indiferentes.

La editorial como proyecto artístico: Beau Geste Press/Libro Acción Libre. ¿eN el suR, o DEL Sur? Revisando lo revisado

Felipe Ehrenberg

Me encantaría platicarles de todas mis aventuras, en especial la que resultó del taller literario que nació en el barrio bravo de Tepito y que animó por más de una década mi Cocinera Atrevida. En 1991 Lourdes convocó a un grupo de amigos dispares para reunirnos martes a martes y comer su comida, leer, discutir y escribir. Nos dedicamos a la literatura negra, policíaca. Eventualmente “los comensales del crimen” decidimos sacar nuestra propia revista y la llamamos *Biombo Negro (BN)*.¹ Totalmente ilustrada por nosotros mismos, era retro absoluto. *BN* luego se convirtió en una editorial en la cual publiqué mi libro *El arte de vivir del arte...* que va para su cuarta edición. “Los comensales del crimen” por su parte siguen reuniéndose en México.

Hoy me limitaré a ofrecer un breve recuento de una editorial muy anterior que nació en Inglaterra y se llamó Beau Geste Press /Libro Acción Libre.² *La importancia de aquel impulso fueron sus secuelas*: la BGP/LAL resultó ser un paso determinante en una odisea mayor que tuvo consecuencias difíciles de medir pero tangibles. Se gestó al calor del movimiento estudiantil que sacudió a México en vísperas de los Juegos Olímpicos de 1968; nació y dio frutos en el Reino Unido de 1970 al 74, cuando pude volver a México. Alcanzó su plenitud y dio frutos entre 1979 y 1985. Se marchitó después de los terribles sismos que cambiaron nuestra historia. Y dejó sus semillas.

La BGP/LAL es reconocida a nivel internacional como una de las pioneras del libro-objeto de artista. Qué mejor oportunidad que ésta, para hablar de una experiencia tan poco conocida en Brasil.³

1. <http://zap.to/biombonegro>

2. Cristina Freire me ha invitado a hablar de mis experiencias como artista editor en este encuentro y se lo agradezco de corazón, a ella y a Ana Longoni, con quien comparte la organización del evento.

3. Aracy Amaral tuvo a bien presentar una pequeña exhibición de libros-objetos creados en la editorial por artistas, cuando dirigió la Pinacoteca do Estado de São Paulo (1975-1979).

1.

A finales del '68, en víspera de los Juegos Olímpicos, el gobierno del PRI que entonces llevaba 38 años en el poder cometió lo que hoy recordamos como la Matanza de Tlatelolco, masacrando más de medio millar de ciudadanos que se habían unido a las protestas del movimiento estudiantil. Casi 10 mil mexicanos huyeron del país, entre ellos, Martha Hellion y yo con nuestros dos pequeños hijos.

Llegamos a Inglaterra por circunstancias totalmente ajenas a nuestra voluntad. No éramos estudiantes becados ni artistas en busca de reconocimiento y mucho menos turistas adinerados. Nos sacudían las noticias de amigos satanizados y vejados, encarcelados, torturados o expulsados del país. Cultivamos nuestra “mexicanidad” y por extensión nuestra “latinoamericanidad”. A la vez hicimos amistades significativas y perdurables en Europa. Nuestras vivencias como expatriados se reflejaron en nuestra relación personal y con los hijos y en nuestra relación con los ingleses, empezando por los colegas de profesión y luego, por extensión, con los artistas de todo el mundo que tiempo después trabajarían con la BGP/LAL.

Mientras le dedicaba tiempo a una asociación formada en Europa para exigir la libertad de los presos políticos en México, Martha y yo buscábamos cómo sobrevivir en Londres. Mi obra entonces se bifurcó. Producía objetos artísticos, claro, pero empecé a conocer a artistas con quienes me identificaba mejor, como Gustav Metzger y algunos de los participantes originales del *Destruction in Art Simposium*. Sus reuniones para un segundo encuentro me permitieron realizar otra de mis *performas*: declararme obra de arte frente a la Tate. Ahí conocí al enmarcador Sigi Krauss y a Richard Kriesche, austriaco becado en Inglaterra. Cuando estalló la gran huelga de los recolectores de basura londinenses, Richard y yo nos lanzamos a una apasionada investigación de la basura misma, que nos sirvió para crear metáforas, analogías y solipsismos en torno al arte y la estética y su impacto en la sociedad.⁴ Las reunimos en una exhibición llamada *El pollo del 7º Día (The 7th-day Chicken)* que presentamos en la galería de Sigi Krauss, en Covent Garden (1970).⁵

Entre quienes visitaron la exposición estaba David Mayor, quien organizaba una “muestra de gabinete” para la Universidad de Exeter, donde estudiaba. Le asistía al Prof. Mike Weaver a reunir obras de unos artistas iconoclastas casi desconocidos agrupados bajo el nombre de Fluxus. De este encuentro tuvimos Martha y yo la idea de mudarnos a Devon. Ahí fundé la Beau Geste Press como una editora colectiva y con esto el proyecto de David creció para transformarse en una espléndida exhibición itinerante. *FLUXshoe* viajó por el Reino Unido durante todo un año. La BGP/LAL desaparecería unos años después habiendo publicado casi 150 títulos. Su impulso dio lugar a algo mucho mayor en México.⁶

4. Ver “La Poubelle - It's a sort of Disease Part II”, 1971, filme en 16mm: http://www.tate.org.uk/research/researchservices/archive/audiofilmhighlights/player_ehrenberg.shtm

5. De esta acción surgió el Taller Polígono (The Polygonal Workshop) al que luego se unió el dramaturgo y fotógrafo Rodolfo -Laus- Alcaraz.

6. De 1972/73 una exposición itinerante de FLUXUS coordinada por David Mayor (Exeter, UK) y con la bendición de George Maciunas y Ken Friedman, visitó diversas locaciones bajo el título de *FLUXshoe*, abriendo camino para varios artistas ingleses emergentes como Ian Breakwell,

2.

Resumiré los momentos clave en torno a nuestra minúscula editorial.

En 1968 estalla el Movimiento Estudiantil en México, que envuelve a estudiantes, la sociedad y, claro, a los artistas. Ante la mordaza que el gobierno le imponía a las imprentas, las bases recurren al mimeógrafo para circular todo tipo de consignas, denuncias y citas para las movilizaciones. Los volantines y folletos que dan fe de los reclamos se expresaban en imágenes creadas por los artistas. “La gráfica del ‘68” es todo un imaginario de emergencia de sorprendente dinamismo. Arrestada por transportar un mimeógrafo en su carro, Bertha Navarro, amiga muy cercana, fue condenada a catorce años de prisión.

Tras la Matanza de Tlatelolco, casi diez mil mexicanos salieron del país. Martha y yo y nuestros hijos, Matthías y Yael, aterrizamos en Inglaterra.

En 1969, a la vuelta del sótano donde vivíamos en Londres, una tienda de segunda mano ofrece un mimeógrafo Gestetner, en 50 libras, una ganga. No tenemos un centavo pero lo compro por estar prohibido en México... y descubro que me sirve para crear obra gráfica. Pronto puedo cantar y bailar con mi mimeógrafo, por lo que *lo pongo a trabajar para y con mis amigos*. Por eso lo bautizo Beau Geste.

Además de mi obra gráfica personal, Beau Geste me permite sacar mi primera revista, *DT-Documento Trimestral* (o si se quiere, *Delirium Tremens...*). Decido recoger los apuntes y las notas “de campo” de los amigos mexicanos de paso por Londres. Edito sólo un número, pero...

Entre los primeros en aprovecharse de mi Beau Geste estaba Michael Gibbs, a quien conocimos gracias a David Mayor en la galería de Sigi Krauss, a quien a su vez conocimos gracias a los integrantes del DIAS⁷. A través de Sigi conocí a Philippe Mora, quien después nos regalaría nuestro segundo mimeógrafo⁸ y nos presentaría a Richard Neville,⁹ y por Richard conocería a Robert Hughes...

Por el ‘71 y ‘72 percibimos Martha y yo que nuestros hijos sufrían por el racismo de los niños ingleses. Lo sensato fue mudarnos a Devon; nos acompañan Chris Welch y Madeleine Gallard (RIP). Ahí, en Clyst Hydon, nos acomodamos en una antiquísima y desvencijada casona de muy baja renta: Langford Court. Sus generosos espacios nos permiten ir cumpliendo todos los sueños posibles, empezando por la creación de un

Helen Chadwick y COUM Transmissions (después Throbbing Gristle). El sustancioso catálogo con introducción de Kyosan Bajin fue publicado por la BGP/LAL. Fundada por Felipe Ehrenberg en 1971, ubicada en un antiguo caserón campestre cerca de Cullompton en Devon, la BGP/LAL pasó a ser una de las pequeñas prensas más influyentes de los 70s. *FLUXshoe* fue exhibida nuevamente en una muestra llamada “*FLUXbritannica*” en la Tate, en 1994. No hubo catálogo pero sí un extenso volante de donde se tomó la información para el portal de la Tate. http://www.artcornwall.org/interview_fluxshoe_stuart%20reid_felipe_ehrenberg2.htm

7. II Destruction in Art Symposium 1970, organizado por Gustav Metzger, continuación del primero que fue celebrado en el Africa Centre, Covent Garden, Londres, 9-11 septiembre, 1966.

8. http://en.wikipedia.org/wiki/Philippe_Mora

9. <http://www.richardneville.com/>

colectivo de amistades afines.¹⁰ La casona se convertiría en un imán y atraería los artistas más eclécticos imaginables. David Mayor se nos une casi de inmediato.

Había que ayudarlo con la *FLUXshoe* y Martha fue la museógrafa que le dio portabilidad total al proyecto. Nuestra primera producción editorial fue el catálogo (con introducción de Kyosan Bajin), impreso en Cullompton por Terry Wright. Terry y su mujer se suman a la BGP y durante un año entero *FLUXshoe* nos va generando más y más tareas editoriales. Periódicamente lanzamos un nuevo catálogo y empezamos a darnos a conocer.

Desde Amsterdam me escribe mi amigo Ulises Carrión. Diseñamos juntos su muy primer libro como *poeta mexicano que prescindir del español para expresarse: Arguments* ya es legendario. Su amiga Tanya Erlij financia la mitad de la publicación: 26 libras esterlinas. Yo decido producir treinta ejemplares “caros”, buen papel, pasta rígida, firmados y numerados, para ofrecerlos a clientes especiales. Imprimimos cuatrocientas copias más en versión “económica”. Con la venta de diez ejemplares de lujo cubrimos la producción; con diez más, la edición. La venta de cien de las copias baratas dan para producir otro catálogo; parte de la ganancia se divide y se reinvierte. Salvo un par de excepciones, la BGP/LAL nunca publicó sin la colaboración activa de los artistas, quienes viajaban hasta Devon para platicarnos de su proyecto. Si congeniábamos, se cerraba el pacto: el artista cubría los gastos de los materiales y su sustento. Se albergaba en nuestra casona sin costo, participando en el diseño, la impresión, el compaginado, el empastado y la distribución de su edición.

Enfatizo lo sorprendente: BGP/LAL es una editora eminentemente mimeográfica. Nuestras ediciones eran limitadas, sí, pero fueron muchas. Nuestra vértebra fue la revista *Schmuck... Schmuck* Alemania, *Schmuck* Francia, Islandia, Hungría... *Schmuck* Latinoamérica no llegó a ser impresa. Sus contenidos se dieron a conocer masivamente en México bajo el título de *Testimonios de Latinoamérica*, y posteriormente se convirtieron en la muestra *América en la mira*.¹¹

10. En el México en que crecí aún predominaban el ejido y el tequilo: Tequilo significa trabajar en conjunto por el bien de todos: “A lo largo de su historia, las comunidades indígenas han ejercido numerosas y variadas formas de trabajo comunal, familiar o individual que incluían o no la reciprocidad o la redistribución de la riqueza, y que se realizaban, o aún se realizan, bajo modalidades de cooperación voluntaria u obligada. Muchas de estas estrategias se aplican para garantizar la subsistencia, la seguridad social o la armonía del grupo, para obtener un servicio a cambio de prestación de mano de obra, y para lograr la buena marcha de las relaciones interpersonales...” Arturo Warman. *Los indios mexicanos en el umbral del milenio*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 235-236.

11. *Testimonios de Latinoamérica* (1978): muestra interamericana de obra testimonial de la colección del artista. (ver nos. 42 y 43, de la revista *La Semana de Bellas Artes – INBA* tiraje promedio 260 mil ejemplares), México DF: Museo Carrillo Gil-INBA,. *Testimonios* se convertiría en la exhibición *América en la mira*, muestra itinerante de gráfica experimental internacional que organizo el Grupo Proceso Pentágono y el recién fundado Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura. Se presenta en el Museo de Arte Contemporáneo de Morelia, Michoacán, Galería Universitaria de la Universidad Autónoma de Puebla, Escuela de Diseño y Artesanía (EDA-INBA), México DF, Galería de la Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca y en las tres unidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, México DF.

En 1973 nos visitan los chilenos Cecilia Vicuña y Claudio Bertoni, cada quien con su proyecto. Claudio termina primero su libro *El Cansador Intrabajable*. Justo antes de compaginar el de Cecilia, *Sabor a mí*, Pinochet toma La Moneda y Salvador Allende se da un tiro. *Sabor a mí* se convertirá en el primer aullido de dolor de aquel país y es citado por todos los medios en Inglaterra...¹²

Hubo quien nos equiparara a la Kelmscott Press de William Morris. En la práctica mi principal referencia fue – sigue siendo – la poderosa tradición artesanal de mi país, cuya milagrosa producción artística se da con los más pobres recursos. El lujo de nuestros libro-objetos estriba no en el material sino en su factura total:¹³ para *Sabor a mí* reciclamos sacos de comida para puercos.

Editar es una historia construida con base en muchas más historias de amistad perdurable: Carolee Schneemann (a quien conocí años atrás en Nueva York gracias a Margaret Randall) hizo su primer libro con nosotros (*Parts of a Body House*), gracias al *FLUXshoe*, conocimos a Dick Higgins y muchos FLUXeros más, como Takako Saito que se enamoró de David y también se vino a vivir a Devon. A través de Ulises conocimos a Sigurdur Gudmundsson, Hreinn Fridfinnsson, Douwe Jan Bakker y Kristján Gudmundsson, islandeses que vivían en Holanda; Martha se enamoró de mi alumno Jan y se fueron a vivir juntos; Mathtías conoció a Katrin (con quien se casó tres lustros después); conocimos al compositor Michael Nyman y juntos publicamos su primer libro, y a Opal L. Nations (cuyo mimeo libro empastado en madera fue premiado),¹⁴ y a Colin Naylor y a Clive Phillpot y a Nick Serrota y a ufffff!

Cabe mencionar que Ulises Carrión siguió creciendo en Amsterdam,¹⁵ para tejer con sus obras y pensamientos la trama de una de las teorías estéticas más profunda, encantadora y atinada, propuesta por un latinoamericano en lo que va del siglo.

12. "the first howl of pain to emerge from the rubble of Chile's conscience, just two months after the coup", escribí. - Cecilia Vicuña, *Sabor a mí*, Devon, Beau Geste Press, 1973 – edición de 350 ejemplares : <http://www.library.yale.edu/aob/Exhibition/vicuna.htm>

13. Será por edad o por coincidencia, pero soy un artista "puente" en México. Desde que lo recuerdo mi trabajo y comportamiento se ciñen no al arte sino a la historia de mi país. Refleja a la vez los agravios que guardan los herederos de los desposeídos, y las culpas que nos heredaron los invasores. Me gusta pensar que incorpora el espíritu creativo que surge de manera inevitable cuando la pugna deriva en cópula (*¿Síndrome de Estocolmo ante verbum???*). La casa materna: una churrigueresca combinación de artesanías y libros en tres idiomas. Mis referencias formativas fueron claras: la variada riqueza artística del México profundo, sus estéticas, obligadas a rivalizar con el imaginario europeo, fueron relegadas al territorio de las artesanías y los souvenirs. No siendo producto de la escuela de arte, me regí por una única guía: *la desobediencia como método de trabajo*. No fue sino hasta que fundamos la Beau Geste Press, que descubrí la verdadera línea entre el arte y la artesanía: se trata de conceptos. (Al respecto, ver: Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo: una civilización negada*, México DF, Grijalbo, 1990).

14. Opal L. Nations, (interpretado por Felipe Ehrenberg), *The Man Who Entered Pictures*, libro-objeto de artista, portada de madera, 30 copias firmadas por Nations y Ehrenberg, junio/julio, 1972.

15. Publica unos cuantos libros más con BGP/LAL; luego adquiere su propio mimeógrafo, se vuelve editor de sus propias obras, y muerto de hambre, se la pasa abriendo y cerrando centros (In-Out Centre) y galerías y librerías (*Other books and so*, Ámsterdam).

Se hace hora, a principios de 1974, de volver a México. Aunque vendemos todo el equipo de imprenta de BGP/LAL, nuestra labor editorial continúa: David y Takako y los demás se encargan de distribuir las producciones de la BGP desde Exeter, mientras yo me establezco en Xico, en el estado de Veracruz. Ahí, en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana en Xalapa fundo una editorial a la vez que Robin Matus y Myra Landau publican bajo el rubro de BGP. Pero de la política nadie escapa: no tardo en ser expulsado de la Universidad,¹⁶ en principio, por colgar un letrero sobre la puerta de mi salón que reza: “El arte es solo una excusa”.¹⁷

3.

De Xico viajo a la capital con frecuencia para vender mi trabajo. Lógicamente, empiezo a compartir mis experiencias editoriales. El primer libro objeto publicado en México fue el *Libro de las 24 Hrs* que hago con los alumnos de Ricardo Rocha en la Academia de San Carlos, todos artistas hoy reconocidos. Pero nos salimos del reducido territorio del Arte con A mayúscula. Con varios de ellos fundo entonces los Talleres de Comunicación Haltos2Ornos (H2O).

Durante los años de 1979 y 1980 viajo a Nicaragua tras el derrocamiento de Somoza para impartir talleres de comunicación con el mimeógrafo. El padre Ernesto Cardenal, entonces secretario de cultura del gobierno sandinista, publica un *Manual para editoriales mimeográficas*, técnica que se aplica en todo el minúsculo país.

Por otro lado, Manuel de la Cera invita a H2O a colaborar en la Dirección de Promoción Cultural de la S.E.P. Durante siete años, hasta poco después del sismo del '85, los 26 instructores de H2O y yo recorremos el país entero enseñándole a la gente, no a usar un mimeógrafo (cualquiera sabía eso), sino *a crear sus propias editoriales*.

Guardaré el relato de esta historia para nuestro próximo encuentro. Basta decir hoy que H2O estimuló la fundación de más de 800 editoriales. La vida de la mayoría de estas puede haber sido breve, lo interesante es que muchas engendraron al menos una más... Para describir el efecto de esta labor cabría legitimar – por qué no – otro de esos anglicismos derivados del latín: *¡empoderamiento!* (*empowerment*)

No importa cuánto digitalicemos nuestras vidas, los libros de artistas (o libro-obras) están aquí para quedarse:

*en su exquisita intimidad,
en su profunda capacidad para contener ideas,
en su generosa ligereza física (son como copos de nieve, todos distintos e inviables),
en su encanto individual,
en su respeto al pasado y a la historia ininterrumpida de hacer libros para exponer pensamientos,*

16. En realidad, la expulsión se produce por participar en el movimiento sindicalista universitario. El Rector entonces era Roberto Bravo Garzón, destacado miembro del PRI estatal.

17. Consultar Martha Gever, “Art is just an excuse”, *Afterimage* (*Visual Studies Workshop*), Rochester, NY, n. 9, vol. 10, 9 Abril 1983.

*en su capacidad para sintetizar y canalizar las inquietudes que compartimos (dicho en el presente) tantos creadores en tantas latitudes ...
el libro/obra, esta singular, casi modesta variación al arte, es la respuesta más generosa que se le hubiera podido ocurrir al siglo XX.*

Es mi opinión.



Entrevista a Felipe Ehrenberg¹

Te defines “neólogo” y tu actividad artística es múltiple y polifacética. ¿Cómo analizas tu participación en los movimientos artísticos en México en los años 1960 y 70?

Ciertamente mi formación como artista plástico a finales de los años 50 y principio de los 60 fue en mayor medida ortodoxa y tradicional: un apoyo entusiasmado a mi vocación por parte de la familia y los muchos artistas que formaban parte de su círculo de amistades, asistente de artistas más viejos, unos breves períodos académicos, una práctica constante y obsesiva y una entrada precoz al ruedo galerístico a los 19 años de edad.

Además del acceso amplio que tuve desde muy pequeño a exhibiciones, libros de arte y lecturas que me marcaron: biografías y novelas biográficas de grandes artistas (cuando a los 11-12 años de edad, leí los diarios de Leonardo de Vinci, descubrí que era yo totalmente ambidiestro), también fui fuertemente influenciado por el muralista José Chávez Morado (1909 - 2002), y de manera muy especial por el pensador Mathias Goeritz (Danzig 1915 – México 1990), autor del “Manifiesto de la Arquitectura Emocional”.

Vivíamos el ocaso de la llamada Escuela Mexicana de Pintura y el auge del “caballetismo” y los inicios de la abstracción. Era un mundo polarizado cuyos dos extremos yo describiría hoy como demócratas y republicanos, que no me interesó en lo absoluto.

Determinado a vivir de mi trabajo artístico, aprendí a caminar en la cuerda floja entre el arte tradicional y la consecuencia multifacética de mis inquietudes – ino fueron pocas! – que empezaron a divertir e interesar a mis contemporáneos.

Fue cuando llegué a Inglaterra, orillado por la circunstancia política del '68 en México, que el escritor (y compadre mío) Fernando del Paso me describió como “neólogo”, concepto que asumí como título profesional y que me fue legitimado por la Universidad de Puerto Rico en 1986.

1. Realizada por Cristina Freire en abril de 2008.

En 1974, poco después de la amnistía decretada por el Presidente Echeverría, volví a México y me establecí en Xico, Veracruz, a casi 6 horas al sur oeste de la capital. En mi bagaje conceptual cargaba la fructífera experiencia del *Polygonal Workshop* que fundamos Richard Kriesche y yo con Rodolfo Alcaraz, y los maravillosos conocimientos que me dio la Beau Geste Press, que fundamos Martha Hellion, David Mayor y yo en Devon. Fue así, con la BGP, que me introduje de manera directa y profunda en Fluxus.

¿Cómo fue tu relación con el Fluxus?

Fue intensa, muy cálida y hasta doméstica durante todo el período de actividad editorial en Devon. No hay que olvidar que entre muchos otros acercamientos, una gran FLUXiana, Takako Saito, y David Mayor, se enamoraron y ella pasó a vivir en nuestra casona en Devon.

Pero yo vivía una intensa y en extremo “*saudosísima*”² relación con la América Latina y cuando por fin volví a México con mis hijos –pero sin su madre-, tomé la tajante determinación de desconectarme del universo europeo del arte. Poco a poco declinaron mis contactos con mis amigos en Fluxus... Eran los tiempos antes de *internet*... He recuperado varias de las relaciones más intensas a pesar de que Fluxus ya no exista más.

¿Cómo entiendes, vives y viviste la relación entre arte y política?

En México esta pregunta no se haría, al menos no antes de que nos sumergiéramos en el neoliberalismo. Yo siempre he entendido que antes de ser artista plástico (o ingeniero civil o albañil) uno es ciudadano. ¡El asunto es así de simple! De ahí que ser tan simbólicamente significativa mi decisión de residir en Brasil de manera permanente: estoy en un mismo suelo conceptual.

¿Qué fue y cómo se formó el Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura (FMGTC)?

El Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura fue consecuencia orgánica de lo que hoy se conoce como el Movimiento de Grupos (1974- ¿1982?) que dejó su muy profunda impronta en el arte contemporáneo del país (sirvió de modelo para la formación de un frente similar en Nicaragua, tras la caída del dictador Somoza). Los fundadores fuimos el Grupo Proceso Pentágono (GPP), el Grupo SUMA, el Grupo MIRA y varios otros.

2. N. de T.: La palabra en portugués indica un sentimiento de profunda nostalgia.

¿Crees que es posible un proyecto programa editorial como Beau Geste Press / Libro Acción Libre en el contexto actual?

¿Por qué no? Nada mejor que los artistas –de manera individual o colectiva, física o virtual– busquen dar a conocer su producción sin los lastres y trabas con los que la “cultósfera” (el *establishment* galerístico) filtra la producción menos ortodoxa del momento.

El impulso de la BGP fue de carácter binómico: por un lado, su producción en extremo artesanal cuyas consecuencias son los libros objeto de artistas, (o librObjetos); por el otro, su marcada impronta de carácter conceptual. El libro objeto hoy día goza de un muy buen lugar dentro del mercado internacional de arte. La teoría producida por artistas siempre tendrá sitio en las consideraciones de historiadores, críticos y curadores.

¿Organizaste un archivo de esa historia con tu material? ¿Dónde está hoy?

Siguiendo los consejos de mi padre, empecé a guardar y ordenar papeles diversos, documentación, trivialidades, desde la edad de diecisiete o dieciocho años. La existencia cada vez más voluminosa de mis archivos se convirtió en una actividad más intrínseca a la profesión. Empecé a fragmentarla, vendiendo algo de esa documentación importante, como mis cartas con FLUXUS y otros artistas, por motivos económicos en 1996-97 pero muy pronto desistí de deshacerlo. La Tate guarda todos los archivos relacionados con la Beau Geste Press³, y una parte sustancial fue adquirida por Stanford University.⁴ Otra parte se guarda en comodato en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en México, y la parte más íntima la conservo en México y São Paulo, destinada a lo que pronto será la Fundación Ehrenberg-Xicochimalco.

3. Disponible en: http://www.tate.org.uk/research/researchservices/archive/audiofilmhighlights/player_ehrenberg.shtm

4. Disponible en: <http://www-sul.stanford.edu/depts/spc/exhibits/ehrenberg.html>



Arte Inobjetal: de la representación a la acción

Clemente Padín

En esta nota se incluyen los textos que cubren casi toda la información sobre el Arte Inobjetal, inicialmente presentado como una propuesta hacia una “poesía sin objetos”, una poesía que se expresara únicamente a través del lenguaje de la acción, en los artículos “La Nueva Poesía”¹ y “La Nueva Poesía II”.² Luego, se suman fragmentos de la nota “El Lenguaje de la Acción”³, los “Manifiestos 1, 2, 3 y 4”, difundidos vía postal en el circuito internacional (Networking) hacia 1971, y la autocrítica a la propuesta que le mereció al autor, extraída de la parte final del libro *De la Representation a l’Action*.⁴

La nueva poesia (1969)

La sintaxis, los nexos, las expresiones causales, los sintagmas, las bimetraciones, la redundancia, los diccionarios, la adjetivación; las estrofas unitivas, los grupos semánticos determinativos, el sujeto, los neologismos, el verbo, las anomalías flexivas, el complemento, la versificación; los paradigmas, los pronombres, la gramática: todo a la basura. Nada de imágenes inducidas con elementos ajenos a su propia naturaleza; basta de metáforas, indeciso segundo término de identificaciones triviales; basta de la excreta elegíaca del hombre con cara de pato. El lenguaje rompe con la tradición lingüística que se ha empeñado en definirlo por su función y no por su primaria condición de objeto. Guerra a la exclusiva y autoritaria función expresiva del lenguaje. Novedosa Gladys podrá reposar, se terminaron las sumersiones al infierno en busca de lo distinto. Las posibilidades de combinación del lenguaje se

1. *OVUM 10*, nº 1, dic. 1969.

2. *OVUM 10*, nº 4, sept. 1970.

3. Publicada en mayo de 1975 en la revista *Abertura Cultural*, Río de Janeiro, Brasil.

4. Nouvelles Editions Polaires, Marsella, 1975.

han agotado luego de un uso desmedido de más de 30 siglos, ¿quién se atreve hoy a seguir mezclando adjetivos y adverbios buscando el punto más allá que soñara Breton? Se terminaron los paseos dominicales en torno a la plaza en ruinas del lenguaje, las milicias cansadas de Eliot muertas al fin. El lenguaje se niega a seguir siendo usado y definido por su función expresiva; es, ante todo, una materia, un objeto de naturaleza fónica primero, luego visual-fónica y, ahora, libre del lastre de la significación, instrumento de localización de la poesía.

El significante, tradicional evocador de imágenes por asociación psíquica, se ha erigido el verdadero protagonista de la poesía. De todos los componentes de la relación significante-significado apenas si quedan algunos cuajarones de la relación significante-objeto que perdura gracias a los viejos hábitos perceptuales. El significante ya no evoca imágenes, ni identifica sentimientos, ni transmite estados de ánimo. Los elementos del lenguaje se transmiten a sí mismos. Nada de sentidos, nada de conceptos, nada de hipérboles. Si la relación significante/significado siempre ha sido un sistema convencional de signos creados para comunicación entre los hombres, ¿por qué utilizarlo, con qué autoridad se nos impone una herramienta ineficaz para develar lo poético cuando ya ha demostrado largamente su incapacidad?

La férrea tiranía del poeta-genio-talento insustituible-brujo de la tribu ha desaparecido. El poema ha dejado de ser vehículo de caprichos, de lamentos, de procesos emocionales que sólo interesan al autor y que se imponen al lector pasivo por la sola autoridad de aquel. Ahora ambos, el productor y el consumidor de poemas, son los creadores, los que actualizan el material poético. La antigua relación poética lector/oyente desaparece en virtud de que el proceso emocional o transmisor de informaciones o vocero de inquietudes sociales o metafísicas o de localización de la poesía pertenece a ambos, y ambos son responsables de la realización total del acto poético. La poesía, creándose al mismo tiempo que se actualiza, al mismo nivel de la acción y no por delante como vaticinaba Rimbaud. Ambos asumiendo su responsabilidad frente a la poesía y frente a la realidad. No más receptáculos de imposiciones, de confidencias, de trivialidades, sino responsables de actos y situaciones ante las cuales habrán de ejercer su libertad de elección. Se ha esclavizado a las palabras haciéndolas transportes de tonterías, mudanzas de malas conciencias; ahora las palabras han dejado de ocultar el arte, retoman su primigenia condición de actos, de objetos. Específicamente servirán en sus funciones tradicionales: transmitir información, pero no para transfigurar la realidad tal como se ha intentado hasta ahora, mecanismo viejo e inservible, obnubilador de la angustia temporal de seres que no toleran lo real, adviniendo a todas las teclantes posibilidades de la relación significante/significado, con sus oscuras y personales simbologías, con sus ambigüedades de conceptos y con sus seguras modificaciones diacrónicas. Ahora la opción es comprender, reaccionar y modificar la realidad y no resistirla pasivamente. El hombre es responsable de lo que sucede; es un ser histórico, obra sobre la realidad mal que le pese y pretende olvidarlo por el camino fácil de la simbolización. La nueva poesía induce al acto y, por analogía, esa actitud se traslada al resto de sus actividades. La poesía es acto, no pensamiento. La vieja aspiración de los traficantes de ilusiones: la identificación, desaparece por su propia imposibilidad, ahora habrá que incorporarse o rechazar esos objetos llamados poemas visuales, pero en todo caso por movimiento y no por intermediación de elementos ajenos a la

actualización de la poesía. Las palabras cumplían esa función celestinesca, de acarreadoras de conceptos; ahora su ajenidad, propia de los objetos, se vuelca en modificaciones y en trastornos.

De ninguna manera la nueva poesía niega la importancia de la función expresiva del lenguaje, gracias a ella el hombre se comunica con sus semejantes, aprende, comprende y conoce la realidad y es capaz, mediante esa función, de transmitir ese conocimiento o interpretarlo, y de la misma manera que interpreta la información que le proporciona un mapa, por ejemplo, podrá dirigirse a donde quiera; ¿pero qué tienen que ver los mapas con un arte en donde el elemento específico fueran precisamente los mapas, qué tiene que ver la función expresiva del lenguaje con la poesía, qué tiene que ver el rojo de un semáforo con el rojo de una pintura figurativa? En el primer caso son obligados a significar algo que se decreta por convención, por contrato; en el segundo actúan tal como son.

Hasta ahora la poesía tradicional ha sido una pretendida arma para destruir o afirmar los sistemas, sin advertir que por su propia índole de actividad desarrollada en uno de los paneles subalternos de los sistemas, era imposible e hipócrita el talento. Esos actos fallidos han demostrado su incapacidad para alterar algo. Es imposible sustituir lo real. Todos cabalgamos sobre Babilonia y perseguimos a los Bactrianos. La poesía connotada de revolucionaria que ha expresado el deseo de realizarla fracasa desde el comienzo, ilusiona y exalta pero no protege de las balas ni toma el poder. Para peor aún los poetas ni siquiera han posibilitado la revolución desde lo que escriben. Las buenas intenciones están bien para los confesionarios. Inducir criterios que se consideran justos y necesarios está bien para la insustituible condición social del lenguaje, no para la poesía a quien concierne ella misma y sus elementos. La unicidad del hombre – si la conquista – actuará por sí misma: si es revolucionaria esa actitud se trasladará a todas sus actividades: las que desarrolla en socavar los cimientos del sistema injusto en su base, es decir, en su infraestructura económica-social y las que desarrolla a niveles subsidiarios como lo son el arte y la docencia, por ejemplo. Ahora la poesía nos obligará, por su específica condición de objeto, al ejercicio de la libertad y a la elección, sin tapujos, de las actitudes frente a ella y frente al resto de la realidad que integra y, por último, a jugarse íntegramente en la elección. Se terminaron los flirteos con la progresividad, el revolucionarismo de los mercaderes del templo, la amoralidad del poeta genial y único; a todos concierne, todos somos creadores; la poesía en manos de los inocentes.

La nueva poesía II (1970)

Así, pues, todas cuantas cosas os dijeron, hacedlas y guardadlas; mas no hagáis conforme a sus obras, porque dicen y no hacen.

Mateo, 23:3

El signo sustituye al objeto y la acción. La información no podría ser transmitida si necesitaríamos tener presentes los objetos y las circunstancias de la acción sobre las que versa. Esa condición, imprescindible para la comunicación verbal y transmisión

de conocimientos, se ha convertido en instrumento de opresión por deformación de su finalidad esencial: la representación ha dejado de servir al hombre para servir al motor de la sociedad en la que se mueve -en nuestro caso, la concentración de las fuentes productivas en pocas manos- y al freno al desarrollo coherente de esas fuentes por traslación de su esencia.

El capital no sólo enfrenta al hombre con sus semejantes en beneficio de su expansión sino que aliena todo lo relacionado con él mismo: sus bienes culturales, su propia vida. Separar al hombre de sí mismo y del mundo exterior es el imperativo del capital. Los medios de comunicación masiva han sido cuidadosamente preparados para cumplir esa función. Cuanto más se ocupe el hombre en la *reflexión* menos se ocupará del objeto que se ubique frente al *espejo*. El mundo exterior no es *como es* o como pudiera interpretarlo una ideología materialista o conocimiento científico sino *como se dice* (Jochen Gerz); evidentemente la realidad será *tal cual se dice* según el esquema de interpretación del régimen económico determinante, en nuestro caso, idealista, irracional, etc., según convenga en quienes detentan el capital y, consecuentemente, el poder.

La realidad es reemplazada por su representación lingüística, y la misma representación asegura, por hábito conceptual, su predominio sobre la verdad y la vida. De los dos elementos del signo, el significante y el significado, es en el segundo sobre el que se fundamenta la deformación; el significante no deja de ser lo que es: un objeto de naturaleza fónica o visual según se emita o se representa visualmente, parcial o totalmente aunque, por la índole indivisible del signo no pueda escapar a la misma. Es sobre el significante que se fundamenta la “nueva poesía” aunque algunas corrientes estimen y se valgan del significado. La poesía de expresión, aquella que se basa en la elusividad y la alusividad del significado, no podrá escapar a las improntas románticas del “descenso a los infiernos para traer lo nuevo” o a la “omnipotencia del verbo” mientras persevere en el desarrollo de la representación, ampliando y profundizando el campo de lo conceptual en desmedro de la realidad. El mismo lenguaje que gracias al esfuerzo de los poetas tradicionales se renueva cada tanto y se libra de formas perimidas por el uso o la costumbre, sirve tanto a la ambición individualista de particularización (otro rasgo alienante impuesto por el sistema a nivel de las relaciones humanas) como a las necesidades de instrumentación cultural capitalista en defensa de sus instituciones y no sólo por eso sino también por las ciertas posibilidades de utilización rentables en sus instituciones aplicadas a la recreación y empleo del tiempo libre. En la medida que el lenguaje afiance y aumente la incognoscibilidad del mundo exterior mediante la deformación de su función esencial en beneficio de aquella fuerza determinante, en la medida en que la falsa información que difunde, no por traslación de su valor de verdad exclusivamente sino por la autoridad del cómo se dice, de la representación instalada como un medio de relación imprescindible entre el individuo y el mundo exterior, en la misma medida asegurará el orden que la utiliza en su provecho.

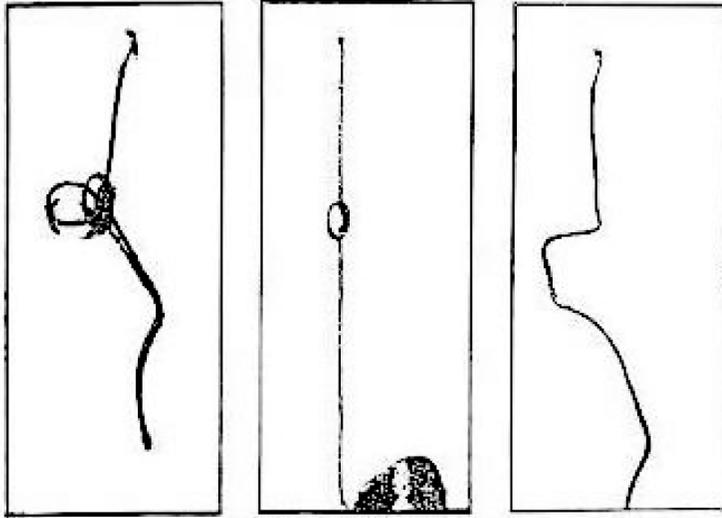
La “nueva poesía” que ostensiblemente se ha enfrentado a la poesía de expresión no ha escapado al vicio de los “ismos” anteriores. En definitiva, salvo las novísimas tendencias, se ha desarrollado en el ámbito de la representatividad, ya sea desde posiciones académicas u oficialistas, ya sea desde posiciones antiacadémicas o

paralelas o contraculturales o marginales, etc. Pero, con evidencia, supera algunas actitudes formalistas de la poesía de expresión, aplicando y desarrollando una *praxis* de elementos autoinformativos, esto es, una práctica informativa del lenguaje sobre sí mismo como primer paso hacia el descubrimiento y desenvolvimiento de nuevas formas de información fuera de la estrecha posibilidad de los signos. Todas sus vertientes – la poesía tecnológica, plástica, gestual, letrista, sonidista, cosista, fónica, estructural, visual, fonética, fotográfica, neodadaísta, etc. – se han integrado al sistema e indirectamente le sirven, utilizando los mecanismos habituales de procesamiento y consumo ya destacados por la industria cultural: el libro, la exposición, el concierto, el *happening*, la revista, la audición, etc. Han preservado el orden que denodadamente han pretendido trastornar, aunque es indudable su influencia, cuantitativamente aún, en la consecución de un arte inédito, un arte que escape al *ars celare artem*, un arte que escape al artificio, creado y disfrutado por todos, que sea solo vida y no obras que dicen y no hacen.

La finalidad del nuevo arte no puede ser la creación de nuevitos esquemas representativos pasibles de ser absorbidos y utilizados en su beneficio por la cultura capitalista, iniciando nuevas búsquedas y nuevos desarrollos que terminarán, presumiblemente, en el mismo callejón sin salida del arte actual; ni tampoco la creación de nuevos procedimientos y mecanismos de difusión, en un vano intento por hacer “llegar a todos el mensaje poético” cuando lo real será la ampliación del mercado para las industrias culturales capitalistas, aunque lo que se difunda sea algo tan alejado del “negocio” como la “nueva poesía” o artes que no se propongan el conocimiento y la expresión de la realidad – pasible de ser alterada intencionadamente – o lo contrario incluso; ni aún las posibles experiencias de exaltación y de exacerbación de las conciencias estéticas, puesto que la sociedad de consumo encontrará, sin duda, la vía por la cual transformarlas en consumibles, tal como lo ha hecho con todos los “ismos” anteriores, más o menos radicales. Asimismo tampoco sería coherente basarlo exclusivamente en el lenguaje (y no sólo porque ha dejado de ser el único vehículo sobre el cual volcar los contenidos y formas poéticas), cualquiera sea su nivel y su índole técnica, ya sea literaria, fílmica, fotográfica, musical, etc., por los ya conocidos riesgos de deformación representativa, aparte del inútil esfuerzo en la creación de nuevos códigos que serán superados por otros novísimos, mientras no se salga del círculo vicioso.

Tal vez pueda parecer aberrante, en estos especialísimos momentos, plantearse y discutir la inoperancia o no del lenguaje, aunque podemos estar de acuerdo en que la batalla se da en todos los terrenos, aún en aquellos que pueden parecer subsidiarios o sobreestructurales, como lo es el cultural, sin duda. La situación del arte y del artista actual justifica la revisión: el Che Guevara, con la lucidez que lo caracterizó, lo define como a un ser enjaulado con la “libertad del mono para hacer piruetas” y no deja de ser cierto pese a las renacidas o nuevas piruetas que ensaye. Tomar conciencia de esa inservible libertad creativa cuyo ejercicio asegura la frustración o la afirmación de sobreestimaciones individuales y el falso espejismo de la “sacrificada” labor social en el caso de que las piruetas pretendan la modificación de la realidad o “noble” labor artística si el propósito es exclusivamente estético o formal, parece ser el primer paso conducente a la destrucción de la jaula.

El lenguaje de la acción



La obra depende del acto del creador-consumidor. La obra existe en tanto se crea-consume. Una vez creada y consumida, desaparece. La obra es el acto.

Los lenguajes se valen de signos para sustituir objetos del mundo exterior para expresar y comunicar mensajes. Ya no se muestra un árbol, se dice “ese árbol”. La representación del árbol mediante un signo que acústicamente suene así y que por convención social designa un objeto con determinadas características que lo diferencian de otros objetos que, a su vez, cuentan con otros signos para ser designados fue factor de progreso al favorecer las relaciones de producción. Los lenguajes de representación, al valerse de signos que no son los objetos mismos, sólo puede actuar, inmediata o directamente sobre las propias representaciones. La influencia de los lenguajes sobre la realidad se efectúa a *posteriori*, al propiciar conductas mediante la sugestión, las órdenes, las solicitudes, etc. Ahí termina el “poder de la palabra” como suelen decir los poetas: quien actúa definitivamente es el hombre y no el lenguaje representativo.

El futurismo, el dadaísmo, el cubismo, el surrealismo, etc., son corrientes artísticas que se valen de lenguajes de representación – hablar, escribir, pintar, recitar, cantar o cualquier otra técnica conocida – que son, en los hechos, actos pero actos cuya índole determinante es la emisión de representaciones y no la emisión de un mensaje mediante una acción.

Cada lenguaje tiene su propio sistema de decodificación (la lectura) y tal mecanismo no cambiará aunque se alteren, hasta lo inverosímil, los canales o las bases sobre las cuales fluye la información estética, sean páginas, afiches, telas, postales, paredes, discos, el cuerpo humano, etc. Tampoco se alteran esos mecanismos de lectura y/o escritura aunque se modifiquen, también hasta lo inverosímil, los

instrumentos utilizados para escribir, sean lápices, pinceles, hachas, aviones o las sustancias empleadas en la técnica de la escritura: carbones, óleos, tintas, emulsiones, barro, ceniza, etc. Todas las combinaciones son posibles con los lenguajes de representación, como en el fútbol, pero la mecánica de tales lenguajes no puede ser alterada sin destruirlos creando otras nuevas, es decir, se puede jugar al fútbol de muchas maneras, con pelotas de trapo o de goma, en un campo o en un patio, con arcos de madera o de fibra pero si, p.e., se modifica la regla que prohíbe tocar la pelota con las manos se está creando otro deporte. A veces, en el arte moderno, basta hacer alguna pequeña modificación para crear nuevas corrientes artísticas como, por ejemplo, aplicar los avances científicos que alteran los canales – la fotografía, el cine, la computación, etc. – o radicalizar los supuestos teóricos de cierta codificación como, p.e., el pasaje del cubismo analítico al cubismo sintético, y de éste al abstraccionismo, etc.; o aplicar las nuevas codificaciones descubiertas en un determinado lenguaje a otro, como en el caso de la transposición de las unidades significativas plásticas a la literatura, etc., etc.

El otro término de la contradicción está constituido por el lenguaje de la acción, sobre el cual poco conocemos hoy día. Se supone que el signo del lenguaje de la acción actúa, al contrario de los signos de los lenguajes de representación, inmediata y directamente sobre la realidad. No sólo expresa mensajes, como los demás lenguajes, al sustituir elementos del mundo exterior por signo-actos de inmediata convencionalización sino que, también, el propio acto-signo realiza aquello que expresa al mismo tiempo que realiza el acto.

Para favorecer el análisis, dividamos el signo de la acción y veamos cómo actúan sus elementos. Por un lado, a nivel de significante, obra sobre la realidad y, por el otro, a nivel de significado, obra ideológicamente. Un pequeño ejemplo: el gobierno uruguayo decidió demoler, en octubre de 1973, dos viejas estructuras de cemento que, anteriormente, habían sido levantadas para la construcción de un aerocarril y que, por razones técnicas, nunca pudo ser ejecutado.

El signo-acto, a nivel de significante, obró sobre la realidad con la efectiva y real demolición de las estructuras de cemento y, a nivel de significado, con la idea que despertó en la opinión pública de que el gobierno “demolerá todas las viejas estructuras que no le sirvan al país”. Este ejemplo sirve también para mostrar de qué modo es posible valerse de los signos – de cualquier lenguaje – para disfrazar la realidad bajo un manto de señales, representaciones o signos-acto. A cualquier lenguaje se le puede forzar a decir lo que se desee y la veracidad de lo expuesto se impone por la autoridad del emisor u otras formas de deformación informacional. Así, es posible observar que determinado sistema de comunicación puede expresar algo mediante un lenguaje y desmentirlo mediante otro: son los desajustes inadvertidos entre teoría y práctica que acostumbran tener los movimientos artísticos, o los conscientes y calculados cuando se trata de propaganda o publicidad. La información, cualquiera sea su naturaleza, es el fruto de la actividad productiva de las comunidades y, al mismo tiempo, es un factor que facilita esa misma actividad, esto es, la información estética puede favorecer el desarrollo de las fuerzas productivas o entorpecerlo (de ahí la gran preocupación de los Estados opresores por controlar todos los medios de comunicación, como en el caso).

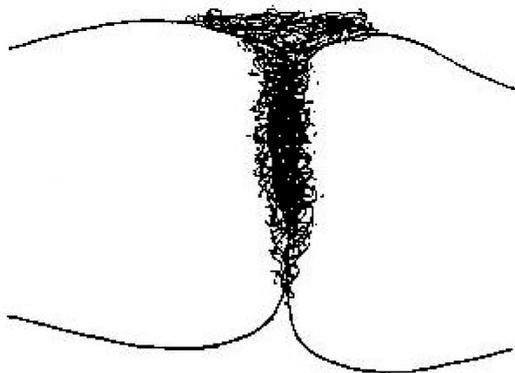
Si es cierto que en toda estructura social existen tres niveles – económico, jurídico-político e ideológico – es evidente que el artista opera en el último pero, como la imbricación de los niveles es estrecha e interinfluyente, es claro que cualquier cambio en el nivel ideológico actuará sobre los demás niveles y viceversa; esto equivale a decir que los signos de cualquiera de los lenguajes existentes son tan importantes como cualquier otro instrumento en el propósito de alterar el nivel determinante de cualquier sistema.

