

ramona

revista de artes visuales
n° 82. julio 2008
10 pesos

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador

Gustavo Bruzzone

Concepto

Roberto Jacoby

Editora invitada

Ana Longoni

Grupo editor

José Fernández Vega, Graciela Hasper,
Roberto Jacoby, Fernanda Laguna,
Ana Longoni, Judi Werthein

Colaboradores permanentes

Xil Buffone, Diana Aisenberg, Diego Melero,
Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,
Lux Lindner, Alberto Passolini, Alfredo Prior,
Daniel Link, Mariano Oropeza, M777,
Melina Berkenwald

Coordinación y edición

Guadalupe Maradei
editorial@ramona.org.ar

Secretaría de redacción

Josefina Infante

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Canosa

Suscripciones y ventas

Josefina Infante

Prensa y publicidad

Carla Lucini
Paula Bugni

Archivo y donaciones

Guadalupe Marrero Gauna

Los colaboradores figuran en el índice.

Muchas gracias a todos

ISSN 1666-1826 RNPI

El material es responsabilidad de los autores
y no puede ser reproducido sin su autorización

ramonaweb

www.ramona.org.ar

Concepto

Roberto Jacoby

Coordinación

Patricia Pedraza

Agenda y secciones

Paula Bugni
Tatiana Torres Álvarez

Corrección

Dolores Curia

Desarrollo web

Leonardo Solaas

Fundación START

Bartolomé Mitre 1970 5°B
(C1039AAD) Ciudad Autónoma de Bs As

Coordinación general

Patricia Pedraza

Administración

Guadalupe Marrero Gauna

Relaciones institucionales y proyectos

Hernán Monath, Julieta Regazzoni

contacto **ramona@ramona.org.ar**

**START cuenta con el apoyo de
American Center Foundation**

índice

- 7 EDITORIAL
Legados que queman
- DOSSIER 60/90
- 8 **Introducción: Persistencia polémica**
- 9 **Los sesenta desde los noventa**
Jaime Vindel
- 19 **Respuesta a Jaime Vindel**
Ana Longoni
- 30 **El conceptualismo como categoría táctica**
Fernando Davis
- 41 **Secuestros, politizaciones, analiticidades, mitificaciones**
Miguel López López
- 48 **Postscriptum**
Jaime Vindel
- 50 ENTREVISTA A ESTUDIO 13
“El sur también existe”
María José Melendo
- 54 **El artista que piensa**
Roberto Amigo
- 58 RESEÑA DE LIBRO
El Siluetazo
María Rosa Gómez
- 60 **Cartas de lectores**

Legados que queman

Se vino el invierno y necesito calentar el ambiente. Recién llegada de México aterricé en el campo cultural argentino dispuesta a encender la polémica, pero ojo, sin humo. El doble desafío de **ramona 82** es historizar los fundamentales sesenta, y a la vez, situar la mirada que hace no mucho se posó sobre esa época.

Para ello, Ana Longoni editó un candente y a la vez riguroso intercambio polémico entre cuatro investigadores (el español Jaime Vindel, el peruano Miguel López, el argentino Fernando Davis y ella misma) que vienen trabajando sobre las vanguardias sesentistas. El detonante fue un escrito de Vindel cuestionando una serie de lugares comunes en la historiografía argentina sobre los sesenta, y a partir de allí surgieron respuestas, reelaboraciones, réplicas y contrarréplicas. Además de la rigurosidad de los planteos, lo deslumbrante es la sinceridad con la que estos autores reponen las condiciones de producción de su propia reflexión, cómo sacan a luz el proceso por el cual arriban a sus conclusiones, cómo se animan a reformular sus propuestas, complejizándolas, enriqueciéndolas.

Para los glotones: algunas líneas de esta polémica serán retomadas muy pronto en otro número en preparación, tan o más fogoso. Será un "quién fue quién" en la escena argentina de las décadas del ochenta y del noventa. Mucha data posta.

Pero la térmica sigue subiendo. Luego del

dossier, vienen reflexiones sobre dos novedades bibliográficas que recogen impresionables fuentes documentales sobre el arte local: por un lado, los artículos, conferencias y textos inéditos de Luis Felipe Noé compilados en *Noescritos sobre eso que se llama arte (1966-2006)*; por otro, los registros y testimonios acerca de la intervención urbana conocida como El Siluetazo, compilados en una reciente publicación impulsadas arduamente desde **ramona** que decidí junto a Adriana Hidalgo editora convertir en un libro aquellos materiales que inicialmente iban a formar parte de un dossier especial de la revista.

Por último, una entrevista a las impulsoras de Estudio 13 relata cómo se desarrolla esta experiencia de autogestión con artistas de Río Negro y de Neuquén. **ramona** abre así una sección que dará cuenta de la escena artística contemporánea en distintos puntos del país.

Y ahora, así nomás, sin anestesia, me anticipo a notificar mi defunción. Será dentro de dos años. No es un lockout de la hoja. No se agotó mi "deseo de revista". No hubo cisma. Sólo quiero que me lean, me escriban, me extrañen, me deseen y se aprovechen de mí. Y para eso nada mejor que no estar. O que se piense que puedo no estar.

Terminaré en mi número 101 o quizás en el 102, para no ser exacta. Durante dos años más, junto a mis amigas, las sigo esperando a tomar unos vinos y a charlar como siempre, antes que me aqueje el bronce.

INTRODUCCIÓN

Persistencia polémica

La herencia de la vanguardia de los sesenta

Este dossier reúne las intervenciones de cuatro investigadores, el español Jaime Vindel, los argentinos Ana Longoni y Fernando Davis, y el peruano Miguel López, quienes –a partir de un texto del primero sobre los modos en que viene siendo recuperada la vanguardia sesentista en la historiografía argentina reciente– sostuvieron una serie de conversaciones y discusiones por correspondencia y en persona en el curso de las cuales fueron tomando cuerpo algunas ideas en proceso, críticas y reformulaciones. Se trata de un diálogo intelectual intenso e inusualmente riguroso acerca de las distintas operaciones (concretadas en investigaciones, libros, curadurías, etc.) sobre ciertos hitos del arte conceptual argentino (y latinoamericano), políticas cuyo despliegue sostenido desde comienzos de la década del noventa viene afectando las capacidades de reactivación (o desactivación) de

aquellas experiencias en nuestro presente. Los autores integran la recientemente constituida Red de Investigadores sobre Conceptualismos Latinoamericanos, un esfuerzo colectivo por constituir una plataforma de pensamiento e intervenciones críticas que se propone articular a personas o núcleos que vienen trabajando coincidentemente aunque aislados en diversos contextos, en el intento de generar políticas de archivo, investigación, publicación y curaduría alternativas o incluso antagónicas a la actual predominancia de la lógica fetichizada, mercantil y neocolonial en el sistema de arte global. La Red organizó en abril de 2008, en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Sao Paulo, un seminario internacional (bajo el título “Conceptualismos del Sur”) que fue ocasión propicia para estos intercambios que adoptan la forma escrita especialmente para este número de **ramona**.

Los sesenta desde los noventa

Notas acerca de la reconstrucción historiográfica (en clave conceptualista) de la vanguardia argentina de los años sesenta

Jaime Vindel'

El propósito de este texto es cuestionar algunos de los lugares comunes detectables en gran parte de los relatos de rememoración de la utopía sesentista llevados a cabo por la historiografía del arte argentina durante la década de los noventa y los años ya transcurridos del nuevo milenio, con frecuencia asumidos acríticamente por el circuito internacional del arte activista. La singladura de ese relato se halla pautada por procesos como la politización del ámbito artístico (con la crítica y abandono de las instituciones), la tendencia a la desmaterialización del objeto o la emergencia de la palabra en las obras, puntos de anclaje de la adscripción conceptualista de las prácticas en que me centraré. Se trata de una catalogación un tanto vaga que, si bien trata de dar cuenta de un “clima de época compartido” —con los riesgos idealistas que tal caracterización comporta—, encierra una serie de problemas discursivos que trataré de apun-

tar en el desarrollo del presente escrito. Comenzaré realizando algunas consideraciones en torno al modo en que la historiografía argentina suele abordar el estudio del arte conceptual: de manera reduccionista, gran parte de sus integrantes identifica el conceptual anglosajón con el modelo analítico-lingüístico-tautológico entendido como prolongación del formalismo asociado a la modernidad greenbergiana, oponiéndolo maniqueamente al conceptualismo político-ideológico latinoamericano en general y argentino en particular². Realizaré una serie de objeciones a este esquema conceptual. En primer lugar, resulta inexacto asimilar el conceptual anglosajón a tal paradigma, no sólo en lo relativo a la obra de aquellos artistas alejados de la órbita de Art & Language, sino incluso a la de este grupo. Se tiende a identificar todas sus proposiciones con el positivismo lógico, sin contemplar el hecho de que de ninguna manera la influencia analítica que asumieron se puede restringir a aquél: en pocas palabras, también el Wittgenstein de

1> Investigador español del programa FPU. Realiza su tesis doctoral sobre conceptualismo argentino en la Universidad de León.