Hoy en día, a muchos artistas les interesa un arte que altere la realidad indeseada y no un arte que apenas les permita expresar, sea verbal o plásticamente, comportamental o conceptualísticamente, ese deseo (no confundir el lenguaje de la acción con el lenguaje gestual, cuyos signos están ya convencionalizados socialmente y representan actitudes: llevar flores a la cónyuge, ceder el asiento a las damas, etc.). La información estética que el artista transmite enriquece el repertorio del receptor posibilitando mayores niveles de comprensión de la realidad y, en consecuencia, amplía sus posibilidades de actuar convenientemente sobre la realidad, pero no es la obra la que altera la realidad sino quien la consume – el espectador, el oyente, el participante, etc.; en cambio, mediante el lenguaje de la acción, el artista no solo se vale del mecanismo habitual de procesamiento de la información estética, según las normas tradicionales – actuar, exclusivamente, a nivel ideológico – sino que, también a su vez, la obra puede actuar directamente sobre la realidad.

El fundamento de la actividad artística de vanguardia es la imprevisibilidad de la información estética y eso se logra alterando los códigos o modelos combinatorios de signos y cambiándolos por otros, inéditos; es decir, dejando de lado las características ya dadas en arte, reubicando los signos en discursos o textos que remueven el quietismo y la entropía propios del arte conocido y digerido; favoreciendo nuevas relaciones y conocimientos de la realidad que permitan nuevos modelos de comportamiento. Una adecuada relación con el entorno, creando nuevas codificaciones de lenguajes conocidos o creando otros; de eso se trata.

Manifiestos (difundidos internacionalmente hacia 1971)

Inobjetal 1



“Métale el dedo o lo que quiera y sienta el vacío y la frustración que le espera detrás de la hoja, no de otra manera opera el arte: le brinda un sustituto de la realidad para que Ud. pueda escapar de ella. Arte es lo que Ud. hará en relación directa con lo que lo rodea y no en relación a un sistema representativo de esa realidad.”⁵

Inobjetal 2

(Una hoja impresa doblada en cuatro partes y engrampada a otra que decía “prohibido” en varios idiomas). En la hoja se lee:

Si Ud. lee esta nota, ha comprendido que ha realizado un acto al intervenir sobre un objeto cuyo único propósito fue desencadenar la sinapsis pensamiento/acción; que Ud. resolvió adecuadamente la supuesta contradicción pensamiento/acción o concepción-del-acto/ejecución-del-acto pese a la prohibición de realizarlo; que el acto realizado liberó la tensión fruto de la contradicción y que esa resolución es agradable; que, pese a la presión alienante del sistema que le impone la separación entre pensamiento/acción, Ud. puede proponerse y ejecutar otros actos que atenten contra el sistema de la misma manera que no atendió la orden de “prohibido”; que el ARTE INOBJETAL propone justamente eso: actuar sobre la realidad y no sobre un sustituto de esa realidad como lo son los lenguajes artísticos conocidos; y, que Ud., al no acatar la prohibición demostró tener una personalidad no-dependiente y que todo depende de Ud. y todo es posible entonces... (mayo de 1971)

Inobjetal 3

Puestos a la búsqueda de un sistema artístico capaz de superar los vicios y fallas visibles del arte de hoy, y enfrentados al hecho de que en su conjunto, las normas más o menos racionales que cada vanguardia establece para su actividad, adolecen del mismo defecto, es decir, de constituir un sistema representativo de la realidad con la finalidad de evitarla; nosotros hemos querido establecer otro que evite el malentendido. Y, realmente, existe otro sistema más coherente y representativo que cualesquiera de los que el arte actual presume: el arte sin objetos, sin la obra, el arte inobjetal.

El objeto, creado en esta función estética, se opone a la indisoluble unidad arte/vida, se levanta como un muro entre el hombre y su medio, y le impide una relación adecuada: si ama debe amar y no expresarlo simbólicamente, utilizando para ello uno, muchos o todos los sistemas representativos a su disposición. Eliminando el objeto de arte, el arte se transporta al punto del cual nunca debió salir, la unidad, la sinapsis pensamiento/acción. El arte inobjetal, al dejar de lado a la obra elimina las otras consecuencias: la utilización de los sistemas representativos fácilmente deformables por el “status” en su beneficio o, en el mejor de los casos, en beneficio

5. *OVUM* 10, nº 10, Montevideo, Uruguay, abril 1971.

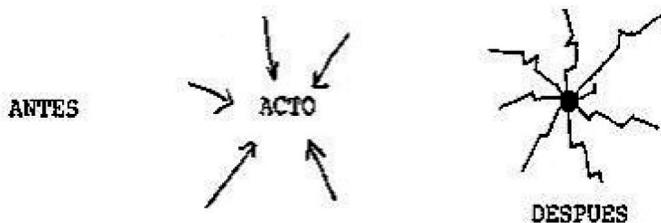
del propio autor ávido de ejercer la autoridad de sus normas personales; y eliminará también el consumo de la obra de arte con todo lo que significa de manipulación de conciencias, de actividad comercial, de exhibicionismos amoraes, de privilegios de clase.

Las únicas etapas que se mantendrán en el arte inobjetal serán la concepción o proyecto; y el mecanismo de ejecución y todo lo que se presente como fruto de la ejecución y no del funcionamiento de su mecanismo, no será inobjetal, es decir, la no-obra o la obra que “dice que no lo es” serán, aún, objetos-obras.

El arte inobjetal será rico o pobre según el grado de ajuste o desajuste del artista con su medio, y su conducta será adecuada si interviene sobre el medio transformándolo, de la misma manera que el propio medio lo transforma y modela. Será pobre si la relación es pasiva, si su valor de verdad es falso, si tolera las presiones del medio sin obrar. Será “buena” si actúa y modifica la relación de las fuerzas que bullen en el interior de cada cosa viviente que nos rodea en beneficio de la satisfacción de las necesidades de los hombres que se mueven junto a nosotros. Aún no es la vida, pero es lo que más se le parece: destruir los hábitos de conductas regresivas, indiferentes y pasivas, reunir las partes que separa el sistema (pensamiento/acción) para preservarse. Tanto una como otra etapa autorizan una concepción y realización individual y colectiva. Bastará con la realización simple de un pensamiento inmediato, p. e., meterse debajo de la silla, cambiar una tabla de lugar, telefonar a un amigo, etc., pero, también, bastará saber el grado de la alteración obtenida en el entorno según el acto realizado para saber si se ha establecido una relación adecuada y fecunda. La propia coherencia y probidad artística nos llevarán a desear y llevar adelante transformaciones profundas en el medio, de lo cual dependerá la autenticidad de nuestra relación con el medio.

Estimado amigo: INOBJETAL le invita a transmitir su experiencia en este sentido, no para construir un objeto de lectura o delectación sino para crear un cuerpo de información que al trasmitirse sólo podrán enriquecer los actos que otros concebirán y realizarán (junio de 1971).⁶

Inobjetal 4



6. Las obras y testimonios de acciones recibidos fueron publicadas en el cuadernillo “Hacia un Arte de la Acción”, *OVUM*, Montevideo, Uruguay, 1975, y también incluidos en *De la representation a l’action*, Marsella, 1975.

Entre uno y otro media un abismo. Una diferencia no en cantidad sino en calidad: el testimonio de un salto, no de un paso. Transportar al arte a esa zona intermediaria entre los dos momentos, la acción que modifica cualitativamente el “*status*” es la intención del ARTE INOBJETAL.

La obra de arte (después) es también un producto diferente del elemento inicial (antes) pero no modifica el “*status*” sino que lo desarrolla, pues se trata de la “zona de seguridad” del sistema. El arte debe salirse del arte, debe restarse de los sistemas de representación de la realidad para volverse sobre la realidad misma, no transportando sus vicios (la obra en sí y por sí misma, la creación, el consumismo, la reflexión conceptual sobre sí misma, la representación simbólica de un movimiento del espíritu) sino transfiriendo su capacidad de acción, sus normas de conducta activa frente al medio, su imaginación inagotable, sus propósitos jamás desmentidos de mejorar la vida de los hombres (agosto de 1971).

De la representación a la acción

Cuando comprendí la naturaleza del signo del lenguaje de la acción, detuve mis investigaciones a causa de la contradicción evidente e imposible de no apreciar: la información tiene la necesidad de un objeto para transmitirse, así sea una hoja o un disco, un ambiente o una acción. La pretendida distinción del objeto en y por sí mismo, objeto que parecía superar la contradicción, no funcionó pues las connotaciones dependen del interpretante: un zapato sirve tanto para calzarse como para clavar un clavo en la pared, según la función que uno le quiera dar y si, sobre todo, son usados generalmente para calzarse se debe a que su rasgo determinante es ese, impuesto por el uso y la convención, es decir, un objeto para proteger el pie. Sin embargo, la experiencia INOBJETAL no deja de ser provechosa aunque más no sea por haber permitido el nacimiento de otras posiciones más coherentes y adecuadas a la realidad.

Es así que hemos vuelto a nuestro punto de partida: tenemos la conciencia nebulosa de la existencia de un lenguaje de la acción (que los latinos ya preanunciaban: *res non verba*) y hemos detectado la naturaleza de su signo según el esquema de Ferdinand de Saussure (la información estética que el artista trasmite enriquece el repertorio del receptor posibilitando mejores niveles de comprensión de la realidad y, como consecuencia de ello, aumentan las posibilidades de operar sobre la realidad, pero no es la obra la que altera la realidad sino la que la consume; por el contrario con el lenguaje de la acción, el artista utiliza no solamente el mecanismo habitual del proceso de información estética según las normas tradicionales – obrar a nivel ideológico – sino que, también, su obra puede operar directamente sobre la realidad!). Desconocemos el resto: ¿cómo se puede articular una frase mediante el lenguaje de la acción? ¿Cuáles son las unidades no significativas o significativas? ¿Existe un diccionario o código de actos? ¿Será posible superar el nivel de expresión referencial y acceder a niveles de expresión estética utilizando un lenguaje de la acción? La historia, ¿será un largo discurso de la acción transformadora del hombre sobre el mundo? y, ¿en qué medida, cada uno de nosotros se integra en ese discurso, es decir, cómo nos integramos en la historia? ¿Y, en qué medida, transformamos el mundo con nuestros actos? (Montevideo, Uruguay, 1973)



Entrevista a Clemente Padín¹

¿Cuándo y de qué modos comenzó a asociarse tu trabajo de artista a la construcción de un archivo?

El nacimiento de mi archivo ocurre cuando logré establecer canje entre nuestras revistas, *Los Huevos del Plata* y, más tarde, *OVUM 10*, primero con el naciente circuito latinoamericano y luego con todo el mundo. Así, primero, fueron las revistas de Guillermo Deisler y Dámaso Ogaz, las *Ediciones Mimbre* desde Antofagasta, Chile, y *La Pata de Palo* y *El Techo de la Ballena*, desde Caracas, Venezuela. Pronto se sumó Edgardo Antonio Vigo con sus *WC*, *Diagonal Cero*, *Hexágono 70* y otras. También *El Corno Emplumado* de México, *El Caimán Barbudo*, *Islas*, *Signos*, de Cuba, *El Lagrimal Trifurca*, de Rosario, *Opium* y *Eco Contemporáneo*, de Buenos Aires y tantas otras. También intercambiábamos poemas, gráficos, postales y demás.

Posteriormente vinieron las ediciones de Julien Blaine y el libro de Pierre Garnier *Spatialisme et Poésie Concrète*, que nos ofreció la base teórica para desarrollar nuestra incipiente poesía visual. Luego fue la firme conexión con el movimiento Poema/Proceso y su revista *Ponto* de Río de Janeiro, movimiento generado a partir de las obras del poeta concreto histórico Wladimir Días-Pino, etc., etc.

Así, el intercambio fue creciendo geométricamente y la correspondencia creció a la par. El archivo vuelve a crecer con las sucesivas convocatorias a las exposiciones de la Nueva Poesía que realicé en 1968, 1969 y 1973, y, sobre todo, con la convocatoria a la primera exposición latinoamericana de arte correo *Festival de la Postal Creativa*, que realicé en 1974 en la Galería U de Montevideo.

A partir de allí todo fueron restas, pues primero fue la pérdida de la *Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía*, sepultada en los sótanos de la Embajada de Chile cuando se produce el golpe de Estado de 1973, y, luego, en agosto de 1977, pierdo la totalidad del archivo cuando fui arrestado por la Fuerzas Conjuntas de la dictadura uruguaya.

1. Realizada por Ana Longoni y Cristina Freire en mayo de 2008.

Recién una vez en democracia, en 1984, cuando me levantan la prohibición de recibir correo (pues estuve siete años bajo el régimen de “libertad vigilada”) comencé a rehacer mi archivo. En esa época, también, lancé un S.O.S. al *networking* internacional para tratar de reponer lo que fuera posible del material perdido de mi viejo archivo.

Cuéntanos acerca de las distintas publicaciones que impulsaste. ¿Cómo surgieron las revistas *Los Huevos del Plata*, *OVUM* y *OVUM 10*?

Mi primera revista, *Los Huevos del Plata*, nace como respuesta generacional al bloqueo que los representantes de la generación del 45 uruguayo nos imponían. Controlaban las páginas literarias de los diversos medios, las editoriales y la distribución de toda la producción literaria. Eran iniciativas fácilmente ubicables por sus nombres porque casi siempre usaban nombres de una sola palabra, trascendente y grandilocuente, como *Arca*, *Marcha*, *Hechos*, *Diálogo*, etc. Ante tal situación, junto a un grupo de poetas y artistas jóvenes decidimos crear nuestro propio órgano de difusión y así nacen *Los Huevos del Plata*, un nombre de muchas palabras intrascendentes que sólo pretendían establecer un lugar geográfico y señalar el carácter generacional de la propuesta. La revista comenzó en diciembre de 1965 y estuvo aplicada principalmente a la poesía verbal y a las ideas del momento. Así, entre otras cosas, difundimos el estructuralismo y el surrealismo (la generación del 45 era netamente realista), redescubrimos a la generación poética de los años 30, y, sobre todo, fuimos difundiendo materiales poco conocidos en nuestros lares, en particular, la Poesía *Beat* de la costa oeste de los Estados Unidos y la poesía visual europea. Luego de diecisiete números, *Los Huevos* colapsan por falta de acuerdo entre los que preferían la poesía verbal y aquellos, entre los que me contaba, que optaban por la poesía experimental (o la Nueva Poesía, como la llamábamos entonces). Así nace *OVUM 10*, revista de poesía visual, en donde tenían cabida todas las poéticas experimentales, desde la Poesía Concreta brasileña a sus vertientes como la Poesía *Praxis*, la Poesía Semiótica, el Poema/Proceso, la Poesía Intersignos; desde la Poesía para y/o a Realizar de Edgardo Antonio Vigo a la Poesía Visiva italiana; de la Poesía Inobjetal a la Poesía Dos Puntos de Julien Blaine, etc., etc. Lamentablemente hube de cerrarla luego de 10 números en mayo de 1972. Sin embargo, la situación política así lo exigía, no pasé mucho tiempo sin reabrirla, ahora con el nombre de *OVUM*, con un neto carácter interactivo al solicitar a cada poeta o artista amigo del exterior el envío de 500 hojas en tamaño oficio con su obra. Así se produjeron 6 números hasta 1976, en plena dictadura, en un intento casi imposible por mantener los niveles logrados.

¿De qué modos esas publicaciones se articulan con la red de arte postal? ¿Cómo se vincula tu archivo en general a tu labor como activo integrante y animador de los circuitos de arte correo y de poesía experimental?

Como *nota bene* en relación a la índole cooperativa de *OVUM* leamos a Géza Perneckzy, quien en su libro *A Háló*², dice:

Consecuentemente el *network* comenzó a expandirse, hacia 1972, a través de la casi simultánea aparición del *Image Bank* en Canadá, la revista *File* y otras experiencias pioneras con directorios internacionales que involucraban a la Galería *Polish Foksal*, un par de artistas checos y Clemente Padín de Uruguay. Los periódicos y publicaciones privadas que oficiaron de parteras del *network* (*File* de Canadá, la *American Reader* y *Mail Order Art*, la polaca *Net*, el *Ovum* de Padín, etc.), difundieron, en diferentes grados, los motivos que enfatizan la necesidad de mayores contactos sociales y no de difusión comercial.

Las redes del arte alternativo de los años 60 y 70 ponen el acento en la comunicación en tanto fruto del trabajo humano, el *work*, y en una trama de relaciones entre los comunicadores, unidos en la red, el circuito, el *net*, es decir, el *networking*. O, como solía llamarlos Edgardo Antonio Vigo: “la red de comunicadores a distancia”. Una red de artistas explorando y creando juntos los nuevos medios de expresión que les ofrece la industria, el video, el facsímil, la teleconferencia, el *audio dubbing*, los *stickers*, *internet*, las *websites*, la computadora, la *multimedia* y otros soportes junto a formas de difusión clásicas como el correo, la prensa, las cátedras, la radio, los seminarios, las revistas literarias y de arte, etc. Lo importante de todo esto es que intercambiábamos productos de comunicación y no mercancías (otra forma de devolver al arte a su índole primigenia de “objeto de uso” y no de “objeto de cambio”). Por ello se establece, dentro de las reglas tácitas del arte correo, que “el arte correo y el dinero no se mezclan” y, consecuentemente, la prohibición tácita de vender los archivos de arte correo. Claro que los años de vigencia del arte correo (ya cerca de 40) han desgastado su inicial disruptividad, cuando cuestionó a la totalidad de las disciplinas artísticas y al mercado del arte. Hoy día está muy avanzado su proceso de institucionalización y a punto de ser integrado socialmente, es decir, incorporado al mercado, en el marco de lo “políticamente correcto”: la típica operación de absorción y recuperación de un cuerpo extraño en la estructura cultural de una sociedad.

¿En qué zonas o bloques agrupas el material que fuiste reuniendo en tu archivo?

Bien, al comienzo, comencé a usar bolsas de papel y de cartón que lograba en los comercios. Así tenía la bolsa verde con la correspondencia; la rosada con las revistas de poesía obtenidas por el canje con los colegas; la amarilla con obras de mis amigos, etc. Más adelante, ante la cantidad abrumadora de material acumulado, compré cajas de cartón en donde agrupaba lo que recibía por géneros. Así aparecieron las cajas de Poesía Visual, o Arte Correo o *Performances*, etc. Más adelante, ante mi imposibilidad de definir el género, las fui agrupando por países. De tal manera, hoy día, conviven carpetas de todo tipo en los rincones más insólitos de mi casa. Un poco por desidia y otro poco por falta de tiempo me fue imposible ordenarlos.

2. Ed. Konyvklado, Budapest, Hungría.

¿Qué distintos usos das tú o dan otras personas a tu archivo?

Personalmente el archivo me es fundamental a la hora de conseguir la información necesaria para mis investigaciones y las notas que suelo realizar a menudo. Sin embargo, me es tan difícil acceder a algo en mi archivo que prefiero conectarme a *internet* o consultar a los amigos. También el mayor impulso y motivación a la creación los recibo de esas poco frecuentes inmersiones en la masa caótica de mis archivos. Mi archivo me retroalimenta y me sacude el polvo. Los amigos que suelen visitarme pasan largas horas mirando revistas y libros de los viejos tiempos. Muchos quedan hipnotizados y me cuesta arrancarles los libros de sus manos y devolverlos a sus casas. Últimamente recibo bastantes visitas del exterior, artistas, estudiantes, futuros licenciados o doctores en arte, etc. que vienen por motivos puntuales. Lamentablemente, debo admitirlo, el desorden y la cantidad ingente de fuentes, los abruma, y las visitas terminan tomando mate con amenas charlas sobre bueyes perdidos y promesas de encuentros futuros.

Cuéntanos del envío perdido de materiales de archivo que hiciste a Chile.

La *Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía* se realizó en la Galería U de Montevideo del 7 de febrero al 5 de marzo de 1972, y era la ampliación de la muestra que en la misma galería, pero en julio de 1969, habíamos realizado con el equipo de *OVUM 10*, a la cual habíamos llamado *Exposición Internacional de la Nueva Poesía*. En razón del poco espacio de la Galería U nos vimos obligados a realizarla en 8 etapas, primero por tendencia poética y, al final, por países. Participaron aproximadamente 350 poetas de todos los rincones del mundo y editamos un modesto catálogo que enviamos a todos los participantes. Se exhibieron un total cercano a las 1.500 obras, se escucharon diez horas de poesía fónica y se mostraron 90 publicaciones de poesía experimental llegadas de todo el mundo. Nemesio Antúnez, el Director del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile, me manifestó su deseo de exponer la muestra en su Instituto y, por supuesto, acepté de inmediato. Al poco tiempo, tenía todo el material embalado en 7 cajas medianas de madera que, a comienzos de septiembre de 1973, deposité en el sótano de la embajada chilena en nuestro país para ser trasladadas a Chile. Lamentablemente, el 11 del mismo mes se produjo el sangriento golpe de Estado de Pinochet, y no supe más del envío pues, por mi propia seguridad (padecíamos nuestra propia dictadura en casa) opté por no reclamarlas. Cuando, en 1985, ya recuperada la democracia en Uruguay, fui a la embajada chilena, nadie sabía nada de las cajas.

¿Qué ocurrió con tu archivo en tiempos de la dictadura uruguaya?

Lo que ocurrió fue que mi archivo fue expropiado por las Fuerzas Conjuntas y nunca lo volví a ver. Ocurrió cuando fui arrestado, el 25 de agosto de 1977 (en plena conmemoración de la Declaratoria de la Independencia Nacional). Curiosamente las únicas piezas que me fueron devueltas fueron algunas publicaciones que sirvieron de

prueba para condenarme por el delito de “Escarnio y Vilipendio a la Moral de las Fuerzas Armadas” y condenarme a cuatro años de prisión. Si bien fue una tragedia, sobre todo, para mi familia, mi mujer y nuestra pequeña hija, para mí la cárcel fue una “sobrevida”, según expresión del cubano Fernández Retamar, pues supe, en ese momento, que no desaparecería. De regreso a la democracia, en 1984, solicité la devolución de mi archivo pero me dijeron que había desaparecido.

¿Cómo reconstruiste tu archivo en las últimas décadas?

Reconstruirlo fue imposible, sobre todo, por la correspondencia con tantos artistas de los 60, del Fluxus Art, de las vanguardias poéticas europeas, con mis colegas latinoamericanos... Pero de nada sirvió lamentarnos. *Si algo aprendimos en la cárcel fue a estar preparados para perderlo todo en cualquier momento.* También me ayudó a soportar el suceso mi tendencia hacia un arte efímero, en donde los objetos perdían su importancia. No se olviden que en los 70 propuse un “Arte Inobjetal”, un arte precisamente sin objetos. Pese a ello, fui solicitando a mis amigos que me ampararan y me restituyeran materiales que les pudiera haber enviado u otros que les sobraran en sus archivos y, así, fui recuperando, no solamente publicaciones, revistas, catálogos, afiches, etc., sino, también, obras personales que consideraba perdidas para siempre. Cada tanto me sorprende cuando, de visita a algún amigo o a alguna institución, me topo con alguno de esos testimonios de mi actividad artística pasada que me cuesta admitir como míos.

¿Cómo concibes el papel de los archivos de artista para la memoria de la vanguardia latinoamericana?

¡Esos archivos son fundamentales! ¿En dónde encontraríamos si no allí las obras y los textos fundacionales de la vanguardia conceptualista latinoamericana de los 60 y los 70?

También son muy importantes cualquier tipo de encuentro y entrevista con los practicantes de esos géneros artísticos para obtener de ellos los testimonios necesarios que permitan establecer itinerarios y derroteros de las diferentes tendencias del arte conceptual entre nosotros. Porque, ciertamente, no hubo un solo conceptualismo y cada artista por sí mismo hubo de recrear la tendencia a partir de su propia e individual interpretación de los principios del conceptualismo anglosajón. Sólo así se puede comprender el viraje ideológico que operó la vanguardia latinoamericana al punto tal que, de una máxima de Joseph Kosuth, “El arte es la definición del arte”, lleguemos a esta otra debida a los participantes de *Tucumán Arde*, la obra colectiva del ‘68, realizada en la Argentina: “Arte es lo que niega radicalmente este modo de vida y dice: hagamos algo por cambiarla”. En esta recuperación de nuestro acervo cultural y artístico, los archivos están en primera línea.



Algunas interrogaciones sobre el archivo

Graciela Carnevale

Intento abordar este relato sobre el archivo desde mi experiencia como una de los participantes del Grupo de Artistas de Vanguardia de Rosario. Contar qué significa hoy haber participado de estos hechos y cómo se constituyen en una experiencia significativa que de alguna manera contamina mis conceptos sobre arte y vida en el presente.

Durante mucho tiempo guardé los documentos del Grupo junto a otros que fui juntando a lo largo de varios años. Carlos Militello, que entonces colaboraba como fotógrafo, guardó los negativos. En un período en el que muchos quemaron o enterraron sus bibliotecas guardamos estos documentos como parte de un archivo personal, de un momento de vida que había sido muy significativo y estaba ligado a fuertes lazos afectivos. El archivo formado por estas dos vertientes se convirtió casi en el único registro que documenta el recorrido del Grupo.

El archivo nos habla de las tensiones que se generaron en los años 60 entre arte y política y las formas que adquirieron esas prácticas. Nos permite pensar estas producciones desde los diversos posicionamientos y cuestionamientos que estas prácticas involucraron cuando la radicalización de las obras fue acompañando nuestra propia radicalización y puso en cuestión las formas de hacer arte y de hacer política.

La última dictadura y los años anteriores a ella sepultaron en el silencio estas acciones y es recién con el advenimiento de la democracia en 1983 cuando empieza a manifestarse algún interés en conocer esta experiencia.

Estos documentos adquieren un sentido cuando comienzan a ser visitados, a ser mirados por otros que quieren “saber” de un período que había sido silenciado y del cual quedaban pocos datos o pruebas. Es en este momento cuando el material cobra entidad de archivo.

Situarme en el lugar de una de los protagonistas y de haber preservado y construido el archivo se constituye en una condición de responsabilidad. Visibilizar

el lugar desde el que hablo niega el lugar de neutralidad. Asumir este lugar hace posible otras visiones y vivencias, y también provoca contradicciones y conflictos.

¿Qué es un archivo? ¿Cuándo se completa? ¿Cómo y desde dónde se interroga? ¿Qué sentido tiene mostrar o publicar un archivo?

El relato de cómo se creó el archivo sitúa su existencia en un tiempo concreto y singular. Cómo mostrarlo nos enfrenta a decisiones e interrogantes difíciles de responder.

¿Cómo aproximarnos a estos documentos?

¿Cómo mostrar este conjunto de imágenes y palabras para que no queden cristalizados, despojados de la energía vital y revulsiva que tuvieron en su origen?

¿Cómo pensar los hechos?

¿Cómo acercarnos a las preocupaciones, dudas y búsquedas que nos atravesaban?

¿Qué rescatamos?, ¿qué recordamos?

Diferentes aproximaciones, diferentes perspectivas, diferentes lecturas.

Visibilidad e invisibilidad tensadas por las relaciones de poder.

La Historia, las otras historias.

Los relatos canónicos y los otros relatos.

¿Cómo hablar? ¿Cómo mostrar?

En estos últimos años he sido convocada a presentar el archivo en numerosos eventos y circunstancias. Cada experiencia de mostrar el archivo me sitúa ante un desafío diferente. Qué mostrar, cómo y dónde, son preguntas que activan reflexiones e interrogantes que cambian según el contexto en que tengan lugar.

El montaje es significante y en ese sentido puede posibilitar preguntas o presentarse como un modelo ahistórico y universal que genere nuevos estereotipos.

Mostrar el archivo es una forma de compartir y de hacer conocer prácticas, experiencias y recorridos que nos marcaron muy profundamente. Cada presentación es una situación de aprendizaje, de comunicación, de intercambio, un espacio para dialogar, escuchar a otros y hablar acerca de las preocupaciones e interrogantes que nos atraviesan.

Mostrar el archivo es un desafío que tiene que ver con las preguntas que nos hacemos desde nuestras propias prácticas al concebir la relación con el otro no desde el lugar del saber sino desde la duda y las interrogantes, el intercambio y el diálogo.

¿Cómo dar cuenta del proceso que culmina en *Tucumán Arde*?

¿Cómo dar cuenta del después?

Preguntas en relación al qué y al cómo mostrar o hablar de estas prácticas derivan necesariamente hacia interrogantes que tienen que ver con la ética. En estas búsquedas y cuestionamientos se toma conciencia de que el más mínimo gesto o corrimiento es significante, cada presentación deviene así en un ejercicio de reflexión crítica.

Mostrar *Tucumán Arde* y el recorrido del Grupo de Artistas de Vanguardia es forzosamente una interpretación, es apropiarse de estas acciones e insertarlas en un nuevo escenario. Es una traducción.

¿Cómo devolverle al archivo su carácter colectivo?

¿Cómo dar lugar a la vivencia?

¿Cómo mostrar el proceso de radicalización política y estética que atravesó el grupo, que llevó a articular teoría y práctica en la búsqueda de un concepto diferente de arte y de artista?

¿Cómo hacer para que las estrategias y tácticas expositivas operen los mismos conceptos que se trabajan en las obras o por el contrario los pongan en cuestión?

¿Cómo mostrar obras que han sido producidas para otros contextos y otros momentos históricos?

Concibo el archivo como un espacio de reflexión, de diálogo y de debate abierto a múltiples interpretaciones y lecturas. Lo pienso en proceso como algo incompleto que se sigue nutriendo de nuevas experiencias en el presente vividas hacia afuera de los modos dominantes de subjetivación.

Al hacer conocer estas experiencias y volverlas visibles corremos el riesgo de que sean despojadas de sus implicancias contextuales y tiendan a aparecer como hechos autónomos y despolitizados.

¿Cómo hacer para que esta tensión se mantenga y sea productiva y no sea absorbida por la institución?

En la escena del arte contemporáneo el archivo deja de ser una explicación de la obra para ser obra en sí mismo. Al presentar las evidencias de primera mano de una práctica ocurrida en otro momento se convierte en un nuevo hecho que se aleja de la representación y actúa como herramienta de conocimiento y disparador de memoria.

El museo privilegia el dispositivo exposición y sostiene e impone un modelo de muestra y de montaje que coloniza y borra toda particularidad. Frente a una escena artística que señala como único lugar posible el museo y como único modo un formato establecido, presentar un tipo de experiencias que han ocurrido por fuera del museo creo que abre perspectivas para pensar el arte desde otras coordenadas que desbordan el cubo blanco y la trama de bienales y premios para imaginar la práctica artística en un campo más vasto de relaciones, atravesado por búsquedas que se abren a otras disciplinas. Se hace necesario pensar otro tipo de institución, otro concepto de museo, pensar otras formas de mostrar que construyan otro público y que se alejen de los formatos hegemónicos.

Pienso que mostrar el archivo posibilita conocer una experiencia, “compartir un capital” para que otros se lo apropien y lo puedan transformar y volver operativo. Permite establecer genealogías con acontecimientos actuales y líneas de pensamiento e investigación que intentan pensar el arte y el lugar del artista desde otras concepciones, más allá de los paradigmas que nos impone el mercado, que restringe las modificaciones que produce el arte solamente a la esfera del arte. Recupera estas prácticas como posibilitadoras de nuevos debates sobre el sentido y la función del arte al rescatar el valor crítico de la práctica artística como herramienta para construir procesos de subjetivación y comunicación y de intervención activa en lo social.

Hoy puedo concebir el archivo como una construcción o una producción que forma un continuo con mi propio recorrido y creo que esto ha sido posible desde que comenzamos con otros artistas y compañeros un proyecto que me sitúa nuevamente en una propuesta grupal, con una intención de incidir en el medio, producir pensamiento y reflexión crítica desde nuestro propio lugar.

Creo que sin esta plataforma grupal que es El Levante¹ yo no podría haber sostenido la demanda que ha tenido el archivo.

1. N. de T.: La Fundación El Levante, en Rosario (Argentina), alberga un Taller de análisis y confrontación de obra, un Espacio de muestras y debates, y el Programa de Residencias e intercambios para artistas. Ver: <http://www.ellevante.org.ar>

Entrevista con Graciela Carnevale¹

¿Podrías contarnos acerca del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario? ¿Cuándo se formó, en qué contexto y cuáles fueron sus modalidades de acción?

El Grupo de Arte de Vanguardia se constituye a fines de 1965 a partir de coincidencias en las prácticas y concepciones respecto del arte. Fue un grupo heterogéneo en relación a las producciones y recorridos de sus participantes, que provenían de dos espacios de formación diferentes, la Escuela de Artes de la Universidad y el Taller del pintor rosarino Juan Grela.

Las primeras manifestaciones del grupo tienden a disputar un lugar en el campo artístico, producciones que no eran aceptadas en espacio del museo por ser obras experimentales que chocaban con las obras de los artistas que ya eran reconocidos y acogidos por la institución obturando toda manifestación innovadora.

En un principio nuestro interés estaba puesto en conseguir visibilidad y ser conocidos pero al poco tiempo esta posición se vuelve contradictoria e insostenible con las transformaciones que se van dando en la sociedad y en nuestras propias prácticas. Esto nos lleva a buscar nuevos lenguajes y materiales para expresar nuestra realidad donde lo experimental estaba en la base de todas las propuestas. Pensarse de vanguardia era pensarse en relación al uso de lenguajes innovadores.

Ante la imposibilidad de mostrar y manifestarnos en los sitios reservados para el arte, buscamos espacios alternativos. Las obras se sacaron de su contexto habitual para irrumpir en la vía pública, en la entrada de los cines, en galerías comerciales, para entrar en contacto con un nuevo público.

A principios de 1968 el grupo se consolidó y adoptó una actitud abiertamente resistente. La necesidad de comunicar nuevos contenidos, de salir de las instituciones y de los círculos cerrados de un público de elite hizo que las obras se volvieran más polémicas, más directas, que incorporaran lo político, provocaran la acción y la participación, e involucraran físicamente al espectador.

1. Editada a partir de entrevistas realizadas por Cristina Freire y Ana Longoni en 2007.

Las nuevas propuestas dejaron de lado los valores del arte oficial. Se organizó el Ciclo Arte Experimental, el *boicot* al Premio Braque y el “Asalto a la conferencia de Romero Brest”, que formalizó el rechazo al subsidio que se había recibido del Instituto Di Tella. Las ponencias presentadas en el Primer Encuentro de Arte de Vanguardia – que tuvo lugar en Rosario y continuó luego en Buenos Aires – y los debates posteriores intentaron sentar las bases para una nueva estética.

Las calles se convirtieron en campo de acción, se participó de las movilizaciones populares, se asumieron las propuestas de los grupos políticos más progresistas, se renunció a las galerías y a los premios.

Surge entonces la necesidad de ponerse en contacto con las organizaciones de la clase trabajadora considerando a este sector de la sociedad como el destinatario de nuestras obras. Como una forma de abandonar posturas elitistas propias de una concepción burguesa del arte se adopta uno de los puntos de lucha de la CGTA (Confederación General de Trabajo de los Argentinos) para insertar nuestro accionar dentro de un programa orgánico de lucha. *Tucumán Arde* surge con la voluntad de crear un circuito de comunicación alternativo, una acción de denuncia en los medios, de la real situación que estaba pasando la provincia de Tucumán.

¿Qué fue en concreto *Tucumán Arde*?

Una obra colectiva que fue la combinación del proceso de todo un grupo. Voy a hablar de mi propia experiencia como participante del Grupo de Rosario, pero *Tucumán Arde* resultó también de la relación y del diálogo con artistas de Buenos Aires fundamentalmente.

El sentido de la obra, que consideramos como acción, consistió en la denuncia de la crisis que vivía Tucumán en ese momento debido al cierre de las fábricas de azúcar, que fue como la concretización de un proyecto económico que hoy se considera el inicio de una política neoliberal en Argentina, donde hubo una cuestión de conflicto de intereses dentro de los mismos sectores industriales. Esto generó una situación social dramática. Había más de 60 mil trabajadores en la calle y toda la industrialización del azúcar era la principal fuente de trabajo en este momento. Y el gobierno era un gobierno militar y la propaganda del gobierno era que todo estaba solucionado y que no pasaba nada.

¿Por qué llegamos a esto? De alguna manera el grupo había pensado desde 1966 juntar y consolidar artistas de diferentes orígenes y empezamos a contradecir nuestras propias prácticas. Estábamos produciendo un tipo de obra que no entraba en el canon en ese momento. Éramos constantemente rechazados por las instituciones.

Poco a poco esta situación de confrontación se va radicalizando, pues el gobierno es tomado por los militares y se va haciendo cada vez más represor, y la censura interfería en los aspectos privados y cotidianos de las personas. Empezábamos a interrogarnos... ¿Cuál era la situación del artista? ¿Y cuál era nuestra función, nuestra responsabilidad en este proceso que vivíamos?

Empezamos a cuestionar los lugares del arte y del público, a pensar en las instituciones, en quienes las financiaban; estábamos viviendo un momento en que la posibilidad de revolución era cercana. Era la utopía de los años 1960, pero para nosotros la utopía era una posibilidad.

¿Cómo llegaron a ese punto de radicalización?

Fue una constante toma de conciencia de nuestras propias condiciones en el campo del arte. Creo que eso se dio a causa del gobierno militar de Onganía, muy represivo. También socialmente había mucha movilización en las calles. En todo este movimiento, esta efervescencia, este activismo social, considerábamos en nuestras discusiones el arte como un arma, una manera de insertarse en lo social y poder transformarlo.

Varios hechos fueron haciendo que cada vez las obras se convirtieran en acciones y estas acciones tomaban forma de ciertos mecanismos de la práctica política. También decidimos hacer una acción que se llamó “Asalto a la conferencia de Romero Brest”. Esta fue en medio de una conferencia conservadora dada por Romero Brest sobre el arte de vanguardia en Argentina. Entramos en la sala, apagamos la luz, ocupamos el lugar de Romero Brest e hicimos una proclamación. Dijimos que lo que había en los museos no eran obras de arte, sino objetos de decoración y que la vida que la gente llevaba era una obra de arte mucho más grande que las obras que estaban en los museos etc. Entonces empezamos a hablar de la relación arte y vida.

En agosto hicimos el Primer Encuentro de Arte de Vanguardia con grupos de artistas, algunas personas de las letras, literatos, como para pensar, digamos, teóricamente... Para plantear las fases de esta nueva estética.

Se hizo una discusión juntos sobre cómo deberían ser las obras, qué sentido deberían tener. Una obra debería tener el mismo efecto que un acto terrorista en un país que busca su liberación. La obra debería tener la misma fuerza de un acto político, tendría que incomodar como un zapato del pie derecho puesto en el pie izquierdo. Así debería ser esta nueva forma de arte. Decíamos que deberíamos mantenernos como grupo y mantener la especificidad de lo que tratamos de manera interdisciplinar. Pasamos a discutir la búsqueda de un nuevo público y ese público era la clase trabajadora, pues teníamos un pensamiento marxista. Considerábamos que era el aporte de esta revolución que estaba por venir.

Entonces, en Rosario y Buenos Aires ocurrieron varios encuentros y se empezó a elaborar lo que sería la primera instancia de la obra colectiva. Algunos artistas de Buenos Aires mantenían relación con la CGTA, que era la central obrera más combativa y no oficialista. Ese fue uno de los puntos de lucha, de articulación, para denunciar lo que estaba ocurriendo en Tucumán.

El nombre *Tucumán Arde* se debe a que en ese momento, en 1968, estaban exhibiendo la película “Arde París” y decidimos apropiarnos de esa expresión.

Comenzamos a trabajar con la CGTA de Rosario. Esos encuentros se daban en agosto de 1968 y en octubre estábamos yendo a Tucumán. La idea de *Tucumán Arde* fue algo colectivo, de mucha elaboración y discusión. Afectó totalmente nuestras vidas (no sé si para los demás de Buenos Aires también fue así), fue tan fuerte... Todos los días nos encontrábamos y se discutía, y trabajábamos hasta las 5 de la mañana... Era una entrega total... como una militancia.

Después de *Tucumán Arde* todo fue distinto, a todos los que participamos nos transformó en todos los sentidos, especialmente a los que estuvimos allá.

Primero fueron cuatro artistas para Tucumán para hacer contactos sindicales y con activistas. Luego, en octubre, viajó un grupo más numeroso. Teníamos un panorama de la parte cultural y un trabajo de campo para hacer, los registros del campo social y trabajador.

¿Registros de lo que pasaba?

Sí, eran filmes, fotografías, entrevistas. Las entrevistas y los filmes se perdieron, sólo existen las fotos. Dimos primero una conferencia abierta hablando de todo esto, y justo después de esta conferencia el último día hicimos otra que fue una denuncia y una presentación de todo lo que íbamos a hacer.

Todos los días mandábamos todo el material (fotos y entrevistas) para el grupo que había quedado en Rosario, que trabajaba para el montaje de la muestra.

La obra tendría tres partes: la primera era una investigación sobre la situación de Tucumán y todo lo relacionado con la industria azucarera; la segunda parte fue el viaje a Tucumán de los artistas para registrar la situación en Tucumán y una campaña publicitaria que se desarrollaba en tres momentos; y la última etapa que consistía en la denuncia de esta realidad a través de la exhibición de todo el material en exposiciones en la CGTA de Rosario y de Buenos Aires. *Tucumán Arde* fue muy complejo, muy interesante en este sentido, fue una acción totalizadora.

¿Pero ya lo pensaban organizado en esas etapas antes de viajar?

Todo estaba planeado. Tenía que ser una obra-denuncia para generar contrainformación en los medios sobre qué estaba pasando en Tucumán. Se usaban los saberes de cada quien. Se usaban técnicas de publicidad, porque el objetivo era aparecer en los diarios, lo que está relacionado con el “Arte de los medios”.²

Se lanzó una campaña publicitaria para generar incógnita masivamente, con un primer afiche, solamente con la palabra “Tucumán”, pegado por todos lados en Rosario. Luego, *graffitis* con las palabras “Tucumán Arde”. Eso fue totalmente ilegal, hecho por la noche, con todo un grupo de estudiantes de Rosario.

Todos creían que era una campaña turística o cualquier otra cosa, porque Tucumán es un lugar turístico, “el jardín de la República”. Después, en la muestra, había un cartel con la leyenda: “Tucumán, el jardín de la miseria”.

En los primeros días de noviembre se inauguró la muestra en Rosario, que funcionó quince días. Habíamos hecho grandes ampliaciones, fotocopias. Nos apropiamos de la CGTA para mostrar la investigación hecha sobre la situación de

2. N. de T.: “Arte de los medios de comunicación de masas” es una iniciativa artística de un núcleo de artistas y teóricos argentinos en 1966, que se cristaliza en algunas obras, textos y manifiestos en ese mismo año. El grupo se compone principalmente de los artistas Eduardo Costa, Roberto Jacoby y Raúl Escari, con el colaboración de teóricos como Eliseo Verón y Oscar Masotta. Ver: Longoni, Ana. “‘Después del pop, nosotros desmaterializamos’: Oscar Masotta, los happenings y el arte de los medios en los inicios del conceptualismo”. En: Katzenstein, Inés (ed.) *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Buenos Aires, The Museum of Modern Art, Fundación Proa y Fundación Espigas, 2007.

miseria. La comunicación tenía que ser eficaz: se servía café amargo y se apagaban las luces para mostrar que en aquel exacto momento moría un niño tucumano por desnutrición. Y se mostraban estadísticas de enfermedades, desocupación, deserción escolar, etc., provistas por un grupo de sociólogos que estaba trabajando con ese tema. Había un manifiesto explicando qué era *Tucumán Arde*, al que habría que sumar el manifiesto de la muestra de Buenos Aires. Las entrevistas impresas en papel eran distribuidas a los visitantes.

La exposición en Buenos Aires fue cerrada el mismo día en que se abrió. Se advirtió a la CGT de Buenos Aires que, de no cerrar la exposición, se le quitaría la legalidad. Después pasamos a discutir qué íbamos a hacer. Esta acción movilizó a todos de tal manera que en el grupo empezaron a aparecer distintos posicionamientos político-ideológicos. Habíamos cortado cualquier relación con el sistema. Era algo de mucha envergadura y se pensaba cómo hacer algo o una acción o una obra que pudiera superar esta situación. Y ahí comenzaron a aparecer posiciones políticas distintas, algunos pensaban en la clandestinidad haciendo guerrilla cultural. Otros creían que era una locura, pues teníamos tanta presencia pública que sería imposible. Tuvimos muchos encuentros por dos o tres meses, era muy estresante, pues no conseguíamos articular nada.

En 1969 decidimos que el grupo se iba a disolver y cada uno seguiría su camino. Algunos fueron a militar en partidos políticos, otros abandonaron todo. Fue una época en la que perdimos contacto. Algunos intentamos seguir trabajando más en la parte cultural. Pasamos a hacer murales, no importaba ya la búsqueda del lenguaje, de la forma, del arte institucional, sino que esa búsqueda más bien estaba ahora ligada directamente a la política. Ahí creo que se perdió una relación que era inestable pero interesante. Después de 1969 hubo en Argentina grandes movilizaciones de enfrentamiento directo con el ejército y con la policía. En esta situación, el arte no podía dejar de ser político y de caminar junto con los movimientos de la clase trabajadora. Pero si no era a través de un grupo, todo esto era imposible de pensar.

Me vinculé a algunos profesores radicales que mantenían contacto con las ideas de Paulo Freire. Ese grupo estaba haciendo un trabajo de alfabetización como una forma de compromiso político. Para mí fue importante porque tomar consciencia del pensamiento de Freire me permitió además ser más consciente de la práctica de la educación. Así, fue posible cuestionar el sentido de la educación y esto se convirtió en una práctica política y en una práctica artística.

Algunos compañeros partieron para la izquierda y después para la guerrilla. Otros en 1973 tuvieron que afiliarse a causa de las relaciones que establecieron con grupos políticos. Fue muy brutal toda la represión de la dictadura de 1976 hasta 1983. Así se cortó todo el proceso.

¿Cuál es tu balance de la experiencia de *Tucumán Arde*? ¿En qué aspectos de la obra participaste?

Los que asumimos hacer *Tucumán Arde* participamos de todas sus instancias aun cuando no todos fuimos responsables de las mismas cosas, ya que fue necesario asumir tareas diferentes. Creo que una de las etapas más movilizadoras fue el viaje a

Tucumán, ya que compartimos una experiencia de convivencia inusual para nosotros hasta ese momento, en un contexto de una realidad social desconocida por su crudeza.

Tucumán Arde fue una experiencia de participación y producción colectiva que, debido a la complejidad de la propuesta, lo abarcador de la misma, el involucramiento y el compromiso que significó y las colaboraciones de otros grupos que la hicieron posible, no he vuelto a tener. Los largos y apasionados encuentros y discusiones casi diarios para resolver e imaginar los dispositivos, recursos, formatos, conceptos, materiales y etapas de la obra parecen hoy, vistos a la distancia, increíbles de resolver en tan poco tiempo.

Creo que es difícil hacer un balance. *Tucumán Arde* tiene una complejidad que permite que sea abordada desde múltiples puntos de vista pero hay un aspecto que me interesaría rescatar: cómo fuimos modificados por esta experiencia. Cómo se constituyó en un proceso de subjetivación que nos cambió radicalmente. Este es mi balance positivo más allá o más acá de lo que significó realmente *Tucumán Arde*.

Si consideramos la experiencia como práctica artística creo también que rompió con formas tradicionales de concebir el arte, abriendo un campo fecundo de posibilidades y de cuestionamientos en relación al rol de arte y del artista y las posibilidades de pensarse en relación a las condiciones de la realidad en que se vive y de no concebir el arte como una esfera autónoma y autoreferencial.

Tucumán Arde no tuvo evidentemente el alcance modificador y la eficacia de cambiar las condiciones que estábamos denunciando pero abrió el debate a una serie de tópicos en relación al sentido del arte en la sociedad, puso en cuestión ciertos paradigmas en relación a la autoría, a un concepto de obra y de artista, promovió la transversalidad o colaboración desde otras disciplinas rompiendo límites y especificidades, denunció la apoliticidad del arte y simultáneamente puso en cuestión las mismas propuestas que habíamos sostenido.

Luego de *Tucumán Arde*, a fines de 1968, se produce la disolución del colectivo y el abandono del arte por la mayor parte de los artistas involucrados. ¿Cómo explicas esa decisión tan tajante, cómo la viviste?

Después de *Tucumán Arde* el grupo intenta seguir pero aparecen diferencias y contradicciones en las formas de pensar las prácticas que tienen su origen en diferencias de posicionamiento político-ideológico. No se puede superar esta situación y el grupo se disuelve al aparecer como más fuerte el mandato de la política. En esos momentos se visualiza la práctica política como prioritaria o más urgente que la práctica artística, y la militancia aparece como la única opción posible que lleva a que en los años siguientes varios de los artistas de este grupo adopten distintos tipos de responsabilidades y prácticas en el campo político.

Esta decisión lleva también al abandono del arte por todos los que participaron del grupo. Después de varios años algunos volvieron a producir, otros se tuvieron que exiliar y otros nunca volvieron al campo del arte.

La disolución del grupo fue una experiencia traumática ya que lo que habíamos hecho había sido posible por la existencia del grupo. Al quebrarse las condiciones y las formas de producción colectivas, y al encontrarnos sin bases conceptuales y teóricas

para poder pensar nuestras prácticas, las decisiones pasaron a ser individuales y quedaron subsumidas en una práctica militante sometida a la política, abandonando esta relación en tensión entre arte y política. Me quedé sin piso, a la deriva, aislada, sin saber qué ni cómo hacer. Luego de un tiempo volví a establecer algunas instancias de trabajo con algunos de los miembros del grupo pero a partir del golpe de 1976 esto vuelve a quebrarse nuevamente y de manera más definitiva, y el aislamiento es total hasta el advenimiento de la democracia en 1983.

¿Cómo es que reuniste el mayor archivo de documentos y fotografías de este itinerario artístico y político?

Durante mucho tiempo guardé los documentos del grupo junto a otros que fui reuniendo a lo largo de todos estos años. Comencé a juntar artículos y notas de diarios y revistas de manera espontánea, buscando, quizás inconscientemente, una reafirmación de los hechos en los que había participado como integrante del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario.

Guardé material de las primeras exhibiciones en conjunto, de los primeros pasos en común, los comentarios de las primeras muestras individuales, de las exposiciones colectivas que fueron el germen del grupo, que a fines del '67 adoptaría una nueva dinámica al conformarse orgánicamente y asumir sus miembros diferentes responsabilidades y tareas. Fue entonces cuando me propusieron ser la responsable de prensa y de llevar el registro de lo que ocurría en el grupo. Así, azarosamente, como parte de un mandato grupal, acepté y me involucré en preservar la memoria de ese recorrido.

Por otro parte, esta compilación de documentos tiene otra vertiente, el aporte de Carlos Militello, que entonces participaba como fotógrafo del grupo. Él realizó muchos de los registros fotográficos con que cuenta el archivo y guardó cuidadosamente los negativos que quedaron en su poder, circunstancia que permitió conservar intacto este material. Por mucho tiempo los negativos del viaje a Tucumán estuvieron perdidos hasta que un día, hace muy poco, aparecieron camuflados entre negativos y diapositivas de viajes y otras fotos familiares.

Así se fue preservando un conjunto de publicaciones, artículos periodísticos y fotografías que se amplió aún después de *Tucumán Arde* y ya disuelto el grupo. Material que en determinado momento del recorrido dejó de tener sentido cuando las preocupaciones pasaron de la práctica artística al campo político.

Durante la última dictadura, cuando muchos se vieron impelidos a deshacerse de sus libros y vaciaron sus bibliotecas, enterraron documentos o quemaron papeles, Carlos y yo seguimos guardando los documentos que configuran la historia de este grupo. Fueron años difíciles. Todos esos documentos, junto a gran cantidad de libros, quedaron en el departamento de mis padres, donde yo vivía en los años 60, diseminados desordenadamente por varios lugares.

Las *razzias* indiscriminadas, el terror de esos años, se mezclan en mi memoria con los viajes para dar clase, las desapariciones de amigos, las operaciones “rastrillo”, los operativos en las viviendas. El miedo nos iba paralizando a medida que el cerco se hacía más próximo. La inquietud por no comprometer y exponer a otros en un

momento en que el grupo hacía mucho que había dejado de existir hizo que en varias circunstancias me viera forzada a adoptar ciertos criterios de preservación, ya no de documentos sino, por el contrario, de personas, aunque eso significara destruir documentos. El criterio que finalmente adopté fue el de preservar sólo aquello que había tenido estado público, y destruí, entre otras cosas, el cuaderno de registro de reuniones donde muchas veces aparecían las voces de los protagonistas, debates y discusiones que habían tenido lugar en el interior del grupo o a partir de alguna correspondencia.

¿Podrías contarnos cómo y cuándo empezaste a ser convocada a exposiciones o eventos internacionales por el material del archivo? ¿En qué términos analizas ese interés internacional que se viene produciendo en los últimos años?

No recuerdo bien cuándo ni cómo comencé a recibir pedidos de envío de material pero recién es a partir de *Ex Argentina* (2004) que soy convocada a participar en exposiciones y eventos internacionales. Durante mucho tiempo me llegaban pedidos de material documental de textos o fotos de *Tucumán Arde* o del recorrido del grupo de Rosario por parte de investigadores o críticos interesados en el proceso de radicalización y politización de sus prácticas. Al comienzo, el material que había guardado se refería más específicamente a lo actuado por el grupo de Rosario, que luego fui ampliando y enriqueciendo con nuevos materiales. Al principio este continuo intercambio y envío de material fue realizado en momentos en que la tecnología no nos otorgaba las facilidades de hoy.

Si tuviera que hacer un listado de los pedidos de información o de materiales de los que me acuerdo en este momento (y que faltaría completar), mencionaría a Lucy Lippard (para su libro *The dematerialization of the art object*), a Jean Clay (de la revista *Robho*), Mari Carmen Ramírez y Jane Farver (para *Global Conceptualism*), a vos [Ana Longoni] y Mariano Mestman (*Del Di Tella a Tucumán Arde*), a Claire Bishop (para su libro *Participation*). Visitaron el archivo -aparte de vos misma- Guillermo Fantoni, Mari Carmen Ramírez, Justo Pastor Mellado, Alberto Giudici, Alice Creischer y Andreas Siekmann, Nancy Garín, María José Herrera (para realizar el video *Tucumán Arde*), Mariana Marchese, Marcelo Expósito, alumnos de post grado en Curaduría del Royal College of Art de Londres, entre otros.

En cuanto a las exposiciones en las que se mostró material proveniente del archivo, ocurrieron desde 1984, cuando se organizó *Arte de vanguardia* en el Museo Castagnino, Rosario. Luego habría que incluir *Global Conceptualism*, (Museo de Queens, Nueva York, 1999), *Heterotopías* (Museo Reina Sofía, Madrid, 2000), *El arte de los medios*, (Museo de Bellas Artes, Buenos Aires, 2000), *Antagonismos* (MACBA, Barcelona, 2002), *Arte y Política en los 60* (Palais de Glace, Buenos Aires, 2002), *Ex Argentina* (Museo Ludwig, Köln, 2004), *Ambulantes* (Sevilla, 2004), *La sociedad de los artistas* (Museo Castagnino, Rosario, 2004), *Inverted Utopias* (Houston, 2004), *How do you want to be govern* (Barcelona y Miami, 2004), *Be what you want but stay where you are* (Róterdam, 2005), *Collective creativity* (Museo Fridericianum, Kassel, 2005), *Archivo Tucumán Arde* (Gallery Nova, Zagreb, 2005), *L(a) normalidad*, (Palais

de Glace, Buenos Aires, 2006), *Again for Tomorrow* (Royal College of Art, Londres, 2006), *Conceptual Art*, (Generalli Foundation, Viena, 2006).

También fueron numerosas las veces que fui o fuimos convocados con otros integrantes del grupo a hablar sobre la experiencia en encuentros sobre la vanguardia, en presentaciones del libro *Del Di Tella a Tucumán Arde*, en encuentros en torno a la relación entre arte y política o sobre prácticas activistas más recientes.

También en los últimos años fui convocada a organizar o curar exposiciones de compañeros del grupo como las de Eduardo Favario en el Parque de España de Rosario, y más recientemente en el Museo de la Memoria de Rosario en el 30º aniversario del golpe de Estado, en un contexto particularmente significativo con respecto a las políticas de la memoria. A finales del 2006 también me pidieron organizar en el Museo Castagnino una muestra de Rubén Naranjo, fallecido hacía un año. Después de *Tucumán Arde*, Rubén – que había abandonado el campo del arte – se dedicó al trabajo social, especialmente con niños en situación de calle y con los organismos de derechos humanos

¿Qué evaluación haces de esta serie tan vasta y diversa de participaciones?

Creo que estas participaciones colaboraron entre otros factores a instalar a *Tucumán Arde* en diferentes ámbitos de la cultura y también en sectores activistas. No he hecho una evaluación rigurosa. Más bien reflexiones sobre el sentido de esas participaciones, que de alguna manera variaban de acuerdo a las circunstancias, instituciones o curadores convocantes y en función del contexto en que se realizaban las muestras.

En estos años el archivo se convirtió en casi la única fuente documental de la experiencia de los 60, especialmente en lo relacionado con *Tucumán Arde* y el Grupo de Rosario. Toda esta producción fue silenciada durante el gobierno militar iniciado en 1976. Después de las primeras consultas al archivo en 1972-73 y de la muestra organizada en Rosario en 1984, hay que pasar a los años 90 para encontrar otros críticos e investigadores interesados en el período. El libro que hiciste (Ana Longoni) con Mariano Mestman fue parte importante de este hacer conocer lo que se había producido, señalando que no formaba parte de las lecturas canónicas del conceptualismo de los países centrales.

¿Se podría pensar que ese pasaje de mostrar *Tucumán Arde* como obra a mostrar el Archivo Tucumán Arde tiene que ver con asumir las dificultades e imposibilidades que surgen al reingresar al museo experiencias que lo habían desbordado y cuestionado?

Creo que sí pero también creo que tiene que ver con una situación a nivel internacional en relación a la valoración de archivos y la preservación de documentos como forma de construir otras lecturas o interpretaciones de la historia.

Creo que *Tucumán Arde* no es musealizable sino que sólo pueden serlo los documentos que quedan. *Tucumán Arde* fue una acción directamente relacionada

con un contexto. No fue la muestra sino todas sus etapas, y las muestras realizadas en las sedes de la CGTA están ligadas a una institución y a un contexto que no pueden ser repuestos. En realidad, cuando se habla de presentación de *Tucumán Arde* siempre se está refiriendo a la presentación de documentación de lo que fue esa acción en sus diferentes etapas. Sólo a manera de anécdota, no faltaron quienes pedían volver a “exhibir” *Tucumán Arde*. Es el formato archivo el que es apropiado por el museo. Aquí habría que preguntarse en qué sentido se repone *Tucumán Arde* bajo este formato y si estas experiencias pueden llegar a constituirse en posibilitadoras de formas de pensar autónomas que interroguen criterios universalizantes y atemporales concebidos como apolíticos por la misma institución.

¿Qué evaluación haces de la circulación actual de Tucumán Arde?

La circulación de *Tucumán Arde* a través de textos, catálogos, muestras, charlas en las que he estado directa o indirectamente involucrada, tiene distintas aristas o facetas para analizar e interrogantes que a medida que me iban surgiendo fui intentando responder.

Primero quisiera señalar que todo el proceso que lleva a *Tucumán Arde* es hoy un hecho histórico. Ya transcurrió un tiempo de distancia que permite una visión más amplia, por no decir objetiva, y este hecho no es menor para evaluar el sentido de las participaciones. Facilitar el conocimiento de estas acciones es una forma de hacer conocer a otros las interrogantes, respuestas, desafíos y conceptos que estaban puestos en juego en un momento temporal y geográfico particular. La difusión de estos hechos sirve para valorar y comprender un momento de nuestra historia, de nuestras vidas y de nuestra experiencia como artistas. Nos ayuda a confrontar estas acciones en diferentes contextos, a percibir las similitudes y diferencias, las resonancias con otras prácticas, a colaborar en las búsquedas, a poder dar indicios, pruebas, que lleven a construir una historia ya no en base a relatos orales sino también a documentos, textos y fotos que develen otros aspectos tapados o tergiversados desde la historia oficial. Por eso el archivo se convirtió en material valioso y valorado por los investigadores y activistas. Con más o menos aciertos, creo que todas las veces en que el archivo formó parte de alguna exposición fue en propuestas o proyectos que buscaban alguna posición alternativa o abiertamente crítica al sistema, en los cuales todo el recorrido de 1967 y 1968 daba indicios y señales, formas en que esta experiencia aportaba lo suyo. Esto a pesar de que muchas veces al poner el foco en algún aspecto particular se volvían más débiles otros cuestionamientos político-ideológicos, que quedaban relegados a un segundo plano.

En general podría decir que *Tucumán Arde* y el archivo han tenido mayor visibilidad en el exterior que en nuestro propio país, con la excepción hecha del libro *Del Di Tella a Tucumán Arde*.

En los años 90 este tipo de producciones “comprometidas” o “politizadas” fueron totalmente enmudecidas por el sistema o el campo del arte, a partir de imponer una producción que se consideraba autónoma, inútil, apolítica. Predominó un posicionamiento abiertamente ideologizante que encerraba al arte en la autorreferencialidad. Salvo en la contundente muestra curada por Giudici en el Palais

de Glace (2002) y en *L(a) normalidad* (2006), casi no se han mostrado en el país muchas de las producciones que conforman el itinerario de la vanguardia de los 60.

Hoy este proceso es tomado como uno de los referentes ineludibles de un tipo de arte que se pretende herramienta eficaz para transformar la sociedad y creo que en este sentido la difusión del archivo y su incorporación a distintas convocatorias han sido de vital importancia.



Bruscky y Fluxus

Paulo Bruscky

Mis primeros contactos con integrantes del Grupo Fluxus y también con artistas del grupo japonés Gutai ocurrieron en el inicio de los años 70, a través del movimiento internacional de arte correo: gran red que incorporó los equipos tecnológicos de comunicación, hasta llegar a *internet*, y que posibilitó no sólo el intercambio entre artistas de los más diversos países, sino que también viabilizó exposiciones y la realización de proyectos, agrupando a estos artistas en una gran comunidad, iniciada algunos años antes por los primeros integrantes del Fluxus. Fue en esta época, a través de esta “red”, que mantuve contactos permanentes con Dick Higgins, que con su editorial A Great Bear Pamphlet editó, en los años 60, las primeras publicaciones del grupo y los “Manifiestos”, de 1966, con textos de Ay-O, Robert Filliou, Al Hansen, Allan Kaprow, Alison Knowles, Nam June Paik, Dieter Roth y Wolf Vostell, entre otros, además de publicaciones específicas de sus integrantes, cuya serie, casi completa, se encuentra en mi archivo.

Aún en la década de los 70, estuve en contacto con Klaus Groh, Robin Crozier, David Det Hompson, Albrecht D. y otros integrantes del Fluxus, cuando participamos juntos de varias exposiciones en diversos países; además de esto, también enviaron trabajos y proyectos para muestras que organicé en Recife. Cuando obtuve la beca de Artes Visuales de la Fundación Guggenheim, en 1981, al año siguiente fui a vivir en Nueva York, y los contactos personales fueron con Ken Friedman, John Cage, a quien me presentó Regina Vater, y por su invitación misma asistí a un concierto retrospectivo de su obra durante 8 horas seguidas en el *The Great Hall of Cooper Union*, el 06 de abril de 1982, y Dick Higgins, entre otros. En la Ciudad de México estuve con Felipe Ehrenberg, quien a comienzos de los 70, a través de su Beau Geste Press, editó importantes publicaciones del grupo Fluxus. Al año siguiente me fui a vivir a Ámsterdam y seguí manteniendo contactos personales con artistas residentes en Europa, como Klaus Groh y Robert Rehfeldt.

El acervo de más de 500 obras y documentos, hasta entonces inéditos en su conjunto, es un muestreo único considerado por especialistas como el más completo de América Latina, resultante de intercambios de correspondencia, exposiciones/proyectos que organicé en Recife y búsquedas, investigaciones y adquisiciones en librerías y mercadillos de segunda mano durante más de tres décadas. Todo ese material fue expuesto en el Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, en Recife, Brasil, en el período de 2 de noviembre del 2007 a 13 de enero del 2008.

Entrevista a Paulo Bruscky¹

¿Cómo surgió el arte postal, que prefieres llamar “arte correo”?

El arte correo surgió como un vehículo para unir a gente de todo el mundo que trabajaba en el mismo sector. Hice una investigación en Recife, que se puede usar como proyección para cualquier sitio guardando las proporciones, y éste era el único medio de comunicación incontrolable. En aquel entonces era necesaria casi la mitad de la población para controlar el flujo de correspondencia que era expedida y recibida. Era algo que implicaba la participación de todo el mundo. Discutíamos incluso problemas sociales. En verdad, la propuesta principal era el intercambio. Lo que quedó es la prueba de esto, no son las obras. Es cierto que todo acaba convirtiéndose en obra, pero es también la comprobación de que lo más importante de la comunicación entre los artistas era discutir la vida, los conceptos. Todo se transforma en obra: si es cosa de artista, inevitablemente se va a convertir en obra.

Internet hoy también cumple ese papel. Todos los e-mails... Realmente hay una gran red hoy que vino evolucionando en función del correo, porque era el único medio internacional para comunicarse. Esa red pudo unir a los artistas porque en determinado momento había estallado lo que ya se venía trabajando aisladamente. Esa red consiguió juntar a esa gente de todo el mundo, que eran personas que ya se ajustaban por el concepto. Lo subterráneo explotó en esa época y consiguió cumplir un papel que viene desarrollando hasta hoy: la comunicación entre los artistas, la gran discusión, que es lo más importante.

¿Cómo ves la participación de artistas latinoamericanos en ese proceso?

Hice un análisis, y tengo las estadísticas. América Latina tiene un papel importantísimo en el movimiento de Arte Correo. América del Sur y parte de América Central, claro, recurren a ese medio debido a la circunstancia política misma de

1. Realizada por Cristina Freire en el Museu de Arte Contemporânea de la Universidad de Sao Paulo, en octubre de 1998.

aislamiento. Otra cosa importante es que existían los dueños de la información en el área cultural. Lo malo, en Brasil y en el mundo, es lo siguiente: ciertas personas, por haber tenido un papel en un movimiento, no admiten que venga nada después. Es como si eso negase la propia vida.

Otro [artista] que murió recientemente y que tiene un papel fundamental en América Latina es Edgardo Antonio Vigo, de Argentina. Su hijo Palomo fue asesinado por el régimen. Desde entonces él entró en una depresión gravísima.

¿Cómo era la relación con los artistas del Este europeo?

Muchos artistas del Este europeo también han participado. Son artistas gráficos, que por no poder utilizar un medio de reproducción, desarrollaron un trabajo gráfico diferente al de cualquier parte del mundo. Ellos no tenían acceso al *offset*, y todo medio de reproducción era algo totalmente controlado. Entonces, su importancia está en haber utilizado el grabado, aunque en formato postal.

En Polonia existía un grupo que produjo algunas películas experimentales muy buenas. El cine también fue un recurso utilizado, aunque no haya circulado mucho. Pero el cine experimental del Este europeo es muy bueno y sofisticado. Y la censura no entendía nada.

También hubo trabajos de *land art* que involucran conceptos, son trabajos geniales, cosas que se hicieron después en Estados Unidos. Fueron muy anteriores a todo el aparato teórico que existe. Cosas pioneras, principalmente en ese área. El *land art* era un recurso que no había modo de prohibir. ¿Cómo se puede prohibir a uno que modifique un paisaje, o trabaje sobre él?

¿Cómo era la situación en Brasil en esa época para artistas como tú?

En 1964 se prohibió tener mimeógrafo en Brasil. Para comprarlo uno tenía que registrarse. Era como un arma. Como estaba vinculado al movimiento estudiantil, yo pude manejar el mimeógrafo muy tempranamente, lo que me ayudó mucho en el arte. Imprimía cosas anónimas para distribuir: textos contra el régimen. No tenía mimeógrafo porque no tenía condiciones, pero llevaba el de la oficina de estudiantes a casa, los fines de semana, y, en términos artísticos, imprimía volantes y experimentaba. El mimeógrafo de alcohol era morado, rojo o verde, y a través de mis experiencias vi que no tenía ningún problema para hacer montajes.

La revista *Punho* viene del nombre de una revista que hacíamos a mano, en el mimeógrafo de alcohol. Salieron tres números. Íbamos a beber a un bar y llevábamos los estenciles. Era un bar al que iban escritores, poetas, artistas. Y a una hora determinada los sacábamos y cada quien hacía lo suyo... Y estaba la cuestión colectiva. Y había cerca una librería de un amigo nuestro que tenía mimeógrafo, entonces los reproducíamos allá. Se hicieron tres números locales de *Punho* en mimeógrafo y el cuarto, ya en *offset*, fue internacional.

Pocos artistas discutieron esa cuestión. Como en todo movimiento, hubo una gran producción, pero la discusión era muy limitada.

Muchos artistas decían: “Ya hice esto...”, pero... Eso provoca algo muy peligroso, que es ese límite de la propuesta y del concepto. Hacer y saber qué se está proponiendo. Veo eso como algo peligroso para gran parte de los artistas. Se quedan sólo en la superficie. Y como en el Arte Correo, los *multimedia* permiten acceso a todos... Estuvo muy de moda, no sólo entre personas que eran artistas. Entre los propios artistas pocos continuaron experimentando, y niegan haber participado, porque el mercado no les daba el reconocimiento como artistas, como si uno lo tuviese que tener. Eso es una gran tontería...

¿Cuál es la relación entre la actividad en una red de arte postal y una exposición?

Una cuestión importante es la de cuando se empezaron a crear espacios. En lugar de llamarlos galerías, los llamaban “espacios”. Espacios y archivos. Se cambió el concepto de galería. Como aún hoy nadie se interesa por exponer determinados trabajos, entonces, se empezó a llamarlos “espacios” o “archivos”. Hasta entonces no existía esa palabra. Eran cosas pequeñas que venían como consecuencia del archivo... El nombre se fue fijando. Si uno poseía un documento, para contestar algo tenía que tener alguna organización. Incluso para leer, cuando se mantiene una correspondencia constante, se leen las cosas para tener una discusión más profunda. Y eran discusiones diferentes. Uno tenía que estar consultando cosas para no perderse... Era como jugar al ajedrez a distancia.

Vidrieras y otros espacios, que hasta entonces no eran comunes, se fueron eligiendo para exponer. Las galerías, los museos y la propia crítica negaron todo esto porque no eran obras. No tenían sentido de mercado. Era una discusión conceptual. Son rarísimas las excepciones. Sólo hay algunos críticos y que lo abordaron súper poco, superficialmente. Se nota en la escasísima bibliografía. Hoy día no se dice al respecto casi nada. Casi todo lo que se dice o se publicó por parte de la crítica es muy poco. Entonces, los artistas empezaron a hablar por sí mismos.

Un punto importante es que se llegó a algo que hasta entonces no se solía hacer: teorizar sobre el propio trabajo... Construir una reflexión más amplia y discutir con otras personas sobre su propio trabajo y el arte como concepto general, internacional. El artista pasó a ser su propio crítico.



El desafío de la patrimonialización del arte conceptual: Grup de Treball

Antoni Mercader

Intento corresponder al encargo de dar mi versión de los logros conseguidos en el proceso de patrimonialización de la producción artística del Grup de Treball¹ (GdT) – colectivo catalán radicado en Barcelona, activo entre 1973 y 1976 – en los justos términos que fue formulada en el Seminario Internacional “Conceitualismos do Sul/Sur”.

Al día de hoy, en la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) figuran catalogados trece trabajos y proyectos del grupo. Una antología completa de la producción escrita del colectivo se halla publicada.² Los especialistas pueden consultar de manera organizada documentos y materiales relacionados con la actividad del colectivo en su Centro de Documentación, acabado de inaugurar.

Para facilitar la comprensión de este relato voy a recurrir a presentar de forma sucinta la producción del Grup de Treball, y contar los avatares de su patrimonialización desde 1992 hasta la actualidad (antes de esta fecha era casi imposible localizar documentación al respecto y, por tanto, muy complicado realizar consulta alguna). Referenciaré, también, el proyecto europeo de investigación *Vivid [Radical] Memory* (2006-2007), que en cierto modo ha contribuido a dar un empuje al proceso.

El GdT fue un conjunto heterogéneo de artistas e intelectuales que en un momento dado – muy determinado por las condiciones sociopolíticas y culturales previas a la transición democrática española – optaron por articularse en un colectivo, y asumir una posición y una actitud ante el sector de las artes plásticas y visuales en las que prevaleció el compromiso y la implicación política para la consecución de las libertades fundamentales por encima de las prácticas y las procedencias de cada uno de sus componentes.

1. N. de T.: “Grupo de Trabajo”

2. *Grup de Treball*, Barcelona, MACBA, 1999, pp. 47-111.

El proceso seguido respondió a unos planteamientos ideológicos y a un estilo de trabajo propio de las prácticas conceptuales en boga aceptadas por los que, en cada momento, participaban en el grupo. En la relación de miembros encontramos (por orden alfabético) a: Francesc Abad, Jordi Benito, Jaume Carbó, Maria Costa, Alicia Fingerhut, Xavier Franquesa, Carles Hac Mor, Imma Julián, Antoni Mercader, Antoni Munné, Antoni Muntadas, Josep Parera, Santi Pau, Pere Portabella, Àngels Ribé, Manuel Rovira, Enric Sales, Carles Santos, Dorothee Selz y Francesc Torres.

Vivid [Radical] Memory (VRM) es un proyecto de investigación financiado por la Comisión Europea cuya finalidad es propiciar una revisión de las prácticas conceptuales de los años 60 y 70 realizadas bajo condiciones críticas no democráticas desde la perspectiva social y política del Este y el Sur. En la anualidad programada como “episodio primero” se realizaron tres talleres internacionales de trabajo y muestras documentales:³ en Barcelona (mayo de 2007), Stuttgart (septiembre de 2007) y Budapest (octubre de 2007), con participantes del sur (Portugal y España) y del este europeos (Alemania, Hungría, Polonia, Rumania) y de Latinoamérica (Argentina, Brasil, Chile, Perú). Y se armó la página web⁴ actualmente en proceso de recogida e introducción de la información, como herramienta de dinamización de las acciones emprendidas a nivel internacional.

Materia patrimonial

Frente al hecho de la patrimonialización y a los procesos a seguir para llegar a ella, existen notables divergencias y tomas de partido que se traducen en la aparición de un cierto desconcierto hasta el punto que, en determinados casos, es posible que se pueda llegar a la confusión. Unos acostumbran a oponerse frontalmente al inicio de actuaciones de este tipo para evitar lo que ellos consideran episodios de domesticación, de neutralización. Otros, en clave de crítica política, se refieren a canonización, a legitimación institucional, etc. Los más reacios o despectivos abogan por evitar la arqueologización, la apropiación indebida, etc. Los más precavidos, en actitud y predisposición positiva, señalan la necesidad de alcanzar la reactivación crítica, la recuperación y salvaguarda de los valores artísticos, políticos, económicos y sociales del momento, propiciando una lectura actual *ad hoc*.

La necesidad de establecer claves de lectura nos conduce a una mínima reflexión sobre la necesidad de una reescritura crítica de la historia del arte conceptual y su inserción o integración en la sociedad actual. Mejor dicho y más concreto, sobre la concepción de una patrimonialización que tenga en cuenta las implicaciones contextuales, respete los circuitos establecidos y considere la pluralidad de circuitos o circuitos “otros”.

El necesario distanciamiento crítico es fundamental para evitar los bloqueos al considerar la cartografía de los archivos. Este es un hecho muy relevante en todo el proceso, dado que a lo largo de los más de treinta años que nos separan de las

3. Véase el número monográfico de la revista *Papers d'Art*, nº 93, dedicado a la producción textual del proyecto europeo *Vivid [Radical] Memory*. Girona, Fundació Espais, 2007, pp. 25-185.

4. <http://www.vividradicalmemory.org>

realizaciones originales, se han creado de forma absolutamente espontánea y *sui generis* múltiples archivos particulares por parte de los artistas mismos o de algunos críticos.

¿Dónde se halla el material documental? ¿Quién, quiénes, lo detentan? ¿Bajo qué condiciones, por parte de quién – y cómo – se toman las decisiones?

En aras a evitar episodios traumáticos, en atención a los acontecimientos de la época, quizás fuera conveniente plantearse e intentar responder una serie de preguntas en consideración a situaciones acontecidas:

¿Qué entendemos por los circuitos “otros”?

¿Estamos pensando en “otro” museo? ¿Cuál?

¿Queremos rehuir el ingreso al canon? ¿Bajo qué presupuestos?

La obligatoriedad de patrimonializar es congénita con el hecho comunicacional artístico. No podemos, ni debemos, obviarlo. Es imposible. Los efectos que produce la recuperación + catalogación + patrimonialización son asumir generacionalmente para dar pertinencia a lo que estamos haciendo. El régimen de dar visibilidad es ineludible. ¿Cómo conseguirlo?

Intentar sostener una concepción dinámica, diversa y crítica de los procesos de patrimonialización supone un desafío que obliga insistentemente a revisar qué entendemos por patrimonio artístico y memoria histórica en el ámbito de la cultura y el arte hoy.

Alrededor de la producción del colectivo GdT, entre los años 90 y la actualidad se han producido iniciativas y actuaciones encaminadas o tendentes a su patrimonialización. Puede resultar interesante repasar el alcance en la esfera pública de su legado, de aquello que ha pasado de una generación a otra. La dimensión de su memoria es aquello que ha sido recogido, almacenado y consecuentemente convertido en información suministrada, transmitida.

Advertencia: la mayoría de las actuaciones que se van a relatar están protagonizadas en primera persona por quien firma este texto, en tanto que tienen que ver con su pertenencia al grupo y su actividad como historiador del arte. Conviene, pues, tener presentes estos condicionantes a la hora de medir y valorar su alcance.

Inicio del proceso y cuestiones de índole general

Los primeros episodios de esta historia se dieron en Barcelona en 1992, cuando – con motivo de la exposición *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980* – se donan las obras del Grup de Treball exhibidas a la primera institución de gobierno del país catalán, organizadora de la misma, sin otra contraprestación que su preservación y conservación; todo ello bajo la credibilidad y el trabajo riguroso de la comisaria de Pilar Parcerisas.

A la vez, aparecen dos escritos míos. El primero de ellos en el catálogo de dicha muestra titulado “Sobre el Grup de Treball”, iniciador de una serie de artículos que pretenden dar una visión del colectivo artístico desde dentro del mismo.⁵

5. Mercader, Antoni. “Sobre el Grup de Treball”, en: cat. exp., *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1992, pp. 65-71.

En el segundo, de cariz más teórico y especulativo, se hacen especulaciones del tipo:

Patrimonio artístico y cultural, hoy, son bienes materiales e inmateriales propios, antes espiritualizados y ahora capitalizados y adscritos a una determinada situación sociopolítica, económica, etc. Constituirlo ha sido una ardua tarea en muchas civilizaciones y pueblos, ha sido una especie de sujeción y obligación, un sometimiento al dominio público; (...) podemos convenir que el proceso de constitución del mismo siempre queda sujeto a un Estado Cultural Parcial (ECP) al estilo de cómo M. Minsky en su libro *The Society of Mind*, en 1985 describe su Partial Mental State (una invención para comprender y explicar fenómenos complejos). (...) La concienciación patrimonial está muy relacionada con la memoria. La figura del ECP puede ser una idea técnica y simple para acceder a su comprensión y a la interpretación fenoménica de aquella. En tanto que podemos interpretar – siempre siguiendo a Minsky – que la memoria es la reproducción de un anterior ECP, el patrimonio artístico y cultural puede ser, en cierto modo, la instrumentalización de las reconstituciones (dispositivo capaz de alcanzar la evocación potencial) de los ECP, convenientemente dominadas, moralizadas.⁶

De índole particular (acción individual)

Un segundo conjunto de actuaciones se dio alrededor de la presentación, en 1999 en Barcelona, de la exposición sobre el GdT y la correspondiente catalogación y publicación del catálogo. La producción y realización de estos objetivos fue fruto de un acuerdo con Manuel J. Borja-Villel, que acababa de llegar a la dirección del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), de titularidad pública. Se estableció que el museo editaría una publicación en edición trilingüe (catalán, castellano e inglés) con todos los textos inéditos producidos por el Grupo, que el GdT donaría sus archivos al museo y que se organizaría una exposición para “revisar uno de los momentos fragmentarios”⁷ de la historia cultural y artística de Cataluña, según expresión del propio Borja en la presentación de la publicación.

La edición de los treinta y cuatro textos se debió a un riguroso y cuidado trabajo de la mencionada Pilar Parcerisas, en aquellos años directora del Centro de Documentación del Arte Contemporáneo Alexandre Cirici, de Barcelona, donde se habían depositado los originales (en la actualidad han pasado al recién inaugurado Centro de Estudios y Documentación del MACBA).

La presentación expositiva de once proyectos artísticos desarrollados entre los años 1973 y 1975 por el GdT (en posteriores revisiones del proceso de catalogación se ha visto que se trata de trece) se llevó a cabo con la intervención de la, en aquel tiempo, curadora del museo Glòria Picazo. Se puso especial énfasis en procurar

6. Mercader, Antoni. “Hacia una eclosión del patrimonio artístico. Nuevas percepciones, elementos, recreaciones”, revista *Telos*, Madrid, 31, septiembre-noviembre 1992, p. 46

7. Manuel J. Borja Villel, “Presentación”, en: cat. exp., *Grup de Treball*, Barcelona, MACBA, 1999, p. 5

alcanzar unas reconstituciones (de los ECP propios) suficientemente críticas, adecuadas y sintonizadas con el fragmento temporal bajo el que se produjeron, intentando evidenciar que en el grupo – siguiendo la anterior cita de Borja – “los trabajos pertenecían a todos, eran realmente una apuesta colectiva para una nueva forma de entender el papel del arte en la sociedad”.

En el mismo catálogo figura “Sobre el Grup de Treball. A peu de museu”, que acota el texto publicado con el mismo título en 1992 y glosa algunos aspectos como:

(...) la oportunidad de ver publicada – de una vez por todas – la antología de textos y a la vez documentada la producción del grupo en la exposición, tendremos la oportunidad de gozar de la ‘visión globalizadora’ que el mismo colectivo pedía en 1974. Han pasado veinticinco años, y superadas o no las prevenciones y las interpretaciones que se pueden hacer del proceso de patrimonialización iniciado en 1992, el sentimiento de ir hacia una normalidad del estatuto del arte contemporáneo – del que nunca hemos disfrutado aquí – nos hace permanecer atentos a acontecimientos futuros.⁸

Como reza el subtítulo, estábamos a pie de museo, en la antesala.

Unos meses después, se publicó “Des de la tribuna: sobre el Grup de Treball (versión 1.2)” a raíz del encuentro internacional *Art i escriptura*, celebrado en Barcelona y dedicado a las relaciones entre arte y escritura. “¡Debemos estudiarlo! Como tantos otros episodios de nuestro patrimonio armado a trompicones: un asunto más que pasa a engrosar la nómina de *dossiers* pendientes”⁹ se dijo, al tratar de incidir sobre una audiencia amplia y diversificada; abogando en defensa de la reconstitución del ECP del conceptualismo crítico catalán y el reconocimiento de la práctica de la escritura en el arte contemporáneo.

Al día de hoy quedan pendientes de culminar dos operaciones de patrimonialización: sendas donaciones al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (MNCARS) y al MACBA que, esperemos, refuercen la dimensión patrimonial de las acciones realizadas. La primera, haciendo posible que presupuestos artísticos como los del GdT entren a formar parte de la nómina de la primera colección española, hasta el momento ausentes; la segunda, que con nuevas aportaciones se vayan culminando las posibilidades potenciales para reconstituciones futuras del conceptual de cariz social y político en el Estado español a principios de los 70.

Hacia la consecución de la índole colectiva (compartir en red)

La inclinación natural de todo lo referido al patrimonio cultural y artístico es el interés general, y su vocación pluralista y participativa es consustancial en los procesos de constitución del mismo. Creemos fehacientemente que el GdT, entre otras muchas autorías de los conceptualismos del Sur y del Este, podría ser un ejemplo

8. Antoni Mercader, “Sobre el Grup de Treball. A peu de museu”, en: cat. exp., *Grup de Treball. Op.cit.*, p. 16.

9. “Desde la tribuna: sobre el Grup de Treball (versión 1.2)”, en: VV.AA., *Art i escriptura*, Barcelona, KRTU/ Generalitat de Catalunya, 2000, p. 117.

primero y referencial de la necesidad de validar y/o refrendar los procedimientos de patrimonialización. La confrontación e interacción entre procesos de igual o parecida naturaleza y la intervención de una multiplicidad de agentes y factores analíticos en el mismo le podrían conceder suficiente crédito. Una vez iniciadas las acciones de carácter individual recién relatadas, debemos afrontar este reto. Estamos convencidos que sin el respaldo de una diversidad de actuaciones y pareceres no podremos dar por conformado el proceso y tampoco relatar su progresión.

Es evidente que las reconstituciones – sobre todo si tratamos de prácticas artísticas implicadas en lo social y en lo político – requieren ser evocadas. Para ello es necesario que se den determinadas situaciones en condiciones propicias a partir de las cuales sea posible asegurar el proceso con suficiente aproximación crítica y con un mínimo de garantías de pluralidad. El trabajo de investigación relacionada, en red, se ha demostrado idóneo para ello (estamos hablando de redes en general aunque vamos a concretarlo en las digitales). Merced a la capilaridad, permeabilidad y conectividad intrínseca de las mismas, el trabajo compartido facilita el establecimiento de comunidades virtuales de intereses colectivos. Ello favorece que las plataformas de evocación sean más próximas y eficaces en pro de la recreación de los ECP y la interacción entre las reconstituciones de estos. A la vez que casi quedan obviadas, o enormemente reducidas, las farragosas tareas de publicación (comunicación) y distribución (difusión) dentro y fuera del propio círculo o sector interesado. Entendemos que es perfectamente plausible que cambios en el orden comunicativo, como la impronta generada por la idiosincrasia y operatividad de las redes digitales, tengan su correspondencia y repercusión en el orden patrimonial y podamos hablar de una cierta transubstanciación del mismo, siendo motivo para la controversia respecto de la mayoría de las tipologías patrimoniales al uso.

No tanto como estructura y más como red patrimonializadora (matriz de conexiones y desconexiones rizomáticas), el aumento del peso específico de los componentes inmateriales, ubicuos, para todos los participantes en la red, la aparición y ampliación operativas de las capacidades de acción / reacción, la realidad operativa de la glosa colectiva y la autoorganización cibernética implícita en las mismas amplían el espectro de intervención / participación, reubican los límites. Quizás nuevas formas de socialización de los bienes culturales aparecen en el panorama tan traído y tan llevado de la sociedad del conocimiento.

Estamos convencidos que redes como *Vivid [Radical] Memory* y Conceptualismos del Sur suponen modelos de trabajo para las reconstitución del arte conceptual del Sur y del Este, y muy concretamente la web VRM¹⁰ puede llegar a ostentar el calificativo de paradigma de escritorio multimedia colectivo, de trabajo compartido y multitarea, hecho que podemos ejemplarizar acudiendo a este lugar web, visualizando el alcance de las herramientas de esta aplicación informática, en proceso de articulación, fruto de muchas contribuciones particulares.

10. <http://www.vividradicalmemory.org/>

Está muy claro que lo conceptual supuso para el ámbito artístico catalán una expansión y una extensión (un *eixamplament* diríamos en Barcelona haciendo referencia al expansionismo urbanista de finales del XIX). Se trató de una neovanguardia radical, en realidad la primera que se daba en ese contexto. Hasta ahora en Cataluña, en España, no tenemos una historia de los efectos que haya estudiado los resultados o secuelas producidos por los conceptualismos y cuales han sido sus aportaciones a la teoría artística. Necesitamos una actitud que conjugue la crítica política con la estética, la recuperación patrimonial con una memoria histórica hecha de reconstituciones críticas, contrastadas y homologadas en el marco de una globalización positiva.

“El grave problema del arte y de la cultura en nuestro país pide una intervención como esta – desacostumbrada, pero no inoportuna”.¹¹ Así concluía “Text per a la mostra d’Art Múltiple”, escrito mecanografiado que fue presentado como “obra de arte” en una competición del sector de las Bellas Artes. Así se intuía la esencia del ECP (septiembre de 1974), que ubicaba y contextualizaba parte de la producción del GdT.

Esperemos que las reconstituciones emprendidas con el desafío de la patrimonialización del GdT se vayan sucediendo dentro de una concepción dinámica, diversa y crítica, afín de que la memoria del mismo suponga un ámbito participativo, vívido, de entrada y salida. Una oportuna aportación en beneficio del conocimiento, difusión y diseminación de una manera de ser artística en un espacio económico, político, social y cultural determinado.

Es, a nuestro modo de ver, del todo pertinente que sigamos interrogándonos por estas cuestiones con el convencimiento de que estamos en la línea de trabajo conveniente y necesaria, en el “paso natural” de lo particular a lo colectivo.

Quizás, también, de lo convencional a lo “otro”.

11. Grup de Treball, “Text per a la mostra d’Art Múltiple”, en: cat. exp., *Grup de Treball, Op. cit.*, p. 90.



Entrevista con Antoni Mercader¹

¿Cuándo empezó todo?

La génesis del nombre Grup de Treball (GdT) no fue complicada ni fácil. Fue fruto de la convergencia de diversas colaboraciones que llevaron a la necesidad de consignar por orden alfabético los apellidos de los titulares de cada actuación, intervención, muestra... ¿Qué opción podía ser más lógica que ante el primero, señalar las cualidades de colectivo (GRUPO...) y de tarea común (...DE TRABAJO)?

Así empezó a articularse la denominación del grupo. Apareció impresa por primera vez en el catálogo de presentación de la *Cinquena Universitat Catalana d'Estiu*, en Prada de Conflent, en 1973. No creo que ese año pueda considerarse como la fecha determinante de la aparición o la puesta en marcha del GdT. Mucho antes ya se habían producido acontecimientos que involucraban a la mayoría de sus miembros y presentaban los planteamientos programáticos del colectivo.

Muchos de sus miembros habían entrado en contacto y colaborado con anterioridad en la *Mostra d'Art Jove de Granollers* (1971 y 1972), en la experiencia *1219 m3* de Vilanova de la Roca (julio 1972), habían visitado colectivamente – incluso presentaron obra – la Documenta 5, habían participado en las actividades de la Sala d'Exposicions de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions, *Formes al carrer*, de la Galería Aquitània, expuesto en la Sala Vinçon, y al principio del año siguiente en la Primera Muestra de Arte Actual *Comunicación Actual*, de Hospitalet de Llobregat.

Sintonizando con la conflictiva situación general que vivía el país a principios de los años 70, y con la coincidencia de múltiples crisis históricas, muchos de los artistas del GdT se habían sensibilizado por las problemáticas sociopolítico-económicas, y de este modo, estuvieron en el inicio de fuertes enfrentamientos, por ejemplo, con la organización del Festival de Cadaqués, o de los *Encuentros* de Pamplona en 1972, según una tendencia creciente iniciada el año anterior con manifiestos en

1. Fragmento del texto publicado originalmente en el catálogo de exposición *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, Op.cit. y posteriormente en *Grup de Treball*, Op. cit.

defensa de las obras efímeras, del arte participativo y de la popularización y desmitificación de las manifestaciones artísticas... Todo esto les hizo entrar en abiertos enfrentamientos con los sistemas establecidos, muy en la línea que favorecía el espíritu de la época, con el desconcierto respecto a la vanguardia, que se hallaba en el límite de sus últimos vestigios, en el punto de ruptura del concepto de progreso.

“El arte a la calle”, “arte para todos” eran algunas de las divisas más utilizadas en los primeros conflictos directos entre el incipiente conjunto del grupo (los elementos que más tarde lo constituirían) y los productores, los organizadores, y algunos críticos y artistas con funciones no creativas sino organizativas... Bajo esta bandera, el GdT empezó a manifestarse y a cohesionarse. El aspecto reivindicativo de la profesión artística fue un factor y un caballo de batalla importante de la etapa inicial del grupo: 1971-1972.

La primera pieza del GdT data de julio de 1973. Una publicación/catálogo sobre la presencia del grupo en la *Secció d'Art* de la *Cinquena Universitat Catalana d'Estiu de Prada* contenía un texto programático (el primero), el programa de actividades y la pieza en cuestión. Con el título *Treball col·lectiu sobre els artistes participants a Documenta 4 (1968) i Documenta 5 (1972) a Kassel*, consistía en verificar la cotización de esos artistas según las ventas públicas de sus obras desde el 1 de enero al 31 de diciembre de 1972.

¿Cuándo se acabó el GdT?

La presencia pública del GdT se acabó por completo en 1977, con la presentación en la *Fundació Joan Miró* de la exposición *Avantguarda artística i realisme social a l'Estat Espanyol, 1936-1976*, que el año anterior se había montado en la *Biennale di Venezia*, donde el colectivo estaba representado con la última de sus producciones, la obra creada para la novena Bienal de París en 1975. Sin embargo, esa no es una fecha representativa, ya que el grupo había perdido su vitalidad y relación colectiva, acabando un poco como había empezado: sin proponérselo.

(...)

Otros Conceptualismos





Relatos *otros* de los conceptualismos

Ana Longoni

En la última década y en distintos puntos de América Latina se vienen desarrollando y dando a conocer rigurosas investigaciones que rescatan del olvido escenas, producciones y artistas que nos obligan a repensar los relatos inaugurales del conceptualismo global, en la medida en que tales casos entran en conflicto con las poéticas gestadas en los países centrales y fracturan la sospechosa unidad de los discursos que las legitimaron.

Estamos ante un conjunto de contribuciones que complejizan no sólo el relato del conceptualismo canónico angloamericano, sino también el limitado repertorio de obras y artistas al que se suele asignar la representación exclusiva del conceptualismo latinoamericano.