2> Éste era uno de los hilos argumentales de una de las exposiciones más relevantes que se pudo ver en España a principios de la década sobre arte latinoamericano del siglo XX: me refiero a *Heterotopías*

(2000-2001), comisariada por Mari Carmen Ramírez, así como de la muestra *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, celebrada en 1999 en el Queens Museum de Nueva York; y es también, con matices, la consigna subyacente a los relatos del arte argentino sesentista de los minuciosos trabajos tanto de Andrea Giunta como de Ana

Longoni. Pilar Parcerisas se apoya en esa misma polaridad a la hora de dilucidar la politicidad del conceptualismo español: véase Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España. 1964-1980*. Tres Cantos, Akal, 2007, págs. 5-28.

los juegos del lenguaje, y no sólo el del *Tractatus logico-philosophicus*, había sido leído por estos artistas, tal y como se desprende de la revisión de sus textos y propuestas. Así, junto a la afirmación tautológica, habían interiorizado “la teoría contextual de la significación”³, el tránsito de la obra autónoma de la modernidad al modelo textual de la postmodernidad. En este sentido, resulta curioso que se hable de una prolongación formalista de la tardomodernidad en el conceptual lingüístico, cuando precisamente es el giro “lingüístico” el que procura la ruptura con aquella, tal y como Benjamin Buchloh, fustigador implacable de estos artistas, se encargó de reconocer: “El arte conceptual proponía implícitamente la sustitución del objeto de experiencia espacial y perceptiva por una definición lingüística (la obra como proposición analítica), y lo cierto es que cabe entenderlo como un asalto consecuente a las distintas dimensiones de este objeto: tanto a sus aspectos visuales como a su *status* mercantil o a su forma de distribución”⁴.

Este empeño no deja de constituir una manobra teórica orientada a la valoración po-

sitiva de las prácticas conceptualistas argentinas y/o latinoamericanas en oposición a las anglosajonas. La figura paradigmática en la que se centran esas críticas es la del artista norteamericano Joseph Kosuth, vía Benjamin Buchloh y la polémica mantenida entre ambos en “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”⁵. Frente a la definición kosuthiana del arte como reflexión en torno al propio concepto de arte (a partir de la cual Kosuth prolongaba una nueva tradición del arte, en este caso la duchampiana) se subraya la apertura contextual del conceptualismo político o ideológico (adjetivos de cuestionable sinonimia) argentino apoyándose en referencias como la escueta mención de Marchán Fiz, quien en realidad la refiere ante todo a la emergencia del conceptual durante los años setenta en el CAYC, dirigido por Jorge Glusberg, y en concreto a la muestra *Arte e ideología*. Baste recordar que el CAYC fue una institución aborrecida por la mayoría de los artistas protagonistas del itinerario del 68, que se negaron a la catalogación conceptualista-ideológica de

3> La expresión está tomada de Marchán Fiz, quien, al abordar la práctica de estos artistas bajo el epígrafe «empleo analítico y tautológico del lenguaje», sí que señalaba este aspecto: «Desde Wittgenstein la teoría contextual de la significación sostiene que las palabras de un lenguaje no tienen sentido fuera del contexto en que aparecen, sólo poseen significación en el uso». Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*. Tres Cantos, Akal, 2001 [1972], pág. 257. Pese a sus críticas desaforadas y su sentido negativo, Buchloh también apuntó esta doble dimensión en lo que podríamos denominar la obra-bisagra (clausura de la modernidad y apertura de la postmodernidad) de Kosuth, al pensarla como una «extraña combinación de la postura nominalista de Duchamp (y sus consecuencias) y la postura positivista de Reinhardt» que, en su opinión, acabó por someter «tanto los juegos del lenguaje wittgensteinianos

como el *ready-made* duchampiano a las restricciones de un modelo semántico paradójico y típicamente moderno que Michel Foucault ha denominado «pensamiento empírico-trascendental»», Benjamin Buchloh, «El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones», B. Buchloh, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Tres Cantos, Akal, 2004 [1989, 1997], págs. 172 y 183. La conciencia contextual es la que explica planteamientos como el de Art & Language en *Mirror piece*, de 1967, propuesta sumamente atenta a la hora de superar la neutralización de la denuncia de las convenciones artísticas definidora de los *ready-mades* duchampianos. Dado que el contexto artístico había conseguido normalizar o disimular «la función intencional» aneja a la introducción de un objeto cotidiano —en este caso un espejo—

en el ámbito de la galería o el museo, se hacía necesario incluir en la obra notas y diagramas que develaran el «concepto subyacente» y generaran una estructura que clarificara el significado de esa pieza, véase Ursula Meyer, *Conceptual Art*. Nueva York, Dutton, 1972, págs. 92-93.

4> B. Buchloh, Art. Cit., pág. 168. Esos rasgos poseen, en sí mismos, una dimensión política.

5> Véase *L'art conceptuel, une perspective*. París, MAMRC, 1989, págs. 41-54.

6> Véase Juan Pablo Renzi, *Panfleto n° 3, La nueva moda*, presentado en la exposición del CAYC «Arte de Sistemas», Buenos Aires, 1971 y León Ferrari, «Respuestas a un cuestionario de la Escuela de Letras de la Universidad de la Habana sobre la exposición *Tucumán Arde*», *León Ferrari. Prosa política*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, pág. 38.

sus prácticas, en la que veían una “nueva moda” de la crítica⁷.

Aparte de lo relacionado con el análisis de las prácticas conceptuales de los artistas anglosajones, estas lecturas tienden a resultar ambiguas o elusivas a la hora de dar cuenta de la naturaleza de algunas propuestas desarrolladas por artistas argentinos entre los años 66 y 67, afines a las inquietudes de aquellos. Pondré diversos ejemplos para fundamentar esta afirmación. En primer lugar, la pieza de Ricardo Carreira “Soga y texto” (1966), en la que el artista jugaba con las diferentes posibilidades de presentación y representación de una soga. A la presencia real de la soga, tanto como guía hacia el lugar destinado a la exposición de la obra del artista como a la porción de la misma que se encontraba expuesta, se sumaban fotocopias en las que aparecía su imagen junto a diversos elementos textuales. Ana Longoni y Mariano Mestman relacionaron esta obra con “Una y tres sillas” de Joseph Kosuth⁸, dando lugar a una serie de debates en torno a la precedencia temporal de una u otra obra. La teórica anterioridad de la obra de Carreira se suele fundamentar a partir del referido texto de Buchloh, en el que el teórico norteamericano situaba la

realización de “Una y tres sillas” a principios de 1967⁹.

Dejando de lado estos debates sobre la precocidad de las obras, también sería posible relacionar “Una y tres sillas” con otra de las propuestas que Carreira hiciera por aquellos años. Me refiero a “Ejercicio sobre un conjunto” (1967), presentada por el artista argentino a las *Experiencias Visuales* y que consistía en un repertorio de los materiales que conformaban el espacio de exposición: parquet de madera, “vidrio, un montículo de yeso y otro de polvo de tiza —materiales con los que estaban construidas las paredes del edificio—”¹⁰. Ambas propuestas comparten el argumento de la indisociabilidad de la idea y el contexto en que aparece y, en consecuencia, el cuestionamiento radical del concepto de obra autónoma e inmutable: del mismo modo que la idea kosuthiana debería ser realizada (en un sentido literal) en cada montaje específico exponiendo la fotografía de la silla concreta en el espacio en que ésta se ubique durante el transcurso de la muestra, la obra de Carreira también debería de dar cuenta en cada ocasión del lugar en que se sitúe, según señalara Ana Longoni en su crítica de la muestra retrospectiva dedicada al artista hace

7> 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, pág. 56. La propuesta de Carreira se caracteriza por una dimensión discontinua que exigiría al espectador una experiencia demorada, fragmentaria, ajena a la pieza del artista norteamericano. Este extremo ha sido también puesto de manifiesto por Ana Longoni: «(...) a diferencia de la disposición de la obra elegida por Kosuth, que favorece una actitud de contemplación en el espectador, la disposición de la soga de Carreira atravesando la sala perturba la recepción y entorpece la circulación del público», véase A. Longoni, ««Vanguardia» y

«revolución», ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70», en: revista *brumaría*, 8 (*arte y revolución*), primavera 2007, p. 68. En otro lugar, a partir de la interpretación que Domingo Hernández Sánchez hiciera de “Una y tres sillas”, escribí: «Domingo Hernández Sánchez ha desvinculado esta obra de las tautologías que marcan el inicio de la obra de Kosuth para relacionarla con el concepto hegeliano del «mundo invertido», un tercer momento del espíritu que conciliaría los dos primeros, esto es, la idea platónica y la pluralidad de sus manifestaciones. En mi opinión, hay que hacer notar que, en todo caso, la asepsia característica de dichas manifestaciones evidencia que éstas se encuentran subyugadas por el dominio de la idea»

(véase Jaime Vindel, «Claves teóricas para la comprensión del arte conceptual y del conceptualismo argentino», en: revista *Concinnitas*, 10, julio 2007, p. 113). La cita, ¿no debería estar incluida toda en la misma página?

8> Ana Longoni subraya este aspecto en: «El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo», *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, n. 34 pág. 74. Véase Benjamin Buchloh, *Art. cit.*, n. 18 págs. 181-182 y *ramona. Revista de Artes Visuales (asumo que en este caso el formato de ramona es correcto)*, 8, Buenos Aires, diciembre de 2000.

9> Ana Longoni, «El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo», en: *Art. cit.* pág. 85.

unos años en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires¹⁰.

Un sentido similar al de la primera obra reseñada de Carreira y que podría presentar semejanzas con las propuestas que Marchán Fiz recogió bajo el epígrafe empírico-medial, subyacía a “60 m2 y su información”, pieza que Oscar Bony presentó en 1967 a las *Experiencias Visuales* del Instituto Di Tella de Buenos Aires. En esta obra, la transitoriedad de la representación, su carácter fragmentado, se basaba tanto en la disposición de la misma —sesenta metros cuadrados de alambre tejido a lo largo de un pasillo— como en la proyección simultánea en cinematógrafo de un fragmento de dicho alambre, la cual invitaba al espectador a establecer una percepción relacional entre los distintos elementos¹¹. Esta obra de Bony preludiva algunos de los trabajos de artistas anglosajones como Dan Graham¹², donde los juegos cognitivos establecidos en torno al modo en que los medios difieren, reproducen o modifican nuestra percepción del tiempo y el espacio, así como la relación entre estas dos dimensio-

nes, serán las notas predominantes. De cualquier manera, me pregunto si es conveniente calificar las obras anteriores como “conceptuales”, especialmente si acordamos que en ellas los artistas argentinos no tomaron como modelo a los anglosajones, sino que llegaron a planteamientos aparentemente similares a partir de caminos diversos. En este sentido, me parece que habría que prosperar en la elaboración de un plano conceptual propio que revele la especificidad de esas prácticas y las influencias intelectuales asimiladas por esos artistas, sobre todo cuando éstas difieren de las de los conceptualistas americanos. Conceptos como “deshabitación” o “discontinuidad”, definidos por Ana Longoni y María José Herrera al aproximarse a la obra respectiva de Ricardo Carreira y Óscar Bony, apuntan en esa dirección¹³. Sin embargo, ello tampoco debe suponer soslayar el impacto indiscutible que a partir de un determinado momento y de diversos modos (unos atestiguados y otros tal vez imposibles de atestiguar) debieron causar las obras de los artistas anglosajones en algunos

10> «(...) ¿no es un dato significativo a la hora de reconstruir una obra que el *Ejercicio sobre un conjunto* presentado en las «Experiencias Visuales» 1967 haya consistido en el inventario del ámbito de exhibición —el Di Tella—, y la descomposición en sus elementos (las paredes y los pisos, que eran de madera)? ¿Qué sentido tiene hoy reproducir un panel de parquet en el piso de cemento del MAM? ¿Se trata de fidelidad a la obra original, a su materialidad, antes que a su sentido conceptual? ¿Hubiera sido pertinente «adecuar» la obra al nuevo ámbito y colocar una bolsa de cemento en vez de madera?» Ana Longoni, «Relevamientos y revelaciones», *ramona. Revista de Artes Visuales*, 8, Buenos Aires, diciembre de 2000, pág. 4.

11> Un planteamiento afín caracterizaba la obra que Alfredo Rodríguez Arias presentó a esas *Experiencias Visuales* del año 67, donde una serie de fotografías registraban diversas salas del Instituto Di Tella —en un

blanco y negro que trataba de mantener un tono expositivo neutral—, estableciendo un diálogo entre esos lugares y su representación, véase Jorge Romero Brest, *El arte en la Argentina. Últimas décadas*. Buenos Aires, Paidós, 1969, pág. 93. En cuanto a la reflexión acerca de los medios, cabría destacar también los planteamientos de Marta Minujín y David Lamelas, que trastocaban los hábitos de percepción espacio-temporal e incidían en la multiplicidad de los puntos de visión y en la complementariedad de los registros de lo real; o las intervenciones que algunos artistas realizaron en un contexto no-institucional, como *El mensaje fantasma* de Óscar Masotta y *Circuito automático*, de Roberto Jacoby, ambas de 1966, cuya autorreferencialidad extrema subvertía la lógica comunicacional de los dispositivos en que se infiltraban. Estas dos últimas propuestas anteceden las inserciones de recibos de la compra realizados por Dan Graham en la revista *Harper's Bazaar* (1968) o la *Séptima Investigación* (1969) de

Joseph Kosuth, dispuesta sobre paneles publicitarios.

12> Piénsese, por ejemplo, en *Present Continuous Past(s)*, de 1974, donde el artista establecía un juego temporal entre las percepciones narcisistas del sujeto a través del espejo y su reproducción posterior en formato videográfico. Véase *Ateliers Aujourd'hui. Oeuvres contemporaines*. París, Centre National Georges Pompidou, 1979.

13> El último de ellos supone una traslación al ámbito artístico del concepto enunciado por Roland Barthes a propósito de la literatura de Michel Butor, véase Roland Barthes, «Literatura y discontinuidad», *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 1977 [1964], págs. 211-224. Según es sabido, el pensamiento de Barthes, junto con la lectura de semiólogos como Peirce y Saussure, fueron difundidos en Argentina por el artista y teórico Oscar Masotta, impulsor por esos años de la deconstrucción del signo artístico.

de sus colegas argentinos. Al realizar esta aseveración estoy pensando, concretamente, en una obra que suele pasar desapercibida para la crítica argentina: “Relación cerrada”, pieza concebida por Oscar Bony en el año 1967. Además de su título, de clara evocación autorreferencial, la obra en sí responde a una síntesis apropiacionista de las investigaciones y reflexiones que venían desarrollando artistas como Joseph Kosuth o Robert Morris. Este último había presentado en septiembre de 1967 una de sus series de cubos al “Premio Internacional Di Tella”. En octubre de ese mismo año, Bony exhibía la obra citada dentro de la muestra *Estructuras Primarias II*, celebrada en la Sociedad Hebrea de Buenos Aires con motivo de la “Semana de Arte Avanzado en la Argentina”. El título de la muestra aludía a la exposición organizada dos años antes, entre abril y junio de 1965, por el Museo Judío Nueva York: *Sculpture by Younger British and American Sculptors*, más conocida como *Estructuras Primarias*¹⁴. La pieza de Bony constaba de una serie de cubos esparcidos simétricamente por el suelo de los que se había extraído uno de ellos para ser presentado en la pared con su correspondiente fotografía y “descripción literal”¹⁵. Por otra parte, el propio título de la exposición refleja el auge y la proliferación del minimalismo durante el año 1967 en Argentina. Una producción minimalista que interesaba a buena parte del elenco que durante el año siguiente iba a protagonizar el itinerario del 68 (incluido el grupo rosarino, que tanta presencia adquirirá en el desarrollo del mismo), si bien es indiscutible que también

se adivinaban planteamientos que desde esa corriente artística insinuaban la apertura hacia lo político, como sucede en “Grado de libertad en un espacio real”, de Juan Pablo Renzi (1967), donde el título de la obra introduce, a modo de “parergon”¹⁶, la denuncia política como elemento dialogante con la frialdad de la forma minimalista. En todo caso, la relevancia de las estructuras primarias en el arte argentino es un aspecto frecuentemente minusvalorado en las narraciones de la vanguardia argentina de los sesenta, y pienso que lo es en la medida en que cuestiona la supuesta coherencia e ineluctabilidad del proceso de politización y abandono del arte por parte de esos artistas. Despuntan aquí la cuestión del relato, en la que la categorización conceptualista juega en ocasiones un papel que trasciende la discusión meramente nominalista. Pondré nuevamente un ejemplo: según hemos visto, en el caso concreto de Ricardo Carreira, se intuye que la crítica argentina, pese a despreciar el conceptual anglosajón, quisiera sin embargo rebatir estratégicamente el carácter primigenio de sus producciones. Este doble juego prelude la generación de narraciones teleológicas que ven en propuestas posteriores del artista –como “Mancha de sangre”, del mismo año, presentada en la galería Van Riel durante el *Homenaje al Vietnam*– una superación política del planteo conceptual¹⁷, estableciendo un relato coherente, progresivo, allí donde se perciben más bien posiciones disyuntivas ante una amalgama de influencias intelectuales y la inminencia de la realidad socio-política. Es por ello que no me

14> Fernando Davis me apuntó la imposibilidad de una inspiración directa en la obra de Morris, dado que la muestra del Di Tella se inauguró con sólo dos días de antelación a *Estructuras Primarias II*. Al no haber podido contrastar aún esos datos, planteé la cuestión como una hipótesis. De cualquier manera, estimo que Bony podía tener noticia de la producción minimalista de los artistas

norteamericanos por otros medios.