Ante las señales evidentes de la conformación de un cuerpo consistente, polifónico y vital de nuevas voces dentro de la historiografía del arte del continente, la Red Conceptualismos del Sur se propone como plataforma para articular y potenciar estos esfuerzos de investigación que nacieron solitarios y aislados entre sí.

En esas coordenadas, esta segunda parte del libro da a conocer dimensiones inéditas de escenas artísticas experimentales que emergieron en los años 60 y 70 en Chile, Argentina y Perú. Se trata de resultados de investigaciones en curso, coincidentes en cuanto a las preguntas desde las que estos jóvenes investigadores interrogan no sólo sus casos de estudio sino también su propio lugar como productores de conocimiento. Desde nuevas perspectivas teóricas e historiográficas, encaran un riguroso y poco frecuente trabajo con las fuentes tanto documentales como testimoniales, con un ánimo crítico compartido no sólo en cuanto a cómo aproximarse al pasado sino, sobre todo, a cómo reactivar la potencia de esas experiencias en el presente.

Escenas borradas

Los tres textos aquí reunidos tienen en común devolver densidad e incluso entidad en el relato historiográfico a episodios, artistas, producciones y debates que fueron inaugurales en proponer otros modos de pensar y practicar el arte, pero que han quedado obliterados, fuera de foco, opacados o directamente silenciados por el peso historiográfico atribuido a otras escenas y producciones que adquirieron una jerarquía excepcional que borró sus lazos y afinidades con circunstancias previas o simultáneas.¹ Hoy – y gracias a estas y otras investigaciones en curso – dichas instancias excepcionales pueden interpretarse como parte de un entramado complejo y tenso de relaciones, itinerarios y contingencias.

El texto de Soledad Novoa, investigadora y curadora independiente, es un fragmento de una investigación de largo aliento que documenta una serie de tempranas producciones experimentales ocurridas en Chile desde fines de los 60 y durante los tres años de gobierno de la Unidad Popular (1970-1973). Se trata de episodios hasta ahora indocumentados, inexplorados en parte por su propia condición efímera y carente de registro. Aunque quizá la razón principal para explicar ese vacío sea la centralidad alcanzada en los discursos teóricos e historiográficos posteriores por la llamada “Escena de Avanzada”, cuya irrupción data de los primeros años de la dictadura de Pinochet, más precisamente de 1977 en adelante. Novoa restablece entonces los hilos invisibles entre ambos momentos del experimentalismo en Chile, interrumpidos por la violencia traumática del golpe de Estado de 1973.

A partir de una serie de intervenciones artísticas signadas por la fragilidad, la autora se aboca a historiar el estallido de las formas convencionales, la puesta en cuestión de los géneros instituidos y la invención de nuevos lenguajes, soportes materiales e intervenciones en espacios no convencionales aún no conceptualizadas. Las primeras incursiones por modalidades experimentales que más tarde dieron en nombrarse como objetos, ambientaciones, performances o acciones, fueron protagonizadas por tres artistas de avanzada: Cecilia Vicuña, Juan Pablo Langlois Vicuña y Valentina Cruz. La crítica de arte de su tiempo los tildó de ser resabios dadaístas (la misma descalificación que recibieron los autores de la hoy mítica instalación “Arte destructivo” llevada a cabo en Buenos Aires en 1961), acusación que lleva a pensar en los efectos que provocan estas irrupciones “neovanguardistas” en condiciones de recepción como las latinoamericanas. No se trata, como señala Hal Foster, de que las “neovanguardias” repitan, retomen o completen el proyecto inconcluso de las vanguardias históricas, sino de que están por primera vez en condiciones de una comprensión cabal de su proyecto y su reactivación en nuevos términos.²

Una escena particularmente ausente de los relatos instituidos sobre los inicios del conceptualismo latinoamericano es la peruana. Miguel López y Emilio Tarazona vienen apostando en los últimos años, desde su rol de investigadores y curadores

1. Me refiero concretamente a la Escena de Avanzada chilena, al colectivo peruano Taller E.P.S.. Huayco y *Tucumán Arde* en el caso argentino, como se explicita más abajo.

2. Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid, Akal, 2001.

independientes, por reconstruir con inusual rigor una serie de episodios perdidos de los comienzos del experimentalismo peruano desde mediados de la década del 60, que han quedado obviados y opacados por el brillo de la potente escena desarrollada en los 80, en particular en torno al crucial grupo E.P.S. Huayco.³ Como evidencian las exposiciones *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual. 1965-1975* (2007), y *Arte Nuevo y el fulgor de la Vanguardia. Disidencia, experimentación visual y transformación cultural* (2008), López y Tarazona dieron estado público a un sistemático y documentado trabajo de reconstrucción, contextualización e interpretación de episodios, discusiones, producciones y conexiones que hasta ahora habían quedado borroneados por desconocimiento, desplazados por ser considerados efecto deslucido de modas foráneas, o desvalorizados por su “poca monta”.

En el texto que aquí presentan, López y Tarazona hacen foco en un año clave, 1970, que funciona como un parteaguas entre dos momentos de la vanguardia peruana, atravesado por las relaciones conflictivas con el régimen militar reformista de Velasco Alvarado. Es el año previo a la partida al exilio de Juan Acha, teórico fundamental y promotor de dicho movimiento, e impulsor de la introducción de nuevos paradigmas de pensamiento (el proyecto de una actualización del marxismo, en el cruce con el estructuralismo y la semiótica) para pensar la deriva del arte contemporáneo. Podría establecer una pertinente analogía entre el rol ocupado por Acha en Perú (y luego en México) con el que juega en la vanguardia argentina el pensador Oscar Masotta.⁴

Finalmente, el aporte de Fernando Davis, también investigador y curador independiente, se centra en la figura de Edgardo Antonio Vigo, artista descollante en la vanguardia de la ciudad argentina de La Plata desde mediados de los 50, que despliega un programa estético *revulsivo* – desde donde ataca sistemáticamente la integridad del valor “arte” y desestabiliza los roles tradicionales del artista y el público. Su rescate lo posiciona en una cartografía en la que los movimientos de vanguardia de Buenos Aires y, en todo caso, de Rosario, ocupaban hasta ahora una centralidad absoluta, particularmente en tanto realizadores de la renombrada acción colectiva *Tucumán Arde* (1968). La autonomía de Vigo respecto de esos centros se sostiene en la proliferación de dispositivos creativos y redes alternativas (poesía experimental, arte correo, señalamientos, proyectos a realizar, etc.) con los que irrumpió en su medio y más allá de él. Vigo logró nuclear a otros artistas en torno a iniciativas colectivas que coadyuvaran en conformar una escena de vanguardia con un ritmo propio, que no es subsidiaria ni apéndice de la porteña, aunque por cierto no está desconectada ni desinformada de lo que acontece allí (y más allá).

En su artículo, Davis se concentra en un tiempo signado por la vertiginosa radicalización política de la sociedad (y del arte), cuando la violencia se convirtió en una presencia cotidiana e ineludible. Emprende así un recorrido por una serie de producciones e intervenciones llevadas a cabo por el propio Vigo o por colectivos

3. Ver: Buntinx, Gustavo. *E.P.S. Huayco. Documentos*. Lima, Centro Cultural de España en Lima, IFEA, MALI, 2005.

4. Ver: Masotta, Oscar. *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires, Edhasa, 2004.

impulsados por él (como la revista *Hexágono* '71) entre 1968 y 1973. En particular, analiza los primeros *señalamientos* así como algunas instalaciones en espacios museales, acciones callejeras y manifiestos que sostienen su poética *revulsiva* y admiten ser leídos como inversión del *ready-made* duchampiano, al tiempo que dan cuenta, en su propia materialidad crispada, del impacto de atroces sucesos políticos como la masacre de Trelew (el fusilamiento ilegal de dieciséis presos militantes de diferentes organizaciones guerrilleras en un penal de la Patagonia ocurrido en 1972).

El relato que propone Davis no se pretende cerrado ni autorreferencial. Más bien, sostiene la propuesta de “desamarres tácticos” al hablar de su inacabamiento como condición de la posible reactivación presente de su legado radical.

Formas de autodesignarse

Un notable rasgo común en las investigaciones aquí consignadas es el esfuerzo de los propios artistas por proponer categorías o conceptos nuevos a la hora de pensar la conmoción que estaban provocando en el arte. Una condición fuertemente autorreflexiva que evidencia la necesidad de generar un lenguaje teórico distinto para echar luz sobre el vertiginoso estallido de la forma artística tradicional que emprendieron estos movimientos. En ese sentido, Novoa pone en cuestión la noción de “conceptual” y pasa a proponer como más adecuada y genuina la de “experimental”. Por su parte, Davis habla de “usos tácticos” de categorías acuñadas en el centro, como la propia denominación de “conceptualismo” o cuando retoma la discusión sobre “un real arte pobre latinoamericano”. También asume como productivos los términos propuestos por Vigo al hablar de arte *revulsivo* y definir al artista como un “deshacedor de objetos”.

Por su parte, al referirse al vertiginoso curso de disolución del objeto artístico, el crítico peruano-mexicano Juan Acha propuso en los años 70 la categoría de “no-objetualismo”, para referirse a prácticas que “responden al imperativo de transformar el arte – no sólo la pintura – o, lo que es lo mismo, de cuestionar, subvertir y reemplazar las ideas fundamentales sobre arte que Occidente ha difundido por el mundo”.

La dimensión utópica

Otro rasgo compartido en los tres casos estudiados es la articulación de la coyuntura histórica con la experimentación artística. Las coordenadas de procesos políticos que – aún con sus evidentes diferencias – comparten una intensidad cargada de expectativas de cambio luego drásticamente abortadas (la Unidad Popular en Chile, el contradictorio proceso del velasquismo en Perú, el alza en la conflictividad social y la protesta callejera que sigue al Cordobazo y el protagonismo creciente de la opción armada en Argentina) no están para nada elididas de este cuerpo de producciones artísticas, aunque tampoco se trata de apelaciones en términos convencionales del vínculo arte y política, como subordinación del primero de los términos a las urgencias del segundo, o en tanto que ilustración de su letra.

Así, López y Tarazona se refieren a una “guerrilla cultural”, recurriendo a una frase acuñada por Acha para referirse a la persistente incomodidad de los artistas

ante el poder. Novoa habla de poéticas no militantes pero no por ello apolíticas, sino sostenidas por la voluntad de entender lo político en otros rumbos menos explícitos: “mi pintura es política pero en un sentido personal”, escribe en 1972 Cecilia Vicuña, reclamando la relación a primera vista insólita entre sus obras y el paraíso socialista en construcción. Esa dimensión utópica de las poéticas experimentales y su reivindicación como fuerzas de choque en los combates revolucionarios está presente también en la pretensión del poeta y artista peruano Jorge Eielson cuando proyecta monumentos imposibles, incluso uno emplazado en la Luna. Vigo, por su parte, reclama para el arte revulsivo la capacidad de desnaturalizar el orden existente, incomodarlo y ponerlo en cuestión.

Estamos ante el rescate de experiencias que aún nos asombran y nos desconciertan en tanto se arriesgan a conjugar apuestas poéticas y políticas que no temen perder el equilibrio, sin miedo al vértigo ni a la caída.



Prácticas “revulsivas”.

Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo

Fernando Davis

El “deshacedor de objetos”

“No más ‘CONTEMPLACIÓN’ sino ‘ACTIVIDAD’. No más ‘EXPOSICIÓN’ sino ‘PRESENTACIÓN’”.¹ A finales de los años 60, el artista Edgardo Antonio Vigo sintetizaba en estos términos la apuesta límite de un programa estético “revulsivo”. Desde las líneas de un breve manifiesto se pronuncia entonces por un arte “tocable” y con “errores”, basado en el “uso de materiales ‘innobles’”, “de atrape por vía lúdica” y que “facilite la participación-activa del espectador”.² En las direcciones críticas que concentra y moviliza, el texto se presenta como una sintética plataforma de intervención, un dispositivo táctico que tensiona y extiende un conjunto de estrategias poéticas y operaciones transgresoras que, encendidas por Vigo en el curso de la década, se proyectan y reactivan en su obra posterior. En su apuesta radical, su programa revulsivo postula atacar la integridad del valor “arte”, desestabilizar los roles tradicionalmente asignados al artista y al público en la experiencia estética y construir, fuera de los centros y circuitos artísticos legitimados, nuevas redes de circulación e intercambio.

Editor de revistas y otras publicaciones de vanguardia, poeta visual, crítico y ensayista, creador de “máquinas inútiles”, artista-correo e impulsor de “proyectos a realizar” y “señalamientos”: desde posicionamientos y modos de intervención diversos y simultáneos, Vigo construye y desarma, en la apertura de múltiples y superpuestas líneas de experimentación, los márgenes vacilantes de un “arte contradictorio”.³ En

1. Edgardo Antonio Vigo, S/t, 1968-6., Declaración entregada al crítico Ángel Osvaldo Nessi el 23/01/69. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo (en adelante CAEV). El destacado en mayúsculas pertenece al original. En las siguientes citas, utilizo las mayúsculas de los textos originales.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

sus trayectos oblicuos y en sus intersecciones variables, en la porosidad de sus bordes y en la indisciplina de sus derivas, estas prácticas deslegitiman su potencial interpretación como un cuerpo coherente y uniforme, desorganizando – en su irregular despliegue – los recorridos unidimensionales de sentido trazados por los relatos de la historiografía canónica.

En estos años Vigo llama “cosas” a sus obras y se refiere a sí mismo como un “deshacedor de objetos”.⁴ En 1968 inaugura una exposición en la *boite* Federico V de La Plata con una “conferencia muda”.⁵ El catálogo de la muestra, realizado por Vigo mismo, reúne una secuencia de páginas sueltas en blanco y una diapositiva velada. Desde la puesta en cuestión de sus condiciones de posibilidad, la “conferencia” y el “catálogo” se interpelan y re-citan de manera recíproca. En una y otro Vigo contraría e invierte la lógica del dispositivo, para traducir en acto (en “no-acto”) la imposibilidad de nombrar sus “cosas”, *velando* el relato.⁶ Pero un fragmento de texto con el rótulo “conferencia”, interrumpe la silenciosa continuidad de las páginas del catálogo: “La comunicación debe hallarse NO en los casilleros divisorios legados sino en el DESPOJO de prejuicio creados por aquellos”.⁷ Esto son las “cosas” para Vigo: “despojos”, *margen*. En la ambigua nominación que proyecta, el término abarca un cuerpo de producción complejo y disímil: inscripto en una perturbadora indefinición respecto de la tradicional separación de las artes en prácticas discretas, es utilizado para hacer referencia indistintamente a objetos múltiples, publicaciones y piezas gráficas. En su inquietante no-clausura, las “cosas” fracturan la legalidad de la obra artística en el orden (pacificado) que funda su segura inscripción institucional, desde un operar *fuera-de-marco* que desarma y dispersa, en su imposible clasificación, las categorías y géneros legitimados.⁸

4. En 1966 Vigo se caracteriza a sí mismo como un “deshacedor de objetos” en la presentación de su “poesía matemática” en la revista *Diagonal Cero* (La Plata, diciembre de 1966). Ese mismo año, en ocasión de un *happening* de Jean-Jacques Lebel en el Di Tella, había distribuido volantes con la inscripción “DESHACEDOR VIGO” y un poema matemático.

5. Edgardo Antonio Vigo, “No - Arte - Si”, *Ritmo*, N° 5, La Plata, 25 de agosto de 1969. Un año después de esta intervención, Vigo distribuye por correo las instrucciones para una “(in) conferencia”, delegando la acción de 1968 a los potenciales destinatarios de su propuesta. La *boite* Federico V, en la que entonces trabajaba el artista Luis Pazos, un joven poeta experimental cercano a Vigo, había sido escenario de otras experiencias participativas en esos años, como la presentación, en 1967, del objeto poético *La corneta* - un clarinete de plástico con diez “poemas fónicos” en su interior - del mismo Pazos.

6. La decisión de Vigo de no hablar podría parecer contradictoria en un artista que, por cierto, gustaba de hablar (y mucho: sería arduo enumerar las charlas públicas y conferencias que Vigo dio en estos años), pero que me importa interpretar en el marco de una producción donde la idea de vacío constituye una presencia (o no-presencia) desestabilizadora. Unos meses antes de su “conferencia” en Federico V, por ejemplo, Vigo decide no publicar el número 25 de su revista *Diagonal Cero*, por dedicarlo a la nada.

7. *Edgardo Antonio Vigo y sus “cosas”, cat. exp.*, La Plata, Federico V, 1968.

8. El término “cosas” había sido utilizado por el artista Rubén Santantonín desde 1961. Santantonín llamó “cosas” a una incómoda producción que exhibió en septiembre de ese año en la Galería Lirrolay, relieves con formas abultadas y objetos colgados del techo de la sala, realizados con materiales de desecho, como cartón, trapos enyesados, tientos de cuero y alambre. En el catálogo argumentaba: “No pretendo unir pintura con escultura. Trato de colocarme lejos de estas dos disciplinas en cuanto pueden ser método, sistema, medio. Creo que hago ‘cosas’” (Rubén Santantonín, “Hoy a mis mirones”, *Collage y cosas, cat. exp.*, Buenos Aires, Galería Lirrolay, 1961). En una dirección similar, aunque con un cuerpo de producción

“Deshacedor de objetos” es, probablemente, el calificativo más adecuado para un artista que hace “cosas”. En la poética de Vigo, “deshacer objetos” involucra un tipo de práctica centrada en desarticular el orden naturalizado que regula la apropiación corriente de los objetos mismos, desarreglar su registro normado, introducir un desvío en la percepción ordinaria, en su acostumbrada y cotidiana inmovilidad. Interpelado desde la sugerencia móvil del “asombro” y la manipulación lúdica, *extrañado* respecto de sí, el objeto es susceptible de “ATACAR AL INDIVIDUO en otras sensibilidades”,¹⁰ de activar, más allá de su función específica, otras dimensiones posibles. Vigo desamarras las ataduras significantes del objeto, lo *saca de quicio* (lo desencaja), para insubordinar sus contornos en los tránsitos disidentes de la alteridad poética. Pero no se trata (al menos no como exigencia primera) de modificar el objeto, sino de utilizarlo de manera estratégica a los fines de cancelar la separación entre “creadores” y “consumidores”, transformando la tradicional actitud estética contemplativa en *acción*. La radicalidad de esta empresa no podía cifrarse en la mera ruptura con las formas de representación heredadas, sino en la clausura de la representación misma: al elegir *presentar* el objeto en lugar de representarlo – en una dirección que repone el gesto designativo de Marcel Duchamp – Vigo propone saldar la escisión arte/vida fuera de una tradición que concibe “arte” y “realidad” en relación de mutua exterioridad, como polos de una abstracta dicotomía.

Señalar y revulsionar

En octubre de 1968 Vigo difunde en un diario y una radio de La Plata, una insólita propuesta: la invitación a concurrir en un día y horario precisos a la esquina de las avenidas 1 y 60 de la ciudad, a contemplar, desde el punto de vista de su potencialidad estética, un objeto corriente en el paisaje urbano, el semáforo ubicado en la intersección de ambas calles con el diagonal 79. En su *Manifiesto/Primera no-presentación Blanca*, publicado entonces bajo el sello editorial “Diagonal Cero”, Vigo explicita su apuesta radical: no construir más obras (en sus palabras, “imágenes alienantes”), sino señalar los objetos de nuestro entorno, “que no teniendo intencionalidad estética como fin”, sin embargo, “la posibilidad”.¹¹ Denominada desde su difusión en los medios *Manejo de semáforos*, la experiencia inauguraba, en el

muy diferente, Vigo sostendrá en 1968, en ocasión de su muestra *Xilografías y “cosas visuales”* en la Galería Ilari de Asunción: “he encerrado en la palabra COSAS ese concepto ambiguo o falta [sic] de clasificación exacta. En definitiva esa clasificación a mí no me interesa [...] No quiero un Vigo xilógrafo, poeta, plástico, constructor de objetos, etc.; quiero un VIGO, así sin agregados [...] de mi taller salen COSAS” (S/a. “Edgardo Antonio Vigo habla de su arte”, *La Tribuna*, Asunción, 25 de junio de 1968). Ese mismo año, en su crónica de las *Experiencias* en el Instituto Torcuato Di Tella, caracteriza a la muestra como una “presentación de cosas” (Edgardo Antonio Vigo, “Experiencias 68 en el Di Tella”, *El Día*, La Plata, 9 de junio de 1968).

9. En la citada declaración de 1968-69 Vigo sostiene un “aprovechamiento al máximo de la estética del ‘asombro’, vía ‘ocurrencia’”.

10. Edgardo Antonio Vigo, “Acción de señalar”, s/f. Archivo CAEV.

11. Edgardo Antonio Vigo, *Manifiesto/Primera no-presentación Blanca. Manejo de semáforos/Señalamiento I*, La Plata, Diagonal Cero, 1968.

programa estético de Vigo, un tipo de práctica límite, el *señalamiento*, cuya base conceptual era proporcionada por el manifiesto: “La funcionalidad de carácter práctico-utilitario de algunas construcciones”, argumenta en el texto, “deben ser SEÑALADAS y así producir interrogantes que no surgen del mero y vertical planteo utilitarista sino de la ‘DIVAGACIÓN ESTÉTICA’”.¹² Al intencionar la mirada en la simple acción de *señalar* el semáforo, Vigo propone activar, fuera de su registro técnico-instrumental, otras dimensiones inhibidas o neutralizadas por la familiaridad del objeto mismo.¹³ En tal sentido, el señalamiento supone una mirada extrañada de los objetos y del entorno corrientes, mediante una operación reflexiva orientada a desacostumbrar el orden naturalizado, a “revulsionar” la cotidiana adecuación a prácticas y normas instituidas.

La intervención de Vigo reactualiza y extiende la estrategia desviacionista del *ready-made* de Duchamp. Pero si la operación duchampiana traza su densidad disruptiva en la práctica de descontextualizar el objeto cotidiano, para reubicarlo, al interior de la institución artística, en una nueva trama de asociaciones y referencias semánticas (con el propósito de hacer colapsar la integridad institucional del valor “arte”), el señalamiento parece invertir esta estrategia: no se trata de alterar o desviar la presencia o circulación corrientes del objeto, sino de señalarlo – desde el extrañamiento de una mirada *otra* – en su ubicación habitual, allí donde éste se entrega a nuestra percepción cotidiana como parte del paisaje acostumbrado. Mientras la propuesta de Duchamp cifra su efecto de *shock* en la inscripción, dentro del espacio “neutro” de la galería o del museo, de un elemento que altera de manera radical las “naturales” condiciones de producción y consumo de lo artístico en sus formas legitimadas, el señalamiento apunta a un desbordamiento de los límites de la institución arte en una dirección diferente: busca potenciar la alteridad del objeto en su presencia en el contexto corriente de la calle, donde el saturado contraste de registros visuales y sonoros anula la posibilidad de toda intimidad sensible con la “obra”, para “hacer estallar las significaciones en el espacio de la vida social”.¹⁴ En este punto, el planteo de Vigo es deudor de las acciones *Vivo-dito* que el argentino Alberto Greco propuso a comienzos de la década. En su “Primera Exposición de Arte Vivo”, realizada en marzo de 1962 en las calles de París, Greco señalaba y firmaba personas, objetos y situaciones de la ciudad, rodeándolos con un círculo de tiza trazado sobre el suelo. Pero la decisión de Vigo de no asistir en 1968 a la cita colectiva frente al semáforo – así como unos meses antes elegía no hablar en la

12. *Ibíd.* El enigma abierto por el manifiesto y la convocatoria pública en los medios constituye el punto de partida de la propuesta de Vigo: “Una declaración y una utilización de los medios de comunicación, periodístico y radial fomentaron durante 20 días la duda de lo que iba a pasar” (Notas de Edgardo Antonio Vigo en su archivo personal. Archivo CAEV, caja año 1968).

13. La misma caracterización del semáforo como un “manejo”, introduce este desvío en la percepción ordinaria al desplazar la atención - desde el juego de sustituciones que instala la metáfora - a su dimensión estética.

14. Clemente Padín, “La des-semantización de la poesía en el Río de la Plata: poesía para y/o a realizar y poesía inobjetal”, Disponible en: http://boek861.com/padin/07_des_semantiza.htm [en línea].

inauguración de sus “cosas” en Federico V –, da cuenta de un desplazamiento del tipo de intervención de Greco, un corrimiento táctico de la figura del “artista”, que pretende generar – fuera de su autoridad – una acción no condicionada y potencialmente liberadora, una apropiación del entorno cotidiano inquietada por los desamarres de sentido de la deriva poética, contraria al “bombardeo constante de imágenes que alienan al ser hasta hacerlo perder su individualidad”.¹⁵ En las líneas finales de su manifiesto Vigo sostiene: “La liberación está en la medida en que el hombre se desprenda de los ‘PESADOS BAGAJES DEL CONCEPTO POSESIVO DE LA COSA’, para ser un OBSERVADOR-ACTIVO PARTICIPANTE de un ‘COTIDIANO Y COLECTIVO ELEMENTO SEÑALADO’”.¹⁶

En noviembre de 1970, convocado por el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) para participar en la exposición *Escultura, follaje y ruidos* en la plaza Rubén Darío (en Buenos Aires), Vigo distribuye una tiza y una tarjeta con una serie de instrucciones para un nuevo señalamiento, consistente en un “paseo visual” a la plaza. En una implícita inversión del gesto de Greco, invita a los transeúntes a entizar una baldosa para luego, desde el sitio marcado, realizar un giro de 360°, concretando el mencionado recorrido visual.¹⁷

En 1972 realiza *El sudario de Marcel Duchamp*, un objeto compuesto de una rueda de bicicleta (una cita al primer *ready-made* de Duchamp, de 1913) parcialmente destruida y cubierta por una tela blanca (el “sudario”), montada sobre una base muy alta de madera. Atada a la rueda con un hilo, una tarjeta troquelada exhibe el título de la obra y “La Marca de Vigo”.¹⁸ El objeto es presentado en la exposición *Plásticos Platenses* en la Casa de Cultura de Ensenada, en la que participan artistas provenientes, en su mayor parte, de los diversos planteamientos de la pintura abstracta, desde el informalismo a los desarrollos geométricos. ¿Qué hacía la cita a Duchamp en medio de tantos cultores del arte “retiniano”?¹⁹ *El sudario...* puede interpretarse como una inversión de la operación iniciada en 1968 con el primer señalamiento: si el *Manojo de semáforos* instalaba el gesto duchampiano en el afuera de la institución artística, en la calle, con el propósito de potenciar su alteridad en los tránsitos y ritmos discontinuos de lo urbano; el objeto que Vigo expone cuatro años más tarde, parece inscribirse en una dirección de signo contrario, al devolver el *ready-made* al interior

15. Vigo, *op. cit.*, 1968. En Greco, por otro lado, el círculo de tiza se presenta como un dispositivo que, a la manera del marco en una pintura o el pedestal en una escultura, aísla al objeto o la situación señalados, recortándolos de su curso corriente. En Vigo la acción de señalar es dirigida desde los medios, pero ni el objeto ni su entorno son alterados.

16. Vigo, *op. cit.*, 1968.

17. En una tarjeta que distribuye entonces, Vigo propone como variantes del recorrido, “agregar a este movimiento el de PERSPECTIVA POR ALTURA desde la posición de puntas de pié” o bien “llegar a la posición de cuclillas o de estiramiento horizontal” (*Señalamiento V. Un paseo visual a la Plaza Rubén Darío*, 1970. Archivo CAEV).

18. Una tarjeta impresa con una letra V, que Vigo utiliza en varias obras y señalamientos desde 1970.

19. En las entrevistas que le hizo Pierre Cabanne, Duchamp calificó su postura de “anti-retiniana”, “opuesta a todo tipo de preocupación por el ‘lenguaje visual’ y, por el contrario, abierta a cuestiones ‘conceptuales’”. En: Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 121 [1993].

de la sala de exhibición. *El sudario*... condensa y moviliza una trama compleja de enclaves críticos. La base sobre la que “reposa” la rueda de bicicleta, ubica al objeto fuera del alcance de los espectadores, lo alza, vertical, en el centro de la sala. El taburete del *ready-made* de Duchamp es reemplazado por dos vigas de madera que hacen las veces de desproporcionado pedestal: el gesto crítico del *ready-made* aparece absorbido por la misma institución cuya lógica buscaba subvertir, fagocitado por el dispositivo pedestal que clausura su revulsividad en la confinación inaccesible (y pacífica) del objeto –restaurando una distancia que la traza duchampiana pretendía cancelar- y lo reubica en el museo o en la galería como “escultura”, exhibido sin conflicto junto al formalismo pictórico. El objeto de Vigo es una “(in) obra”²⁰, una suerte de monumento invertido o “(in) monumento”, que exhibe en su propio cuerpo la tensión entre la cita-homenaje al “autor” de los *ready-mades* y la preocupación por desarticular este registro, por desacralizar la lógica conmemorativa y su virtual confinación al relato de la posteridad. ¿Y el sudario? La imagen fuertemente connotada del sudario proporciona la clave para interpretar la obra en su potencialidad crítica: despojada de la trama móvil de descalces y reasignaciones semánticas en la que disputa su conflictividad, el *ready-made* parece asistir a su propio “sacrificio”, ¿acaso despotenciado en su voluntad disruptiva para ser reificado como imagen, como signo impreso en el revés del sudario, imagen-huella que la institución incorpora sin dificultad al relato secularizado de la historia del arte? ¿O, por el contrario, como posibilidad (todavía) crítica, como traza disidente susceptible de vulnerar la prolija geografía de la institución arte, interviniendo en sus accidentes, como gesto resistente a su potencial canonización?

“Poesía pata y/o a realizar”

Unos meses después del *Manojo de semáforos*, Vigo cierra la revista experimental *Diagonal Cero*,²¹ publicación destacada en la difusión de las prácticas de la “nueva poesía”,²² con una doble intervención: por un lado, *marca* (señala) el frente de la

20. En Vigo, la categoría de “(in) obra” alude a un tipo de práctica en la que la obra misma es tensionada en su condición de posible desde la incómoda inscripción que abre su denominación contradictoria, e involucra intervenciones muy diversas, desde “objetos poéticos” – como los *Poemas matemáticos (in) comestibles* (1968), un múltiple realizado con dos latas de pescado envasado, soldadas entre sí, con un objeto desconocido en su interior- a “proyectos a realizar” –como el *(in) film blanco sobre blanco. Homenaje a Kasimir Malevitch* (1969), la propuesta de una proyección a espaldas del público, que pretende negar la técnica utilizada colocándola en un “contexto” que “no es funcionalmente cinematográfico”. Edgardo Antonio Vigo, “Un arte a realizar”, *Ritmo*, N° 3, La Plata, 1969.

21. En adelante DC.

22. Vigo inició la publicación de DC en 1962. En diciembre de 1966, con la aparición del número 20, “Dedicado a la Nueva Poesía Platense”, la revista se orienta a la experimentación y difusión de las prácticas de la poesía visual y se constituye en órgano oficial del Movimiento Diagonal Cero (integrado por Omar Gancedo, Jorge de Luján Gutiérrez, Luis Pazos, el mismo Vigo y, tras retirarse Gancedo en 1967, Carlos Ginzburg). Este cambio en el perfil de la publicación coincide, en la interpretación de Vigo, con la “cristalización” de la “nueva poesía de vanguardia”. Edgardo Antonio Vigo, “Nueva vanguardia poética en Argentina”, *Los Huevos del Plata*, N° 11, Montevideo, marzo de 1968.

revista con una tarjeta, atada e impresa con la inscripción “Señalamiento III^o realizado por Edgardo Antonio Vigo. No va más!!!”; por el otro, reproduce, en la última página (una hoja suelta, con un círculo calado en el centro) unas breves instrucciones: “Concrete su poema visual/ pintura/ objeto/ escultura/ paisaje/ naturaleza muerta/ desnudo/ (auto)retrato/ interior y todo otro tipo y género de arte”. La propuesta interrumpe la continuidad estructural de la publicación con la consigna de una acción a realizar, desplazando la facultad creativa del artista a los potenciales lectores de DC: “colocar a distancia prudencial delante de un ojo el agujero y encuadrar a plena libertad el género que se desee”.²³ Pero la apuesta disruptiva del señalamiento desborda los términos de la tradicional ecuación artista-espectador, para inscribir su conflictividad en la opción de atacar la clausura que la obra funda en su permanencia como objeto destinado a la contemplación. Las breves instrucciones ubicadas al término de la publicación son una invitación a salir de sus límites y postergar la realización del “poema” en la deriva que abre la operación reiterada de encuadrar y desmarcar el espacio, pasando la mirada por el agujero circular. El “No va más!!!” que tacha la portada (en una obvia referencia a la expresión del *croupier* cuando hace girar la ruleta) reactiva la traza múltiple del señalamiento, su no-permanencia-como-obra, en las direcciones fortuitas, no previsibles, del azar y el accidente.

Al año siguiente y hasta 1971, Vigo realiza una serie de acciones participativas en diferentes lugares públicos, utilizando su *Urna con cabezales intercambiables*: un objeto compuesto de una caja receptora de madera y cuatro cabezales que cierran la pieza central en su parte superior.²⁴ El 14 de marzo de 1970 ubica la urna “erótica” (en la que el cabezal tiene una abertura circular) en la vereda de la boutique Tomatti de La Plata y distribuye una boleta con la consigna para una acción colectiva: “al reverso, dibuje, coloree, forme, escriba, etc. todo aquél elemento que sea útil para el armado de una poesía. Realizado proceda a hacer un rollo e introdúzcalo en la URNA ERÓTICA. No firme, mantenga su anonimato”.²⁵ En septiembre reedita la acción en el cuarto de sus señalamientos, *Poema demagógico*, propuesto en la *Exposición de Ediciones de Vanguardia*, organizada por el artista uruguayo Clemente Padín en la

23. *Diagonal Cero*, N° 28, La Plata, 1968. La página final de DC 28 consigna “1969”. He optado, sin embargo, por mantener la datación de la revista tal como aparece en varios textos y notas de Vigo de esos años. Considerando su periodicidad trimestral, DC 28 se habría publicado en diciembre de 1968, aunque la fecha de edición no aparece en la revista. Es muy probable que Vigo haya finalizado la edición entonces y agregado más tarde la página final.

24. La urna recibe cuatro denominaciones diferentes, según el cabezal utilizado: en la urna “electoral”, éste lleva la clásica ranura para emitir el voto, en la “místico-religiosa”, la ranura tiene forma de cruz; en la “erótica”, es un agujero circular; por último, en la “(in) urna”, el cabezal no presenta ranura. La primera presentación de la urna tiene lugar en el Colegio Nacional de La Plata, donde Vigo se desempeñaba como profesor de dibujo. El 13 de septiembre de 1969, en el marco de una conferencia sobre el tema “Arte hoy”, Vigo reparte boletas con el texto “Plebiscito gratuito” y muestra la “(in) urna”, que exhibe un cabezal sin ranura.

25. La acción es propuesta en el marco de una exposición de Vigo en Tomatti, donde el artista exhibe objetos lumínicos y “máquinas inútiles”.

Universidad de la República, en Montevideo.²⁶ Las “claves mínimas”²⁷ impresas en una boleta similar a la de la acción en Tomatti, coinciden en la orientación lúdica del señalamiento que, casi dos años antes, cancela la edición de DC. El agujero circular en la página final de la revista se traslada al cabezal de la urna erótica. Como en la propuesta de 1968, la realización del poema se posterga en la reiteración de una misma consigna (en este caso, la de “votar”): armarlo significaría clausurar la fuga de sentidos potenciales – contenidos virtualmente en el interior de la urna –, cancelando la deriva en la operación de unificar el juego plural de soluciones inesperadas, llamadas al orden en la sanción privilegiada del “autor”. La apuesta revulsiva consiste, por el contrario, en potenciar el excedente que cada “votación” actualiza.

En paralelo a la secuencia de intervenciones con la “urna”, Vigo publica el ensayo *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*, donde reseña de manera temprana los desarrollos recientes de la poesía “novísima”²⁸ y organiza en el CAYC la *Expo/ Internacional de proposiciones a realizar*. Estas iniciativas simultáneas dan cuenta de su preocupación por construir un discurso teórico y crítico sobre las nuevas prácticas e impulsar, al mismo tiempo, diferentes instancias de difusión y visibilidad de estas propuestas.²⁹

La publicación *De la poesía/proceso...* comprende dos partes: un ensayo donde Vigo presenta un panorama de la “novísima poesía” – en sus palabras, “un vasto, complejo y contradictorio campo”³⁰ – y una selección de textos y documentos de los artistas cuyas propuestas –entonces casi desconocidas en el campo artístico argentino – son discutidas en el escrito.³¹ El “poema/proceso” de los brasileños Wladimir Dias-Pino, Álvaro de Sá y Neide de Sá, caracterizado por Vigo como “uno de los movimientos

26. Por su parte, Padín presenta una acción, también participativa, titulada *La poesía debe ser hecha por todos*. Un medio de prensa señalaba las coincidencias conceptuales en las propuestas de ambos artistas, en tanto “experiencias [que] surgen como el resultado de una búsqueda que pretende sustituir los mecanismos habituales de procesamiento y consumo de la obra de arte, en el convencimiento de que éstos se han convertido en una [sic] arma más de opresión y de apoyo del sistema” (S/a. “La nueva poesía”, *El Popular*, Montevideo, 9 de octubre de 1970).

27. Vigo utilizaba la denominación de “claves mínimas” para hacer referencia a las breves instrucciones que distribuye en sus proyectos a realizar y señalamientos desde 1970.

28. Escrito en 1969 y publicado un año después bajo el sello editorial Diagonal Cero, el ensayo retoma y complejiza los argumentos del artículo “Un arte a realizar”, que Vigo publica con anterioridad en la revista platense *Ritmo*. Vigo, *op. cit.*, 1969.

29. En 1969 Vigo había organizado en el Instituto Torcuato Di Tella la *Expo/ Internacional de Novísima Poesía*. La muestra que dos años después prepara en el CAYC, puede interpretarse en continuidad con aquella, en tanto ambas exposiciones proponen un estado de situación de las prácticas “novísimas” de la poesía, coincidiendo además en varios de los artistas participantes.

30. Edgardo Antonio Vigo, *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*, La Plata, *Diagonal Cero*, 1970, p. 3.

31. El heterogéneo *corpus* documental reúne textos, proyectos e imágenes de Álvaro y Neide de Sá, Jean-Claude Moineau, Dennis Williams, Andy Suknasky, Julien Blaine, el Grupo ZAJ, Gerald Rocher, Jochen Gerz, Alain Arias-Misson y el mismo Vigo.

más activistas y revulsivos de la poesía”,³² constituye el punto de partida del ensayo. En la apuesta por ampliar el campo de la participación, la poesía/proceso recurre a “claves” (como las denomina Vigo), palabras, imágenes y objetos, entregados al destinatario “sin respetar composición-constructiva alguna”, sin ningún esquema u organización preestablecidos susceptibles de pautar la disposición final de un objeto poético a componer. En su condición abierta y mudable, no definitiva, el poema/proceso diagrama su potencia disruptiva en la intervención de “un participante-activo que pasa de recreador (interpretación de la cosa) a creador (modificante de la imagen)”,³³

El recorrido del ensayo finaliza con los planteos de una “poesía para y/o a realizar”, cuyos desarrollos, si por un lado se inscriben – en la lectura de Vigo – en continuidad con la poesía/proceso, por el otro, radicalizan tales propuestas en la consigna de “una participación activa para llegar a la ACTIVACIÓN MÁS PROFUNDA DEL INDIVIDUO: la REALIZACIÓN por él del poema”.³⁴ ¿En qué consiste esta “activación” abierta por los planteos del poema para y/o a realizar? Si las prácticas de la nueva poesía buscaron ampliar el campo de la participación, tales desarrollos, sin embargo, limitaron “la conducta del participante” en la construcción de un “objeto-poético o poema novísimo determinado por un ‘programador’ de proceso o de poema para armar”, sostiene Vigo.³⁵ La apuesta revulsiva de la “poesía para y/o a realizar”, en la interpretación que traza el ensayo, extrema esta apuesta no sólo “en la participación del observador sino en su ACTIVACIÓN-constructiva”.³⁶ Así, la “poesía para y/o a realizar” funda su conflictividad en “el proyecto de una idea que crea el revulsivo para que cada uno a su vez, al recibirla construya un poema que llegará a convertirse en ‘su’ poema. Esta propiedad adquirida por el desarrollo libre luego de la recepción de la idea-revulsivo, nos pone delante de un ‘creador’ y no de un ‘consumidor’”.³⁷

En 1971 Vigo organiza en el CAYC, con la colaboración de Padín³⁸ y la argentina Elena Pelli, la *Expo/ Internacional de proposiciones a realizar*, donde vuelve a mostrar la *Urna con cabezales intercambiables*. En tanto balance de las nuevas

32. Vigo, *op. cit.*, 1970, p. 3.

33. *Ibid.*, p. 3. Más adelante escribe: “En los poeta/procesos [sic] el objeto pasa a ser poético sin necesaria utilización de la palabra como desencadenante [...] nace de un campo visual-espacial creando un nuevo lenguaje, un lenguaje en proceso” (*Ibid.*, p. 7). El contacto con los brasileños, sin lugar a dudas, fue significativo para Vigo, en momentos en que el artista experimentaba con problemáticas afines a las de la poesía/proceso, que habrían de derivar en su “poesía para y/o a realizar”. En: DC 26 (La Plata, junio de 1968) Vigo publicó un poema de Álvaro de Sá, a quien un año después invita a participar, junto con Díaz-Pino y Neide de Sá, en la *Expo/ Internacional...* en el Di Tella. En una entrevista que entonces le hizo Álvaro de Sá para la publicación brasileña *Jornal do escritor*, Vigo mencionó su impacto al conocer la revista *Ponto*, órgano oficial de los poetas/proceso. En: Álvaro De Sá, “Poesía de vanguardia na Argentina”, *Jornal do escritor*, octubre de 1969.

34. Vigo, *op. cit.*, 1970, p. 9.

35. *Ibid.*, p. 8. El destacado pertenece al original.

36. *Ibid.*, p. 9.

37. *Ibid.*, p. 9.

38. Es interesante observar que, en paralelo a la propuesta de Vigo de una “poesía para y/o a realizar”, Padín formula sus planteos de una “poesía inobjetal” – lo que da cuenta de un clima compartido en las búsquedas que entonces llevaban a cabo ambos artistas –, cuya

“investigaciones poéticas”,³⁹ la exposición reedita y extiende las direcciones críticas del ensayo de 1970, auspiciando un arte de “proposiciones”, donde el objeto, antes “resultado definitivo y necesario”,⁴⁰ es desplazado por la traza abierta, no permanente, de los proyectos “a realizar”.

La revulsión como política

En el gesto plural que articula la participación anónima y colectiva en la serie de intervenciones con la urna, la acción de “votar” deslegitima los roles prefijados del artista y del público (así como sus jerarquías instituidas), para desarmar los marcos de previsibilidad de la experiencia artística en los tránsitos *en turbulencia* de una propuesta estética abierta. Pero en los años del régimen de facto autodenominado como “Revolución Argentina”, los registros de la actualidad potencian cada una de estas acciones con resonancias de sentido que reenvían la experiencia estética al espesor conflictual del contexto político inmediato.⁴¹

En mayo de 1969 la revuelta obrero-estudiantil conocida como “Cordobazo” – iniciada en Córdoba y pronto extendida a Rosario, Mendoza y otras ciudades argentinas – inaugura una convulsionada coyuntura, atravesada por una “ola de radicalización”⁴² que transforma de manera drástica el horizonte sociopolítico. En el acelerado curso de los primeros 70, la calle se experimenta como un territorio en disputa, tensado por ocupaciones, resistencias y representaciones utópicas.

En 1972 Vigo publica en la revista *Hexágono* ’71⁴³ – que edita hasta 1975 – un nuevo manifiesto, “La calle: escenario del arte actual”, donde extiende la problemática inaugurada años antes con el texto que abre la secuencia de los señalamientos. La calle se presenta como el marco privilegiado de activación de la práctica revulsiva: “Variar el sistema que nos rige y cambiar las estructuras clásicas en cuanto a medios que movieron el arte hasta nuestros días, romper con los habitáculos, salir y ganar la

base conceptual difunde en 1971 en una serie de manifiestos titulados INOBJETAL 1, 2, 3 y 4. Entre febrero y abril de 1972 Padín organiza en la Galería U de Montevideo la *Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía*, cuya última semana estuvo destinada a las “propuestas a realizar”. En: Washington Torres, “Muerte de la semántica”, *Marcha*, Montevideo, 25 de febrero de 1972.

39. Así aparecen denominadas en la gacetilla de difusión del CAYC (*Expo/ Internacional de proposiciones a realizar*, Buenos Aires, CAYC, GT 39, 7 de abril de 1971).
40. *Ibid.* Algunos de los artistas participantes aparecen un año antes en *De la poesía/proceso...*, entre ellos, Dias-Pino, Álvaro y Neide de Sá, Andy Suknasky, Jochen Gerz, Julien Blaine y Alain Arias-Misson. En paralelo a la exposición, Vigo organizó un ciclo de audiciones de poesía fónica.
41. El 28 de junio de 1966 un golpe militar derroca al entonces presidente Arturo Illia y la Junta de Comandantes designa al general Juan Carlos Onganía como presidente de la autoproclamada “Revolución Argentina”.
42. Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en Argentina, La década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 203.
43. En adelante H. Vigo identifica con una o dos letras cada uno de los trece números de la revista: *a, ab, ac, bc* (1971), *bd, be* (1972), *cd, ce, cf* (1973), *de, df, dg* (1974) y *e* (1975), proponiendo una codificación alternativa que desnaturaliza el ordenamiento convencional de la publicación, aunque manteniendo la idea de sistema.

calle”.⁴⁴ Pero la revulsión no es, en el programa de Vigo, “únicamente formal y estética”, sino “de CAMBIO REAL DE VIDA”⁴⁵. El espesor crítico de la práctica revulsiva se juega, así, no sólo en la apuesta de “quebrar lo heredado”, sino en el “QUEBRANTAMIENTO interno” de la “PROPIA ACTITUD” del “proyectista”⁴⁶. El término *revulsionar* define, en tal sentido, “la ACTITUD límite del arte actual”, donde “la ‘obra’ se perime para dar paso a otro elemento LA ACCIÓN”.⁴⁷ Más adelante argumenta: “A la calle hay que proponerle. No es más que eso, señalarle. No debemos corregir al transeúnte, ni cambiar su ritmo, éste debe continuar con el tratamiento del paisaje rodeante-cotidiano, pero debe ser ‘revulsionado’ en forma constante por ‘propuestas nuevas’ basadas en ‘CLAVES MÍNIMAS’. La función del ‘proyectista’ será la de indicar simples elementos que permitan un ‘hacer’ posterior legando al receptor las mayores posibilidades de desarrollo [...] se deberá PROPONER más que HACER. La calle no acepta ideas ni teorías extrañas a ella misma [...] el arte debe dar una respuesta para que esa CALLE sea asimilada, VIVIDA INTERIORMENTE, cotejada, propuesta”.⁴⁸

En el marco de creciente conflictividad en el que las urgencias de la política encienden y movilizan el ritmo de la vanguardia, H se propone como plataforma de intercambio y circulación de ensayos, proyectos a realizar, arte correo, señalamientos, proyectos de arte ecológico y consignas políticas, reunidos en páginas sueltas y de formatos diversos, sin orden preestablecido, en el interior de un sobre que les servía de continente (formato que fragmenta y dispersa toda posible estructura u orden secuencial de la revista). Entre los artistas que colaboraron con la publicación se encuentran Carlos Ginzburg, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Horacio Zabala.⁴⁹ En

44. Edgardo Antonio Vigo, “La calle: escenario del arte actual”, *Hexágono '71, be*, La Plata, 1972. El texto fue escrito en 1971. Este cuestionamiento de los espacios artísticos tradicionales es sostenido por Vigo desde otros emprendimientos, como el Museo de la Xilografía, que funda en 1967 sobre la base del intercambio con otros artistas y la edición de carpetas de grabados bajo el sello “Diagonal Cero”. Concebido por Vigo como un “museo ambulante”, sin sede fija, el Museo de la Xilografía era (literalmente) trasladado en cada una de sus exposiciones públicas en escuelas, bares, clubes y bibliotecas, instituciones que, durante unas horas, se constituían en sede provisoria de su acervo circulante. En muchas de las exposiciones, las xilografías eran mostradas sujetadas en la extensión de una cuerda, disposición que remite a la literatura de cordel brasileña. Sobre el proyecto del Museo de la Xilografía véase mi trabajo “El Museo de la Xilografía de La Plata y la poética de un ‘arte a realizar’ en Edgardo Antonio Vigo”, en: *Muestra Acervo del Museo de la Xilografía de La Plata. Re-Vuelta, cat. exp.*, La Plata, Fundación Centro de Artes Visuales, 2002.