15> Para una descripción de la propuesta de Bony, véase Jorge Glusberg «Sentido de las estructuras primarias», *Análisis*, 343, 9 de octubre de 1967, págs. 50-52.

15> Para una descripción de la propuesta de Bony, véase Jorge Glusberg «Sentido de las estructuras primarias», *Análisis*, 343, 9 de octubre de 1967, págs. 50-52.

16> Véase Jacques Derrida, *La verdad en*

pintura. Paidós, Buenos Aires, 2001 [1978], pág. 30.

17> Véase Ana Longoni, Art. Cit., revista *brumaria*, 8 (*arte y revolución*), primavera 2007, pág. 68 y «Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)», comunicación personal. Agradezco a la autora el haberme hecho llegar éste y otros valiosos materiales.

interesa cuestionar el relato instituido para sustituirlo por otro, sino que mi intención es desacreditar la posibilidad de cualquier relato, en tanto éste minimiza la complejidad de la actividad de los artistas de la vanguardia sesentista, signada, a mi entender, por la intermitencia y la duda. Tras el relato denunciado se esconde una pretensión genealógica que parece querer reavivar el debate en torno a las relaciones centro-periferia y que interpreta de manera equívoca la presencia de lo político en el arte durante la década del sesenta. Obviamente no voy a negar que el factor político se encontraba presente en los discursos artísticos desde, sobre todo, el año 65, según demuestran iniciativas como el referido *Homenaje al Vietnam*; pero sobre todo lo estaba en la medida en que los artistas se vieron impelidos a ello por un contexto histórico que, a modo de *exterioridad*, venía radicalizando los planteamientos políticos de ciertos sectores sociales y grupos de acción de la sociedad argentina. Según demuestran los panfletos que difundieron en aquella época, la politización de los integrantes de la vanguardia respondió a una necesidad de reconsiderar su posición vital ante los acontecimientos que no siempre se tradujo en una reflexión acerca de la politicidad intrínseca de sus poéticas —sin negar, por ello, el interés de muchas de ellas. Es esa exterioridad de la política la que explica, en mi opinión, que muchos de ellos abandonaran la práctica artística tras el itinerario del 68 ante la imposibilidad de conciliar el arte con la política o, por hablar con propiedad, con la ideología. Ante esta consideración, resulta paradójico que la historiografía del arte obvie tal dicotomía y se oblique, por el contrario, en generar relatos de politización del

arte: la condición de artista de la que renegaban los integrantes de la vanguardia es la que hoy les reserva un lugar en la historia del arte y no en la historia en general, como pienso que —según se desprende de sus propios testimonios¹⁸— ellos hubieran deseado. Por otro lado, si analizamos conjuntamente la realidad artística e histórica argentina de la segunda mitad de los sesenta, estimo que, de situar un punto de inflexión, sería más adecuado que el 65 el año 67, y más concretamente un acontecimiento coetáneo de algunas de las exposiciones minimalistas que cité con anterioridad y que causó una absoluta convulsión en la cultura política de izquierdas argentina (incluyendo aquellas posturas que trataban de conciliar el peronismo con el socialismo): me refiero a la muerte del Che Guevara, acaecida el 9 de octubre de 1967. Esta afirmación podría encontrar su fundamento en acontecimientos como las sucesivas exposiciones —homenaje que los artistas dedicaron a la figura del Che, pero también en la definitiva radicalización de los emergentes grupos de lucha guerrillera (con la aparición de las FAP, Fuerzas Armadas Peronistas, citadas en *Tucumán Arde*) y las escisiones tanto dentro del principal sindicato del país (la CGTA, distanciada de la línea oficialista de la CGT, que albergará *Tucumán Arde*) como del PC, del que se desligó el PCR (Partido Comunista Revolucionario), alejado de las directrices de Moscú e influido por la experiencia foquista cubana y la revolución cultural china¹⁹, que contemplaba la posibilidad de realizar la revolución sin que se dieran las llamadas “condiciones objetivas” para la misma (las FAL, Fuerzas Armadas de Liberación, serán su correlato guerrillero).

18> Resulta especialmente ilustrativa la proclama coreada durante el asalto a la conferencia de Romero Brest en Amigos del Arte (12 de julio de 1968): «la vida del «Ché» Guevara y la acción de los

estudiantes franceses son obras de arte mayores que la mayoría de las paparruchadas colgadas en los miles de museos del mundo». Podría argüirse que todas estas declaraciones poseían un

carácter metafórico, pero estimo que la resolución del itinerario del 68 lo desmiente.

19> Debo este apunte a Ana Longoni.

Pero también en este punto aparecen discordancias que cuestionan el llamado itinerario del 68. Por seguir con Oscar Bony: se suele recurrir a “La familia obrera”, mostrada durante las *Experiencias 68* del Instituto Di Tella en mayo de ese año, como ejemplo paradigmático de la inmersión de lo político en lo artístico. Pues bien, según confesara el propio Bony a María José Herrera, su intención, en realidad, era proseguir sus investigaciones acerca de la complementariedad y dilación de los registros de lo real con una obra, “Espacio de silencio”, consistente en un magnetófono que recogía los ruidos emitidos por el público al ingresar en la sala para emitirlos con un retardo de dos minutos, generando en el espectador una sensación primero de extrañeza y después de reconocimiento²⁰. Paradójicamente, esta obra no se realizó por deseo expreso de Romero Brest –objetivo central de las invectivas de los artistas, quienes, habiendo obtenido difusión bajo su paraguas, decidieron verter sus iras contra él en tanto adalid de la institución arte²¹–, quien alentó a Bony a que realizara una obra que respondiera “a la moda de lo político”. “La familia obrera”, una propuesta por lo demás extraordinariamente sugerente, fue la respuesta a esa petición. En cualquier caso, hay que señalar que el relato al que me vengo refiriendo no es únicamente fruto de la labor de historiadores del arte y críticos, sino que los propios artistas han contribuido a resemantizar a *posteriori* sus prácticas e inscribirlas en una na-

rración lineal. Sirvan como ejemplo los siguientes testimonios vertidos por Pablo Suárez sobre una misma obra, “Cal, pared, alumbrado y sus modificaciones”, expuesta durante las *Experiencias Visuales* de 1967. El primero corresponde al folleto original de la muestra. En él se centra en las repercusiones sensoriales relacionadas con el uso y distribución espacial de las formas y materiales que componen la obra: Utilizo el espacio como volumen. Lo modifico con formas que no trabajan como formas sino determinando el uso de los materiales una sensibilización del espacio (...) El alambrado origina una división de la obra en dos partes. La primera, posible de penetrar y tocar y la segunda cuya existencia está dada por la visión. Esta división se mantiene según la obra se vea desde el frente o desde el exterior de la sala. Me interesa la inclusión de materiales que respondan en la obra al mismo uso que se acostumbra a darles²². El segundo, procede de una entrevista concedida a Guillermo Fantoni y publicada en 1994. En ella, el artista parece más interesado en interpretar la propuesta referida como un prelude de la octavilla que presentara como obra a las *Experiencias* del año siguiente, en la que afirmaba la imposibilidad de plantear consignas subversivas en el ámbito institucional. En esta nueva exégesis política, el alambrado mencionado en realidad trataría “de incomodar en cuanto a la entrada y de generar una situación muy rara entre la gente que está afuera y la que está adentro”²³.

20> Véase M. J. Herrera, «Arte y realidad: La familia obrera como ready-made», *VV.AA., Arte y poder*. Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 1993, págs. 174-182.

21> Me permito apropiarme en este punto de la reflexión de Suely Rolnik, quien ha descrito la visión del afuera de la institución durante los sesenta como un paraíso secularizado. En efecto, ante la emergencia de lo real, pienso que esa deriva sesentista obvió a menudo que tal

afuera se encuentra igualmente expuesto a los signos del poder que domina las instituciones artísticas.

22> *Experiencias Visuales 67*. Buenos Aires, Instituto Di Tella, 1967, s. p.

23> Guillermo Fantoni, *Tres visiones sobre el arte crítico de los años 60*.

Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa. Rosario, Universidad Nacional, 1994, pág. 9.

Pienso que un sintoma similar –la tendencia al relato– puede inferirse de la

reinterpretación que Juan Pablo Renzi realizó de los planteamientos minimalistas del grupo de Rosario: «(...) nuestras obras eran objetos geométricos, nada más, que pasaban por ser austeros, pero que en realidad, eran ya planteos conceptuales», Guillermo Fantoni, *Arte, vanguardia y política en los años 60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1998, pág. 47.

Hacia el final del relato...

Como es sabido, el relato sesentayochista encuentra su punto final y culminante en *Tucumán Arde*. Me parece por tanto procedente plantear algunas cuestiones acerca de esta experiencia, en la medida en que encuentro fisuras que, en mi opinión, tienden a ser obviadas por la historiografía argentina:

1. ¿Por qué incluir *Tucumán Arde* dentro del conceptualismo (ya sea político o ideológico), cuando muchos de aquellos artistas se negaron a tal adscripción? ¿No es un modo de preservar la identidad –“conceptualismo”– y la diferencia –“político”, “ideológico”– como modo de inclusión en una historia del arte, la del centro, que es rechazada ideológicamente por la periferia pero en la que sin embargo se desea situar a los artistas y prácticas analizados? ¿Son suficientes las características en común habitualmente enunciadas para relacionar experiencias tan dispares²⁴? En este punto, la dislocación del relato oficializado del conceptualismo acaba por consolidar los esquemas que desea combatir, presentando la diferencia, ya incorporada a las narrativas normalizadas de la historia del ar-

te, como una particularidad periférica.

2. ¿Por qué, tras el cuestionamiento del ámbito institucional y la defensa de la concienciación social y de la acción política revolucionaria, los artistas que decidieron abandonar el arte se mostraron reticentes a proseguir la acción colectiva (ya fuera incorporándose a organizaciones como FATRAC –que aglutinó a escritores, artistas e intelectuales de la época²⁵, ya constituyendo una plataforma de creación alternativa privilegiada²⁶) y prefirieron por el contrario defender una libertad individual que algunos de ellos relacionaban con la figura del artista burgués?²⁷

3. Si, como defendieron muchos de los artistas de *Tucumán Arde*, los criterios valorativos de las prácticas artísticas debían ser su grado de efectividad y la mimesis de su práctica con la actividad de la incipiente guerrilla²⁸ y la lucha popular, ¿por qué no hablar de la ingente cantidad de acciones que desarrollaron anónimos integrantes de los grupos de acción política revolucionaria desde principios de los sesenta? ¿Por qué no incluirlos en esa historia (del arte)?

Lanzadas estas preguntas, considero que

24> Andrea Giunta enumeraba las siguientes: «la exploración de la interacción de los lenguajes, la centralidad de la actividad requerida al espectador, el carácter inacabado, el valor dado al proceso comunicativo, la importancia de la documentación, la disolución de la idea de autor, y el cuestionamiento del sistema artístico y de las instituciones que lo legitiman», A. Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Paidós, Buenos Aires, 2001, págs. 372-373. Consúltense asimismo A. Longoni y Mestman, *Op. cit.*, pág. 172. Longoni ha matizado la adscripción conceptualista en artículos como el ya citado ««Vanguardia» y «revolución», ideas fuerza en el arte argentino de los 60/70» y «¿Tucumán sigue ardiendo?», revista *brumaria*, 5 (arte: la imaginación política radical), verano 2005, págs. 229-244.

25> El FATRAC se encontraba vinculado

al ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), de tendencia trotskista. Según diversos testimonios, fueron las desavenencias ideológicas las que motivaron que gran parte de los artistas mantuvieran la distancia con la organización. Una distancia que, por cierto, los artistas de vanguardia también preservaron durante buena parte de los años sesenta con la SAAP (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos), más cercana a las posiciones de la izquierda militante, cuyos artistas eran tachados de reaccionarios estéticos por los del Di Tella.

26> Según sostuviera Pablo Suárez, los artistas que se resistieron a la disolución de su actividad en la política (como sucedió con quienes se integraron en el FATRAC) «estábamos planteando algo totalmente distinto: generar algo desde el campo de la estética, actos que en cierta

manera fueran coincidentes con ciertos objetivos políticos, cosa de darle eficacia (...) Obviamente uno no iba a discutir la seriedad de los que querían pasar al plano político, pero me parecía totalmente absurdo desperdiciar nuestro lugar como artistas», entrevista contenida en Ana Longoni y Mariano Mestman, *Op. Cit.*, el subrayado es mío.

27> León Ferrari, al ser encuestado acerca de cuáles fueron los resultados negativos de la experiencia, adujo: «El individualismo de los participantes de *Tucumán Arde*, que por otra parte caracteriza a los artistas en general, que produjo la temprana disolución del grupo», véase «Respuestas a un cuestionario de la Escuela de Letras de la Universidad de la Habana sobre la exposición *Tucumán Arde*», en: León Ferrari. *Prosa política*. Op. Cit., pág. 38.

la historiografía del arte argentina ha sobredimensionado –cuando no mitificado– la relevancia de una experiencia que, si bien resulta enormemente sugestiva en numerosos aspectos de su concepción –básicamente, en lo relativo a la confluencia del trabajo de artistas, sociólogos y afectados con el objetivo de visibilizar una crisis económica y humana contemporánea: la de los ingenios azucareros de la provincia de Tucumán, en esos momentos epicentro de la pobreza en Argentina–, puede generar un mayor número de dudas en lo que respecta a su recepción. Al margen de la temprana clausura de la convocatoria porteña, que comprometió la consecución de los objetivos políticos en Buenos Aires, se me antoja necesario destacar el desencanto manifestado por artistas como Roberto Jacoby acerca de la formalización estética del material recopilado, así como subrayar los problemas derivados de pensar la recepción de la obra en términos de “impacto” y “efectividad” –con la connotación impositiva que estos conceptos suelen llevar aparejada²⁸–, según reflejan gran parte de los textos y manifiestos elaborados paralelamente. Por lo demás, es interesante contrastar los testimonios de los artistas involucrados en la experiencia con otros ajenos a ella pero que sin embargo ejercieron una militancia

activa durante los sesenta y los setenta. En opinión de Juan Carlos Romero, comprometido sindicalmente a lo largo de estos años, casi ninguno de los integrantes de *Tucumán Arde* ejerció la militancia política. Para el artista, “*Tucumán Arde* fue una experiencia que se hizo allá [en la sede de la CGTA de la Federación Gráfica Bonaerense] y que ha adquirido otros sentidos recién pasaron los años”³⁰. Esa visión épica de la experiencia ha posibilitado, por otra parte, la apropiación y descontextualización de *Tucumán Arde* como símbolo y modelo del arte activista. Una apropiación que tiende a olvidar que para los artistas participantes la experiencia no constituía un *modo de hacer*, sino únicamente un paso previo hacia la creación de un arte del pueblo que acabara con cualquier autoridad burguesa y apriorística del artista, de la que estos creadores eran, según su propio testimonio, partícipes. El rescate de *Tucumán Arde*, su carácter fundador, su originalidad, se han convertido en una bandera que enarbolar por las historias genealógicas del arte activista, generalmente acrílicas a la hora de ponderar las posiciones ideológicas defendidas por los artistas en aquella época, involucrados en un proyecto emancipador cuyos fundamentos no deberían dejar de ser revisados³¹.

28> León Ferrari lo expresaba del siguiente modo en «El arte de los significados», 1968: «El arte no será ni belleza ni novedad, el arte será efectividad y perturbación. La obra de arte eficaz será aquella que, en el contexto en que el artista se mueve, tenga un impacto similar al de un ataque de guerrilla en un país en su camino hacia la liberación», en: Ana Longoni y Mariano Mestman, *Op. Cit.*, pág. 142. Recuérdese, asimismo, la pancarta mostrada en *Tucumán Arde* que homenajeaba a «los patriotas de Taco Ralo» y que generó desavenencias entre los militantes de la CGTA.

29> Rodrigo Alonso ha subrayado las connotaciones paradójicas de este

concepto, tan recurrente en la lógica del discurso capitalista, véase R. Alonso, «Ansia y devoción: una mirada al arte argentino reciente», Rodrigo Alonso y Valeria González, *Ansia y devoción. Imágenes del presente*. Buenos Aires, Fundación Proa, 2003, pág. 18. Por otra parte, la concienciación irreflexiva que propugnaba la producción textual de los integrantes de la experiencia incita a meditar sobre el grado de representatividad de su ideario.