45. Vigo, *op. cit.*, 1972.

46. *Ibid.* El artista, escribe Vigo, “quiso hacer la REVULSIÓN utilizando los medios ambientales y una exagerada (egocéntrica) terminología que hace ya mucho perimió. El deseo de ser institucionalizado ‘artista’ como lo que ello implica, ha sido una prueba que cuesta superar [...] deberá el ‘proyectista’ sacudir dentro de sí mismo la figura que querrá representar en el futuro y jugarse a las pérdidas y ganancias que toda nueva actitud presupone” (*Ibid.*).

47. *Ibid.*

48. *Ibid.* En sus líneas finales el nuevo manifiesto repone la traza crítica de la “poesía para y/o a realizar”: “La no existencia de la obra, la no necesidad de estar presente, la efimeridad del estar, la posibilidad ‘abierto’ a concretar disímiles ‘ACTOS’ a los propuestos nos convierte a todos en ‘HACEDORES’ (léase tradicionalmente ‘CREADORES’) de situaciones y no consumidores apriorísticamente digitados” (*Ibid.* El destacado pertenece al original).

49. Ginzburg y Pazos habían integrado con Vigo el Movimiento Diagonal Cero, mientras que Zabala lo conoció al asistir a la mencionada *Expo/ Internacional...* en el Di Tella. Romero, aunque vinculado a la escena artística platense a través de su actividad como profesor en la

sus trece números, H articula un *corpus* heterogéneo de imágenes gráficas y recursos alternativos, cuya criticidad, argumenta Vigo desde la misma revista, se cifra en la apuesta no oficial de un “REAL ARTE POBRE”, de circulación descentrada “por canales no-tradicionales alejados del organizado aparato de represión y censura y lejos de la peligrosa direccionalidad impuesta por los Centros estatales y privados”.⁵⁰ Un arte “pobre” cuya emergencia en el escenario latinoamericano –lejos de responder al “toque romántico” de una rebeldía costumbrista o explotada ‘bohemia’ fuera del contexto”– se trama como respuesta (política) frente a la “carencia” característica de las “ralas economías” de la región⁵¹. Es interesante reparar en esta inversión que Vigo propone respecto de las prácticas del *povera* europeo – conocidas entonces a través de los trabajos del italiano Germano Celant, publicados a partir de 1969 –⁵² al apropiarse de la categoría administrada desde el centro para desmarcarla de sus asignaciones de sentido hegemónicas, subvirtiendo el rígido binarismo que funda y reproduce el esquema centro-periferia, en su pretendida circulación unidireccional de los repertorios estéticos. En el uso táctico que Vigo hace de la categoría importada, al confiscarla y reinscribirla en la trama conflictual de la escena latinoamericana, las prácticas “pobres” se revisten de un espesor de sentido que reactiva su operatividad disidente y desorganiza los seguros contornos de su registro canónico.

En los números siguientes, la revista incorpora a su diseño un conjunto de marcas e inscripciones críticas. La portada de H *cd* (1973) incluye, junto a su nombre, el *slogan* “Eso sí la más peligrosa” y la impresión de un sello con el texto “Arte Argentino de Vanguardia 1973”, reactivando la tensión arte-política en una clave diferente: la vanguardia pensada como *peligro*. El interior de la publicación reúne una serie de imágenes impresas por fotocopia, que coinciden en el tema de la violencia y sus efectos sobre cuerpos y territorios.⁵³ El recurso del sello de goma se reitera en la

entonces Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, conocerá a Vigo más tarde a través de Pazos, con quien integró desde 1971 (así como con Ginzburg y Zabala) el Grupo de los Trece, un colectivo constituido en el marco de las actividades impulsadas por el CAYC.

50. Edgardo Antonio Vigo, “Sellado a mano”, *Hexágono* '71, e, La Plata, 1975. En los años siguientes, el “arte correo” radicaliza esta empresa crítica. Para Vigo constituyó el medio privilegiado en la conformación de nuevas redes de intercambio y comunicación, iniciadas durante los 60 a partir de la difusión y canje de la revista DC. El arte correo es, por definición, un *arte de redes*. En tanto práctica cuya movilidad desborda las localizaciones y trayectos preestablecidos por las instituciones artísticas oficiales, no puede pensarse, en sus proyecciones críticas, fuera de su *circulación*. En el marco del régimen de terror instalado en Argentina a partir del golpe militar del 24 de marzo de 1976, el arte correo posibilitó (como en otros países de América Latina y del este de Europa, estos últimos bajo regímenes comunistas) la rearticulación de proyectos colectivos en torno a similares intereses no sólo estéticos, sino también políticos y éticos, así como la difusión y denuncia, en escenas y geografías dispersas, del sistemático exterminio perpetrado por el terrorismo de Estado.
51. *Ibid.* El subrayado pertenece al original.
52. En 1969 Celant había publicado su libro *Arte Povera* (Milán, Mazzotta), también aparecido en inglés como *Arte Povera: Earthworks, Impossible Art, Actual Art, Conceptual Art*. Una selección de textos del italiano fue incluida en la carpeta de Carlos Ginzburg *10 ideas de arte pobre*, editada por Vigo en 1971 bajo el sello “La Flaca Grabada”.
53. *Inventario*, de Juan Bercetche; *La oferta y la demanda*, de Eduardo Leonetti; *Herida*, de Pazos; *La violencia*, de Romero; *La ley del embudo*, de Vigo, y *Anteproyecto de arquitectura carcelaria para las sierras de Córdoba – Argentina*, de Zabala.

intervención y marcado del frente de la publicación, “enturbando” la limpieza de las primeras portadas, con los trazos en conflicto de las urgencias de la política: H *de* (1974) exhibe la única inscripción “TRELEW” – en una obvia referencia a la masacre ocurrida dos años antes, en la que habían sido asesinados dieciséis guerrilleros detenidos en un penal de Rawson –,⁵⁴ mientras que el ejemplar *df* reproduce la consigna “Libres o muertos jamás esclavos”. En el número *dg*, la revista aparece cerrada con una faja de papel con la leyenda “AUTOCENSURADO”: la censura es señalada en su puesta en ejercicio, en la acción de sellar el sobre y cancelar el acceso a la publicación.⁵⁵

En 1973 Vigo distribuye a través de H la tarjeta de su Señalamiento XI, *Souvenir de dolor*, en referencia a la “masacre de Trelew”.⁵⁶ En el mismo número publica su texto “Por qué un arte de investigación”, donde define al artista como un “trabajador plástico de investigación” y propone la “utilización y apertura de todos los canales de comunicación”.⁵⁷ En septiembre de 1972, a poco más de un mes de la masacre, el señalamiento había circulado en la muestra colectiva *Arte Integración*, realizada en el Jardín Zoológico de La Plata.⁵⁸ En noviembre, Vigo vuelve a presentar el *Souvenir de dolor* en la exposición *Arte platense. Panorama '72*, en la galería comercial La Cueva del 11. En esta ocasión la tarjeta es exhibida junto a un titular de prensa y una xilografía con la imagen del Che Guevara – a la vez intervenida con perforaciones que simulan impactos de bala – y la inscripción “TRELEW” en grandes letras. La nueva disposición del señalamiento se presenta como una suerte de “stand de tiro”:⁵⁹ una ametralladora de juguete montada sobre un trípode apunta al grabado en la pared, mientras que sobre el suelo, a ambos lados del objeto, se ubican los nombres de los guerrilleros fusilados.⁶⁰ La opción límite del señalamiento presenta un

-
54. Los guerrilleros formaban parte de las organizaciones ERP, FAR y Montoneros, y fueron asesinados en la madrugada del 22 de agosto de 1972, como represalia a un intento de fuga.
 55. La portada presenta, además, una serie de perforaciones – como impactos de bala – y el registro de un sello con la palabra “Anulada”. Se trata del número *dg* de la revista, publicado en 1974. H *df* también apareció ese mismo año.
 56. El *Souvenir de dolor* circuló en H *ce*, a un año de la masacre, junto con un afiche, también referido a Trelew y firmado por “Artistas Plásticos en Lucha”.
 57. Edgardo Antonio Vigo, “Por qué un arte de investigación”, *Hexágono '71*, *ce*, La Plata, 1973.
 58. La tarjeta fue distribuida el 24 de septiembre. Un día antes el CAYC inauguraba en la plaza Roberto Arlt de Buenos Aires la exposición *Arte e ideología en CAYC al aire libre*, como parte de la segunda edición de *Arte de Sistemas*, que también se presentaba en su sede y en el Museo de Arte Moderno. Algunas de las propuestas aludían a la reciente masacre, como los *300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública* de Zabala o *La realidad subterránea*, intervención conjunta de Pazos, Leonetti, Roberto Duarte Laferriere y Ricardo Roux; lo que originó la clausura policial y el secuestro de las obras dos días después. Véase Ana Longoni, “El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia”, en: *“Poderes de la imagen”. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2001 [CD-Rom].
 59. Según lo refiere el cronista de la revista *7 y 50* (S/a. “Panorama 72 [clausurado] de arte platense”, *7 y 50*, N° 4, La Plata, 1 de diciembre de 1972).
 60. Tras su circulación inicial en el Zoológico de La Plata, el nuevo señalamiento, que Vigo caracterizó como “progresivo”, fue distribuido en diferentes intervenciones públicas, durante aproximadamente seis meses, según ha referido el mismo artista. La documentación disponible en su archivo, sin embargo, es insuficiente para reconstruir este itinerario.

desplazamiento táctico respecto de sus formulaciones inaugurales en 1968: el gesto revulsivo ya no pasa (solamente) por desorganizar las prácticas corrientes en los registros insubordinados de la deriva poética, sino también por problematizar el espacio del arte con las marcas “en caliente” de la realidad inmediata. Así, la práctica revulsiva disputa su densidad conflictual en la incorporación de un “afuera” que ya no se percibe como tal, sino como una dimensión ineludible que interpela a la obra desde adentro y la re-trama en sus opciones radicalizadas.

Como *El sudario de Marcel Duchamp*, que Vigo exhibe ese mismo año, el señalamiento en La Cueva del 11 – donde el *topos* sacrificial es recodificado en una clave diferente – puede interpretarse en una dirección que se desmarca de la retórica trascendente del monumento. La operación es visible también en el objeto que Vigo presenta en diciembre de 1973 en la exposición *Investigación de la Realidad Nacional*, en la galería Arte Nuevo.⁶¹ Entonces exhibe una suerte de altar con una ametralladora de juguete y unas flores de plástico y los nombres del ex presidente chileno Salvador Allende (derrocado y muerto ese mismo año) y Pablo Neruda. Junto al objeto, un cartel advierte: “La gratuidad de los homenajes ‘después de...’ certifica la inutilidad de lo póstumo”, para concluir “con un llamado a practicar la militancia en vida”.⁶² La obra hace explícitas, así, las condiciones de su inscripción contradictoria que, por un lado, la sitúa en el horizonte de previsibilidad del “altar-homenaje” pero, al mismo tiempo, tensiona y desarregla tal inscripción desde el anclaje proporcionado por el texto. En su intervención en el catálogo, Vigo propone la síntesis geométrica de una botella con el pico abierto con un agujero circular y el texto: “El propio MILITANTE/ COMPAÑERO debe llenar con su sangre esta BOTELLA/ BOMBA. Su activación constante hará desaparecer el objeto para convertir su circulación sanguínea en detonante”. En una poderosa analogía, donde la sangre del militante se equipara al combustible que activa la bomba *molotov*, la intervención de Vigo condensa la traza

61. En Arte Nuevo expusieron, junto con Vigo, Perla Benveniste, Leonetti, Pazos, Romero y Zabala. En la referencia a una serie de temas de la historia política y social reciente -como las masacres de Trelew y Ezeiza, entre otros- o de las últimas décadas -como los fusilamientos de José León Suárez- las diversas propuestas del grupo de artistas fueron identificadas por la crítica como la rama “ideológica” o “militante” del arte conceptual. En: Hugo Monzón, “Esencial base política en una muestra de Arte Nuevo”, *La Opinión*, Buenos Aires, 20 de diciembre de 1973. La exposición completaba un desarrollo iniciado en agosto del mismo año, con la presentación de la obra *Proceso a nuestra realidad*, una pared de ladrillos de aproximadamente siete metros de largo, que el grupo de artistas -con excepción de Zabala-, levantó en la sala del Museo de Arte Moderno, en el marco del *Cuarto Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini*. De un lado de la pared, los artistas pegaron afiches con las caras de los dieciséis fusilados en Trelew y la consigna “Gloria a los héroes de Trelew. Castigo a los asesinos”; del otro, una foto multiplicada de los sucesos de violencia en Ezeiza, acontecidos el 20 de junio de 1973 (cuando bandas de la derecha peronista desplegaron una indiscriminada matanza sobre la multitud reunida para recibir a Juan Domingo Perón tras su exilio). Ambos lados del muro aparecían intervenidos por inscripciones y *graffiti*, entre los que destacaba la frase “Ezeiza es Trelew”. Para un desarrollo, véase Ana Longoni, *op. cit.*, 2001.

62. Ana Longoni, “Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en la Argentina de los sesenta y setenta”, en: Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar. *Arte y Política*, Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Universidad Arcis, 2005, p. 137.

radical que caracteriza, en el curso de los primeros 70, la creciente politización del campo artístico.⁶³ En cierta forma, esta radicalización de la vanguardia en el período puede seguirse, retrospectivamente, en el trayecto que media entre la imagen reproducida en el catálogo de Arte Nuevo y el planteo del señalamiento III, con el que Vigo concluye, en 1968, la edición de DC. En los modos de interpelación que diseñan una y otra propuesta se ponen en contraste dos operaciones críticas de diferente signo (incluso apelando a estrategias comunes, como el agujero calado en la página y las breves instrucciones de una acción a realizar), que resumen este tránsito de la vanguardia en el período. Si a finales de los años 60, el señalamiento inauguraba un tipo de práctica radical, centrada en la voluntad de “revulsionar” la lógica de lo cotidiano, de introducir un desvío en el orden naturalizado; la consigna de la *Botella/Bomba* interpela a su potencial destinatario en una dirección diferente: la opción límite dirigida desde el catálogo en 1973, pasa por tomar partido en el ejercicio de la militancia y sacrificar, incluso, la propia vida a las exigencias de una revolución que es vivida entonces como inminente.

Desamarres tácticos

En el curso de los años 60 y 70, Edgardo Vigo activa un dispositivo de intervención múltiple, desde donde articula las direcciones críticas de un programa estético revulsivo. ¿Cómo abordar este proyecto en su operatividad disidente, sin reprimir o desactivar, en la potencial domesticación que funda todo relato, su perturbador desorden, su apuesta irreverente en la pugna por (*desfundar*) el sentido? ¿Cómo interpelar, desde el presente, el espesor disruptivo de estas prácticas, sin aplanar la inquietante geografía de sus accidentes y pliegues, sin pacificar la movilidad de sus márgenes? Si en 1968 la decisión de Vigo de no hablar en la presentación de sus “cosas”, se proponía como interrogación crítica de un cuerpo de obras cuya radicalidad parecía deslegitimar todo relato posible, ¿cómo hablar hoy de Vigo? ¿Cómo inscribir estas prácticas revulsivas (cómo hacerlas hablar) en la trama de un nuevo relato susceptible de reponer su intensidad conflictual, fuera de su cómoda cristalización (y potencial mitificación) como mera “marginalidad desobediente”? Se trata de reactivar estas poéticas desde un trabajo crítico de la escritura susceptible de pensarse como interrogación persistente de sus propias condiciones (conflictivas) de posibilidad en tanto constructo y, al mismo tiempo, como operación estratégica cuya apuesta problemática se engarce con sus proyecciones (tácticamente diagramadas) en tanto dispositivo de intervención. Un *desamarre táctico* del mismo ejercicio del escribir que, por un lado, apunte a dar densidad a este complejo cuerpo de producción en sus derivas significantes y, a la vez, sea capaz de “deshacerlo” en una perturbadora no-definición, sin clausurar la indisciplinada transitoriedad de sus bordes.

63. Siempre que interpretemos este curso de la vanguardia no en los términos de un relato coherente, teleológicamente fundado, sino atravesado por quiebres, discontinuidades y tensiones de diverso signo.

Estas prácticas no constituyen un episodio cerrado y definitivo dentro de la vanguardia, sino, por el contrario, abierto a la apuesta conflictual de sucesivas relecturas e interpelaciones. Interesa entonces preguntarnos por los modos en que este problemático legado extiende sus efectos más allá de su escena de origen y nos embiste hoy con nuevas resonancias de sentido, para, lejos de confinarlo a los contornos de un pasado ya sido, recuperarlo en su posibilidad de *revulsionar* (todavía) el presente.

Otra revolución posible. La *guerrilla cultural* en el Perú de 1970¹

Emilio Tarazona y
Miguel López López

La historiografía del arte peruano ha suprimido, dentro de sus relatos más ampliamente difundidos, algunos episodios decisivos ocurridos entre la segunda mitad de los años 60 y la primera de la década siguiente, que podrían hoy considerarse inaugurales en muchos aspectos. Esta memoria lagunar o disuelta no ha sido tanto consecuencia de una voluntad como de un proceso complejo, operado a lo largo de las últimas décadas, que ha terminado por imponer una neutralización de esa experiencia. Así, ni las varias revisiones sobre el arte peruano del siglo XX, ni los contados estudios detallados y específicos sobre grupos o artistas – incluso artistas vinculados a la época referida – publicados en la última década han podido cancelar esa amnesia, que se ha visto inicialmente potenciada por los casi nulos esfuerzos de investigación crítica contra los relatos existentes, o de búsqueda de fuentes y documentos que puedan poner en fricción la construcción de estas historias. Todo ello reforzando una percepción consensual sobre una época que se supone tiene poco para aportar en cuanto a propuestas artísticas corrosivas.²

1. El presente ensayo es una primera versión de un texto que requiere ser ampliado, y aun en vías de elaboración. La recurrencia y restricción en él a un número limitado de protagonistas, nos permiten aquí situar las coordenadas iniciales de un solo año dentro del periodo de más de una década que aborda nuestro campo de estudio.
2. Son escasos los discursos que han intentado atender el experimentalismo de este momento: Juan Acha, "Risveglio rivoluzionario", *D'ars* 55, año XII, Milán, junio, 1971, pp. 22-39; Alfonso Castrillón, "Reflexiones sobre el arte conceptual en el Perú y sus proyecciones", *Re-vista* 7, vol. 2, Medellín, 1981, pp. 41-44.; y Gustavo Buntinx, "Modernidades cosmopolita y andina en la vanguardia peruana", en: Enrique Oteiza (coord.) *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones 'Gino Germani', Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 1997, pp. 267-286. De estos tres, sólo el de Alfonso Castrillón ha sido un estudio suficientemente accesible y difundido en la escena local. Una mirada reciente y más completa sobre esta historia velada del arte de los años 60 y 70 se presentó en la exposición *La persistencia de lo*

El presente escrito se propone un enfoque a un momento particularmente efervescente dentro de la etapa referida. Un experimentalismo que toma nuevo impulso alrededor del año 1970 y cuya falta de articulación cohesionada contribuye también a una ausencia casi total de propuestas afines durante los años sucesivos. Se trata de una secuencia de prácticas críticas que resultaron elusivas y fueron rápidamente disipadas. La experiencia vanguardista generada a mediados de los 60 asume allí una fricción con el espacio institucional, un cuestionamiento de la noción y práctica misma del arte. Inicia una confrontación creciente con el medio cultural y una apuesta por el espacio de lo social, así como la búsqueda de nuevas modalidades de existencia cuya ruptura con esa cultura oficial, también en transformación y crisis, parecía entonces asumirse como permanente.

La experiencia se enmarca en un periodo posterior a las primeras reformas que consolidan el Gobierno de la Junta Militar al mando del General Juan Velasco Alvarado – iniciado tras el golpe de octubre de 1968 –, el cual extrema a inicios de la década del 70 una política represiva y autoritaria en su intento de reducir a los adversarios – tanto de derecha como de izquierda – de su así llamada revolución. De este modo, la creación de organismos de mediación y la promulgación de estatutos para una política de control, se suman a las persecuciones, deportaciones y crímenes perpetrados por el régimen a fin de ejercer el dominio sobre una oposición que el gobierno a menudo atribuía públicamente a una oligarquía entonces débil y desarticulada – por los procesos de movilización social, migración y urbanización, acrecentados desde la década del 40 – y ya totalmente insostenible como grupo de poder predominante incluso en los años anteriores al inicio de la dictadura.³

El artista Herman Braun-Vega, quien constituye en 1966 la Fundación para las Artes⁴, señala en una conversación reciente, como una motivación central a esta iniciativa, el apremio de crear espacios institucionales originados desde los propios artistas:

efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965- 1975), realizada en el Centro Cultural de España (Perú) en marzo de 2007, bajo la curaduría de los autores de este mismo estudio. Ver: Miguel López y Emilio Tarazona, *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965 – 1975)*, (Folleto impreso con imágenes y textos de la exposición), Lima, Centro Cultural de España, 2007; y “Desgaste y disolución del objeto en el arte peruano de los años Sesenta. Una primera coordenada de rastro apenas perceptible”, en: *‘Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido’*. IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes XII Jornadas del CAIA, Buenos Aires, CAIA, 2007, pp. 53-66.

3. En 1967 el sociólogo François Bourricaud señalaba insistentemente el “proceso de descomposición” de la oligarquía en Latinoamérica y, en relación al Perú, enfatiza su inexistencia como grupo homogéneo: no lo era “ni por su formación ni por la naturaleza de las actividades a que se dedican sus miembros, ni por sus orientaciones ni por sus intereses políticos”, lo que implica entre otras cosas una reducción creciente de las relaciones de tipo patrimonial en el país “reemplazadas progresivamente por las relaciones funcionales impuestas por las exigencias de la gestión y administración modernas”. Ver: François Bourricaud, “El ocaso de las oligarquías y la sobrevivencia del hombre oligárquico”, *Aportes* 4, París, abril, 1967, pp. 5-23; y François Bourricaud, *Poder y sociedad en el Perú contemporáneo*, Buenos Aires, Sur, 1967.
4. Institución creada para impulsar las artes visuales emergentes y una producción cultural alternativa frente a eventos como la conducción arbitraria del Festival Americano de Pintura, organizado ese mismo año por el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC). La entidad se consolida por tanto en simultáneo y bajo el mismo signo que la irrupción de un grupo de artistas como Arte Nuevo, surgido en octubre de 1966.

Había indiscutiblemente una necesidad de limpiar el terreno ocupado por un grupo de personas muy fatuas, muy impregnadas de cinismo que pensaban que ellos eran los que podían gobernar la cultura peruana; entonces nosotros decidimos en ese momento que no era así, sino que era un poquito más complicado, que la cosa no podía venir de arriba sino que venía de la base hacia arriba...⁵

Años después y de modo similar, ejercer una *revolución* impuesta verticalmente con el velasquismo, como estrategia para aplacar el avance de otra – cuya amenaza se encontraba ya desde las tomas de tierras en el sur andino, las guerrillas y las luchas sindicales a lo largo de los 60 – ha sido el esquema imperante puesto en marcha también desde las políticas no dialogantes originadas durante el régimen. Más que un acercamiento al proyecto socialista con el que se le ha querido vincular, el esquema impuesto con la dictadura militar del 68 era un intento corporativista de absorción, por parte del Estado, del proceso político en su totalidad, y una consecuente despolitización de las organizaciones generadas desde la ciudadanía. Un proceso de cancelación definitiva de la oligarquía tradicional, sustituida por una nueva esfera de supremacía, burocrática y burguesa, en donde el Estado reestructura y reordena un modo de producción predominantemente capitalista.⁶

La experiencia aquí revisitada se presenta como una suma de iniciativas que, en medio de este clima de reformas orgánicas, se erige sobre el trasfondo mismo de una actitud de abierta discrepancia con los modelos de producción e instrumentalización cultural existentes. La utopía – o heterotopía – avizorada desde iniciativas individuales y colectivas que intentan redefinir los objetivos y proyecciones de una revolución político-cultural entendida como una apremiante e inminente subversión del pensamiento.

5. Entrevista de Emilio Tarazona a Herman Braun-Vega, Lisbeth Braun-Vega, Emilio Hernández Saavedra, Queta Gaillour, Luis Arias Vera y María López Rocha. Lima, 21 de diciembre de 2007. Archivo sonoro.

6. Julio Cotler ha sido uno de los primeros en designar el esquema impuesto en el Perú desde 1968 como la “versión peruana del corporativismo”, esto es: una organización poli-clasista, altamente jerarquizada, en donde la conciliación social se impone como ideología sin interrumpir el autoritarismo ni el predominio de una élite que administra y/o regula centralizadamente las fuerzas productivas (Ver: Julio Cotler, “Bases del corporativismo en el Perú”, *Sociedad y política* 2, año 1, Lima, octubre, 1972). Autores como Alfred Stepan (1978) suponen siempre la emergencia de un sistema corporativista como reacción de sectores de la clase dirigente a momentos de crisis (Ver: Alfred Stepan, *The State and Society. Peru in comparative perspective*, Princeton, Princeton University Press, 1978). Para un análisis de estas consideraciones ver adicionalmente: José Carlos Fajardo, “Consideraciones sobre el modelo político intentado en el Perú de 1968 a 1975”, en: Carlos Franco (coord.) *El Perú de Velasco*, tomo III, Lima, CEDEP, 1983, pp. 623-652; y sobre el predominio capitalista impuesto bajo la dictadura de Velasco, ver: Rodrigo Montoya, *A propósito del carácter predominantemente capitalista de la economía peruana actual (1960-1970)*, Lima, Centro de Investigaciones Sociales, 1971.

La idea como arte

En junio de 1969, en el ámbito cuasi gremial de la Fundación para las Artes, Juan Acha organiza una muestra titulada *Papel y más Papel. 14 manipulaciones con papel periódico*, en la cual el crítico convoca a artistas de la escena emergente para realizar una ambientación colectiva.⁷ Mientras con los diarios se habían cubierto enteramente las paredes de la sala, al interior los “manipuladores” – quienes asumen esa designación renunciando al seudo-prestigio de aclamarse *artistas* – construyen columnas, apilamientos, emplazamientos sensoriales o decididamente espaciales. Producidas en el mismo lugar de exhibición, estas frágiles obras eluden toda firma e indicaciones de autoría, disolviéndose así simultáneamente como una sociedad anónima reproducida y desdoblada, masivamente impresa.⁸

La incursión del propio Juan Acha como parte del grupo expositor advertiría la voluntad deliberada de resignificar su rol como operador cultural, contaminando su campo de actividad y poniendo en cuestión su pretendido lugar, restringido al espacio de la opinión escrita. “Si él estaba hablando de arte, por qué no hacerlo”, afirma posteriormente el entonces artista Jorge Bernuy, al recordar los diálogos entre los jóvenes vanguardistas y el crítico.⁹

Si bien el papel periódico se torna en un signo por antonomasia de lo efímero, cuestionando la obra como objeto trascendente, las inquietudes de Acha refuerzan y actualizan una mirada socio-cultural sobre el campo de lo estético. Un cuestionamiento de las relaciones de producción, los modos de distribución y consumo del arte, en un momento en que estos no formaban parte de la agenda crítica local, interrogando asimismo el *papel* de los medios de comunicación en la cultura.¹⁰

Durante los meses sucesivos, otras propuestas de artistas peruanos radicados entonces en el extranjero asumen, dentro de sus propias opciones creativas, una substancial desmaterialización de sus obras. Es en noviembre de 1969 que Jorge Eielson presenta su propuesta iniciada en 1966, bajo el nombre de *Esculturas subterráneas*, en la exposición colectiva *Pläne und Projekte als Kunst (Planes y proyectos como arte)* realizada en la Kunsthalle de Berna y al mes siguiente en la Galería

7. Presentada entre el 9 y el 21 de junio, la propuesta incluía intervenciones de Mario Acha, Regina Aprijaskis, Jorge Bernuy, Jaime Dávila, Rubela Dávila, Jesús Ruiz Durand, Queta Gaillour, Gloria Gómez-Sánchez, Emilio Hernández Saavedra, Cristina Portocarrero, José Tang, Gilberto Urday y Luis Zevallos Hetzel, e incluso la participación del propio Juan Acha.

8. Por la composición y dimensiones de las obras, estas serían del mismo modo destruidas al término de la exposición. A través de un volante impreso se opta por difundir la acepción cultural e histórica de las palabras *papel* y *periódico* tomadas de un registro enciclopédico, procurando con ello que la atención del espectador se desplace sobre el ‘material’, entendido como aparente espacio influyente de información.

9. Entrevista de Miguel López a Jorge Bernuy. Lima, 21 de agosto de 2006. Archivo en video.

10. Ese mismo año Acha realiza un seminario bajo el título “Nuevas referencias sociológicas en las Artes Visuales” en la Galería Cultura y Libertad. Un análisis ampliado sobre este ciclo de conferencias y el contexto cultural y político de Lima en aquellos años puede verse en: Miguel López y Emilio Tarazona, “Juan Acha y la Revolución Cultural. La transformación de la vanguardia artística en el Perú a fines de los Sesenta”, en: *Temas de Arte Peruano 3. Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: Mass media, lenguajes, represiones y grupos*, Juan Acha, 1969, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2008, pp. 1-17.

Sonnabend de París. Se trata de un conjunto de monumentos invisibles, tanto por su encubrimiento deliberado como por su manufactura imposible, que el artista afirma haber colocado durante viajes previos en diferentes lugares del mundo y que, años después, haría circular como poemas en prosa. Un conjunto de *esculturas para leer* que describen objetos o mecanismos sostenidos tanto en el lenguaje como en la imaginación, y que en el caso de las esculturas enterradas en Lima y en París supone contener una explosión inminente.¹¹

De este modo, la construcción física y acabada de la obra es reemplazada con la sola enunciación: socavar al máximo su materialidad y tornarla concepto. Algo que en palabras de Sol LeWitt convertía a la idea en “una máquina de hacer arte”.¹² Ello encuentra plena sintonía con las *propuestas* que la artista peruana Teresa Burga desarrolla por esos años durante sus estudios de postgrado en The School of The Art Institute of Chicago, gracias a una beca Fulbright obtenida en 1967. Trabajos como *Work that disappears when the spectator tries to approach it* (1970) o *Work in progress made by the displacement of a material from one surface to another* (1970)¹³, trazadas en papel milimetrado y presentadas esquemáticamente para su realización por cualquiera, se pliegan así a una tendencia que registraba propuestas afines en aquellos mismos años.¹⁴ Una modalidad que anuncia una transformación radical de los modos de producción artística entonces deliberadamente crítica y en favor de una iniciativa expresada como un deseo o un posible.¹⁵

11. La iniciativa contempla un total de 10 monumentos, entre los cuales se encuentra uno que debía ser emplazado en la superficie lunar. Para ello, Eielson remite una carta a la NASA a fin de que puedan llevar su *escultura* verbal titulada *Tensión lunar*. Recibe sin embargo una carta de respuesta de parte del Director del Programa Apollo, Sam C. Phillips, indicándole las limitaciones de la nave “tanto en peso como en volumen, para llevar otros objetos salvo aquellos esenciales para la seguridad y mantenimiento de la tripulación y aquellos indispensables para el cumplimiento de la actividad científica a la cual la NASA está encomendada”. Para una descripción más amplia de este proyecto ver: Emilio Tarazona, *La poética visual de Jorge Eielson*, Lima, autoeditado, 2004.
12. LeWitt, Sol, “Paragraphs of Conceptual Art”, *Artforum*, vol. 5, N° 10, 1967, pp. 79-83.
13. Algunas de ellas serían incluso publicadas ese mismo año en la revista *Strike Work*, del Art Institute de Chicago, pero pasarían a formar parte de la historia nunca contada del arte conceptual peruano, siendo prácticamente desconocidas hasta su reciente exhibición en *La persistencia de lo efímero*.
14. Zdenek Felix al presentar la propia muestra *Plans and projects as art*, estableciendo una continuidad con la emblemática *Live in your head. When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information*, exhibida poco antes en ese mismo espacio, señala: “En esta exhibición, no sólo fueron representadas las obras realizadas, sino (a través de la documentación) también las obras no realizadas o no realizables. Para toda una línea de artistas fue más importante imprimir sus ideas escritas como objetos producidos”. (Traducido del alemán para este ensayo por Carlos León Xjiménez). Ver: Felix Zdenek, *Pläns und Projekte als Kunst. Plans and projects as art*, Cat. de exh., Berna, 8 nov. - 7 dic., 1969.
15. Antes de devenir en real, algo tiene que ser previamente posible. En su estudio sobre las obras tempranas de Gilles Deleuze, Michael Hardt cita una frase del filósofo francés, tomada de *El Bergsonismo*: “Simplemente [lo real] tiene existencia o realidad agregado a lo posible, lo cual puede traducirse diciendo que, desde el punto de vista del concepto, no hay ninguna diferencia entre lo posible y lo real”. Ver: Michael Hardt, *Gilles Deleuze: un aprendizaje filosófico*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

Poco después – el 19 de febrero de 1970 – el propio Eielson junto a la coreógrafa Yvonne von Mollendorff, perpetrarían un asalto al metro de París en una acción que denominan *Ballet souterrain* (*Ballet subterráneo*), la cual consiste en un recital de poemas escritos por Eielson y un pequeño ágape ofrecido al ocasional auditorio que se encontraba en el vagón.¹⁶ La iniciativa sugiere un descentramiento del espacio habitualmente consagrado a la difusión de la poesía como producto cultural y un acto de vincularla en forma directa a un público urbano, en gran medida ajeno a ella por completo. Lo efímero del gesto – entonces poco frecuente como irrupción – se suma así al vertiginoso flujo de la poesía bajo el rostro visible de la ciudad en una rápida pero, a la par, significativa inmersión en la vida de un conjunto de ciudadanos de la metrópoli.¹⁷

En paralelo a esta infiltración de arte en busca del espacio público, el artista peruano Rafael Hastings, involucrado también como colaborador en aquella experiencia, presenta en esa misma ciudad una exposición individual en la Galería Yvon Lambert, importante centro de la escena del arte conceptual en Europa. La exposición, titulada *LEspace* (*El Espacio*) consistía en seis diagramas y apuntes directamente emplazados sobre los muros. Por medio de estos, se impone la tarea de hacer síntesis, compendio y comprensión de ciertos intervalos de ruptura que definen las concepciones acerca del espacio en los modos de representación, tal y como los ha desarrollado el arte occidental.

Tomando como primer diagrama la idea del cubo de proyección sobre la superficie pictórica renacentista, el trabajo se desplaza por el auge y declive de un “ilusionismo” que entonces Hastings señala como un desierto fundamental. Con un trazado técnico, *LEspace* presenta una secuencia que le permite tomar distancia del arte, penetrar en su historia y enfatizar una crisis del soporte bidimensional en un momento donde el arte contemporáneo suponía renunciar a éste por completo. La obra es así la celebración de un soporte distinto entonces percibido como *limitado* que – tal y como insinúa en su momento Catherine Millet – parece también, dentro de su montaje, estrellarse y buscar su entusiasta expansión, sondeando un nuevo espacio establecido ahora por los límites ortogonales de la galería.¹⁸

16. Según la invitación impresa, se trata de un tramo de la estación Opera a la Censier Daubenton del Metro Porte de la Villette - Mairie de l'Ivri que, actualmente ampliado, corresponde a la Línea 7. Siguiendo una declaración del propio Eielson, en anteriores textos se ha señalado equivocadamente que se trataba del Metro de la estación de Saint Michel .Emilio Tarazona, *Ibid.*

17. El artista lleva así enteramente su amor por lo soterrado. Años después en relación a las culturas prehispánicas del Perú señala: “Esos reinos son verdaderos, son deslumbrantes y son nuestros. Como ellos, la poesía peruana será subterránea, será deslumbrante, o no será”, alterando sustantivamente la premisa surrealista del escándalo Ver: Abelardo Oquendo, “Eielson: Remontando la poesía de papel”, *Hueso Húmero* 10, Lima, julio-octubre, 1981, pp. [3]-10 (Entrevista).

18. Catherine Millet, “La représentation de l'espace rêvée puis analysée”, *Les lettres françaises* 1322, París, 18 al 24 de febrero de 1970.

Así, se concibe el espacio como un dispositivo mental que se redefine a riesgo de dejar el propio concepto de *arte* en un lugar incierto, desbordando todos los contornos ideológicos establecidos por la tradición: “(...) ahora el arte mismo está bajo el ataque de fuerzas que se consolidan y quizá no sobreviva – sostiene Hastings, inmerso en medio de este lúcido proceso de indagaciones –. Y esto estará probablemente bien”.¹⁹

El arte como actitud

A inicios de la década del 70 el proceso de reformas en marcha había generado claras expectativas y adhesiones en algunos sectores de izquierda. Así, la expropiación de la International Petroleum Company (IPC) en 1968 o la Ley de la Reforma Agraria de 1969, parecían subsanar imperativamente las continuas demandas contra la explotación de los recursos del país y los derechos de las clases sociales menos favorecidas, otorgándole al gobierno militar un margen de aceptación popular. No obstante, simultáneamente a ella, también se consolida una naciente oposición en contra de la cual el gobierno impone mayores medidas represivas.²⁰

Los límites de ese horizonte *revolucionario* se harían cada vez más frágiles, a pesar de existir un amplio, a veces contradictorio y casi siempre difuso consenso sobre las transformaciones del país. Es en ese contexto que la creación artística y el pensamiento crítico delinean una fugaz instancia de disenso en contra de las estructuras oficiales de la cultura. Una apuesta a favor de una liberación de imaginarios que ambos asumen no solo viables, sino inminentes.

-
19. Rafael Hastings, “Pintura. Fragmento de un carnet de notas”, *Oiga*, Lima, 1970 (Sin más datos disponibles). De todas las experiencias internacionales del experimentalismo peruano de aquellos años, ésta sería la que tendría mayor repercusión en el ámbito local, probablemente gracias a las declaraciones del artista difundidas por diferentes medios extranjeros. En otro artículo de la época Hastings declara: “Mi trabajo es a ‘largo aliento’... es el ‘grado cero’ del arte. Estamos cansados de falsas vanguardias (desde el romanticismo hasta el concepto) y nos quedan dos posibilidades 1.- No hacer nada; 2.- Explicar cómo llegar a ser sano... sin arte, a través de una destrucción sistemática de todo ‘trabajo artístico’ (aún la palabra objeto ha envejecido en estos días) sin contexto social real.” *El Comercio*, “La ‘demostración’ de Hastings”, supl. Dominical, Lima, 15 de marzo, 1970, p. 34.
20. Aun cuando esa actitud se inicia desde la toma de poder, la deportación de periodistas y el efectivo manejo de algunos medios de comunicación que se produjo tras el Estatuto de Prensa (1970) acentúan el totalitarismo del régimen. Una página de un diario oficialista (*Extra*, 25-6-71) se nos presenta como un signo revelador de dos tácticas complementarias del sistema represivo. Mientras una noticia difunde las declaraciones del propio Velasco advirtiendo tanto a la “derecha conservadora y reaccionaria” como a la “izquierda extremista e irresponsable” que su gobierno no dudará en “aplantar, aun utilizando la fuerza de las armas, cualquier intento destinado a crear el divisionismo o socavar las bases económicas del país”; otra comunica la promulgación del Decreto Ley que crea el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS): aquel feliz acrónimo y organismo del Estado que el componente militar -con su estructura burocrática y altamente jerarquizada- usó, más que para el fomento de la participación, como una vía para encuadrar a las organizaciones populares, brindando medidas asistencialistas y de capacitación a fin de subordinarlas a los dictados del gobierno, volviéndose así un organismo de contención. Sobre la fricción del SINAMOS con las organizaciones - partidarias, comunales o sindicales - ver: Francisco Guerra García, “Sinamos y la promoción de la participación”, en: Carlos Franco (coord.) *El Perú de Velasco*, tomo III, Lima, DECEP, 1983, pp. 681-699.

Así, los primeros años 70 envuelven desbordantes expectativas. A modo de visión prospectiva de la década iniciada, Acha describe en un artículo con inusitado optimismo, que “la década del 70 será el apogeo del activismo (arte como idea o actitud)”, mientras prefigura para el ámbito local: “la aparición del activismo, el cine experimental y los espectáculos audiovisuales. El *land art* y los campos perceptuales aparecerán esporádicamente. La solidaridad generacional con sus profundas quiebras superará la separación de clases, profesiones y grupos”.²¹

Sus palabras se tornan una caja de resonancia para un proceso breve pero abruptamente eruptivo: 1970 condensaría la más intensa y revulsiva exaltación de toda la producción experimental y – casi siempre – efímera de la época. Irrupciones y fracturas cuyas reverberaciones se extienden débilmente hasta el final del periodo velasquista, en medio de transformaciones sociales y también profundamente individuales que terminan relegando al olvido los escasos vestigios materiales de estas experiencias por casi cuarenta años.

Es sintomático que ese entusiasmo de Acha difiera drásticamente de otro balance publicado tan sólo tres días antes en ese mismo diario, en el cual el crítico, al mirar el año de 1969, lamenta la desaparición del grupo Arte Nuevo – cabeza visible de la vanguardia de los años sesenta –, la Fundación para las Artes y el evidente declive en los ánimos de experimentación plástica entre los artistas jóvenes.²² Ambos artículos concatenan una bisagra entre constatación y expectativas, lo que coloca al crítico en una función que rebasa la del simple comentarista, generando las condiciones para la irrupción de una vanguardia, en adelante entendida como *revolución*, como punta de lanza para un nuevo orden social.²³

Acha recoge de esta manera la experiencia de su viaje por Europa, entre 1968 y 1969, que lo sitúa en el centro de las revoluciones francesas de Mayo del 68, y que le permite asistir a una nueva edición de la Documenta en Kassel y a la XXXIV Bienal de Venecia, la cual se ve también sacudida por algunos incidentes que hacen eco de las revueltas parisinas.

A su regreso, introduce localmente – primero a través de un seminario titulado “Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales”, realizado en 1969 en la Galería Cultura y Libertad, y luego en diálogos y conferencias –, las ideas de Marshall McLuhan, Harold Innis, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser, Jacques Lacan, Michel Foucault y Herbert Marcuse, entre otros.²⁴ Acha establece así las

21. Juan Acha, “Reflejos sobre la década del 70. Artes plásticas”, *El Comercio*, supl. Dominical, Lima, 4 de enero, 1970, pp. 38 - 39.

22. Juan Acha, “Estancamiento en la plástica”, *El Comercio*, Lima, 1 de enero, 1970, p. x.

23. Una concepción política de *vanguardia* y *revolución* que Acha asume en oposición a otra noción de ‘vanguardia’ entendida por algunos desde un plano exclusivamente estético. Acha replica los signos de una escena artística limeña que, a fines de los 60, convertía el discurso ‘vanguardista’ en un “divertimiento de verano” a través de los novedosos desfiles de ‘Anti-cuasi-ovni moda’ – organizados por el Instituto de Arte Contemporáneo –, presentados por los medios como una progresión de las transformaciones del momento: “Después del antiteatro, de la antipintura y de todos los ‘antis’, que tratan de destruir los signos convencionales, rutinarios y falsos de esta civilización, surge ahora la ‘antimoda” M.B., “Revolución Cultural en la Moda”, *Oiga*, Lima, abril, 1969. (Sin más datos disponibles).

24. El crítico y curador Alfonso Castrillón, quien fuera al año siguiente director del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), con sede en el Museo de Arte Italiano, sería un asistente de estos

coordinadas de un marco ideológico que procura reconsiderar los vínculos del arte con la cultura de masas, la semiótica, la economía, la antropología y la filosofía, intentando resituar al arte como un territorio de lucha política capaz de transgredir los valores dominantes de la conciencia occidental burguesa.

Pero si a mediados de los 60 su mirada despierta las inquietudes de muchos de los artistas que algunos años antes propician una primera irrupción de la vanguardia,²⁵ este nuevo impulso obliga al crítico a repensar el lugar de la modernización y el desarrollo – los cuales antes habían ocupado un eje central de su reflexión – con la nueva perspectiva revolucionaria del gobierno militar que toma el poder durante su ausencia. Pese a la inicial simpatía de Acha por algunas sustantivas medidas impuestas, su discurso y proyecciones personales empiezan a registrar giros drásticos en pos de una revolución con direcciones y énfasis distintos.

Es en marzo de 1970 que la Galería Cultura y Libertad acoge una ambientación colectiva titulada “Desarreglo A”, realizada por un grupo de egresados recientes de la Escuela Nacional de Bellas Artes.²⁶ Aquella sería la primera de una serie de presentaciones individuales de cada uno de los integrantes del grupo, quienes interrumpen con ello cierta estética pop, preponderante entre los artistas jóvenes, en la que varios de ellos habían previamente establecido su interés. Un mérito que Acha describe como el acto de “querer ‘desintoxicarse’ obrando dentro de lo no-aprendido”. Así, la galería insiste en suministrar aliento a una vanguardia emergente, de modo similar a como en 1967 había cedido sus salas a varios integrantes de Arte Nuevo. Solitario cronista de la experiencia, Acha percibe en el conjunto el temprano despliegue de las transformaciones artísticas por él advertidas, suscribiendo la idea de un cambio radical en la praxis en camino a una “nueva estética”.²⁷

seminarios. Ver: Alfonso Castrillón, *La Generación del '68. Entre la agonía y la fiesta de la modernidad*, Lima, ICPNA – Banco Sudamericano, 2003.

25. Sobre el grupo Arte Nuevo y la escena de vanguardia, en la efervescencia plástica de mediados de la década anterior, ver nuestro ensayo inédito “Arte Nuevo y la Vanguardia. A propósito de una revuelta en las artes visuales de los años sesenta” de próxima publicación. Adicionalmente ver: Miguel López y Emilio Tarazona, “Arte Nuevo y la Vanguardia. 40 años de una revuelta en las artes visuales”, *El Comercio*, supl. Dominical, Lima, 12 de noviembre, 2006, p. 12; y el folleto *Arte Nuevo y la Vanguardia. Disidencia, Experimentación Visual y Transformación Cultural*, Lima, Sala Luis Miró Quesada Garland y Sala Raúl Porras Barrenechea, 2008.
26. El grupo es conformado por Eduardo Castilla, Hilda Chirinos, Leonor Chocano, Ernesto Maguiña y Consuelo Rabanal. En uno de los últimos espacios de la ambientación por ellos realizada se encontraban maniqués sentados y echados sobre un catre de metal, cerca de un muro completamente revestido con un gran *collage*. Adicionalmente, un biombo dorado había sido cubierto en uno de sus lados por una saturación de imágenes de la farándula local e internacional (tomadas de las secciones de espectáculos en periódicos y revistas), y al asomar del otro lado, la repisa del biombo se cubría de fotografías tomadas de medios similares, ilustrando la dramática situación de Biafra, aquel Estado disidente de Nigeria, azotado entonces cruelmente por la violencia y el hambre que produjo su fallido intento de separación.
27. Juan Acha, “En ‘Cultura y Libertad’. Exposición vanguardista”, *El Comercio*, Lima, 17 de marzo, 1970, p. 19.

Dentro de las ambientaciones individuales del grupo presentadas sucesivamente, quizá sea la realizada por Consuelo Rabanal la que consolida aquella expansión sensorial que el crítico anota y, principalmente, un señalamiento que otorga visibilidad a las estructuras del espacio. La artista traza una línea horizontal de 20 cm de espesor a 1.70 cm (aprox.) del suelo, con pintura naranja fosforescente, alumbrada a su vez por fuentes de luz negra. Un efecto lumínico que delimita el perímetro interior de la sala y presenta la pintura como una negación completa de la representación, enfatizando la constatación física y perceptiva del soporte pictórico. La intervención efímera – situada entre el minimalismo y el arte conceptual – constata los límites arquitectónicos y devuelve la atención sobre los espectadores, convertidos en “elementos luminocinéticos” producto del efecto de la luz.²⁸

La línea fosforescente de Rabanal podría servir aquí de antecedente para el trabajo de otros artistas que, durante los meses inmediatamente sucesivos, tienden a reducir los efectos sensoriales y señalan las estructuras de la institución artística con un acento que va de lo físico a lo ideológicamente constitutivo. Algo que retrospectivamente puede ser leído como un paso previo para el distanciamiento o ruptura con la escena que en los años siguientes varios artistas asumen de manera silenciosa, declarada o confrontacional.

Así, semanas después, bajo el título de “Galería de Arte”, Emilio Hernández Saavedra – ex-miembro de Arte Nuevo – presenta un desmontaje tanto físico como ideológico de la propia sala Cultura y Libertad. Emplazado sobre las paredes, un conjunto de reproducciones fotográficas exhibe distintos aspectos de la institución: plano de ubicación distrital, plano arquitectónico, fotografías del personal (director, asesor artístico, secretaria y empleado), fotografías de una invitación y una crítica periodística pertenecientes a una muestra anterior; sumando a todo ello la fotografía de un fragmento de muro que el artista emplaza – en tamaño real – sobre el mismo lugar, y una imagen con la definición de la palabra *galería* – en la estética de las *investigaciones* de Kosuth –, entre otros señalamientos.²⁹ El artista traza además, en líneas segmentadas sobre la pared, los bordes inadvertidos de una ventana clausurada durante la remodelación del espacio, haciendo visibles sus transformaciones. “No se trata, pues, de obras de arte”, dirá entonces un categórico Juan Acha, “Hernández no busca exhibir méritos de fotógrafo, ni pretende acentuar el ilusionismo fotográfico o el ‘recuerdo’ fetichizador que implica colgar una foto. No busca belleza formalista, sino que analiza un concepto. De allí que presenta información fehaciente que nos hace pensar”.³⁰

28. Juan Acha, “Oscuridad y fosforescencia. Muestra de C. Rabanal”, *El Comercio*, Lima, 3 de mayo, 1970, p. 23.

29. Es significativo que Hernández utilice la estética de investigación analítica del artista conceptual norteamericano Joseph Kosuth, aludiendo a su serie *First Investigations* (1966) subtitulada como *Art as idea as idea*. Así, mientras Kosuth presenta reproducciones fotográficas de definiciones de palabras extraídas del diccionario, explorando la construcción cultural y la significación del arte mediante conceptos abstractos (‘meaning’, ‘idea’, ‘abstract’, ‘art’, etc.) autorreferenciales, Hernández integra la definición lingüística de un dispositivo concreto (la ‘galería’) en un marco de otras representaciones que confrontan esa misma definición, imposibilitando una lectura puramente circular o tautológica.

30. Juan Acha, “Hernández y la fotografía”, *El Comercio*, Lima, 20 de junio, 1970, p. 23.

Pero al desplegar la galería al interior de la galería misma, Hernández devela aspectos que por lo general son invisibles, como los soportes regentes o administrativos de esa pequeña organización y la suma de objetos que hacen posible la difusión del arte, des-sublimando la idea de una *exposición* o la mera existencia de una *obra*, independiente de ellas.

El artista incluye además un conjunto de propuestas, *señalamientos* o *recorridos* conceptuales en el impreso que acompaña la exposición. Entre ellos, el que denomina *El Museo de Arte borrado*: una fotografía intervenida en la cual el Palacio de la Exposición – donde desde mediados de los 50 tiene su sede el Museo de Arte de Lima – ha sido *removido* del contexto urbano en el que se encuentra. Una supresión que enfatiza el gesto provocador – incluso poético – de anular simbólicamente las instancias más decisivas que resguardan el arte oficial y que contribuyen a la consolidación de una tradición entonces por ellos abiertamente rechazada.

La presentación de Hernández coincide con otra que por esas fechas inaugura Rafael Hastings, quien se encuentra en Lima por unos meses.³¹ Realizada en el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), su anuncio en un diario local bajo el provocador encabezado “Hastings enjuiciará la pintura peruana”, destaca también la “renuncia” del artista a la pintura. En la amplia sala del Museo de Arte Italiano – donde el IAC realizaba entonces sus exposiciones – Hastings despliega en dos muros, diagramas o cuadros sinópticos compuestos de textos sobre cartulinas blancas manuscritas, a través de las cuales expone un desarrollo que cuestiona la *evolución* de la pintura peruana, así como un análisis del crítico de arte Juan Acha, tomando en cuenta, a modo de ejes, sus condiciones personales y las del medio en que se desenvuelve. Allí describe tanto las características físicas del crítico como su posición, las relaciones que mantiene con las diferentes esferas de la escena artística y sus perspectivas individuales de desarrollo.³² La intensión del artista es “completar sistemáticamente un grupo de críticas complejas sobre los diferentes problemas del arte”.³³ Su método renuncia a la idea de disociar la actitud de comunicación informativa de la propiamente artística, construyendo una lectura sintética de la historia del arte local y un enfoque incisivo de quien entonces era su crítico más influyente. Una actitud acaso comparable con la de Ernesto Maguiña quien por esas mismas fechas remite a un Concurso de Arte de una prestigiosa institución un conjunto de fotocopias enmarcadas que

31. Ya en abril de ese año había presentado en Lima una exposición lacónicamente titulada *Paisajes*, en la Galería Carlos Rodríguez Saavedra, la misma que produciría opiniones enfrentadas en los medios.

32. Otra exposición importante de mencionar – aunque imposible de desarrollar en estas breves páginas- es la que inaugura Mario Acha también en junio de 1970. Titulada *Introducción al cinematógrafo*, esta instalación de objetos móviles y paneles usaba la fotografía para analizar y desmontar la condición dinámica (y el ilusionismo visual) de la representación fílmica, descomponiendo fotográficamente el espacio y el tiempo cinematográfico.

33. Carta remitida por Hastings al director del IAC, Alfonso Castrillón, publicada casi íntegramente en *El Comercio*. Ver: *El Comercio*, “Hastings en el IAC”, supl. Dominical, Lima, 28 de junio, 1970, p. 39.

reproducen el reglamento, las invitaciones, las palabras del jurado y las reseñas de los diarios de un concurso ya realizado.³⁴

Una singular suma de acciones que desafían la autoridad, al tiempo que hacen visibles las estructuras de poder que articulan el sistema artístico. Un proceso de desmitificación – en el sentido barthesiano – y de *denuncia* de los valores jerárquicos de la sociedad, inscritos en el concepto tradicional de *arte*, y cuyo ataque significaba para Acha el oportuno despertar de un espíritu revolucionario.

Sin embargo, el sentido de esta crítica rápidamente se revela no como un mero cuestionamiento de la administración de las instituciones y sus agentes, sino como la voluntad de abolir todas las instancias del *arte*, renunciando incluso al propio acto creativo. Asumiendo esa renuncia como una forma de impugnar su lugar asignado de modo complaciente, proponiendo la transformación revolucionaria del arte mismo desde sus bases: los componentes culturales y cognitivos de la sociedad en su conjunto.³⁵

Poco después, el 6 de agosto, un diario local anuncia un espectáculo de “piezas de corta duración” a cargo de la bailarina y coreógrafa Yvonne von Mollendorff, en el Instituto de Arte Contemporáneo. Durante el *espectáculo* ella permanece inmóvil ante el público congregado, mientras la transmisión simultánea de una voz grabada en cinta magnetofónica describía verbalmente y de manera sucesiva los pasos de una danza clásica, moderna y contemporánea, previamente anunciados. Así, la anti-danza o *ballet verbal* consiste en una audición, sin ejecutantes ni movimiento. Con ello Mollendorff logra, por un lado, rechazar la tarea de atender las expectativas del público y, por otro, supone *poner a bailar* o despertar su imaginación. No obstante, ello era el acto preliminar para un debate sobre la pertinencia del arte en la sociedad contemporánea, propiciado entre ella y los asistentes. El detonante radical contra cierta omnipresencia del *espectáculo*, considerado por la artista como una “pantalla ideológica indispensable detrás de la cual se esconde el mecanismo de nuestra sociedad de consumo”. “Todo el arte debe ser reducido a cenizas para que renazca puro y real, pues éste se ha convertido en un producto al cual artistas e intelectuales dan una aureola de espiritualidad, engañando a la masa hasta la cretinización”, sostiene la voz grabada al tiempo que la bailarina y algunos colaboradores repartían un manifiesto

34. Aunque no es propiamente análogo a lo que Benjamin Buchloh llama ‘crítica institucional’ en el contexto del conceptualismo norteamericano y europeo, es evidente que estas experiencias locales arremeten contra las instituciones con un interés deconstructivo o simplemente beligerante, sintonizando temporalmente en su ánimo con algunas de las propuestas críticas notables que artistas como Michael Asher, Mel Bochner y Hans Haacke, entre otros, emprenderían por esos mismos años. Ver: Benjamin Buchloh, “From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some Aspects of Conceptual Art 1962-1969)”, *L’Art Conceptuel: Une perspective*, París, Musée d’Art Moderne de la Ville de París, 1989, pp. 41-53.

35. “Éramos los bufones de los gordos – señala Rafael Hastings en una entrevista de 1982 –, de la burguesía radiante y moderna de esa época... Percibir esto fue tan duro que me obligó a dejar de pintar para entregarme a una organización política” (Luis Lama, “Los 60’s”, *Caretas* 818, Lima, 24 de setiembre, 1984, pp. 62-63). Esta entrevista realizada por Gustavo Buntinx pero nunca publicada ha sido también citada por su autor, aunque sin la alusión a la militancia política del artista (Gustavo Buntinx, *Op cit.*).

en donde se destaca: “Es indispensable hacer una revolución cultural pues sin ella no existe la revolución social”.³⁶

La actitud como revolución

Mollendorff parece así poner en confrontación y circulación, ideas que el propio Acha reconoce como apremiantes. Para él es indispensable que las medidas pretendidamente revolucionarias del gobierno militar tengan un correlato en el ámbito de la vida cotidiana. “[L]a transformación de las estructuras socioeconómicas – aún la más radical – no es suficiente para cambiar las bases de la mentalidad humana y, por ende, de la sociedad. Indispensable [resulta] la compañía de la revolución cultural y la sexual, tal como desde hace dos años postulan los jóvenes del mundo entero”, apunta el crítico en un artículo publicado días después de la acción de la artista, evocando su propia experiencia en torno a las revueltas francesas del 68.³⁷ Allí Acha destaca la recientemente promulgada Ley de Industrias, al tiempo que critica las formas dominantes de control y normalización social por parte de otros aparatos del Estado.

Así, lo que el crítico denomina en tono combativo una “guerrilla cultural” es la permanente incomodidad frente al sistema de poder:

Los revolucionarios o guerrilleros culturales no sólo quieren destruir. Ellos buscan lo que la gente más teme: la libertad de comportamientos individuales dentro del respeto humano. (...) Estamos tan acostumbrados a pensar y obrar apoltronados en sistemas, definiciones y valores, que no podemos resistir ni comprendemos que otros sean libres o quieran serlo.³⁸

Sin embargo, el oficialismo velasquista tiende a un proceso creciente de restricciones. La inexistencia de un espacio de oposición posible en esas circunstancias es precisamente la anulación de la dimensión discrepante de lo político.

Pero este rumbo restrictivo vería aún aparecer signos inconformes. Ya entonces varios de estos artistas habían abandonado el espacio oficial de las galerías para apropiarse de formas de agitación y propaganda política. Rafael Hastings realiza una acción que denomina *Todo el amor*, en la que reparte volantes en distintos parques del centro de Lima en apoyo a los jóvenes enamorados que allí se dan cita, y en abierto rechazo de ciertas medidas disciplinares moralistas contra el comportamiento sexual. E incluso aquellos otros artistas que a inicios de ese año propician ambientaciones y experiencias sensoriales, renuncian a esos espacios para realizar clandestinamente una serie de pintadas o *grafitti* en la vía pública – incluyendo las fachadas de galerías de arte – con la inscripción “Arte = \$”. Con apoyo del propio

36. Begoña Ibarra, “Ivonne: El anti-ballet”, *La Prensa*, supl. 7 días n. 634, Lima, 16 de agosto, 1970.

37. Juan Acha, “La Revolución Cultural”, *Oiga 386*, Lima, 14 de agosto, 1970, pp. 29 y 31.

38. Juan Acha, *Ibid.*

Hastings y en incursiones nocturnas, estos artistas recién incorporados a la escena buscaban denunciar la fácil conversión de la producción visual en mercancías o el financiamiento servil del arte para el prestigio de un espacio cultural, entendiendo aquí lo *cultural* como un concepto reaccionario o excluyente.³⁹

No obstante la renuncia más pública y anunciada al medio artístico es la *exposición* de Gloria Gómez-Sánchez – miembro también del ya entonces desarticulado grupo Arte Nuevo –, acogida por la Galería Cultura y Libertad en octubre de 1970. La artista deja la sala vacía y coloca sobre un muro un cartel con la inscripción: “EL ESPACIO DE ESTA EXPOSICIÓN ES EL DE TU MENTE. HAZ DE TU VIDA LA OBRA”, y deja sobre una pequeña mesa una ruma de impresos con un manifiesto en donde enfatiza su propio abandono de la *estética* en favor de la *ética*. Pero aquello interpretado como un acto evasivo es para Gómez-Sánchez asumir una integración radical del arte y el proyecto vital de la artista. La *escena* artística – así como el acto de producir objetos – se volvía entonces una entera farsa o frivolidad. “¿Se acabó el arte? – se pregunta en una de las páginas de su manifiesto – ¿O es que el artista al fin se identifica (...) y vive las cosas de su mundo directamente, sin dejar huella, sin dejar obra, la cual a fuerza de ponerse a tono con su tiempo se desintegra?”⁴⁰

Esta última aparición de Gómez-Sánchez se produce luego de un viaje de la artista a Buenos Aires en 1968, gracias a una beca otorgada con el gran premio que recibe en el 2º Salón organizado por la Fundación para las Artes.⁴¹ La artista asienta entonces sus cuestionamientos sobre la obra, destacando en su lugar la vivencia: “El arte ha sido para el artista una forma de vida, con el acento puesto en su actitud, en sus experiencias, en las mismas que la ejecución de sus obras le dejaban – señala . Para él, la obra física, la obra de arte, una vez lograda era ya cadáver en el mismo instante de nacer. Pero para el resto de la gente, la obra ‘tiene el mensaje’, la gente

39. Una de estas pintadas es incluso colocada en la fachada de la Galería Cultura y Libertad, acaso el espacio que había sido de manera programática la plataforma de apoyo continuo a las propuestas experimentales.

40. Este manifiesto fue reeditado como copia del original mecanografiado y distribuido en la exposición *La persistencia de lo efímero*, realizada en marzo de 2007 en el Centro Cultural de España en Lima.

41. El contacto previo de la artista con los críticos Jorge Romero Brest y Rafael Squirru, y sus referencias sobre espacios de avanzada como el Instituto Di Tella o la Galería Lirolay – donde incluso expone con el grupo Arte Nuevo en 1967 –, le permiten seguir algunos de los acontecimientos de un 68 argentino de violentos desbordes políticos y artísticos. Gómez-Sánchez presencia los incidentes de *Experiencias '68*, una exposición que marca la ruptura de la vanguardia porteña con el Instituto Di Tella, y cuya disidencia detona meses después una experiencia como *Tucumán Arde. Experiencias '68* la impacta por el gesto desafiante asumido allí por los artistas, motivándola a enviar a Lima una misiva con el *comunicado* mimeografiado que el propio Romero Brest circula (23 de mayo de 1968) ante la censura de una obra de Roberto Plate por parte de la policía. En esa correspondencia Gómez-Sánchez señala – en una anotación manuscrita colocada al extremo inferior del texto de Romero Brest – la actitud de “un artista [Pablo Suárez] que se negó en absoluto a crear ‘obra’ alguna”. La artista alude así a la ‘carta’ que Suárez circula en la entrada del Instituto Di Tella, con la cual este renuncia y critica la centralidad y el ‘prestigio’ del Instituto, conectando corporal y anímicamente las intensidades de la escena peruana y argentina en un momento crucial. Para un desarrollo sobre los incidentes del 68 argentino, ver: Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000.

‘cultas’ vive el mundo según ese espejismo, y es el público el que invierte los valores mistificando las obras de arte en los museos”.⁴²

Interrupciones

Las transformaciones por venir, auguradas a inicios de año por el propio Acha, sufren un corte intempestivo. La escalada represiva del velasquismo, sumada a la inestabilidad de cualquier proyecto cultural sostenido independientemente del Estado, coincide no solo con la *renuncia* de Gómez-Sánchez, sino también con la ruptura o desencuentro con la sociedad local, que se hace patente en las trayectorias de artistas como Emilio Hernández o Rafael Hastings.

Acontecimientos que sumados al breve encarcelamiento sufrido por el propio Acha a fines de 1971, acusado injustamente de corromper con drogas a la juventud, determina su alejamiento definitivo del país marcando el curso del proceso de modo culminante.⁴³ Una ausencia acaso decisiva para la dispersión y olvido del experimentalismo en los años sucesivos, y que en adelante solo presenta propuestas aisladas, sin suficientes interlocutores receptivos.

No obstante, en aquellos años el propósito de Acha no solo es brindar soporte teórico a todas estas experiencias sino vincularlas en una plataforma cohesionada que pueda fortalecer el movimiento de la “guerrilla cultural”. Así, en sus escritos publicados a lo largo de 1970, concatena persistentemente situaciones que los artistas no logran percibir aún como parte de un proyecto revolucionario articulado. Es revelador que el único texto de Acha que estructura y proyecta con radical optimismo aquellos acontecimientos – titulado elocuentemente “Despertar revolucionario” y publicado en una revista italiana a mediados de 1971 –, haya permanecido en aquellos mismos años – y aún hoy – inédito para la escena de la cual era actor y cronista.⁴⁴ Un índice feroz de las expectativas de transformación en un proceso bruscamente interrumpido.

42. Gloria Gómez-Sánchez, [*Manifiesto*], Texto de tres páginas mimeografiadas repartidas en su exposición en la Galería Cultura y Libertad, Lima, octubre-noviembre, 1970.

43. “El concepto tradicional del orden público tiene que ser revisado”, anuncia Velasco en el discurso de clausura del año académico de las Fuerzas Policiales a fines de 1971. Con esa frase pretende justificar tanto las redadas policiales para frenar la delincuencia así como la desorganizada persecución de mafias de traficantes de drogas –en una de las cuales se había comprometido a mediados de ese año al propio Jefe de la División de Narcóticos. Pero principalmente justificar la violenta represión con la que el régimen responde a las manifestaciones, huelgas e insurrecciones generadas por diversos gremios (principalmente del sector magisterial y minero) que reaccionan contra la hegemonía institucional que el Gobierno Militar impone sobre las propias organizaciones de base. En la capital, las redadas se producen en una cruzada moralista y disciplinaria contra la juventud. Estas originan tanto la cancelación de conciertos de rock (la deportación de Carlos Santana y su grupo a pocas horas de su arribo al Perú, por considerar sus actividades “contrarias a las buenas costumbres y al objetivo moralizador del Gobierno Revolucionario”, según un comunicado emitido por el Ministerio del Interior), hasta el cierre de locales nocturnos e irrupciones a residencias privadas. La acusación contra Acha es formulada tras la incursión policial en una reunión de jóvenes artistas en la que se habría encontrado marihuana. Acha permanece cerca de dos semanas en prisión durante las investigaciones. Ya para 1972, luego de una breve estancia en Washington, el crítico se establece en México sin ánimos de retornar al país.

44. Ver: Juan Acha, “Risveglio rivoluzionario”, *D’ars* 55, año XII, Milán, junio, 1971, pp. 22-39.

Sin embargo, la aparición de estos espacios de discrepancia y posterior disuasión hacen visible la crisis generalizada de un orden social y cultural fragmentado. Así, casi anunciando la polaridad de las posiciones asumidas, aquella última intervención de Gómez-Sánchez en 1970 despierta fricciones que originan dos encendidos debates en la misma galería entre Percy Murillo y el propio Acha ante una amplia concurrencia. Mientras en el primer encuentro se discute en torno al “fin del arte”, el siguiente polemiza sobre la posibilidad de un arte nacional, que Murillo define en los estrechos márgenes de un localismo tradicionalista.

De modo similar a cómo el velasquismo equipara la idea de una *cultura nacional* con su propia estrategia populista, o la idea misma de *revolución* como sinónimo de la suma de decisiones establecidas por su gobierno, la idea de *arte* aparece desvinculada de la posibilidad de un movimiento social de base – o de sector –, al margen de esa instrumentalización de lo *peruano* como doctrina. Así, tal escena se disuelve paralelamente a la lenta consolidación de una práctica artística que, en los años sucesivos, emerge ya sin conflictos. Un gusto que se instala en paralelo a la recomposición social generada por las reformas.⁴⁵

De esta manera, sin mayores oportunidades y ánimos divergentes, *la política* – entendida como el conjunto de prácticas que contribuyen a una organización social determinada – implantada empieza a cerrar el paso a otros disensos posibles, reprimiendo esa dimensión discrepante constitutiva de *lo político*.⁴⁶ Un nuevo llamado *al orden* que asigna, a cada grupo social, su lugar dentro de la estructura *revolucionaria*.

“Habrá un arte peruano auténtico el día que haya un profundo cambio de estructuras en el país, una revolución cultural que no debe ser entendida como política solamente”, advierte Acha en respuesta a Murillo, señalando los peligros de una concepción revolucionaria situada únicamente en el ámbito de la ley y de los poderes del Estado.⁴⁷ El crítico reclama así una revolución que pueda ubicarse nuevamente del lado de la “*mentalidad humana*”, privilegiando los procesos subjetivos de transformación política. Una insurrección del pensamiento interrumpida, que vio desbaratado sus intentos de consolidar actitudes o condiciones para esa revolución *otra*, sostenida en ese momento desde la inconformidad y la revuelta.

45. Un inicial impulso al arte popular que continúa las iniciativas realizadas durante el gobierno de Fernando Belaunde, con las Bienales de Artesanía organizadas por la Asociación de Artesanos en el Museo de Arte de Lima desde 1967, y ya entrados los años 70 un reestablecimiento de la pintura más conservadora: el llamado ‘retorno a la figuración’, un surrealismo a destiempo y un expresionismo que se establecen de la mano de un nuevo mercado, surgido de la burguesía industrial y financiera.

46. La socióloga belga Chantal Mouffe al repensar la dinámica democrática establece una distinción entre ‘la política’, referida al campo empírico de prácticas e instituciones que organizan la coexistencia, y ‘lo político’, entendido como la dimensión de antagonismo que irrumpe permanentemente en ese primer ordenamiento de los discursos, poniendo en cuestión su hegemonía. Mouffe reconsidera al sistema democrático a través del constante disenso – o lo que ella llama modelo adversarial o ‘agonista’ – que impida el surgimiento de nuevos populismos o totalitarismos en ausencia misma del desacuerdo y de proyectos políticos contrahegemónicos. Ver: Chantal Mouffe, *On the Political*, Oxford, Routledge, 2005.

47. *El Comercio*, “Debate en Culto [sic.] y Libertad”, Lima, 5 de diciembre, 1970, p. 21

Nociones sobre lo conceptual / nociones sobre lo experimental: Chile años 1960/70¹

Soledad Novoa Donoso

1. Primeras ideas generales

En el contexto de la investigación llevada adelante hasta este momento, y a la luz de los antecedentes analizados, he considerado más apropiado referirme a los procesos y a las obras que forman parte de ella utilizando el término *experimental* más que *conceptual*². Este término intenta describir el surgimiento de dos tipos de obras, unas más bien vinculadas a la utilización de nuevas materialidades derivadas del desarrollo tecnológico, las otras apuntando más bien al carácter efímero, procesual o precario de las mismas.

La noción de *experimental* en la producción artística en Chile se puede rastrear a partir de una serie de obras realizadas desde principios de los años sesenta; sin embargo el proceso político-social que se desarrolla en el país con la llegada de la Unidad Popular al poder, así como el Golpe de Estado que pone fin a este proceso, han derivado en una invisibilidad posterior de esta producción. Como consecuencia de ello, las obras y artistas más conocidos tanto en el ámbito local como en el internacional corresponden a lo que la destacada crítica y teórica Nelly Richard ha

1. Esta presentación se enmarca en el proyecto de investigación *Conceptualismos descentrados en América Latina: avances para un análisis del caso chileno*, desarrollado gracias al financiamiento del Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (diciembre 2007- octubre 2008) consistente en un primer levantamiento de información y documentación respecto a prácticas artísticas desarrolladas en Chile durante los años 60 y 70. La investigación cuenta, asimismo, con el patrocinio de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

2. Esta negativa se fundamenta en la necesidad de problematizar el uso y alcances de un término – transformado en categoría – cuya aparición es datable históricamente, ubicable geográficamente y que responde a condiciones específicas de producción.

denominado como *escena de avanzada*³, análisis y descripción de obras que, aún estableciendo como antecedente las condiciones de producción de estos trabajos, los instala como absolutamente inaugurales y desvinculados a los trabajos que artistas venían desarrollando desde al menos una década antes.

En el contexto chileno de los años 60 no existe vinculación alguna con nociones como *conceptual* que permitan explicar estas obras, excepto tal vez por la caracterización que Nemesio Antúnez, director del Museo Nacional de Bellas Artes, otorgara a una de las obras de la artista Cecilia Vicuña a la que me referiré más adelante.

Por lo general, a lo que apuntan los/as artistas presentados en esta ocasión, es a un cuestionamiento de los soportes y procedimientos tradicionales en la elaboración material de las obras, en una problemática que ellos mismos sitúan como derivada de la escultura.

En el caso chileno, las obras producidas durante los años 60 y los 70 previos al golpe de Estado no han tenido suficiente visibilidad –más allá de su característica de efímeras- salvo aquellas que se han inscrito en un discurso histórico más o menos asentado (fundamentalmente el discurso de la pintura). No existen *movimientos* o *grupos* que estén desarrollando este tipo de prácticas, sino que éstas se desarrollan más bien desde lo individual.

2. Respecto a la idea sobre *lo conceptual* y el conceptualismo

Desde hace algunos años se ha venido produciendo una revisión, tanto a nivel de exposiciones como de textos derivados de la historia del arte, del término *arte conceptual*, por un lado, y de la producción de obras a nivel internacional que históricamente habían quedado fuera de este ámbito considerado más bien hegemónico.

Textos como *Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America* de Mari Carmen Ramírez publicado en la compilación de Waldo Rasmussen *Latin American Artists of the Twentieth Century* (MOMA, Nueva York 1993) o exposiciones como *Global Conceptualism: Points of Origin 1950's – 1980's* (Queens Museum, Nueva York 1999) podrían ser considerados precursores de esta revisión y puesta en discusión, particularmente en lo referido a la producción artística en América Latina.

A partir de una rápida revisión bibliográfica podemos constatar el enunciado de una serie de características que serían propias del llamado *conceptualismo latinoamericano*, entre ellas, la carga ideológica de las obras, la interrelación con el contexto de producción, la necesidad de vehicular un mensaje hacia el público que moviera a su participación en la *obra* o la *acción* propuesta.

3. *Escena de avanzada* es un término utilizado por Nelly Richard eludiendo la noción de *vanguardia* para describir una serie de obras desarrolladas en Chile, principalmente en la ciudad de Santiago, entre los años 1975 y 1985 aproximadamente. Estas obras compartirían algunas características de producción, así como de generación de sentidos y significados, derivadas de operaciones como la utilización de elipsis y metáforas, la ampliación de los dispositivos técnicos y la borradora de límites entre los géneros artísticos, la utilización del cuerpo del artista y la ciudad como soporte de obra, la autorreflexividad, entre otras. Véase *Margins & Institutions. Art in Chile since 1973*, Melbourne, Art & Text, 1986; o la reedición *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2007.

En otras ocasiones me he detenido sobre obras y artistas en Chile cuyas propuestas se generaron en directa relación con la contingencia política post golpe militar de 1973 (fundamentalmente el CADA y sus textos en vinculación a otros textos emitidos por artistas latinoamericanos en el contexto de las dictaduras locales)⁴. Sin embargo, en este caso me referiré a la ampliación que intento llevar adelante respecto al estudio de obras que generaron algún tipo de ruptura (material, simbólica, etc.) en los años previos a 1973 y que han sufrido una suerte de *ocultamiento* y olvido frente a las producidas en el período siguiente, debido a una línea de análisis que ha privilegiado la presencia de un contenido o contexto de problematización política más evidente.

En este marco, si una de las características que han procurado definir algo así como un *conceptualismo latinoamericano* consistiría en la movilización de un *mensaje político* (por más críptico o evidente que este fuera) o una respuesta directa a un contexto represor o violento, en esta ocasión presentaré obras más *poéticas*, alejadas de la noción de *militancia* utilizada recientemente por Luis Camnitzer en su análisis del período.⁵

En los años 60 artistas como Cecilia Vicuña o Juan Pablo Langlois habrían marcado una ruptura respecto a la producción del momento, la que a su vez se habría visto interrumpida por las urgencias manifestadas por los llamados Artistas de la Unidad Popular en los años 1970 - 1973.

Sin embargo, es importante notar que las obras producidas por los primeros coinciden en la búsqueda y deseo de que el espectador/a perciba su entorno de manera distinta y entre en otro tipo de contacto con él, tal como lo señala Cecilia Vicuña en sus textos, o Valentina Cruz en conversación con la autora.

3. Algunos acontecimientos en los años 60 y 70

En la idea de situar las obras a las que me referiré en esta presentación me parece significativo señalar algunos acontecimientos artísticos, principalmente exposiciones, que tuvieron lugar hacia fines de la década del 60 y en los primeros años de la década del 70.

A mi juicio, uno de los elementos singulares que aúnan a estos acontecimientos es su estrecha relación con el escenario artístico internacional por un lado (sus protagonistas tenían una destacada trayectoria y reconocimiento al momento de exponer en Santiago), así como la escasa o nula incidencia que tuvieron en el escenario artístico local, al punto que yacen hasta hoy sepultados en las escasas crónicas de prensa que dan cuenta de su realización.⁶

4. Soledad Novoa Donoso, "El contexto local como problema para una reflexión sobre vanguardia/ posvanguardia. Conceptualismo, vanguardia y política", en Pablo Oyarzún, Nelly Richard, Claudia Zaldívar (eds.) *Arte y Política*, Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005.

5. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin, University of Texas Press, 2007.

6. Una destacable excepción la constituye el trabajo de reconstrucción histórica de la obra *Masacre de Puerto Montt* llevado adelante por la curadora Cecilia Brunson en Galería

En la línea de las *obras visibles*, y como antecedentes a la producción más experimental de ese momento, podemos señalar el trabajo de José Balmes (aunque la incorporación de materiales que cuestionaban el estatus tradicional de la pintura en Balmes ha sido habitualmente leída en función del informalismo catalán), Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, todos quienes se caracterizan por la incorporación del objeto cotidiano dentro de la obra, o su utilización directamente como obra, y por continuar desarrollando esta línea de trabajo después del año 1973.

Sin embargo, desde fines de los años 60 hasta 1973 tienen lugar una serie de exposiciones de artistas chilenos y extranjeros, conferencias, y otros acontecimientos que no han sido suficientemente estudiados.

Me limitaré únicamente a enumerar algunas de ellas:

En 1969 Luis Camnitzer produce su obra *Masacre de Puerto Montt*, una intervención en la sala de exposiciones temporales del Museo Nacional de Bellas Artes surgida a partir de la matanza de un grupo de pobladores por parte de la policía chilena en la sureña ciudad de Puerto Montt; paralelamente Liliana Porter exhibe su *Ambientación de la arruga*, consistente en una serie de fotograbados de papeles arrugados.

En 1971 Joseph Kosuth visita Santiago y pronuncia una conferencia frente a estudiantes de arte en la Universidad de Chile (misma que luego presentará en el *Cleveland Art Institute* y *Coventry College of Art*); ésta se titula *Painting versus art versus culture [or, why you can paint if you want to, but it probably won't matter]*.⁷

Ese mismo año 1971 tiene lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes una intervención de Gordon Matta Clark en el marco de la remodelación del edificio del Museo y la construcción de una sala subterránea que tomará posteriormente el nombre de Sala Matta en homenaje a su padre, así como la exposición de Lea Lublin *Dentro y fuera del Museo*,⁸ la que es descrita por la prensa santiaguina como “un experimento de arte-espectáculo” que pone en interacción “música, sonido, cine y arte”, o como “juegos respetuosos” con “muchos especialistas y poca claridad para un público medio”.⁹

Por su parte, el año 1972 va a estar marcado por acontecimientos como la inauguración del Museo de la Solidaridad con una exhibición de las obras donadas en el Museo de Arte Contemporáneo (Partenón de la Quinta Normal), la inauguración del emblemático edificio de la UNCTAD III, o la exposición *Maestros cubanos de la pintura* (MNBA).

Metropolitana de Santiago en el mes de junio de 2006, y que ha culminado recientemente con la aparición de la publicación que recoge esta experiencia, acompañada de material documental. En: Cecilia Brunson (ed.), *Luis Camnitzer*, Santiago de Chile, Incubo / Metales Pesados, 2008. Del resto – y de otras posibles exposiciones y visitas que, probablemente, todavía falta *por descubrir* –, ni aún los artistas entrevistados las recuerdan como para mencionarlas en relación a sus propias obras o al posible impacto que hubieran generado en ellos.

7. Publicada en Joseph Kosuth, *Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990*. Cambridge, Mass, MIT Press, 1991.
8. Agradezco al crítico argentino Rodrigo Alonso el envío de material fotográfico de esta exposición, prácticamente inexistente para la historia del arte en Chile escrita hasta el momento.
9. Ana Helfant en su crítica de revista *Eva*, 7 de enero de 1972, y Ernesto Saúl en su crítica de revista *Ahora*, 28 de diciembre de 1971, respectivamente.

Dos hitos merecen ser particularmente destacados: en el mes de mayo tiene lugar el *Encuentro de Artistas del Cono Sur*, organizado por el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile, con participación de artistas argentinos, uruguayos y chilenos, y la presencia de Mario Pedrosa (exiliado en Chile) y el subdirector de Casa de las Américas, Mariano Rodríguez, como observadores.

El Encuentro se desarrolla en base a cinco Comisiones de trabajo que abordan, respectivamente, los siguientes temas: *Significación ideológica del arte*; *El arte en América Latina y en el momento histórico mundial*; *El arte y los medios de comunicación de masas*; *Arte y creación popular*; y, *Estrategia cultural*. La idea central que cruza la discusión y las conclusiones a que llegan estas comisiones apunta a la necesidad de definir el significado del arte y el rol del artista en el proceso revolucionario que definiría la cultura latinoamericana.¹⁰

En el mes de agosto se exhibe *Road Show: New English Inquiry* en el Museo Nacional de Bellas Artes, exposición itinerante organizada por el British Council, que tras tomar parte en la XI Bienal de Sao Paulo (1971) viaja a Montevideo, Buenos Aires, Santiago y Ciudad de México. La muestra está compuesta por obras de doce artistas británicos, entre ellos Keith Arnatt, John Blake, Victor Burgin, Barry Flanagan, Richard Long y Bruce Mclean.

En el texto de introducción al catálogo, el Director del Departamento de Bellas Artes del British Council presenta a estos artistas señalando que a la mayoría de ellos “preocupa más la idea o el concepto subyacente en sus obras, que los medios de expresión propiamente dichos”, destacando asimismo el hecho de que “los artistas aquí representados se interesan profundamente, de una manera u otra, en el papel que corresponde al artista en la sociedad y en la estructura de la sociedad misma”.¹¹

Aún sin ahondar mayormente en el significado específico y los alcances de cada una de las exposiciones y acontecimientos reseñados, y visto retrospectivamente, es posible destacar que éste se presenta como un momento de conjunción y confluencia de distintas propuestas de corte experimental, como un momento de cuestionamiento y problematización, tanto desde el lugar del arte, las obras y la producción, como desde el lugar de lo político. Sin embargo, en su proyección hacia el presente, se va a caracterizar por la ausencia (o desaparición) de documentos, la ausencia de relatos que den cuenta de la realización, impacto o consecuencias de estos acontecimientos, así como por un profundo desconocimiento frente a obras y exposiciones, las que han sido ignoradas por los relatos históricos que han intentado abordar estas dos décadas, todo ello probablemente debido a las características del proyecto político social que guía al gobierno de la Unidad Popular, por un lado, así como por el corte abrupto que significó el Golpe de 1973 y la desaparición o imposibilidad de análisis frente a estas obras y exposiciones.

10. Miguel Rojas Mix (ed.), *Dos encuentros: 1. De artistas del cono sur Santiago, Chile 1972 2. De plástica latinoamericana La Habana, Cuba, 1972*. Cuadernos de Arte Latinoamericano, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1973.

11. British Council (ed), *Road Show: New English Inquiry*, Londres, s/d.

4. Artistas / obras

En esta ocasión presentaré algunas obras de tres artistas que trabajan desde una posición de ruptura con las convenciones que orientan la producción artística de estos años. Dentro del proyecto de investigación, el levantamiento de información en curso se ha llevado adelante principalmente a través del registro en prensa de las exposiciones en que estas obras o propuestas tuvieron lugar, así como entrevistas a los propios artistas.

De este modo, se puede constatar que ninguno de los artistas entrevistados acepta su relación con lo *conceptual*; tanto Cecilia Vicuña como Juan Pablo Langlois Vicuña derivan más directamente sus propuestas de lo que podríamos llamar un *espíritu dadá*. Por su parte, la problemática de Valentina Cruz surge de la necesidad de poner en crisis las nociones más tradicionales de la escultura, aún muy arraigadas en Chile a mediados de los años 60, aspecto que coincidiría con lo expresado también por Cecilia Vicuña (particularmente a propósito de su obra *Otoño*).

Es importante señalar aquí que, en el caso de los artistas chilenos, su rechazo a la vinculación con lo *conceptual* se diferencia muy fundamentalmente de aquel rechazo manifestado por el artista argentino Juan Pablo Renzi en 1971 al ser considerado una suerte de iniciador del arte conceptual, el que es calificado en esa ocasión por Renzi como “especulación estética”¹² en oposición a la función política que sus obras desplegaban, y que al artista le interesa destacar.

En el caso chileno no nos encontramos frente a una oposición a lo conceptual, sino más bien se trata de un desconocimiento de la escena internacional y sus códigos (como los propios artistas han afirmado), así como del desarrollo de una poética que, aún coincidente con lo señalado por Renzi en una suerte de *voluntad antisistema artístico*, se origina en una problemática distinta.

Así podemos concluir que otra característica común entre estas obras/artistas sería una ausencia de lo político contingente, o la voluntad de entender lo político a partir de otro registro; recordemos que para dar cuenta su exposición *Poemas, pinturas y explicaciones* (pinturas, hojas dactilografiadas con sus poemas, sillones, maceteros con plantas instalados en la sala de exhibiciones temporales del Museo Nacional de Bellas Artes) Cecilia Vicuña señala “mi pintura es política, aunque en una interpretación personal. Mis cuadros nacen para representar un mundo en que todo es posible, un paraíso socialista”¹³ enfatizando la relación de su trabajo con el proyecto social del gobierno de la Unidad Popular.

12. Juan Pablo Renzi, *Panfleto n° 3, La nueva moda*, 1971. Citado por Ana Longoni en: “Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)”, ponencia presentada en el taller Vivid [Radical] Memory, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, mayo 2007, publicada en la revista *Papers d'art*, N° 93, Girona, segundo semestre de 2007.

13. “Cecilia Vicuña y su pintura política”, en diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, 6 de agosto, 1972, p. 4.

Cecilia Vicuña

Entiende su trabajo como un paso derivado del conocimiento de Dadá, un paso siguiente en el arte cuya consecuencia es borrar la diferencia entre arte y vida, y convertir a la vida misma, a la experiencia de la vida, en la obra de arte, no como un acto de autoliberación únicamente sino como un acto capaz de transformar la sociedad a través del cambio de la propia conciencia, un acto de intercambio y de relación que por reciprocidad afecta a la comunidad, tal como señala en entrevista con la autora.

Vicuña, proveniente de una familia de artistas e intelectuales, comienza tempranamente sus experimentaciones artísticas, a mediados de los años 60.

El guante, realizada en 1966, es una obra cuya motivación consiste en crear una situación a partir de cada instante del viaje en un recorrido del transporte público santiaguino utilizando hilos de colores. La artista la describe así:

Estaba yo en el liceo... entonces decidí que el viaje en micro no era un viaje entre dos puntos sino que era *un viaje*. Por lo tanto, todo el viaje para mí era una obra; se trataba de crear la disciplina de ver, entonces cada instante cada momento era un presente. Yo creaba diferentes guantes y con los guantes yo creaba situaciones, entonces por ejemplo estaba en el bus, los amarraba en el bus, pero los guantes eran esculturas, los guantes eran obras creadas. Porque la idea fundamental era que la conciencia era la obra de arte, entonces tú podías estar en cualquier situación y si tú tenías la conciencia de que eso era un acto de creación, era un acto de creación, por lo tanto las relaciones entre tú y la micro, entre tú y las personas en la micro, todo lo que pasaba con los niños, todo lo que pasaba en la conexión con las personas, esa relación, ese intercambio, era la obra. La experiencia es indudablemente colectiva porque la experiencia es una interacción, entonces involucra todo, involucra el tráfico, involucra lo que tú ves, yo pensaba que yo estaba trabajando para la memoria, porque una persona que se sube a una micro¹⁴ en la cual sucede algo raro, indudablemente una persona se tiene que fijar, y luego lo tiene que conversar, lo tiene que contar, entonces yo pensaba que la memoria misma era una obra, entonces yo intervenía en la memoria, yo intervenía en la experiencia.¹⁵

En los años 1966 y 1967 realiza una serie de pequeñas intervenciones en las playas de Concón utilizando tizas de colores, plumas, ramas, hilos, marcas sobre la arena mojada, todo lo cual podía ser borrado por el mar, llevado por el viento, etc. En este momento, Cecilia Vicuña acuña el concepto de *precario* para caracterizar y referirse a sus trabajos.

Algunos años más tarde, en 1971 realiza la obra *Otoño* en la sala de exposiciones temporales del Museo Nacional de Bellas Artes (denominada significativamente *Sala Forestal*, probablemente debido a que su puerta de acceso daba inmediatamente al Parque Forestal, lugar de emplazamiento del Museo).

14. N. de T.: Transporte público de pasajeros.

15. Entrevista con la autora, 16 de agosto 2007.

Cecilia Vicuña señala: “en junio de 1971 llené de hojas de árboles una sala del Museo Nacional de Bellas Artes (Santiago) en colaboración con Nemesio Antúnez y Claudio Bertoni. Esta pieza fue un acto de contribución al socialismo en Chile”.¹⁶

Lo que interesa a la artista en esta ocasión es la realización de “un acto descabellado”, como ella misma califica su obra: “a varios amigos les escribí contándoles la creación de lo que yo llamé *mi mejor escultura*, que a su vez tenía el mejor nombre: *otoño*”.¹⁷

Paralelamente a ello, Cecilia Vicuña escribe un diario, que da cuenta de los momentos previos e inmediatamente posteriores a la inauguración de su trabajo exhibido en el Museo. En este diario, y con fecha 14 de junio la artista relata: “Nemesio¹⁸ habla en la radio de mis hojas, las llama *una obra conceptual*, así escucho por primera vez acerca del arte conceptual”.¹⁹

Como señalaba anteriormente, este trabajo –como los otros- es considerado por Vicuña como derivado de la escultura, en una evolución que la apartaba de la necesidad de su concreción material o de su perdurabilidad:

Si la forma de la escultura había llegado hasta cierto punto, yo no tenía ninguna necesidad de recrear eso, entonces cuál podía ser la escultura, la escultura ahora tenía que ser la conciencia colectiva de que había una cosa que se llamaba *otoño*, que el otoño era un celebración del presente y por lo tanto era una celebración de una relación como dice el texto del cartón. [...] porque una obra tiene un intento, entonces como te decía el intento no es transformar solamente tu conciencia sino que al transformar tu conciencia abres la posibilidad de que las otras conciencias también se transformen.²⁰

Así constatamos una vez más que el arte para Cecilia Vicuña es una cuestión de experiencia, cuyo componente fundamental es la experiencia de la propia artista para proyectarse a la experiencia individual de cada persona que presencie la obra:

Yo diría que esta escultura es más que nada una obra *interior* porque lo rico está en la concepción y la experiencia de quien la ejecuta, más que en la escultura misma (aunque también) es lo que se llama vivir la escultura. Hacer una escultura viviente porque sinceramente la escultura soy yo. Por esto, se trata de una experiencia tan interesante y benéfica para el público: cada uno puede hacer su propia escultura y así la frase arreglada de Lautreamont se verá feliz: el arte debe ser hecho por todos.²¹

16. Cecilia Vicuña, “Diario de otoño”, en: *Cecilia Vicuña. Otoño*, cat. exp., Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007, p. 21.

17. *Ibíd.*

18. Nemesio Antúnez, artista y director del MNBA en el período 1970-1973; entre 1964 y 1969 ocupa el cargo de agregado cultural de Chile en Estados Unidos, residiendo en la ciudad de Nueva York.

19. Cecilia Vicuña, *op. cit.*, p. 24.

20. Entrevista con la autora, 16 de agosto de 2007.

21. Cecilia Vicuña, *op. cit.*, pág. 24.

Juan Pablo Langlois Vicuña

Después de realizar estudios de arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso, y de comenzar a desarrollar una pintura ligada al arte óptico, Langlois Vicuña deriva a una producción de tipo objetual utilizando materiales poco habituales.