30> Entrevista concedida al autor de este texto el 23 de noviembre de 2006.
30> Entrevista concedida al autor de este texto el 23 de noviembre de 2006.

31> Sin ánimo ninguno de restituir la teoría

de los dos demonios, estimo que esa crítica ideológica contribuiría a desmitificar *Tucumán Arde*, a desplazarla de su consagración historiográfica, discriminando qué aspectos pueden tener mayor vigencia en la actualidad a la hora de reevaluar las relaciones entre arte y política. Desde ese punto de vista, me parecen ejemplares las reflexiones críticas de Pilar Calveiro en torno a la filosofía y la lógica operativa que guiaron la deriva de los grupos armados y las organizaciones políticas que los apoyaban, véase P. Calveiro, *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires, Norma, 2005, págs. 97-190.

En conclusión, pienso que el sentido del relato aquí cuestionado no debe buscarse tanto en el rescate exhaustivo del pasado como en el momento en que esas narraciones salieron a la luz³². El carácter teleológico que acompaña a los relatos de la disolución del arte en la política es cuestionable tanto por la pluralidad de manifestaciones que se dieron coetáneamente durante los años sesenta como por el carácter discontinuo, intermitente o dubitativo de las prácticas y la propia trayectoria biográfica de los artistas. Estas narraciones responden, sin embargo, a una doble pretensión: por una parte, la de inscribir aquellas obras dentro de la historia y la historia del arte ar-

gentinas; por otra, mucho más importante, al deseo de sumarse a la dinámica de un contexto político marcado por la recuperación de la memoria histórica frente a los crímenes del Proceso y la complicidad del menemismo con las leyes de Obediencia Debida y Punto Final. Este último propósito encontró nuevas energías tras el Corralito de 2001, con la toma de fábricas y la consolidación y aparición de diversos grupos de arte activista que tratan de prolongar críticamente el sentido otorgado a experiencias como *Tucumán Arde*³³, redimensionando de ese modo el criticismo *kitsch* que acompañó a algunas de las obras que en la década anterior aludían a los sesenta³⁴.

32> «Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo 'tal y como propiamente ha sido'. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro», W. Benjamin, «Sobre el concepto de historia», VI, *Obras*, libro I, vol. 2. Madrid, Abada, 2008, pág. 307.

33> Véase Ana Longoni, «¿Tucumán sigue ardiendo?» en el que se citan colectivos como GAC (Grupo de Arte Callejero), Etcétera, TPS (Taller Popular de Serigrafía) o Arde! Arte, en: *Art. Cit.*, págs. 229-244.

34> Esta última reflexión ha sido matizada tras una observación de Ana Longoni a la

primera versión de este texto y la lectura de un artículo de Gustavo Buntinx, que me hicieron replantearme mi visión despolitizada –por indocumentada– de los años noventa. En comunicación personal, Ana Longoni me señaló: «(...) atribuyes a mi narración un afán politizador sobre un contexto artístico despolitizado, repitiendo a pie juntillas el asentado prejuicio post-2001 sobre la escena artística de los noventa como una escena frívola y «light», contra la que emerge el «arte activista». Nada más lejos de mi vivencia y mi evaluación de la escena de los 80/90 (...) Mi acompañamiento desde la escritura del

proceso de «surgimiento, expansión y crisis del arte activista reciente» (para ponerle un título gracioso y rápido a un complejo y aún abierto panorama) no admitió nunca la fácil etiqueta de «herederos de *Tucumán Arde*», sino que se preguntó por sus conexiones, revisiones y distancias con la escena de los sesenta, y sobre todo la de los ochenta». Buntinx, por su parte, rescató el componente crítico de la obra de Rosana Fuertes y Daniel Ontiveros en «*Arte light*», Gerardo Mosquera (coord.), *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*. Badajoz, MEIAC, 2001, págs. 83-110.

Respuesta a Jaime Vindel

Ana Longoni¹

Buenos Aires, 7 de marzo de 2008

Estimado Jaime:

Me llegó, por vía indirecta (a través de mi amigo, el investigador peruano Miguel López, que la encontró en la web), tu conferencia del año pasado titulada “Los sesenta desde los noventa...”. En principio, quiero felicitarte por la rigurosidad de tu trabajo de investigación y por la agudeza de las observaciones que planteás a la historiografía de la vanguardia argentina de los sesenta, en particular a mi enfoque. Le pasé tu texto a Roberto Jacoby, con quien editamos **ramona** y nos interesa mucho proponerte publicarlo allí, como manera de poner en discusión las preguntas e hipótesis que lo mueven. Pienso que tu trabajo puede dar lugar a un intercambio muy estimulante. Lamento que no se generara la posibilidad de cruzar ideas entre nosotros previamente, pero espero que de aquí en más sepas que esa puerta por mi parte está totalmente abierta. ¿Qué mejor que alguien que te obligue a pensar y revisar lo ya hecho/dicho desde otra óptica?

He tomado nota al leer tu texto de una serie de cuestiones, algunas de carácter más general (digamos, las tesis de las que partís) y otras, puntuales (alguna información complementaria, que puede ayudarte a refrendar o a revisar tus afirmaciones). Te las comento:

1. ¿Un bloque?

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, así como un recorte parcial de las producciones de Helio Oiticica y Lygia Clark– que viene teniendo lugar en la última década, parece indiscutible hablar hoy de su definitivo ingreso al canon. Sin embargo, aquello que puede percibirse desde afuera como un reconocimiento monolítico y coincidente en los relatos historiográficos, curatoriales, etc., dista mucho de ser homogéneo y trunca un cúmulo de conflictos explícitos y tensiones implícitas, sentidos en pugna, posiciones muy distintas e incluso contrapuestas. La aparición de relatos anticanonícos o alternativos sobre los inicios u orígenes de *otros* conceptualismos interviene entonces en un mapa complejo en el que se dirimen operaciones de apropiación e hipótesis de interpretación que no son de ninguna manera equiparables.

Entonces, la primera cuestión general que plantearía a tu enfoque es que subsumís, a partir de la detección de “lugares comunes”, en un bloque monolítico que llamás la “historiografía sesentista” argentina, las distintas recuperaciones de la vanguardia de los sesenta que vienen teniendo lugar desde los noventa (la de Fantoni, la de Giunta, la de Herrera, la de López Anaya, la de Ramírez,

¹ Investigadora del CONICET y Profesora de la UBA. Es autora, entre otros títulos,

de *Del Di Tella a Tucumán Arde* (El cielo por asalto, 2000), *Traiciones* (Norma, 2007)

y compiladora del reciente volumen *El Siluetazo* (Adriana Hidalgo, 2008).

la mía, etc.), que no tienen necesariamente el mismo signo ni van en el mismo sentido. Y no se trata sólo de matices en las interpretaciones, o en los problemas o puntos de partida, ni de diferentes lecturas de las fuentes; se trata de entender nuestros proyectos de investigación 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 dice de sí misma Rachel Weiss —una de las curadoras de *Global Conceptualism*, la exposición en el Museo Queens en 1999 que fue un hito dentro de esta saga—, me reconozco por cierto “implicada en la batalla por la historización de los primeros pasos del conceptualismo”² y responsable en parte de cómo se inscriben y circulan esos relatos.

2. ¿Conceptualismo?

Encuentro muy provocativa tu objeción acerca de nuestra sujeción al término “conceptualismo” al etiquetar o ubicar las producciones de la vanguardia sesentista, y mucho más el señalamiento de cómo asumimos sin demasiada distancia la rápida y poco feliz categoría “conceptualismo ideológico” que propuso Marchán Fiz en 1974 para designar los pocos episodios de los que tenía noticia del arte argentino contemporáneo al elaborar su clásico libro *Del arte objetual al arte del concepto*.

Entiendo, sin embargo, que yo misma he puesto reparos a esas categorizaciones, aún cuando reconozco que a veces las termino usando por el extendido consenso o el marco de discusión en el que a veces soy interpelada. Por ejemplo, el encuentro en el que nosotros dos nos conocimos sobre ini-

cios del conceptualismo del sur (España, Portugal y América Latina) y del este de Europa, que se hizo en Barcelona en mayo del año pasado en el marco del proyecto “Vivid Radical Memory”, que coordinaba Antoni Mercader. Pienso en particular en el texto que presenté en esa ocasión³ o incluso en algún pasaje de la tercera parte del libro *Del Di Tella a Tucumán Arde*, en el que Mariano Mestman y yo alertamos sobre las implicancias de asumir pasivamente la denominación metropolitana de “conceptualismo”, más aún cuando los propios artistas del itinerario del ‘68 se resistieron temprana y enfáticamente a la asimilación de sus prácticas a lo que llamaron la “nueva moda” del arte conceptual. Me refiero a algunas tomas de posición inmediatamente posteriores a la finalización de Tucumán Arde, en la que Ferrarri, Renzi, Jacoby y otros reaccionaron contra lo que percibían como una neutralización o una apropiación por parte de las instituciones artísticas⁴.

Respecto de la asignación de una dimensión “ideológica” al temprano conceptualismo latinoamericano, me resulta tremendamente problemática en tanto atribuye una condición particular adosada que lo diferenciaría del resto de los conceptualismos. Seguramente vienen a tu cabeza tantos contraejemplos, como a la mía, de artistas conceptuales europeos o norteamericanos cuyos trabajos podrían perfectamente incluirse bajo el mote de “ideológicos” (sin que ello aclare mucho, por otra parte, de su especificidad) o, viceversa, artistas latinoamericanos cuya asignación a dicho rubro impide pensar, reduce o aplanan otras dimensiones cruciales de sus proyectos creativos. En el mismo sentido va tu pregunta: “¿por

2> Rachel Weiss, “Reescribir el arte conceptual”, *Papers d’Art* 93, Girona, Espai d’Art Contemporani, 2007, pp. 151-155.

3> “Otros inicios del conceptualismo

(argentino y latinoamericano)”, posteriormente publicado en *Papers d’Art*, N° 93, Girona, 2° semestre de 2007

4> Longoni, Ana y Mariano Mestman. *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Vanguardia

artística y política en el ‘68 argentino, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000, pp. 230-232.

qué incluir Tucumán Arde dentro del conceptualismo (ya sea político o ideológico), cuando muchos de aquellos artistas se negaron a tal adscripción?”. Sin duda, nos compete problematizar la etiqueta “conceptualismos” 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 ese plural entremillado? 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 sesenta pero cuyas consecuencias son indiscutibles en la producción y la teoría artísticas contemporáneas”.⁵ Incluso sospecho que hay que ser todavía más radicales y enfáticos en pensar dicho giro como un quiebre irreductible al “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”.⁶ Desde esta perspectiva, entonces, termina siendo una muletilla falaz considerar que las producciones experimentales y críticas de los sesenta y setenta en los distintos contextos latinoamericanos se pueden subsumir en una subtendencia periférica denomi-

nada “conceptualismo político” o “ideológico”, 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 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 autodisolverse 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.

3. Vanguardia

Ahora bien, si aceptamos que el término “conceptualismo” puede ser una etiqueta restrictiva, una cárcel para confinar producciones que se rebelaron a los límites del Arte, una cuadrícula para clasificar tranquilizadamente prácticas e ideas inclasificables, ¿qué conceptos cabe inventar o bien recuperar del propio vocabulario de los artistas y teóricos que protagonizaron aquella época para designar las prácticas que historiamos? Vengo insistiendo desde hace años en pensar aquellas intensidades en términos de “vanguardia”, y allí sí hago una apuesta fuerte por una “nominación”. La operación

5> Programa de la Red de Investigadores sobre Conceptualismos en América

latina, 2008.
6> Rachel Weiss, op. cit.

implica poner en discusión y redefinición de una categoría teórica (y la consiguiente toma de posición dentro del complejo 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. Por otro lado, cabe considerar los empleos “de época” que del término vanguardia hicieron los propios artistas y teóricos cuando recurrieron a esa noción para caracterizar su posición o construir su identidad. Es bien sabido que “vanguardia” es una autodefinición recurrente desde muy distintas posiciones en el campo artístico en ese período, una 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.⁷ Hablar de “vanguardia” para referirnos a estos movimientos artísticos tampoco 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. Asociada a este término aparece una batería de conceptos que proponen los mismos artistas para nombrar lo que hacen. Oscar Masotta postula de modo excluyente: “En arte sólo se puede ser hoy de vanguardia”. Su sistema de conceptos para abordar el arte contemporáneo incluye la noción de *ruptura* (no existe una relación de pasaje o continuidad entre el arte previo y la vanguardia, sino una “conexión de ruptura”), *desmaterialización*, *ambientación* y *discontinuidad*. Por su parte, Ricardo Carreira propone la noción de *deshabitación* para designar el efecto del arte: incomodador de tal modo que para la buena conciencia adormecida resulte intolerable.

En un sentido semejante, Edgardo Vigo empleó el término *revulsión*. E insistió –como también de alguna manera lo había hecho Alberto Greco– en que en el arte (o en su arte) no había representación sino *presentación*, lo que implica 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.

4. Descentrados

Ubico el texto de Benjamin Buchloh que citas como uno de los eslabones –entre muchos otros esfuerzos de diversos autores, curadores y artistas– en la puesta en cuestión del canon del conceptualismo central desde dentro del propio centro, movimiento que también se evidencia en los años noventa, como reacción ante la consagración institucional de un relato del conceptualismo angloamericano como tendencia artística clausurada y autorreferencial. Dicho movimiento se propone recuperar otras zonas y otras lecturas de la producción crítica de la década del sesenta entendiéndolas en términos de “crítica institucional”. Considerar, por tanto, que las prácticas conceptuales angloamericanas se restringen al paradigma tautológico o al lingüístico es *también* una falacia a discutir.⁸

Por otra parte, me parece un tanto limitante considerar las realizaciones de Arte de los Medios como obras meramente analítico-reflexivas. Sin duda que las obras de Masotta y del grupo Arte de los Medios que mencionás y otras del período tienen una dimensión tautológica, pero no puede obviarse que su apuesta principal tiene que ver con explorar la materialidad social de los medios masivos, como los mismos artistas y teóricos involucrados enfatizan.

7> Lo señala Rodrigo Alonso en su intervención en: VVAA, *Vanguardias argentinas*, Buenos Aires, Libros del

Rojas, 2003.
8> Fernando Davis despliega este argumento en su texto incluido a

continuación, de modo que no redundaré en el punto.

Hay un error en tu afirmación de que Mariano y yo ponemos en discusión la datación de la obra “Una y tres sillas” de Kosuth respecto de la supuesta anterioridad de la obra “Soga y texto” de Carreira. En la página 56 del libro *Del Di Tella a Tucumán Arde* que vos citás datamos la obra de Kosuth a la “usanza tradicional”, o sea en 1965.⁹ No me interesa discutir cuestiones de fechas o de precedencias, porque me resulta ciertamente inútil e impropio el dato de si “Soga y texto” pudo anteceder en un año a “Una y tres sillas” o fue al revés. Estamos de acuerdo con que ambos artistas “llegaron a planteamientos aparentemente similares a partir de caminos diversos”, como vos sugerís. ¿Qué sentido tendría, además, invertir la lógica instalada de que el centro precede-determina-influye lo que acontece en la periferia? En otro texto¹⁰ señalamos la simultaneidad con que Masotta y la crítica norteamericana Lucy Lippard proponen el concepto “desmaterialización” para caracterizar el curso que estaba asumiendo el arte contemporáneo, pero justamente insistimos en que no tiene el menor sentido discutir quién fue el primero en emplearlo sino considerar la coincidencia como síntoma de un clima de época compartido. Decís que hablar en estos términos es idealista. No lo pensamos como generación espontánea de ideas similares, negando su conexión material, sino que sospechamos que, más allá de los intercambios Norte-Sur (exposiciones internacionales, visitas de críticos, teóricos o artistas, circulación de publicaciones especializadas, etc.), existen coordinadas que explican y afinidades que emparentan obras e ideas comparables que se

produjeron simultáneamente aquí y allá, aun con sus especificidades y contextos diversos. De ningún modo se trata de caer en estériles disputas por la propiedad intelectual de una noción como “desmaterialización” –que además ya había sido acuñada cuarenta años antes en la Rusia revolucionaria–, sino que se pueden entender estas coincidencias como una señal de cómo se conformaban entonces redes transnacionales de circulación de ideas y experiencias, a partir de lo que Jacoby llama una “conciencia [colectiva] mediática”.

El punto quizá sea, entonces, no quedarse en la pura notación de la coincidencia o en el señalamiento de la precocidad de un fenómeno que nace sin nombre, sino repensar el vínculo entre centro-periferia partiendo de parámetros muy diferentes a los de irradiación o difusión desde la metrópolis a los márgenes, que corre el riesgo de colocar a las producciones realizadas en el margen en términos de retraso, pobreza, lejanía o exotismo. Tampoco alcanza para explicar esas simultaneidades la metáfora de la “puesta al día”, tan frecuentada en ese entonces.