En el año 1969 presenta su obra *Cuerpos Blandos* en el Museo Nacional de Bellas Artes, consistente en una manga de polietileno rellena con papel de diario arrugado, dispuesta por las salas del museo con una extensión desde el interior hacia la calle, donde terminaría atada al tronco de una palmera.

La realización de la obra ha sido descrita por el artista como producto de la necesidad de pasar el tiempo, con una función terapéutica. La manga comienza a tomar cuerpo a partir de un proceso de producción en serie artesanal, con la incorporación de una maquina de sellado y la participación de niños contratados para llevar adelante el relleno. El factor terapéutico del acto repetido mecánicamente, así como la participación de terceros en la elaboración del material que dará origen a la obra se proyectan en el elemento lúdico que determina la presentación visual de la obra, así como las vicisitudes que ésta enfrenta durante y después de su exhibición.²² El proceso de elaboración de la obra es descrito por el artista de un modo que problematiza las nociones mismas de *arte*, *artista*, *taller*, *obra*:

Me conseguí un taller, ahí en Pío Nono, en un sitio vacío, eriazo; me construí una pieza con fonolitas y con plásticos y ahí empecé entonces a trabajar, hasta llenar, como terapia, absolutamente como terapia, a llenar bolsas con papel. Compraba mangas grandes, las llenaba con papel sin ningún objetivo, sin ninguna planificación ni intención de nada; lo único que quería era esta especie de limpiarme yo y ver estas cosas que iban creciendo, enormes, de dos metros, que después iban colgando. Y entonces pasé ocho meses llenando bolsas, en el suelo, de repente unas paradas, otras más angostas.²³

Para Langlois Vicuña, nuevamente, es la participación del espectador la que determinará la función de la obra a partir de una experiencia de comunicación:

En la exposición de las mangas de plástico el concepto de *comunicable* está en el acto mismo, esto es, la exposición con la participación del público que cambia la posición de las mangas. Y el resto ya no interesa, ni a mí ni a nadie porque ha desaparecido el tiempo disponible para lo contemplativo (el tiempo del ocio debe ser muy bien administrado).²⁴

22. Después de algunos días en exhibición las mangas de polietileno rellenas con papel son retiradas de las salas y escaleras de Museo con motivo de la visita del Presidente de la República, Eduardo Frei Montalva, quien asiste a inaugurar una exposición de pintura chilena. La administración del Museo considera poco apropiada la presencia de la obra de Langlois Vicuña, quien encuentra sus mangas rellenas amontonadas en una de las bodegas del edificio; frente a esto, la administración del Museo le permite remontar la obra. Una vez finalizada la exposición, el artista piensa depositar los cientos de metros de bolsas rellenas en la calle, frente al Museo, previendo su lenta desaparición, aunque finalmente es trasladada de regreso al taller.

23. Entrevista con la autora, 8 de junio de 2007.

24. Libro *Cuerpos Blandos*, ejemplar único propiedad del artista, noviembre de 1969.

Desde este momento y hasta mediados de los años 70 el papel de diario será un elemento importante en el trabajo de Langlois Vicuña, definido por éste a partir de la noción de *perecible*: “estas obras tienen un destino perecible por ser materializadas con elementos perecibles, además del rol que juega el tiempo en ellas. Son expresiones de acción antes que objetos. Duran mientras el lugar o la circunstancia las reciban”.²⁵

Aunque excede el marco temporal inicialmente propuesto para esta etapa de la investigación, me parece significativo referir a una segunda obra, *El carnet sentimental*, realizada entre los años 1980-1983.

En un contexto de fuerte represión y violencia, Langlois Vicuña trabaja desde un mundo que califica como popular, sentimental y vilipendiado, para elaborar un regalo a la amada: una planta de agua en un recipiente de vidrio con la fotografía del amante. En esta ocasión, la fotografía es reemplazada por el propio documento de identidad, que incluye la foto y otros datos, que son reemplazados a su vez por la frase “*nadando en mi carnet te espero vida mía*”, gracias a la cual “se trastoca la función de identidad del carnet por una función *sentimental* y surge el título de *Carnet Sentimental*”.²⁶

La lógica desde la que opera esta obra, aún cuando marca una distancia respecto a la materialidad y lugar de exhibición de la anterior (y otras realizadas en los años 70),²⁷ coincide en la idea de lo perecible, la disfuncionalidad y el aspecto lúdico. En este momento, el artista utiliza una serie de elementos de su entorno personal, que son transformados en *obra*, tal como él mismo lo señala:

Durante los 70 trabajé en papel, todo el período; a fines del 70 cambié el trabajo del papel, porque me aburrí, porque dije esta cuestión se ha transformado en una cosa mecánica, quería seguir ya, quería empezar a trabajar con otra cosa, hacer otra cosa, algo para dentro, y empecé a descubrir las cosas personales. Entonces el carnet aparece ahí, el carnet sentimental, que era el carnet con una frase escrita del mundo sentimental, del mundo de Vargas Llosa que vilipendiaba el sentimiento afectivo amoroso, en una forma casi popular; ese era un trabajo impecable, el carnet flotando en una pecera se veía grande a través de la luz y el agua. Y empecé a trabajar mucho con cosas de papel como la *cajetilla cultural* y la asociación con la cajetilla de cigarro; era exactamente igual a la cajetilla de Viceroy, se llamaba *Viceversa*, entonces adentro de la cajetilla en vez de cigarrillos Viceroy había 10 *papelillos culturales*, y los

25. *Ibíd.*

26. Libro *El carnet de identidad*, ejemplar único propiedad del artista.

27. Pareciera ser que en este período una característica importante de los trabajos desarrollados por Langlois Vicuña es la necesidad de su exhibición al interior de la institución museal. Es así como en septiembre de 1971 realiza la exposición *Monumentos* en el primer piso del Museo Nacional de Bellas Artes, consistente en una serie de plintos de cartón, trabajado simulando el material noble con que se realiza el soporte de una escultura clásica, y en septiembre de 1973 participa de la exposición colectiva *La imaginación es la loca del hogar*, también en el MNBA, junto a Roser Bru, Ricardo Yrarrázaval y Nemesio Antúnez, la que es cerrada abruptamente con motivo del golpe de Estado.

papelillos culturales eran cualquier cosa, había una entrevista a Duchamp, había un poema, estos papelillos que no tenían ninguna importancia, eran cualquier cosa. Y así después trabajé con plantas, con las hojas, a las hojas de la planta les imprimía una frase, a medida que la planta crecía se caían las ramas y desaparecían las hojas.²⁸

Valentina Cruz

Fue integrante de la primera generación de artistas formados en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile en Santiago (alrededor de los años 1959-1962), escuela que desarrolla un importante intercambio con profesores de la Universidad de Yale, entre los que se cuentan algunos discípulos de Joseph Albers.

Sus primeros trabajos de corte escultórico fueron realizados utilizando sacos encolados, y apelando a la tradición de la figuración; sin embargo esta tradición es absolutamente puesta en cuestión a partir del uso de los materiales y de la condición efímera de las obras.

Los materiales no tradicionales consistían en arpilleras con cera, papel de diario con engrudo, fierro con tela de fibra metálica, cemento, caucho, los que en ese momento constituyen una novedad en el medio chileno.

La artista basa su trabajo en una revisión crítica y desencantada del fundamento académico fuertemente asentado en la enseñanza artística en Chile en ese momento –particularmente en la escultura-, proponiendo una renovación tanto en el ámbito de la materialidad como en la definición estética del objeto artístico.

En este contexto, la idea de lo efímero se transforma no sólo en una categoría válida para desarrollar su trabajo, sino en el concepto clave que orientará su producción hasta principios de los años 70; así, esta idea la llevará a restar toda importancia a la permanencia física de la obra, como veremos.

Su primera exposición individual data de 1964, *Exposición de Esculturas en Arpillera* en el Museo de Arte Contemporáneo, en la que exhibe *Hombre de pie* y *Hombre sentado* (ambas de 1964). Estas obras le valen una beca para participar en la IV Bienal de Arte Joven en París (1965), en la que gana el primer premio de escultura. Posteriormente se traslada a Nueva York, donde se inscribe en los cursos de escultura del Art Students (1965-1966); aquí no sólo aprende técnicas de fundición, sino que comienza una importante experimentación con materiales industriales, fundamentalmente el látex, realizando trabajos que serán exhibidos a su regreso a Santiago en la muestra *Exposición de esculturas en látex* (Galería Patio, 1968).

De este período data su obra *Los frascos* (1966-1968), realizada a partir de su descubrimiento del látex y las posibilidades que éste ofrecía al desarrollo de su trabajo *escultórico*, y bajo el impacto que le produce el ambiente neoyorquino, por un lado extremadamente atractivo, y por otro, marcado por una fuerte deshumanización y “en el que la gente parecía ser tratada como trozos”, según describe Cruz.

28. Entrevista con la autora, 8 de junio de 2007.

Esta pieza consiste en un pequeño armario pintado de blanco, con una cruz roja en sus puertas, en cuyo interior la artista dispone recipientes de vidrio conteniendo moldes de narices y un rostro vaciados en látex, junto a otros elementos que recuerdan el instrumental quirúrgico (pinzas, tijeras, bandejas).

En *Evolución de un beso* (1966), Cruz muestra el recorte de una boca –utilizando el látex nuevamente– en seis movimientos ejecutados por los labios para llegar a un beso, cada uno envasado en un recipiente de vidrio.

Tal vez la obra que mejor encarna las búsquedas y postulados de Valentina Cruz sea *La Muerte de Marat*, exhibida en el MNBA en la *Exposición Anual de Arte* del año 1972. La pieza una vez más se opone a la utilización de materiales nobles y a la necesidad de perdurabilidad (al ser realizada con alambre y papel de diario), planteando un cuestionamiento a la noción de escultura que coincide particularmente con las ideas de Langlois Vicuña. Siguiendo consecuentemente la idea de no perdurabilidad, una vez finalizada la muestra la artista traslada su pieza hacia la calle e, instalada frente a la entrada del museo, procede a quemarla.²⁹

Analizando recientemente este trabajo, Cruz sostiene la preeminencia de la idea por sobre la materialización de la obra, vinculando además la temática abordada en este caso particular, y su propio gesto, con la tensión política que se vivía en el país en los meses previos al golpe de Estado:

Yo lo tenía muy claro y lo sigo teniendo, de que el arte es una idea; ahora si tú la plasmas..., sí, pero es una idea. Entonces yo quería remarcar eso, que se quemó, se fue, pero, esa es la idea, esa tina de Marat... Es que estábamos muy cerca del golpe, muy cerca, y había un ambiente rarificado, y entonces ahí, no antes, ahí comenzó mi dibujo y mi escultura a volverse políticos.

Como se ha señalado, las obras aquí descritas responden a ciertas ideas comunes (casualmente coincidentes) tales como: la despreocupación por la persistencia material de las mismas; la disposición, énfasis o privilegio de la experiencia del observador/a; el factor lúdico, sorpresivo y/o sorprendente (en el autobús, al interior del museo, fuera del museo); la obra como soporte para o registro de una acción, y su función como soporte vivencial del artista; la vinculación con aquello que podríamos denominar “una poética sensible”, todo lo cual, a mi juicio, nos mueve a repensar los análisis elaborados hasta ahora respecto a la producción artística latinoamericana de los años 60 y 70, y su vinculación con “lo conceptual”.

29. Cabe señalar, en esta misma dirección, que el registro fotográfico de esta acción es absolutamente casual, ya que fue realizado por un artista extranjero que exponía en el Museo, quien sorpresivamente se encuentra con el traslado de la obra hacia el exterior, y es testigo de su posterior quema.



Desentrañar futuros

Suely Rolnik

El movimiento de crítica institucional que se desarrolla en el mundo en el terreno del arte a lo largo de los años 1960 y 1970 transforma irreversiblemente su régimen y su paisaje. En aquellas décadas, tal como sabemos, artistas de distintos países toman como objeto de su investigación el poder del así llamado “sistema del arte” en la determinación de sus obras: desde los espacios físicos destinados a las mismas, en los cuales cobra cuerpo un cierto orden institucional, hasta las categorías a partir de las cuales la historia (oficial) del arte las califica, pasando por los medios empleados y los géneros reconocidos, entre otros diversos elementos. La explicitación, la problematización y la superación de tales limitaciones pasan así a orientar la práctica artística como nervio central de su poética y condición de su potencia pensante – la vitalidad propiamente dicha de la obra. De esta vitalidad emana el poder que tendrá una propuesta artística de activar la sensibilidad en la subjetividad de aquéllos que la vivencian ante el concentrado de fuerzas que en ella se presentifica y, por extensión, ante las fuerzas que agitan el mundo que la rodea. Si dicha activación se concretará o no, es una cuestión que extrapola el horizonte del arte, puesto que eso depende de una compleja trama de la cual están hechos los medios por donde la propuesta circulará.

En Brasil, al igual que en la mayor parte de los países de Latinoamérica y en otras regiones que, al igual que en nuestro continente, se encontraban en ese entonces bajo regímenes dictatoriales, dicho movimiento adquiere una textura singular que se presenta de variadas formas. A las capas de territorio institucional del arte que empiezan a problematizarse, se les agrega en estos contextos la dimensión política. Con todo, a tales prácticas solamente las conocemos en su exterioridad, y aun así, de manera fragmentada. Sucede que su potencia ‘revulsiva’ – tal como denominó a la fuerza transformadora del arte el artista argentino Edgardo Antonio Vigo (1927-1997), uno de los creadores de este tipo de propuestas durante el período – y lo que

tal potencia abrió (y podría seguir abriendo desde aquel tiempo) en su entorno quedó enterrado por efecto del trauma de las dictaduras.

En medio de este estado de cosas, se impone la urgencia de activar dicha potencia, liberándola así de su interrupción defensiva, de manera tal de dotarla de continuidad en función de las fuerzas que piden paso en nuestro presente. Plantearé entonces aquí algunas ideas que he venido elaborando a los efectos de enfrentar esta compleja tarea; un tipo de iniciativa que sólo puede emprenderse colectivamente.

El despertar de la anestesia

Pese a que podría parecerlo así a primera vista, la singularidad y la heterogeneidad de las propuestas artísticas de los años 1960-1970 en América Latina, bajo los regímenes dictatoriales, no se definen por una especie de militancia de transmisión de contenidos ideológicos. Lo que hace que los artistas agreguen esta capa política de la realidad a su investigación poética es el hecho de que la dictadura incide en sus cuerpos, como en los de cualquier otro ciudadano, bajo la forma de una atmósfera opresiva omnipresente en la experiencia cotidiana. Dicha atmósfera pasa entonces a constituir una dimensión nodal de la tensa experiencia sensible que moviliza la necesidad de crear. Más específico aún es el hecho de que estas tensiones se agudizan en el cuerpo del artista debido a que la dictadura incide en su propio quehacer, lo cual lo lleva a vivir el autoritarismo en la médula de su actividad creadora. Si bien éste se manifiesta más obviamente en la censura contra los productos del proceso de la creación, mucho más sutil y nefasto es su impalpable efecto de inhibición de la propia emergencia de este proceso – una amenaza que sobrevuela en el aire debido al trauma inexorable de la experiencia del terror. Éste lleva a asociar el impulso de la creación al peligro de sufrir una violencia por parte del Estado, de prisión, de tortura e incluso de muerte. Dicha asociación se inscribe en la memoria inmaterial del cuerpo: es la memoria física y afectiva de la sensación (diferente, aunque indisoluble de la memoria de la percepción de las formas y de los hechos, con sus respectivas representaciones y las narrativas que las enlazan). El desentrañarla constituye una tarea tan sutil y compleja como el proceso de su represión (puede incluso prolongarse durante treinta años o más, y plasmarse recién en la segunda o tercera generación).

Encarar el terror como una importante dimensión de la experiencia que cobrará cuerpo en la obra pasa a ser así un elemento fundamental en muchas de las prácticas artísticas de ese período y constituye una de sus marcas singulares. Resulta evidente que la cuestión política se plantea igualmente en la época, aunque de distintas maneras, en las prácticas artísticas que se llevan a cabo en Estados Unidos y Europa. Con todo, en esos contextos, la misma se refiere a situaciones exteriores al terreno del arte (la guerra de Vietnam por ejemplo), y muchas veces se presenta bajo la forma de denuncia. Lo que marca la diferencia de las propuestas más contundentes que se inventan en Latinoamérica durante el período es que la cuestión política se plantea en las propias entrañas de la poética. Encarnada en la obra, la experiencia omnipresente y difusa de la opresión deviene visible y/o audible en un medio en el cual la brutalidad del terrorismo de Estado provoca como reacción defensiva la ceguera y la sordera

voluntarias, por una cuestión de supervivencia. Este tipo de acción y sus posibles efectos son de una índole completamente distinta que la acción pedagógica y/o doctrinaria de concientización y transmisión de contenidos ideológicos propia de la tradicional figura del militante.

En tal contexto, estaban dadas las condiciones para superar la escisión existente entre micro y macropolítica que se reproduce en la escisión entre las figuras clásicas del artista y el militante. Ésta se halla en la base del conflicto que caracterizó a la conturbada relación de amor y odio entre los movimientos artísticos y los movimientos políticos a lo largo del siglo XX, responsable en parte por las frustraciones en las tentativas colectivas de emancipación (empezando por la revolución rusa). Pero, ¿qué sería precisamente lo que diferencia a las acciones micro y macropolíticas?

Micro y macropolítica

Antes de responder a esta pregunta, cabe señalar que la macro y la micropolítica comparten un mismo punto de partida: la urgencia de enfrentar las tensiones de la vida humana en los puntos donde su dinámica se encuentra interrumpida o de mínima debilitada. Ambas tienen como blanco la liberación del movimiento vital de sus obstrucciones, lo que hace de ellas actividades esenciales para la salud de una sociedad. Me refiero a la afirmación de la fuerza inventiva de cambio cuando ésta se hace necesaria debido a una exigencia de la propia vida, como condición para volver a fluir. Pero son distintos los órdenes de tensiones que cada uno de estos modos de acercamiento permiten vislumbrar, como así también las maniobras de ese enfrentamiento de las mismas y las facultades subjetivas que involucran.

La operación propia de la acción macropolítica consiste en insertarse en las tensiones que se producen en la realidad visible y decible, entre polos en conflicto en la distribución de los lugares establecida por la cartografía dominante en un determinado contexto social (conflictos de clase, de raza, de religión, de etnia, de género, etc.). Son relaciones de dominación, de opresión y/o de explotación, en las cuales la vida de aquéllos que se encuentran en el polo dominado tiene una potencia disminuida debido a que se convierten en objetos instrumentalizados de aquéllos que se encuentran en el polo dominante. La acción macropolítica se inscribe en el corazón de estos conflictos, en un combate por una redistribución de lugares y sus agenciamientos, con miras a lograr a una configuración social más justa.

En tanto, la operación propia de la acción micropolítica consiste en insertarse en la tensión de la dinámica paradójica ubicada entre la cartografía dominante, con su relativa estabilidad, de un lado, y la realidad sensible en permanente cambio del otro lado, producto de la presencia viva de la alteridad como campo de fuerzas que no cesa de afectar nuestros cuerpos. Tales cambios estrechan la cartografía vigente, lo que termina por provocar colapsos de sentido. Éstos se manifiestan en crisis de la subjetividad que nos fuerzan a crear, de manera tal de dotar de expresividad a la realidad sensible que pide paso, ensanchando la percepción y trazando otro dibujo de nuestros contornos. La acción micropolítica se inscribe en el plano performativo, no solamente en el artístico (visual, musical, literario u otro), sino también en el conceptual y/o en el existencial.

Resulta evidente que lo que acabo de afirmar solamente cobra sentido si entendemos la producción tanto de conceptos como de formas de existencia (ya sean individuales o colectivas) como acto de creación, tal como los actos de creación que se efectúan en el arte. En cualquiera de estas acciones micropolíticas tienden a producirse cambios irreversibles de la cartografía vigente. Sucede que al cobrar cuerpo en creaciones artísticas, teóricas y/o existenciales, la pulsación de estos nuevos diagramas sensibles las vuelven portadoras de un poder de contagio potencial en su entorno. Tal como escribe Guattari en 1982, en *Micropolítica. Cartografías del Deseo*, libro que elaboramos en coautoría: “Cuando una idea es válida, cuando una obra de arte corresponde a una mutación verdadera, no son necesarios artículos en la prensa o en la televisión para explicarla. Se transmite directamente, tan deprisa como el virus de la gripe japonesa”. O en otro momento del mismo libro: “considero la poesía como uno de los componentes más importantes de la existencia humana, no como valor sino como elemento funcional. Deberíamos recetar poesías como se recetan vitaminas.”¹ Si ese libro fuese escrito en la actualidad, a lo mejor Guattari hubiera moderado tamaño entusiasmo en sus dichos, recordando que nada asegura que el virus crítico de una idea se propagará efectivamente como una epidemia, ni que las vitaminas de lo poético lograrán en efecto curar la anestesia imperante. El arte puede sí lanzar el virus de lo poético en el aire. Y la clínica puede sí insistir en que el arte constituye la más poderosa de las vitaminas. Lo que no es poco.

En definitiva: del lado de la macropolítica, nos encontramos ante las tensiones de los conflictos en el plano de la cartografía de lo real visible y decible (el plano de las estratificaciones que delimitan sujetos y objetos, como así también la relación entre ellos y sus respectivas representaciones); del lado de la micropolítica, estamos ante las tensiones existentes entre este plano y aquello que se anuncia en el diagrama de lo real sensible, invisible e indecible (el plano de los flujos, las intensidades, las sensaciones y los devenires).

Al primer tipo de tensión se accede sobre todo a través de la percepción, en tanto que al segundo se accede por la vía de la sensación. Me explico someramente: la percepción aborda la alteridad del mundo como mapa de formas, que asociamos a las representaciones de nuestro repertorio y las proyectamos sobre éstas de manera tal de adjudicarles sentido. En tanto, la sensación aborda la alteridad del mundo como diagrama de fuerzas que afectan a nuestros cuerpos, incorporándose a ellos como presencia viva que produce inquietud y pone en crisis a este mismo repertorio. Es precisamente esta tensión lo que nos fuerza a pensar o inventar una obra de arte, un concepto, un modo de existencia u otra manifestación allí donde la misma se haga presente. Aquéllos que encuentran cualquiera de estas creaciones ganan una oportunidad de encarar tal tensión y, por consiguiente, de activar su propia potencia de invención.

1. Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías do desejo*, São Paulo: Vozes, 1986; 8ª edición revisada y ampliada, 2007, pp. 132 y 269. Versiones en castellano: *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006, pp. 132-133 y 263. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones (Colectivo Situaciones), pp. 162 y 328.

Creación cafisheada²

La figura clásica del artista suele estar más del lado de la acción micropolítica, mientras que la del militante queda del lado de la macropolítica. Si bien esta separación comienza a diluirse con las vanguardias modernistas de Latinoamérica, dicha dilución se intensifica y se expande en las propuestas artísticas del continente en los años 1960-1970. En este contexto, se esboza un compuesto de estos dos tipos de acción sobre la realidad, y no solamente en el arte, sino también en la existencia cotidiana. Aunque la especificidad de esa producción artística ha sido reconocida por la historia (oficial) del arte, éste, su aspecto crucial, parece haberse escamoteado. De entrada, 'esta' historia no fue feliz al calificar a dichas propuestas como 'conceptuales': aun cuando les asigna una autonomía relativa con relación a las acciones así categorizadas en Estados Unidos, este término encubre la singularidad y la heterogeneidad de las mismas. En todo caso, aunque las mantengamos bajo el paraguas del 'conceptualismo', es inaceptable rotularlo al mismo como 'ideológico' o 'político', supuestamente para marcar su diferencia – tal como quedó establecido en determinadas corrientes que, no por casualidad, son obra de autores de Estados Unidos y de Europa Occidental, quienes, por ende, no vivieron esta experiencia. Sucede que si efectivamente encontramos en dichas propuestas un germen de articulación entre política y poética, vivenciado y actualizado en acciones artísticas como así también en la vida cotidiana, empero todavía imposible de ser nombrado y por lo tanto frágil, tildarlo de ideológico o político es un modo de negar el estado de extrañamiento que esta experiencia radicalmente nueva produce en nuestra subjetividad. La estrategia es sencilla: si lo que allí experimentamos no es reconocible en el arte, entonces, para protegernos del molesto ruido, lo encasillamos en la política y todo queda en el mismo lugar. El abismo entre lo micro y lo macropolítico se mantiene: se aborta el proceso de fusión y por consiguiente lo que está por venir (en el mejor de los casos, el germen queda incubado). Ahora bien, el estado de extrañamiento constituye una experiencia crucial pues, tal como se sugirió antes, es el síntoma de las fuerzas de la alteridad que reverberan en nuestro cuerpo y exigen creación. Ignorarlo implica bloquear la potencia pensante que da impulso a la acción artística.

En Brasil, la crítica a la institución artística se manifiesta desde comienzos de los años 1960 en prácticas especialmente vigorosas, y se intensifica en el transcurso de esa década, ya en ese entonces en el seno de un amplio movimiento contracultural. La misma persiste aún después de 1964, cuando se instala en el país la dictadura militar, y también durante un breve período luego de diciembre de 1968, cuando la violencia del régimen recrudece, con la promulgación del Acto Institucional N° 5.³ Es

2. N. de T.: Tal término podría ser remplazado por equivalentes a 'cafisheo' (para uso en Argentina), como chuleo (en España), padroteo (en México) u otros como proxenetismo, rufianería, alcahuetería, etc.

3. El llamado "Acto Institucional n. 5" (AI-5), promulgado por la dictadura el 13 de diciembre de 1968, le permitió al gobierno militar disolver el Congreso y le otorgó plenos poderes, lo que llevó a que cualquier acción o actitud que el régimen considerase subversiva quedara sujeta a la pena de prisión, sin derecho al recurso de *habeas corpus*.

exactamente en ese momento que la dimensión política se agrega a la poética de la crítica institucional en curso en el arte. Con todo, a comienzos de la siguiente década dicho movimiento empieza a flaquear debido al efecto de las heridas asestadas en las fuerzas de creación por la bestialidad del régimen. Muchos artistas se ven forzados a exiliarse –ya sea por haber ido presos o por correr ese riesgo o sencillamente porque la situación se había vuelto intolerable. Como todo trauma colectivo de ese porte, tal como ya se ha mencionado, el debilitamiento del poder crítico de la creación se extiende durante una década más, luego del regreso a la democracia de los años 1980, cuando se instala el neoliberalismo en el país. A excepción de un breve período de agitación cultural en el seno del movimiento por el fin de la dictadura, a comienzos de los años 1980, recién bastante después la fuerza crítica del arte se vuelve a activar, con una generación que se afirma a partir de la segunda mitad de los años 1990. La nueva camada de artistas empieza a elaborar cuestiones y estrategias concebidas en función de los problemas que trae aparejados el nuevo régimen, cuya hegemonía internacional coincide con su surgimiento. En este contexto, tal como sabemos, el conocimiento y la creación se convierten en objetos privilegiados de instrumentalización al servicio de la producción de capital, lo que lleva a algunos autores a calificar al neoliberalismo globalizado como ‘capitalismo cognitivo’ o ‘cultural’ y de ‘cognitariado’ a la nueva clase trabajadora a la cual se le pasa a extraer plusvalía.

Esta situación es favorable a la reanudación de un movimiento tendiente a superar la disociación entre micro y macropolítica, pero con otras estrategias, puesto que es otro el régimen de opresión si se lo compara con el que operaba en la dictadura militar. Al igual que en prácticas similares que se llevan a cabo actualmente por doquier, muchas propuestas artísticas tienden a una deriva extraterritorial y se acercan a menudo al activismo. Dicha deriva se debe al hecho de que el nuevo régimen convoca y activa el impulso de creación (y no solamente en arte), pero para instrumentalizarlo: en lugar de que el impulso se guíe por la escucha de los efectos de la alteridad en el cuerpo, de manera tal de integrarlos a la cartografía del presente, se orientará desde afuera, partiendo de elementos de las imágenes de mundos *prêt-à-porter* transmitidos por los medios de comunicación, y que responden exclusivamente a las demandas del mercado.

Imagosfera

La lógica mercantil-mediática que el capitalismo cultural impuso en el terreno del arte actúa dentro y fuera del mismo. Dentro de éste, el procedimiento es más evidente: consiste en asociar prácticas artísticas a los logotipos de las grandes empresas y bancos, añadiéndoles así valor cultural, lo que incrementa su poder de seducción en el mercado. Y lo propio vale para las ciudades, que hoy en día tienen en los Museos de Arte Contemporáneo, con sus ostentosas arquitecturas, uno de sus principales equipamientos de poder para insertarse en el escenario del capitalismo globalizado, volviéndose así polos más atrayentes para las inversiones. Y es seguramente al sentir la exigencia de enfrentar el malestar de la dominación y de la explotación en su propio terreno, que muchos artistas empezaron a adoptar estrategias extradisciplinarias, añadiendo la dimensión política a la poética de sus acciones.

Pero el bloqueo de la potencia crítica de la creación se lleva a cabo también fuera de su terreno, pues la lógica mercantil-mediática no solamente tiene en las fuerzas de invención una de sus principales fuentes de extracción de plusvalía, tal como sostuve anteriormente, sino y sobre todo porque efectúa una instrumentalización de las mismas para constituir lo que he denominado ‘imagosfera’, que hoy recubre enteramente el planeta. Me refiero a una capa continua de imágenes que, como un filtro, se interpone entre el mundo y nuestros ojos, y los torna cautivos de su fascinación, lo cual los ciega ante la tensa pulsación de la realidad. Tal ceguera, con el agregado de la identificación acrítica con estas imágenes (que tiende a producirse en los estratos socioculturales más variados de la población por todo el planeta) es lo que prepara y condiciona a las subjetividades para someterse a los designios del mercado. El régimen hace así del creador un objeto y una herramienta de su poder, reclutando todas sus fuerzas vitales para la hiper máquina de producción capitalista.

Al considerar que la vida social es el destino final de la fuerza inventiva así instrumentalizada – sistemáticamente desviada de su cauce hacia la producción de esa intoxicante imagosfera –, es precisamente la vida social el lugar que muchos artistas han elegido para armar sus dispositivos críticos. La atmósfera igualmente intoxicante de las instituciones artísticas favorece e intensifica el impulso a lanzarse rumbo a ese éxodo. Se crean en esa deriva otros medios de producción, como así también otros territorios de vida. De allí la tendencia a organizarse en colectivos autónomos que se relacionan habitualmente, juntándose por momentos en torno a objetivos comunes puntuales, ya sea en el terreno cultural o en el terreno político. En estos territorios vuelven a respirar tanto la relación sensible con una alteridad pulsante (es decir, la experiencia estética), como la libertad del artista de crear en respuesta a las turbulencias de tal pulsación tal como se presentan en su cuerpo. En cambio, en el territorio institucional del arte, ambos elementos esenciales de la poética pensante tienden a chocarse contra innumerables barreras infranqueables.

La dimensión política que se activa en este tipo de prácticas artísticas es lo que las acerca a los movimientos sociales en la resistencia a la perversión del régimen imperante. Tal acercamiento encuentra reciprocidad en los movimientos sociales, que a su vez son llevados a añadir una dimensión micropolítica a su activismo tradicionalmente ceñido a la macropolítica. Esto sucede en la medida en que en el nuevo régimen la dominación y la explotación económica tienen en la manipulación de la subjetividad a través de la imagen una de sus principales armas, cuando no “el arma” principal. Su combate, por lo tanto, deja de restringirse al plano de la economía política para abarcar los planos de la economía del deseo y la política de la imagen. La colaboración entre artistas y activistas en la actualidad se impone muchas veces como condición necesaria para llevar a buen puerto el trabajo de interferencia crítica que cada uno de ellos emprende en un ámbito específico de lo real y cuyo encuentro genera efectos de *transversalidad* en sus respectivos terrenos.

Revolver, activar, revulsionar

En esta nueva situación, las intervenciones artísticas que preservan la fuerza política que les es propia serían aquellas que se hacen a partir del modo en que las

tensiones del capitalismo cultural afectan al cuerpo del artista, y es esta cualidad de relación con el presente lo que dichas acciones pretenden convocar en sus 'perceptores'.⁴ Si el rigor formal de la obra en su concreción es esencial, en este caso se vuelve indisociable de su rigor como actualización de la sensación que tensa. Y cuanto más preciso es su lenguaje, más pulsante es su calidad intensiva y mayor es su poder de interferencia en el medio en que circula, el poder de liberar la percepción, la expresión y sus imágenes de su uso perverso. Se activan otros modos de relación con las imágenes, otras formas de recepción, y también otras formas de invención y su expresión. Éstas pueden implicar en nuevas políticas de la subjetividad y de su relación con el mundo – es decir, nuevas configuraciones del inconsciente en el campo social, en ruptura con las referencias dominantes.

En otras palabras, lo que este tipo de prácticas tiende a suscitar en aquéllos que por ella son afectados no es sencillamente la conciencia de la dominación y la explotación (su cara visible, representacional, consciente, macropolítica), sino la experiencia de este estado de cosas en el propio cuerpo (su cara invisible, inconsciente, micropolítica). Ésta última se inserta en el proceso de subjetivación allí donde éste queda cautivo y se despotencializa. Frente a dicha experiencia, tiende a ser más difícil ignorar el malestar que la perversión de la cartografía en curso nos provoca. Esto puede llevarnos a romper el hechizo de la imagosfera neoliberal sobre nuestros ojos, que los reduce a su capacidad retiniana, para que se despierte así la potencia vibrátil de los mismos de su estado de hibernación. Así es como se adquiere una mayor precisión de foco, el cual a su vez se enturbia cuando todo lo atinente a la vida social vuelve a reducirse exclusivamente a la macropolítica, haciendo de los artistas que actúan en este terreno meros escenógrafos, diseñadores gráficos y/o publicistas del activismo. Es verdad que dicha reducción caracterizó a un cierto tipo de prácticas en aquellas mismas décadas, a las que se podría efectivamente calificar como 'políticas' y/o 'ideológicas'. Allí radica la gravedad del desafortunado *lapsus* cometido por la 'Historia del Arte': al generalizar la calificación al conjunto de las acciones artísticas planteadas en los años 1960-1970 en Latinoamérica, se perdió la esencia de su singularidad y el desplazamiento que provocó en la relación entre la poética y la política.

Pero este *lapsus* se vuelve más nefasto cuando lo erigen en verdad los propios historiadores y críticos latinoamericanos, en la más pura tradición colonial. En Brasil, los que asumieron esta postura tienden a caratular de 'no arte' a todo aquello que se produce en la estela de la tercera generación de crítica institucional en el terreno artístico. Este *lapsus* tiene como efecto sostener y justificar su denegación de las turbulencias del presente globalizado y del trabajo que requiere la elaboración de las cuestiones que en él se plantean, en su manifestación singular en cada contexto. Es una especie de sordera defensiva ante las discusiones que se entablan a escala

4. 'Perceptores' es una sugerencia del artista brasileño Rubens Mano para referirse al tipo de relación que se establece en las propuestas artísticas que para realizarse dependen de su efecto en la subjetividad de quien toma parte en ellas. Nociones como la de receptor, espectador, participador, participante, usuario etc., resultan inadecuadas para este tipo de propuesta.

internacional para dar cuenta de nuestra contemporaneidad, en la cual se teje una nueva alianza entre poética y política.

Ahora bien, si el vislumbrar el surgimiento de una nueva figura de esta fusión en el siglo que comienza no es un sueño datado históricamente que insistimos en soñar, entonces es necesario que nos preguntemos: ¿qué nuevos problemas estaría convocando a reanudar esta articulación? ¿Qué estrategias se han inventado para afrontarlos? ¿Qué nuevos personajes cobran cuerpo en tales estrategias? ¿Qué alteraciones provocan en el relieve del territorio del arte y en el dibujo de su cartografía?

La respuesta a estas y otras preguntas se enriquecería mucho si hiciéramos un esfuerzo colectivo con miras a atravesar el trauma que nos separa de la compleja capacidad inventiva con la cual estas cuestiones se vivieron en Brasil y en otros países antes de las respectivas dictaduras. Pero dicho esfuerzo no tiene por meta la conquista de lugares más gloriosos y/o glamourosos que el rol de figurantes o incluso de ‘sin papeles’ que nos cupieron en la historia del arte escrita por Europa Occidental y Estados Unidos. Si en cambio la meta consiste en delinear otra(s) historia(s) del arte, tampoco interesa hacerlo para mantener la misma lógica y tan sólo invertirla los signos (‘nuestra’ historia en el rol de paradigma); y menos todavía consiste en quedarnos gozando en el papel de víctimas, voluptuosamente, dando vueltas y más vueltas en el interior del propio trauma. En cambio, si es que tal esfuerzo vale la pena efectivamente, es porque el mismo puede contribuir a ‘curar’ la interrupción del proceso por efecto del trauma, al menos lo suficiente como para desobstruir el acceso a los gérmenes incubados de futuros que quedaron enterrados.⁵

Se impone la urgencia de activar tales potencias del devenir, y establecer su conexión con las fuerzas de creación del presente, de manera tal de densificarlas. Tarea primordial si no queremos asistir pasivamente a la rápida conversión de esta generosa producción artística al estatuto de fetiche disputado por los museos y coleccionadores estadounidenses y europeos, incluso antes que lo que estaba allí incubado haya vuelto a respirar. Si no queremos ofrecerla como un acervo de archivos muertos para el deleite financiero y el *cafisheo* del arte por el capitalismo cultural. Un deleite que es también – y sobre todo – político, porque es impulsado por el deseo de ver dichos gérmenes definitiva y irreversiblemente desaparecidos de la memoria de nuestros cuerpos. Si es que realmente no queremos nada de eso... entonces es ahora mismo.

São Paulo, abril de 2008

Traducción al castellano: *Damian Kraus*

5. La idea de que “la tarea que nos cabe en el presente es revolver en el pasado los futuros enterrados”, me la sugirió Elisabeth Pacheco en un seminario sobre el presente ensayo, a partir de la lectura de Walter Benjamin (Obras Escolhidas, Vol. I , *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 10ª edición, 1996).



Arte conceptual después del arte conceptual

Cristina Freire

¿Qué significa hablar de arte conceptual en Latinoamérica hoy? O más bien, ¿qué significa hablar de arte conceptual ahora, pasadas más de tres décadas de su surgimiento “oficial” en la historia hegemónica del arte contemporáneo?

¿Cómo evaluar ese resurgimiento de alguna manera tardío y cómo comprender su presencia en la dinámica de la cultura contemporánea, en especial en la sociedad brasileña?

La distinción entre arte conceptual – como movimiento notoriamente internacional con duración definida en la Historia del Arte contemporáneo (inicio de los años 60 a los 80) – y conceptualismo – tendencia crítica al arte objetual que abarca diferentes propuestas como arte postal, performance, instalación, *land art*, videoarte, libro de artista, etc. – es muchas veces difusa, sin embargo, aún hoy orienta la producción artística contemporánea.

La preponderancia de la idea, la transitoriedad de los medios y la precariedad de los materiales utilizados, la actitud crítica ante las instituciones, la participación del público, la precariedad como opción crítica, aliados a formas alternativas de circulación de las proposiciones artísticas, principalmente durante la década de 1970, son algunas de sus estrategias. Ese se vuelve entonces su punto de inflexión, una alteración radical, profunda y rica en consecuencias en la definición de artista, de los modos de producción, recepción y circulación del arte. Es decir, con el agotamiento de la crítica formalista se hace necesario articular una revisión de la narrativa dominante de la Historia del Arte y de sus prácticas institucionales.

Sin embargo, es necesario recordar primero que los artistas brasileños más destacados en las poéticas conceptualistas no admitieron que se considerasen sus obras dentro del rótulo *arte conceptual*, importado a partir del éxito de Joseph Kosuth. O sea, no se trata aquí de importar un rótulo que no se aplica, sino más bien encontrar una plataforma común de intercambio para entender la *emergencia* o, en este caso, la urgencia de la producción conceptual en los países periféricos.

La antropofagia, que se puede entender como deglutir ritualmente los extranjerismos, es, como postuló hace un siglo Oswald de Andrade en el Manifiesto Pau-Brasil, la forma canónica de elaboración cultural en Brasil, país de mestizos, donde el hibridismo es un valor cultural.

Tomamos, entonces, arte conceptual como concepto operatorio, un *modus operandi*, para evaluar las fricciones que provoca en el discurso sobre el arte del período (años 60 y 70), y en las prácticas museológicas convencionales. Entendemos que ese ruido o incomodidad provocada por la inadecuación puede ser reveladora. Para evaluar ese desajuste es necesario comprender el panorama internacional ya sedimentado por la Historia del Arte hegemónico.

Son dos los movimientos que realizamos entonces: en el orden de los discursos sobre el arte, y en la relación de las prácticas y representaciones institucionales.

El artista norteamericano Sol LeWitt, publica en la revista *Artforum*, en 1967, “Párrafos sobre arte conceptual”. En ese texto el artista demuestra que la idea es más importante que la realización del trabajo, cuya porción visible o la apariencia es secundaria.

Este mismo año, en Brasil, Hélio Oiticica divulga en el catálogo de la exposición “Nueva Objetividad Brasileña” realizada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, un texto que sería fecundo no solamente en Brasil. Establece algunos puntos que desarrolla dentro de un programa propio. Son los siguientes: “1. voluntad constructiva general, 2. tendencia a que sea negado el objeto y superado el cuadro de caballete, 3. participación del espectador (corporal, táctil, visual, semántica, etc.), 4. abordaje y toma de posición con relación a problemas políticos, sociales, éticos, 5. tendencia a proposiciones colectivas y consecuente abolición de los ‘ismos’ característicos de la primera mitad del siglo en el arte actual (tendencia que puede ser englobada por el concepto de ‘arte posmoderno’ de Mario Pedrosa), 6. resurgimiento y nuevas formulaciones del concepto de anti-arte”. El público, al que Hélio Oiticica llama participante, es el motor de la obra y asume por su negación a la pasividad una posición crítica en las dimensiones ética y política.

Es interesante señalar que cada uno de estos tópicos se acercan a la noción de un arte “desmaterializado” acuñado y diseminado por Lucy Lippard en el libro *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* publicado en Estados Unidos en 1973. Dicho sea de paso que esa producción nada tiene de desmaterializada. Es todo lo contrario. Son textos, proyectos, postales, fotografías, que desafían las prácticas museológicas convencionales.

En 1972, en un artículo publicado en el periódico *O Estado de São Paulo*, Walter Zanini nombra el conceptualismo que aquí se presentaba como “arte conceptual vivencial”.¹

Cuando las categorías clasificatorias disponibles se vuelven insuficientes, la dificultad para nombrar es una constante. A propósito, el término categoría, como enseña Pierre Bourdieu, viene del griego *Kathegoresthai*, que significa acusar públicamente. La categoría tiene pues una cara combativa que se transforma, en ese

1. Walter Zanini, “Artes Plásticas no seu presente passado e futuro”. *O Estado de São Paulo*, 17 de septiembre de 1972.

caso, en dispositivo técnico de lucha simbólica. Eso significa que no abarca solamente un problema lingüístico o semántico, sino también político, pues se rebate en el régimen de visibilidad de las instituciones. Son esas categorías que ordenan y reducen lo desconocido, aplacando la confusión proveniente de la falta de referencias, y en el caso de Brasil y de América Latina, el lugar periférico que les fue imputado en el orden histórico de la dominación.

El hecho es que tales obras pertenecen a otro régimen de visibilidad. Así, lo que vemos en un proyecto o una fotografía de performance, por ejemplo, no es la performance, la acción propiamente dicha, sino un vector (informativo) que se dirige a esa dinámica, que es necesariamente social, es decir, remite a un contexto histórico, político, cultural y económico. Por cierto esa fue mi primera preocupación ya en el inicio de esta investigación, hace una década, en el MAC USP: ¿cuál es el lugar del arte conceptual en el Museo?

Sin embargo ahora, sin superar ese dilema (el del arte conceptual en el Museo), me pregunto cuál es el sentido contemporáneo de ese interés más extenso por el arte conceptual. Una vez más no me parece posible evaluar su pertinencia fuera de un marco más amplio, político y social.

Como enseña Jacques Rancière “la política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene la competencia para ver y la calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo”.²

Sobre el término arte conceptual, me parece necesario operar comparaciones, diferencias, orientar posiciones de debates convergentes o divergentes, pero que hacen posible una plataforma, orientada por los discursos poscoloniales.

Los años 60 y 70 fueron un período en el cual varios países de Latinoamérica vivían la dictadura. La internacionalización de los términos y contenidos se da en un momento en el que muchos artistas, por fuerza de las circunstancias locales, partieron al exilio: Horacio Zabala a Italia, Hélio Oiticica a Nueva York, Lygia Clark a París, Artur Barrio a Suiza, Ulises Carrión a Ámsterdam, Felipe Ehrenberg a Inglaterra, etc.

Es cierto que las estrategias utilizadas por los artistas (como el arte correo en sus redes de intercambios y envíos postales, por ejemplo) buscaban exactamente ese internacionalismo que hacía posible alguna esfera de libertad. La historia y la crítica del arte se constituyen como discursos que orientan las instituciones artísticas.

El museo es un prisma privilegiado de observación de ese régimen de visibilidad. Para Preziosi, el museo representa el instrumento óptico privilegiado de la modernidad:

“Un instrumento para forjar horizontes individuales y colectivos, sociedades, etnias, razas, clases, géneros e individuos, historia, progreso y morales, la naturaleza, y los futuros según los cuales todo lo que engloba se estaría moviendo. Si el museo es la verdadera casa de la opticalidad, de la visión, es también consecuentemente, el lugar de la ceguera, del ocultamiento, adonde lo que es visible es también invisible”.³

2. Jacques Rancière, *La división de lo sensible*, Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002, p. 17.

3. Donald Preziosi, “Brain of the earth’s body: museums and the framing of modernity”, En: Paulo Duro, *The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge University Press, 1996.

Para observar esa tensión entre lo visible y lo invisible que se traba en el espacio del Museo, tomamos una obra de Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul* (1969/70), como ejemplo. Un cubo minúsculo, de 9 mm de arista, es realizado con dos tipos de madera: pino y roble, árboles que representan entidades míticas en la cosmología de los Tupís, capaces de dar origen al fuego al ser friccionadas. El *Cruzeiro do Sul*, como observa Paulo Herkenhoff,⁴ es el emblema de la conquista, pero también el emblema de las relaciones interamericanas desde la Independencia.⁵ Ya van doscientos años de relaciones basadas en desconfianza, resentimiento, sentimientos de victimización, intervención, relaciones ambiguas de seducción y paternalismo, y represión de lenguas e ideas.

En el proyecto original del artista, ese minúsculo cubo debería ser expuesto en una sala de 200m². La sala vacía da significación a una potencial combustión. La sala vacía es una metáfora que hace visible la potencia de los valores y representaciones (ideologías) que posibilitan explotar el espacio sagrado, deflagrar e irrumpir otro régimen de visibilidad.

El verbo “deflagrar”⁶ es revelador en ambos sentidos: 1. hacer aparecer, incitar, provocar, irrumpir; (*química*) propagar (una combustión) en una sustancia explosiva.

Esa noción de combustión como deflagración explosiva en el contexto de una galería reaparece una década después, en el trabajo del mismo artista *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973/79), en el cual se cubrió el suelo de una galería con lija negra y 126 mil cajas de cerillas amontonadas en el medio del espacio. El sonido de la fricción de los pies sobre la lija fue grabado y amplificado. El posible contacto de los pies con el suelo remite al contenido latente explosivo en el espacio de la galería. ¿Cómo se podría traducir hoy ese contenido deflagrador? ¿Cuáles son ahora las fricciones que organizan ese orden de fuerzas para neutralizar cualquier eventual combustión?

La política y el arte, advierte Jacques Rancière, tanto como los saberes, construyen ficciones, es decir, reordenan *materiales* de los signos y de las imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y lo que se puede hacer. Esto nos hace pensar el museo y el archivo como dispositivos teóricos.

Como sabemos, los conceptualismos y los archivos mantienen estrechas relaciones. Muchos archivos de artistas, alimentados por el flujo de las redes de arte postal organizan y hacen posible esa memoria (individual y colectiva) del arte contemporáneo. Sugieren aún una dialéctica interesante entre museo, biblioteca y casa, dominios públicos en espacios privados, donde reside (o a veces padece) una parte significativa de la memoria artística contemporánea.

4. Paulo Herkenhoff, “The void and Dialogue in the western Hemisphere”, En: Gerardo MOSQUERA (ed.) *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, London, International Visual Arts (Inva), 1995.

5. N. de T.: se refiere a la Independencia de Brasil que ocurrió oficialmente en 1822.

6. N. de T.: la autora se refiere principalmente a los significados que abarca la palabra en portugués que en alguna acepción puede no corresponder al castellano.

Al tomar las producciones conceptuales de los años 60 y 70 en Brasil como operación deflagradora y punto de inflexión, enfocamos principalmente la interrogación que provocan en las instituciones. Así podemos tomar el archivo como una metáfora, las narrativas del museo como fricciones (sacudidas por el arte conceptual y los conceptualismos) y observar su alcance más amplio y fecundo en el dominio del arte contemporáneo.

En parte del extenso proyecto intelectual del filósofo Michel Foucault se configura la búsqueda arqueológica de los sentidos y articulaciones de las prácticas discursivas. Con Foucault entendemos que solamente en el plano del discurso es posible yuxtaponer entidades heterogéneas, en este caso, el archivo y el museo, lo moderno y lo contemporáneo.

Proviene de ahí un concepto de archivo, obviamente diferente del sentido común, de un espacio físico para almacenamiento de documentos y obras. El archivo no es para el filósofo un dispositivo que conserva cosas, sino que revela sobre todo un sistema de funcionamiento y ordenación de ideas aunque por fragmentos. La narrativa histórica para Foucault⁷ no es secuencial, sino que pasa por cambios abruptos y profundos. La cuestión relevante que se coloca en los análisis históricos no son continuidades que se establecerán como tradición y rastro, pero el recorte, la ruptura y el límite, las transformaciones que valen como fundación y renovación de los fundamentos.

El acento político en la producción brasileña y latinoamericana, y, no por casualidad, el período de más relevancia para el arte conceptual, coincide en los países latinoamericanos con el proyecto de modernización impuesto por la dictadura y el “milagro” brasileño que sofocó las poéticas de conflicto en los discursos institucionales.

Pero antes de eso, en la Guerra Fría y en los acuerdos de “buena vecindad” con Estados Unidos, el proyecto de modernización para la región incluía, ya en los años 1946 y 47, la creación de Museos de Arte Moderno. Ellos deberían fortalecer el esperanto del arte abstracto, ficción naturalizada con el liberalismo contra las amenazas del comunismo en la región, y reivindicar con el arte moderno la modernización de Brasil. Es cierto que el MoMA estadounidense forjó un modelo, creando el sedimento inicial del programa (no siempre declarado o consistente) de los museos modernos en Brasil.

En ese sentido, como analizó Guilbaut:

“Nelson Rockefeller ya en 1946 estaba intentando, con resultados variables, animar a los brasileños a crear Museos de Arte Moderno en Sao Paulo, Rio de Janeiro y Belo Horizonte, duplicando el MoMA, a fin de que Brasil se iniciara en la modernidad económica y en la energía del liberalismo del libre comercio. Brasil y Argentina, gracias a tales esfuerzos, embarcan en un ambicioso programa de Bienales internacionales dirigidas a la presentación del arte abstracto. El MoMA comprendió la importancia de los museos modernos para la creación de alianzas entre los grupos de elite en el hemisferio occidental,

7. Michel Foucault, *Arqueología do saber*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2005.

iniciando un amplio programa internacional (financiado por el fondo Rockefeller) dedicado a la defensa y divulgación del arte moderno, pero también de la producción cultural estadounidense en Europa, India y América Latina”.⁸

Hay consenso en que la producción artística de vertiente conceptual en América Latina se distingue por el contexto y el activismo de contenido utópico en oposición a la autorreferencialidad de su correspondiente en Europa y Estados Unidos. Es cierto que esas poéticas de conflicto fueron, desde entonces hasta muy recientemente, reprimidas dentro de la misma narrativa oficial que se reproducía de acuerdo con los dictámenes de la matriz estadounidense.

Las estrategias para esa extinción fueron diversas y, a veces, sutiles, pero todavía se hacen sentir. El modelo arquetípico de Museo Moderno como cubo blanco implantado en la posguerra fue uno de sus artificios.

Así, desde el punto de vista institucional de la memoria del arte contemporáneo, vivimos un tipo de retorno de lo reprimido con ese rescate de los años 60 y 70. Ese retorno viene también imbuido de cierta perspectiva poscolonial reparadora que se cuestiona desde hace ya algunas décadas sobre el sentido de las obliteraciones en la historia hegemónica, y cómo se construye hoy ese régimen de visibilidad.

Parece interesante notar el paralelo de ese rescate con la apertura de los archivos constituidos por la represión durante la dictadura militar en Brasil, Argentina, Chile y otros países de América Latina, que pueden, entonces, rectificar la Historia oficial. Nombres de torturadores son revelados, dictadores extraditados, *dossiers* completos puestos a disposición de los artistas hace poco perseguidos.

El tiempo de la Guerra Fría ya pasó, se realizan reparaciones a nivel político con indemnizaciones y prisiones, pero la lógica museística se mantiene en sus premisas...

Es oportuno recordar la advertencia de Walter Benjamin, en sus tesis sobre el concepto de Historia: “articular el pasado históricamente no significa descubrir ‘el modo en que fue’, sino apropiarse de un recuerdo cuando éste relampaguea en un instante de peligro”, y prosigue: “(...) sólo aquel historiador que esté firmemente convencido de que hasta los muertos no estarán a salvo si el enemigo gana, tendrá el don de alimentar las chispas de esperanza en el pasado, pero este enemigo no ha dejado de vencer”.⁹

¿Qué enemigo es éste, quizá hoy más difícil de identificar o nombrar, pero no menos capaz de solapar las esperanzas utópicas? ¿Cómo sería posible despertar en el cotidiano inmerso en el hábito y distraído por los espectáculos, posibles situaciones deflagradoras, potencialmente capaces de despabilar un pensamiento crítico, tomando el espacio de visibilidad, el Museo, por ejemplo, como territorio de apropiación colectiva?

8. Serge Guilbaut, “Recycling or Globalizing the Museum: MoMA-Guggenheim Approaches”, *Parachute*, n° 92, 1998, pp. 63-67.

9. Walter Benjamin, “Tesis sobre o Conceito da História”, *Magia e Técnica. Arte e Política*, Obras Escolhidas, vol. I, São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 224.

Pienso que el gran peligro con el cual nos afrontamos al rescatar la producción conceptual de los años 60 y 70 es el riesgo de la transformación del pensamiento vanguardista y utópico de ese momento en algo nostálgico y paralizado.

Me pregunto, entonces, ¿cómo alejar ese ardid y operar con base en aquel vigor de los cuestionamientos lanzados por los artistas conceptuales, en especial en Brasil y los demás países de Latinoamérica, que hace ya algunas décadas siguen movilizándolo nuestro pensamiento, sea en el ámbito de la investigación, sea en las prácticas cotidianas en las instituciones artísticas? Parece que una posibilidad es partir de esas estrategias conceptuales, contestatarias y críticas del sistema del arte, como vectores para pensar el cuerpo social y verificar la pertinencia de esa fuerza movilizadora frente a la reconfiguración geopolítica e ideológica del mundo. En esta clave, es fundamental indagar con cual concepto de arte las instituciones y, sobre todo, las esferas públicas oficiales operan. El cuadro es ya conocido por todos: vemos museos públicos en dificultades en diversos puntos del país y colecciones enteras que acaban siendo vendidas para instituciones privadas o para museos de Europa y de Estados Unidos. En ese controvertido escenario actual, el mercado se viene afirmando como mecanismo privilegiado de atribución de valor. En consecuencia, pienso que el programa crítico en el que se inscribe el arte conceptual y los conceptualismos en Latinoamérica revela su potencial para reorientar esa narrativa de la historia que se construye fuera de los centros hegemónicos, así como ofrece otros parámetros para nuevas prácticas institucionales, pues el arte conceptual y los conceptualismos en sus orígenes y estrategias son depositarios legítimos de aquel poder deflagrador aludido en la vacía sala del *Cruzeiro do Sul*.



Dilemas irresueltos. Preguntas ante la recuperación de los conceptualismos de los años 1960

Ana Longoni

En 1970, el artista argentino Jorge Carballa fue invitado – a través del gestor también argentino Jorge Glusberg – a formar parte de una muestra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Se trataba de *Information*, la mítica exposición de arte conceptual curada por Kynaston McShine que reunió a artistas estadounidenses, europeos y latinoamericanos, entre los que se encontraban Alejandro Puentes, Luis Camnitzer, Cildo Meireles, Artur Barrio y Hélio Oiticica.

Carballa presentó allí *Noche de tigres, noche de panteras. América llora*, una obra enigmática en la que se cruzaban los territorios de la magia y la política. El artista pidió a tres adivinos que predijeran cómo iba a ser la muerte de los presidentes de cada uno de los países de América. Y en las embajadas solicitó la foto (oficial) del respectivo jefe de Estado. Sobre la pared de la sala del MoMA dibujó con tiza una estrella de cinco puntas alrededor de la cual pegó las profecías de muerte rodeando la foto del presidente aludido. En el piso y debajo de la estrella, a la manera de una ofrenda, la piel de un animal no nato.

En sus invocaciones rituales y su apelación a augurios ajenos, el montaje parece estar señalando distintos sentidos superpuestos: el rumbo hacia un inminente quiebre del orden instituido o un vacío del poder en el continente, lo que desataría la posibilidad de una expandida “revolución” (de acuerdo a la clásica concepción leninista), generada sin embargo a partir de una conflagración mágica antes que a una insurrección de masas o incluso a la evidencia de la inevitabilidad de la muerte (próxima o distante) de todos los presidentes en tanto que seres mortales. El desenlace del desplome del sistema instituido se refuerza además por la ofrenda de lo no nacido, la vida en gestación y aún por venir. A la vez, la estrella dibujada en tiza no sólo remite a un antiguo y recurrente signo de magia pagana sino también al conocido y reconocible ícono del foquismo latinoamericano (la boina del Che, la bandera del Ejército Revolucionario del Pueblo, etc.).

Pero, más que abrir el juego de las variadas interpretaciones que puede desatar esta obra, me interesa traer aquí el relato del propio artista de las condiciones en que ella fue muy brevemente montada y desmontada en esa legitimadora instancia del conceptualismo internacional. Carballa cuenta:

El día de la inauguración había tanta decadencia y un lujo tan escandaloso que me asqueé. Mujeres con el torso desnudo cubiertas de joyas. Había ido [a Nueva York] con mi mujer de ese entonces. Ella se fue al baño y cuando volvió no me encontró ni a mí ni a mi obra. La había arrancado y me la llevé conmigo a la calle. Ella me encontró en el cordón de la vereda, abrazado a los restos y llorando. Tenía la sensación de que no llegaba ninguna emoción a esa gente. *Hasta podía uno desangrarse para comunicar (alguien incluso lo hizo) y que eso fuera simplemente arte.* Mi obra iba a estar mejor al otro día, cuando la recogieran los basureros, que allí dentro, entre esa gente.¹

La de aquella noche fue la última y fugaz incursión de Carballa en el relumbrante mundo del arte. El momento culminante y a la vez el de mayor desolación. Adentro seguía la fiesta, quedaban Andy Warhol y su cortejo, y también Hans Hacke desarrollando la célebre encuesta al público sobre la intervención de Nixon en Indochina, junto a trabajos de Joseph Beuys y Joseph Kosuth, entre otros “pesos pesados”. Afuera, mientras lloraba desconsolado, abrazado a los deshechos de su obra, Carballa tomó la decisión de abandonar definitivamente el arte. Muchos de sus compañeros de la vanguardia argentina de los 60 habían atravesado dos años antes un tránsito similar al autodestruir sus obras y arrojar sus restos a la calle, y terminaron adoptando la misma decisión perentoria – colectivamente o en solitario- de abandonar el arte, acuciados por la extrema sensación de inutilidad y vacuidad de cualquier gesto, por revulsivo que éste fuera. “Estas cuatro paredes encierran el secreto de transformar todo lo que está dentro de ellas en arte, y el arte no es peligroso”, había proclamado Pablo Suárez en su carta renuncia repartida en el Instituto Di Tella en mayo de 1968, en medio del creciente hostigamiento de la dictadura de Onganía y de las urgencias cada vez más imperativas de la acción política radicalizada.

Hay algo de esa experiencia de desolación extrema y ajenidad ante el (centro mismo del) mundo del arte que me interpela de una manera incómoda que no pasaré por alto. Desde esa molestia es que exploro algunas preguntas que quieren no ser meros ejercicios retóricos en tanto no tengo respuestas convincentes ni cerradas. Más bien, voy a intentar el ejercicio embarazoso de exponer la incompletitud de una discusión en proceso, una elaboración colectiva todavía abierta, que asume los términos de un diálogo muchas veces polémico e inacabado entre varios de los que integramos hoy la Red Conceptualismos del Sur y otros interlocutores cercanos. Podría decirse que la apuesta de nuestros proyectos intelectuales por conjurar esa sensación de desolación (en su versión más extrema) o de desazón (en la más moderada) es clave en la voluntad de constituir esta plataforma de pensamiento, discusión e intervenciones conjuntas.

1. Entrevista a J. Carballa, Buenos Aires, 1999, el destacado es mío.

La primera inquietud que quiero introducir es la cuestión de que, ante la insistente (casi diría redundante) recuperación de algunas de las experiencias más radicales de la vanguardia argentina y brasileña de los años sesenta – en particular *Tucumán Arde*,² así como un recorte de las producciones de Hélio Oiticica y Lygia Clark –³ que viene teniendo lugar en la última década, resulta indiscutible hablar hoy de su definitivo ingreso al canon. Estos indicios se inscriben en la evidente tendencia internacional a la legitimación institucional de prácticas que cruzan de manera radical arte y política.⁴

Sin embargo, aquello que puede percibirse desde afuera como una operación monolítica y coincidente en los relatos historiográficos, curatoriales, institucionales, dista mucho de ser un bloque homogéneo y trasunta un cúmulo de conflictos explícitos y tensiones implícitas, versiones en colisión, sentidos en pugna. La aparición de relatos anticánónicos o alternativos sobre los inicios u orígenes de *otros* conceptualismos complejiza un mapa en el que se dirimen operaciones de construcción de genealogías e hipótesis de lectura que no son de ninguna manera equiparables. No se trata de encontrar matices en las interpretaciones de las fuentes, o diferencias en los problemas o puntos de partida; se trata de entender nuestros proyectos de investigación y producción de sentido inscriptos en distintas trayectorias político-intelectuales, vectores de fuerza que ocupan hoy por hoy posiciones muy distintas e incluso contrapuestas.

Dentro de este mapa, como señala de sí misma Rachel Weiss – una de las curadoras de la pionera *Global Conceptualism* –, me reconozco por cierto también “implicada en la batalla por la historización de los primeros pasos del conceptualismo”⁵ y responsable en parte de cómo se inscriben y circulan esos relatos. A la hora de intentar construir algún dispositivo de lectura que reactive el sustrato crítico de aquellas experiencias que historiamos sin aplanar sus sentidos, ¿qué efectos – más acá o allá de nuestra voluntad – produce o desencadena nuestra propia labor de investigadores, críticos, curadores, docentes, artistas? ¿Qué reverberaciones y potencias podemos hacer resonar? ¿En qué formas las prácticas conceptuales latinoamericanas de los 60 y 70 extienden su conflictividad al presente? ¿Cómo transitamos la paradoja del ingreso al museo o a la historia del arte de los escasos restos o registros parciales de producciones colectivas que se autoexcluyeron explícitamente del circuito institucional del arte? ¿Es posible salirse de la encerrona de la canonización, para que estos acontecimientos pasados se vuelvan críticamente sobre nuestro tiempo?

2. *Tucumán Arde* ha sido incluido en decenas de exposiciones internacionales desde *Global Conceptualism* (Museo Queens, Nueva York, 1999) hasta la Documenta XII (Kassel, 2007).

3. Al respecto, Cristina Freire señala como señal inequívoca que “las obras de Hélio Oiticica y de Lygia Clark han sido asimiladas en la nueva presentación de la colección del narrador hegemónico de la Historia del Arte occidental, el MoMA de Nueva York, después de la última reforma”. En: “El discurso latente del arte brasileño en los años setenta”, en revista *Papers d'Art*, n° 93, segundo semestre 2007, Girona.

4. Ante la llamativa insistencia de la palabra *revolución* en la agenda artística actual, y alertando sobre los efectos neutralizadores de esta profusión, Rachel Weiss pregunta “¿a qué se debe este interés, ahora, por estos legados radicales? ¿Qué nos explica este resurgimiento sobre nuestro momento actual?”. Rachel Weiss, “Rescribir el arte conceptual”, *Papers d'Art* 93, Girona, Espai d'Art Contemporani, 2007, pp. 151-155.

5. *Ibid.*

Advertido de estos riesgos, Cristian Gómez⁶ nos interrogaba en una conversación hace poco tiempo: “en ese cruce entre la investigación histórico-social y la acción política rigurosa, ¿podemos despojarnos de la lectura que proviene de la institución estetizante?, ¿podemos deshegemonizar la lectura de cara a otros sectores políticos implicados?, ¿cómo se construye esta zona de pluridiscursividad radical?”.

Estas y otras cuestiones siguen abiertas a los ensayos de respuesta que elaboraremos en el día a día de nuestras prácticas y posicionamientos. Más allá de las intenciones y los recaudos que podamos tomar, no nos eximimos de responsabilidad en tanto sujetos involucrados en la recuperación de aquellas experiencias, y no podemos dejar de interrogarnos ante las condiciones de visibilidad, los riesgos de fetichización o de mitificación que nuestro trabajo puede contribuir a generar, e incluso sus involuntarias implicancias en las recientes fiebres de mercado por incorporar a sus fueros experiencias hasta ahora invisibles o marginales a su lógica. Porque a veces ocurre que ponemos en marcha procesos cuyas derivas escapan de nuestras manos y nuestra voluntad.

Traeré a la discusión algunos casos concretos. El arriesgado proyecto curatorial que desembocó en 1999 en *Global Conceptualism* logró poner en tensión (quizá por primera vez) el relato cerrado sobre los orígenes angloamericanos del arte conceptual, a la vez que supuso el efecto, al plantear un repertorio obligadamente limitado a algunas pocas experiencias por región, de que se terminen instalando y reiterando dentro del relato del conceptualismo global los nombres de apenas dos o tres artistas u obras latinoamericanos, a riesgo de desconocer escenas locales mucho más complejas y de extrapolar dichas producciones fuera de sus contextos precisos de circulación. El mismo catálogo de *Global Conceptualism* advierte acerca de esta insalvable contradicción: “Lamentamos que, inevitablemente, [...] la *sacralización de actos intencionalmente profanos* haya ocurrido por el interés de recuperar esas historias”.⁷

Suely Rolnik viene señalando con insistencia estos riesgos cuando advierte la incorporación fetichizada al circuito institucional de aquellas sencillas cosas que empleaba Lygia Clark como *objetos relacionales* en las terapias con la memoria de cuerpos traumatizados por el horror de la dictadura brasileña en busca de desanudar su potencia de creación. Recuerda, por ejemplo, su indignación al toparse – justamente en *Global Conceptualism* – con un trozo de plástico que Lygia empleaba para envolver a su paciente, ahora colocado encima de una tarima como “una nada fetichizada”,⁸ vaciada de su historia, despojada de su contexto experiencial. Rolnik manifiesta su malestar ante la desactivación que implica este reingreso en el territorio del arte de las propuestas experimentales más radicales de la artista, a través de una serie de restos, documentos o registros devenidos en “obra” dentro de una colección, cuando en su origen eran apenas dispositivos de acción y relación para producir efectos

6. Integrante del colectivo de pensamiento sobre arte latinoamericano Tristestópicos.

7. Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss, “Foreword”, en: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, cat., Queens Museum of Art, Nueva York, 1999, p. XI (trad. Rachel Weiss).

8. Suely Rolnik, “La memoria del cuerpo contamina al museo”, en: revista *Brumaria*, nº 8, Arte y Revolución, Madrid, primavera 2007, p. 110.

reparadores (estéticos, clínicos y políticos) con y sobre el cuerpo del otro. Ante este dilema, Suely Rolnik viene experimentando e inventando nuevos dispositivos curatoriales para generar otras posibilidades de aproximación sensible y no cosificadora ni reductiva a aquellas experiencias, entre ellos la realización de decenas de entrevistas filmadas a quienes Lygia llamaba sus “clientes”, “buscando construir un registro vivo de reverberación del cuerpo (...) mediante una inmersión en las sensaciones vividas”.⁹

Una tensión semejante ocurre cada vez que se implica o interpela a *Tucumán Arde* desde muy diversos contextos y circunstancias. Cuando hace más de ocho años Mariano Mestman y yo terminamos de escribir nuestro relato del *itinerario del '68*, la seguidilla de acciones y definiciones que evidenciaron la radicalización estética y política de la vanguardia argentina que culminó en *Tucumán Arde*,¹⁰ apostábamos a intervenir en un incipiente espacio de luchas por definir el sentido y el impacto de esta experiencia radical, propiciando el rescate de un desafío vigente no sólo en su tiempo sino en el nuestro. El imprevisto interés por esos casos hasta entonces desatendidos por parte de curadores, críticos y espacios institucionales (muchos de ellos, históricamente reactivos a cualquier manifestación artística que pusiera en cuestión su status de autonomía o pretendiera una relación crítica con su entorno) podría convencernos de la inutilidad de aquella intención, en la medida en que nuestro trabajo terminó -de alguna manera y a pesar suyo- contribuyendo a alimentar la versátil maquinaria canonizadora.

Un riesgo que se corre cada vez que se muestran materiales del Archivo de *Tucumán Arde* o se compone un relato cerrado de aquella experiencia es caer en la estetización banalizante al reducirla a ser un hito fundante del “conceptualismo ideológico” y someterla a aquel territorio artístico del que aquella experiencia se desmarcó en su tiempo. ¿Es posible relatar en densidad esa experiencia en una sala de museo distante de su contexto epocal y geopolítico? ¿Los restos documentales (fotos, afiches, documentos, manifiestos, recortes periodísticos) pueden comunicar siquiera parcialmente las versiones de la historia compleja de aquella realización colectiva? ¿Y en todo caso qué comunican?

Pero señalar únicamente que estos legados radicales corren el riesgo de aplacarse o neutralizarse porque ingresan al museo y a los relatos oficiales sería limitar el ángulo de visión ante un proceso que resulta en verdad mucho más complejo y

9. *Ibid.*, p. 111. Al respecto, en una entrevista reciente, Cuauhtémoc Medina, al contrastar esta estrategia con la emprendida en la exposición mexicana “La era de la discrepancia”, comentaba: “Suely está tratando de reestablecer las potencialidades micropolíticas de un trabajo que ya fue canonizado. O sea que ella está desandando el camino para reestablecer un sentido originario, que ha sufrido por el éxito de la canonización de Clark. (...) Ella está presentando un trabajo con los efectos subjetivos de la memoria. La apuesta ahí sigue siendo generar un mecanismo para activar aquella memoria desactivada, obliterada, por intermedio de una representación: la entrevista en video de los participantes de la experimentación de Clark. Pero ese trabajo no es la presentación de la cosa en sí: no es una reposición, sino otra estrategia de documentación”. Cuauhtémoc Medina, entrevista con la autora, Buenos Aires, 27 de mayo de 2008.

10. Me refiero al libro *Del Di Tella a Tucumán Arde*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000 (2ª edición: Buenos Aires, Eudeba, 2008).

contradictorio. Y es que la visibilidad que adquirió *Tucumán Arde* no fue coto exclusivo del circuito artístico institucional, en la medida en que también viene funcionando como una referencia importante para una serie de colectivos surgidos desde mediados de los años 90 dentro y fuera de Argentina que impulsan prácticas que podrían denominarse genéricamente y con reparos¹¹ *arte activista*.

En ese marco, otro riesgo es redundar en una mitificación acrítica, convirtiéndola en una suerte de escena primigenia (e igualmente anquilosada) del cruce entre arte y política, o en el “símbolo y modelo del arte activista”, como bien señala Jaime Vindel.¹² Debo decir que si bien podemos toparnos con lecturas o apropiaciones de *Tucumán Arde* que ignoran las tensiones y conflictos inscriptos en la historia del itinerario del '68 -que en parte son análogos a los dilemas que atraviesan en los últimos años los colectivos de arte activista-, también existen muchísimos ejemplos de la reactivación de ese legado crítico como un reservorio vital de recursos y experiencias.¹³

Un tercer riesgo es la insistencia en fijar una escena originaria de estas experiencias en la vanguardia de los 60 y en particular en *Tucumán Arde* como mito de origen, lo que puede terminar desdibujando diálogos con otros hitos dentro de la compleja historia de los cruces entre arte y política en Argentina, como el *Siluetazo* y las políticas visuales del movimiento de derechos humanos a fines de la última dictadura,¹⁴ tan o más pertinentes por su conexión histórica precisa y su afinidad con las prácticas recientes.

Si en la coyuntura actual predomina el signo de la neutralización o, al contrario, el de una reactivación crítica es asunto que no creo clausurado. Está abierta la disputa por definir el signo del legado de aquellas experiencias y sus reverberaciones en nuestro presente.

Sospecho que, en medio de esta pugna, sostener una posición antiinstitucional unívoca como reaseguro principista ante los riesgos de incorporación o fagocitación supone una suerte de corset en nuestra capacidad de pensamiento y de movimiento (un lastre principista quizá proveniente de la teoría de la vanguardia en clave de Peter Bürger,¹⁵ quien asocia indisolublemente a la vanguardia con la condición de antiinstitucionalidad). Antes que sostener una posición purista, prefiero enfrentarme cada día a estos y otros dilemas, y sostener la tensión entre qué recaudos tomamos y qué riesgos nos animamos a correr para amplificar nuestras posiciones y articular esfuerzos con los de otros.

11. Con reparos, puesto que algunos grupos se resisten a definirse a sí mismos como “artistas” y a sus prácticas como “arte” y las entienden como una forma específica de la militancia vinculada a estrategias creativas de comunicación política.

12. Jaime Vindel, “Los 60 desde los 90: notas acerca de la reconstrucción historiográfica (en clave conceptualista) de la vanguardia argentina de los años sesenta”, en: revista *ramona*, n° 82, Buenos Aires, julio 2008.

13. De todas maneras, la cuestión debería enmarcarse en un problema más general: la mitificación o heroización de la militancia armada setentista que subsiste en sectores de la militancia de izquierda y del movimiento de derechos humanos.

14. Véase el volumen colectivo *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

15. Me refiero al libro fundante de Peter Bürger [1974], *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

La tarea hoy ya no parece ser – como pudo ser hace una década – reconstruir *Tucumán Arde* en tanto episodio olvidado o silenciado, reunir sus escasos restos materiales y devolverles alguna legibilidad, sino terciar en medio del clamor glamoroso por insistir en la condición radicalmente política de esta herencia, que se resiste a quedar reducida a formas pacificadas, estilos renovados y clasificaciones tranquilizadoras, y que sigue obligándonos a preguntar –una y otra vez- por lo que aún no entendemos ni resignamos.

Del episodio que relaté al comienzo (la última noche de Carballa en el mundo del arte) podemos desprender otras cuestiones acuciantes. Entre ellas, cómo escuchamos hoy la molestia e incluso el repudio de varios artistas de la vanguardia de los 60 ante su temprana y rápida inclusión en –como la llamaría el rosarino Juan Pablo Renzi- “la nueva moda” del naciente arte conceptual, fenómeno que ya empieza a evidenciarse a fines de los años 60 y principios de los 70. ¿Desde qué coordenadas corresponde incluirlos dentro de esa inscripción a la que ellos mismos se resistieron o renunciaron? En el mismo sentido va la pregunta de Jaime Vindel: “¿por qué incluir Tucumán Arde dentro del conceptualismo (ya sea político o ideológico), cuando muchos de aquellos artistas se negaron a tal adscripción?”¹⁶ Sin duda, nos compete problematizar la etiqueta conceptualismo como (potencial) marco reductivo de la conflictividad de las experiencias que abordamos y de sus derivas.

Quizá debamos anteponer a este dilema una definición que, por su obviedad, estamos pasando por alto: ¿qué designamos bajo el plural entrecomillado “conceptualismos”? Entiendo que no hablamos de una tendencia artística puntual ni un estilo coherente y cohesionado, sino de “un giro radical y definitivo cuyo momento de inflexión puede ubicarse en los años 60 pero cuyas consecuencias son indiscutibles en la producción y la teoría artísticas contemporáneas”.¹⁷ Incluso sospecho que hay que ser todavía más radicales y enfáticos en pensar dicho giro como un quiebre irreductible a la noción moderna de “Arte”, que no puede restringirse a una mera cuestión de renovación estética ni explicarse en términos internos de la historia del arte. Desde esta perspectiva, los conceptualismos designan movimientos que impulsan –y son parte de- un ánimo generalizado de revuelta dentro y fuera del mundo artístico que marcó a fuego una época. Son distintos intentos desde-el-arte (y que lo exceden) de transformar las condiciones de existencia e imponer formas de acción que no permanezcan – como señala Rachel Weiss – “acorraladas por las instituciones y los usos y costumbres de un sistema artístico cada vez más sumiso y mercantilizado”.¹⁸ Desde esta perspectiva, entonces, termina siendo una muletilla falaz considerar que las producciones experimentales y críticas de los 60 y 70 en los distintos contextos latinoamericanos se pueden subsumir en una subtendencia periférica denominada “conceptualismo ideológico” o “político”, porque en todo caso los “conceptualismos” que nos interesa reactivar siempre *son*, a todas luces, proyectos políticos (lo que no niega su condición poética, sino que la amplifica más allá de los límites modernos

16. Jaime Vindel, *op. cit.*

17. Programa de la Red de Investigadores sobre Conceptualismos en América Latina, 2008.

18. Rachel Weiss, *op. cit.*

del Arte). La condición política de los conceptualismos no puede analizarse como “un elemento” externo adherido o adicionado en términos de ciertos “contenidos” o “referencias” a determinado contexto de explotación u opresión. Se trata de uno de los más radicales experimentos artísticos que tiende a desbordarse y disolverse en el acto mismo de apropiarse de territorios hasta entonces ajenos al arte. Un despliegue de su capacidad de autorreflexión, la propia práctica concebida como “una manera de pensar” – de acuerdo a la acertada expresión de Roberto Jacoby – la relación del arte con la sociedad, de expandir el pensamiento y generar nuevas formas de vida. Recorrerlo en sus fronteras imprecisas nos ayudará a eludir versiones estereotipadas o tranquilizadoras categorías que lo confinan al “orden” normado por los relatos canónicos.

¿Qué otros conceptos podemos recuperar del propio vocabulario de los artistas y teóricos que protagonizaron aquella época para designar las prácticas que historiamos? “Vanguardia” es una autodefinición recurrente desde muy distintas posiciones en el campo artístico en ese período, insistencia que puede resultar llamativa en un contexto internacional en que definir lo experimental o novedoso en esos términos resulta fuera de época o aparentemente anacrónico.¹⁹ Hablar de “vanguardia” para referirnos a estos movimientos artísticos no es una operación neutral, en la medida en que nos enfrenta a un complejo artefacto verbal en continua disputa, que ya entonces nombra no sólo la novedad, la avanzada o la ruptura, sino también una posición de valor. Pero además pensar aquellas intensidades en términos de “vanguardia” implica poner en discusión y redefinición de una categoría teórica (y la consiguiente toma de posición dentro del corpus de la teoría de la vanguardia) y sopesar sus posibilidades o límites a la hora de encarar en esos términos una serie de manifestaciones concretas. Asimismo, supone considerar los empleos “de época” que del término vanguardia hicieron los propios artistas y teóricos cuando recurrieron con insistencia a esa noción para caracterizar su posición o construir su identidad.

Asociada a la definición como vanguardia aparece una batería de conceptos que proponen los mismos partícipes de este movimiento para nombrar lo que hacen. Entre ellos, el teórico, happenista y animador de la escena experimental Oscar Masotta postulaba en 1967 de modo excluyente: “En arte sólo se puede ser hoy de vanguardia”.²⁰ Y asociaba esa noción a las ideas de *ruptura*, *desmaterialización*, *ambientación* y *discontinuidad*. Por su parte, el artista Ricardo Carreira propuso la noción de *deshabituación* para designar el efecto que debía provocar el arte, tan incómodo que resulte intolerable para la buena conciencia adormecida. En un sentido semejante, el artista Edgardo Vigo empleó el término *revulsión*. E insistió – como también de alguna manera lo había hecho Alberto Greco – en que en el arte (o al menos en su forma de practicarlo) no había representación sino *presentación* o huella, lo que conlleva una ruptura con la condición idealista del arte como reflejo o ventana al mundo. *Presentar* es señalar la condición material y construida del objeto artístico, su capacidad de invención.

19. Lo señala Rodrigo Alonso en su intervención en: VVAA, *Vanguardias argentinas*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2003.

20. Oscar Masotta, *Revolución en el arte*, Buenos Aires, Edhasa, 2004.

Aproximarnos a una comprensión de las poéticas políticas de los 60 que no desactive su potencia, ni obvие sus límites ni mitifique sus alcances, implica detenernos en los desbordamientos que estos episodios suponen tanto de la historia del arte como de la historia de la política, y preguntarnos qué es lo que pueden legarnos para inventar nuevas formas emancipatorias en el presente, dentro y fuera del territorio del Arte.

Como señala Guillermo Fantoni, “no se trata simplemente de emular los estilos de las vanguardias, sino de encontrar allí una reserva de sentido que contribuya a una crítica del presente y potencie la construcción de un futuro; en otras palabras, de un mundo más habitable y comprensivo”.²¹

En eso estamos, apasionados en esta febril expectativa de reunirnos a pensar, idear y experimentar juntos para que la desolada calle en la que lloró Carballa se vuelva incluso prometedora bajo el signo del no nato, aquello aún no alumbrado, ni siquiera concebido. Energías colectivas que seguramente provocarán que el espectro del glamour artístico nos afecte definitivamente menos.

21. Guillermo Fantoni, en revista *Faro*, Rosario, 2007, p. 40.



Sobre los autores

Paulo Bruscky (Recife, Brasil, 1949)

Artista multimedia e inventor, ha desarrollado un trabajo pionero en Brasil al utilizar máquinas fotocopadoras en el proceso de creación. En 1973 entra en el Movimiento Internacional de Arte Postal y se vuelve uno de sus más importantes representantes en Brasil. Promueve la primera exposición de Arte Postal en el país (Recife, 1976). Organiza importantes exposiciones sobre libros de artista y arte postal, y la primera exposición internacional de arte en *outdoor* (*Artedoor*, Recife, 1981). Ese año recibe el Premio de Artes Visuales de la Fundación Guggenheim de Nueva York. Desde entonces empieza sus investigaciones en Estados Unidos y Holanda.

Posee uno de los más importantes archivos de arte conceptual y multimedia, que incluye material documental sobre artistas significativos de la historia del arte contemporáneo a nivel nacional e internacional. Recientemente participó en la XXVI Bienal de São Paulo (2004) con una sala especial y en el Panorama del Arte en el MAM-SP (2005), y tuvo lugar la primera exposición antológica en un museo: *Paulo Bruscky – ars brevis* (MAC USP, entre noviembre de 2007 y abril de 2008, con la curaduría de Cristina Freire).

Graciela Carnevale (Marcos Juárez, Argentina, 1942)

Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario, donde fue docente desde 1985 hasta 2008. En 1966 obtiene una beca del Fondo Nacional de las Artes para estudiar en Buenos Aires. Forma parte del Grupo de Artistas de Vanguardia de Rosario entre 1967 y 1968. Participa en el Ciclo de Arte Experimental y en *Tucumán Arde*, tras lo cual abandona la producción plástica.

Retorna a la actividad artística en 1994 formando parte del grupo *Patrimonio*. Participa en innumerables exposiciones en el país y en el extranjero. En 2003 organiza junto con Mauro Machado el Taller El Levante.

Fernando Davis (La Plata, Argentina, 1974)

Investigador, curador independiente y profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Becario de investigación de la UNLP entre los años 2002 y 2008. Es investigador del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (FBA-UNLP). Se ha desempeñado como curador en las exposiciones *Edgardo Antonio Vigo. Xilografías y ediciones (1962-1972)* (Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires, 2004), *Horacio Zabala. Anteproyectos 1972-1978* (Fundación Alón, Buenos Aires, 2007), *Arte Nuevo en La Plata 1960-1976* (co-curador, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2007), *Archivo Graciela Carnevale* (co-curador, Centro Cultural Parque de España, Rosario, 2008) y *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression. 60s-80s / South America / Europe* (co-curador, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 2009).

Felipe Ehrenberg (Ciudad De México, México, 1943)

Autodidacta, se autodenomina neólogo. Inicia su producción dedicándose a la pintura y la escultura, pero pronto amplía su campo de actuación y las técnicas empleadas en sus trabajos. Además del dibujo, realiza arte ambiental, arte correo, acciones, *performances*, instalaciones, libros de artista etc. Es reconocido por introducir el arte conceptual en México. Funda con Martha Hellion, durante su exilio en Inglaterra, la *Beau Geste Press* y publica trabajos de artistas jóvenes de diferentes países.

Co-fundador del Grupo Proceso Pentágono en los 70 en México. Ha realizado diversos trabajos de curaduría. Entre ellos destacan *FLUXshoe*, gira británica del grupo Fluxus, *América en la mira*, y la representación de México en la V Bienal do Mercosur. *Manchuria, visión periférica* es la primera exposición individual y antológica del artista en el Museo de Arte Moderno de México DF (2007). Ha publicado diversos artículos en periódicos internacionales y el libro *El arte de vivir del arte*. Vive en Brasil desde 2001 como agregado cultural de México y representante de relaciones internacionales de la TAL -Televisión América Latina.

Cristina Freire (Río De Janeiro, Brasil, 1961)

Docente y curadora en el Museu de Arte Contemporânea de la Universidade de São Paulo (MAC-USP) desde 1990. Coordinadora de la División de Investigación en Arte: Teoría y Crítica del MAC-USP. Doctora y “docente libre” en Psicología Social por la Universidade de São Paulo. Imparte cursos de licenciatura y en el programa de posgrado del MAC-USP. Ha curado varias exposiciones, entre otras: *Arte Conceitual e Conceitualismos. Anos 70 no acervo do MAC-USP* (1999), *Julio Plaza. Arte como idéia* (2004), *Arte-Antropologia, Paulo Bruscky - ars brevis* (2007), y *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression. 60s-80s / South America /*

Europe (2009) Ha sido curadora coordinadora del Projeto Rumos Visuais (2001-2002) y co-curadora de la 27ª Bienal de São Paulo (2006). Es autora de diversos artículos en revistas y libros nacionales e internacionales, como por ejemplo "Territory for freedom: A Museum of Contemporary Art under military dictatorship in Brazil" (Maria Lindt y Liam Gillick (eds.), *Curating with light luggage*, Frankfurt, Revolver Books, 2005), y de los libros: *Além dos Mapas. Os Monumentos no Imaginário Urbano Contemporâneo* (São Paulo, Annablume, 1997), *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu* (São Paulo, Iluminuras, 1999), *Arte Conceitual* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006) y *Paulo Bruscky. Arte, Arquivo e Utopia* (Recife, Companhia Editora de Pernambuco, 2007).

Ana Longoni (La Plata, Argentina, 1967)

Es escritora, dramaturga, investigadora y profesora de Teoría de los Medios y la Cultura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Dicta también seminarios sobre arte y política en el doctorado de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Doctora en Artes (UBA), es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), y dirige el grupo de investigación "¿La cultura como resistencia? Lecturas desde la transición de producciones culturales y artísticas durante la última dictadura argentina". Entre otros trabajos, publicó los libros *De los poetas malditos al video-clip* (Buenos Aires, Cántaro, 1998), *Del Di Tella a Tucumán Arde* (Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000, reeditado por Eudeba en 2008), el estudio preliminar al libro de Oscar Masotta, *Revolución en el arte* (Buenos Aires, Edhasa, 2004), uno de los capítulos de la antología editada por I. Katzenstein *Listen, Here, Now! Argentine Art of the Sixties: Writings of the Avant-Garde* (New York, MoMA, 2004), y *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión* (Buenos Aires, Norma, 2007); recientemente compiló el volumen colectivo *El Siluetazo* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008). Su obra de teatro "La Chira", estrenada en 2004 bajo la dirección de Ana Alvarado, fue incluida en la antología compilada por Jorge Dubatti, *Nuevo teatro argentino: dramaturgia(s)*, La Habana, La Honda, 2007. Otra obra de su autoría, "Árboles", fue estrenada en Buenos Aires bajo su dirección en 2006.

Miguel López López (Lima, Perú, 1983)

Artista visual, investigador y curador independiente. Graduado en fotografía en el Centro de la Fotografía, ha cursado también estudios en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha sido miembro del Comité Editorial de la revista de arte contemporáneo *Prótesis* (2003-2006). Es integrante del Espacio La Culpable. Curador de diversas exposiciones, entre ellas *Urbe&Arte. Imaginarios de Lima en transformación (1980-2005)* (Museo de la Nación, 2006), *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965-1975)* (CCE, 2007), *Arte Nuevo y el fulgor de la Vanguardia. Disidencias, experimentación*

visual y transformación cultura (Salas Luis Miró Quesada y Raúl Porras Barrenechea, 2008), *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression. 60s-80s / South America / Europe* (Wurttembergischer Kunstverein Stuttgart, 2009), entre otras.. Co-autor del libro *Post-Ilusiones. Nuevas visiones. Arte crítico en Lima (1980-2006)* (Lima, Fundación Wiese, 2007). Actualmente cursa el Programa de Estudios Independientes (PEI, 2008-2009) del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

Antoni Mercader (Banyoles, España, 1941)

Historiador del arte de los media y de las formas de expansión audiovisual y multimedia. Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat Pompeu Fabra, (Barcelona, 2000). Licenciado en Filosofía e Historia del Arte, 1976. Director del Departamento de Educación Visual y Plástica y profesor titular de los Estudios de Comunicación Audiovisual de la Universitat de Barcelona (UB). Comisario de exposiciones. Productor audiovisual y multimedia. Director del proyecto europeo Vivid [Radical] Memory, Programa Cultura 2000 (2006-2007).

Soledad Novoa Donoso (Santiago, Chile, 1968)

Investigadora y candidata a doctora en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona (España), en la que cursó, asimismo, un posgrado en Gestión y Políticas Culturales. Desarrolla labores docentes en la Universidad de Chile, en la Pontificia Universidad Católica de Chile, en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, y en la Universidad Internacional SEK de Santiago, en las cátedras de Historia del Arte Contemporáneo, Arte Latinoamericano Contemporáneo, Arte Chileno, Metodología de la Investigación y Gestión de Proyectos. En los años 2000 y 2001 ocupó el cargo de Jefa de Proyectos en la Dirección de Asuntos Culturales de la Cancillería (DIRAC). Ha participado en proyectos curatoriales como: *Handle with care. Mujeres artistas en Chile 1995-2005*, exhibido en el Museo de Arte Contemporáneo (marzo a abril del 2007), *Balmes/Poblete: dialéctica de la pintura* (Centro Cultural de España, noviembre del 2007).

Clemente Padín (Lascano, Uruguay, 1939)

Poeta experimental, artista y diseñador gráfico, *performer*, videoartista y *networker*. Licenciado en Letras. Dirigió las revistas *Los Huevos del Plata* y *OVUM 10* en la década de los 60. Ha expuesto individualmente en Estados Unidos, Italia, Corea, Argentina, Uruguay, Alemania, España, Canadá, Brasil, Bélgica y Japón. Desde "La Poesía Debe Ser Hecha por Todos" (Montevideo, 1970) ha realizado decenas de *performances* en todo el mundo. Es autor de veinte libros e innumerables artículos publicados en todo el mundo. Ha sido distinguido por su trayectoria artística con el Premio Pedro Figari, Uruguay, 2005. Fue curador, entre tantas otras muestras, de *Concentrado Acción* (Montevideo, 2007).

Suely Rolnik (São Paulo, Brasil, 1948)

Psicoanalista, crítica del arte y de la cultura y curadora, es también profesora titular de la PUC-SP y docente del Programa de Estudios Independientes (PEI) en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Fundadora y ex coordinadora del Núcleo de Estudios de la Subjetividad en el Posgrado de Psicología Clínica de la PUC-SP. Autora, entre otros libros, de *Micropolítica. Cartografías del deseo*, con Félix Guattari (Petrópolis, Vozes, 1986; Madrid, Traficantes de Sueños, 2006) publicado en varias lenguas. Traductora, entre otras publicaciones, de los volúmenes III y IV de *Mille Plateaux*, de Deleuze y Guattari (São Paulo, Ed. 34, 1997). Creadora de un proyecto de investigación y construcción de la memoria sensible sobre la obra de Lygia Clark y su contexto, para el cual realizó 64 películas de entrevistas en Brasil, Francia y Estados Unidos, parte central de la exposición que curó junto con C. Diserens (Musée de Beaux-arts de Nantes, 2005 y Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006). Colabora frecuentemente con universidades, museos, exposiciones internacionales y revistas de arte y cultura en Europa, Asia y América, en seminarios, conferencias y publicaciones.

Emilio Tarazona (Ancash, Perú, 1975)

Crítico de arte y curador independiente. Ha publicado artículos sobre artes visuales en diarios como *La Industria* y *El Comercio* en Perú, así como varios ensayos en libros, catálogos de exposición y revistas. Es autor de los libros *La poética visual de Jorge Eielson* (Lima, autoeditado en sociedad con Drama Ediciones, 2004) y *Accionismo en el Perú (1965 - 2000). Rastros y fuentes para una primera cronología* (Lima, ICPNA, 2006). Entre las exposiciones que ha curado destacan: *Accionismo en el Perú. 1965-2000* (ICPNA, enero 2005), *Jorge Eielson. Téknoquímica 2004* (ICPNA, marzo 2005), *Juan Javier Salazar. Super-visiones: antes - durante - después. 1978-2006* (Galería Pancho Fierro, marzo 2006), *Disgregar la escena. Miradas al arte-acción peruano del siglo 21* (ICPNA, agosto 2008), y *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression. 60s-80s / South America / Europe* (Wurttembergischer Kunstverein Stuttgart, 2009).