Más bien creo que se impone historizar las conexiones entre fenómenos artísticos y extraartísticos en la complejidad de cada situación específica, lo que no implica caer en una posición relativista, que se limite a remarcar la diferencia, y obvie o licue la desigualdad entre centro y periferia. Considerar la existencia de un clima de época compartido excede la circulación unidireccional de información y produce obras (e ideas) que fluyen en formas no subordinadas a cánones metropolitanos, dando lugar a procesos de experimentación

⁹ Sin tomar posición en la discusión, menciono en otro lado que Buchloh pone en duda esa datación. Ana Longoni, “El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo”, en: *Arte y literatura en la Argentina del Siglo XX*, Buenos Aires, FIAAR-Fundación Espigas-

Fundación Telefónica, 2006.

¹⁰ Ana Longoni y Mariano Mestman, “Después del pop, nosotros desmaterializamos. Oscar Masotta, happenings y arte de los medios en los comienzos del conceptualismo” en: Inés Katzenstein (ed.), *Listen, Here, Now!*

Argentine Art of the Sixties, The Museum of Modern Art (MOMA), Nueva York, 2004, pp. 156-172. Publicado también en español bajo el título general *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los sesenta*, MoMA-Fundación Proa-Fundación Espigas, Buenos Aires, 2007

semejantes en distintos puntos del globo. Estas hipótesis pueden ayudar a explicar los inicios simultáneos y coincidentes de “conceptualismos” en –por ejemplo– Argentina, Yugoslavia y Estados Unidos. Propongo llamar *descentradas* a estas condiciones particulares de producción y circulación.”

5. Varia

- Encuentro muy sugestivo leer “La familia obrera” como réplica romerobrestiana a la moda de la política. Ello podría explicar el rechazo que generó esa obra (en la que el propio Bony reconoce haberse puesto en el lugar del torturador) en varios integrantes politizados de la propia vanguardia (por ejemplo, Rubén Naranjo). Creo que, además, el dato de que Romero Brest “encargara” obras no es menor dado que no fue el único caso en el que censuró, modificó o vetó proyectos (como el de Carreira, en esas mismas Experiencias 68, que le propuso como obra “hablar”).

- Que los propios artistas releen o recodifican décadas más tarde sus propias realizaciones con otras claves no me parece algo extraño, todo lo contrario. Además, las dos lecturas (la técnica, la política) de Pablo Suárez sobre su obra presentada en Experiencias Visuales 1967 no son incompatibles ni contradictorias entre sí: en la primera, hace énfasis en una descripción de los materiales y recupera la segunda como un eslabón de lo que le aconteció más tarde. Podría leerse el caso inverso en las versiones que los artistas concretos dieron a posteriori de su período comunista (1945-1948), en el que minimiza-

ron o directamente borraron el explícito cruce con la teoría y la praxis marxista que los había alentado en los años cuarenta. Pienso que más que exigirles a los artistas que mantengan una coherencia inamovible con lo que fueron o pensaron, el esfuerzo es aproximarnos a las variaciones en sus relatos para volverlas hallazgos significativos a la luz de las distintas posiciones que sostienen.

- ¿No correspondería una distancia crítica semejante de tu parte la mención que traés a colación del juicio de Juan Carlos Romero (de quien me considero amiga, por otra parte) en el que opina hoy que ninguno de los autores de Tucumán Arde tuvo militancia activa, lo que es un dislate (nada más con mencionar que Favario murió en una celada militar y Ruano fue preso político durante largos años, ambos con grado militar dentro del ERP, creo que alcanza y sobra)?

- Te preguntás por qué los artistas no entraron al FATRAC como un paso coherente a la organicidad de sus posiciones políticas. Algunos lo hicieron, los más próximos al PRT-ERP.¹² Otros no, por el sectarismo y la manipulación que detectaron en su conducción. Otros tampoco, porque sus posiciones políticas eran distantes o distintas a las de esa agrupación (como en los casos de Pablo Suárez o de Margarita Paksa, que se vincularon al peronismo de izquierda). El FATRAC no era la única opción, en todo caso, y considerarlo como el paso obligado de la “organicidad” militante en los artistas pasa por alto las tensiones y divergencias existentes en el seno de la Nueva Izquierda.

11> Con el término *descentrado* pretendo aludir a aquello que está desplazado del centro pero también a un centro que ya no se reconoce como tal, extrañado, desconcertado, que está fuera de su eje. Raymond Williams, en *Políticas del Modernismo* (Buenos Aires, Manantial, 1997) llama a analizar las vanguardias con algo de su propia ajenidad y distancia, despegándose de las cómodas y hoy internacionalmente adaptadas

formas de su incorporación y naturalización. Esto es: observar la metrópoli desde un adentro que está afuera (los desposeídos interiores, el mundo pobre que siempre fue periférico a los sistemas metropolitanos). Concluye: “Hay que poner en tela de juicio un nivel: la interpretación metropolitana de sus propios procesos como universales”. El desafío (y la provocación) radica en invertir el flujo habitual (rastrear las

repercusiones del centro en la periferia) para pasar a pensar el movimiento inverso: qué tiene el mismo centro de periférico o de descentrado.

12> Véanse al respecto “El FATRAC, frente cultural del PRT-ERP”, en revista *Lucha Armada* N° 4, Buenos Aires, septiembre de 2005, y “El pasaje a la política”, en: *Eduardo Favario: entre la pintura y la acción*, Rosario, Centro Cultural Parque de España, 1999.

6. Ineluctabilidad del proceso político

Hay varias obras en 1966-67, además de las de Carreira, Bony y Suárez que mencionás, que abonan tu tesis sobre otras “vertientes del conceptualismo” (permítame llamarlas así, hasta que ideemos una denominación más atinada) que te sugiero considerar: especialmente, las de Bortolotti, Favario, Renzi, Escandell y Carnevale en Rosario, las de Jacoby, Carballa, Ruano, Paksa, Lamelas y otros en Buenos Aires, la de Vigo, Ginzburg, Pazos y otros en La Plata, etc. Igualmente considero que estas propuestas y otras muchas (como aquellas inscriptas en las estructuras primarias, o próximas al pop, o a la psicodelia, etc.) pueden ser leídas no tanto como hechos que “cuestionan la supuesta coherencia e ineluctabilidad del proceso de politización”, como proponés, sino como manifestaciones de una escena artística múltiple y diversificada en la que un año después el vector de la politización tallaría fuerte. Desde mi punto de vista, no se trata de sostener o de negar que la politización estuviera ya inscripta en las obras previas a 1968 como destino irremediable: la radicalización estética y el curso acelerado de experimentación en el que estaba inmersa la vanguardia (en sus muchas opciones) se entramó con un contexto de vertiginosa politización de la sociedad en medio de la hostilidad de la dictadura de Onganía. Esa particular coyuntura política (en la que sin duda es muy significativo el asesinato del Che en 1967, como antes la guerra de Vietnam o la invasión a Santo Domingo de 1965) se entrecruza con la dinámica de radicalización artística que atravesaba la vanguardia, acuciada por la extrema sensación de inutilidad y vacuidad de cualquier gesto –por revulsivo que éste fuera dentro de las paredes del arte, “estas cuatro paredes [que] encierran el secreto de transformar todo lo que está dentro de ellas en arte” –como proclamara Pablo Suárez. Y

allí no creo que la discusión sea si la politización de los artistas tuvo su año culminante en 1965 o 1967: me parece innegable que el año clave es 1968, por la inédita condensación que allí sucede cuando se desencadena una vertiginosa seguidilla de acciones y definiciones colectivas que signan el proceso de mayor radicalización artística y política de esta vanguardia.

Tampoco comparto con vos la idea de que “los artistas se vieron impelidos a ello por un contexto histórico que, a modo de *exterioridad*, venía radicalizando los planteamientos políticos de ciertos sectores sociales y grupos de acción de la sociedad argentina” conduciéndolos al abandono del arte en aras del pasaje a la política. Tiendo a pensar más bien que estos artistas vivieron esa renuncia como la decisión más coherente con el itinerario colectivo de radicalización tanto artística como política que estaban atravesando. Por supuesto, y lo sostuve en varias oportunidades, el mandato de la política se tornó después de 1968 crecientemente antiintelectualista y tendió a volver irreconciliables las ideas-fuerza de “vanguardia” (artística) y “revolución” (política) que con diversos programas los artistas pretendían conciliar. Sin embargo, me parece un tanto peligroso el curso que sugerís, cuando provocativamente sostenés que si la historia del arte recuperó para sus fueros a la discola “Tucumán Arde” debería hacer otro tanto con todas las acciones anónimas del foquismo setentista. Me recuerda a la sórdida acusación que un conocido coleccionista de arte argentino vertió en un foro internacional contra los autores de “Tucumán Arde” como los irresponsables cuyas proclamas terminaron acarreado las miles de desapariciones posteriores. Sé bien que no estás diciendo eso, pero tu sugerencia deja abierta la puerta a ese tipo de argumento. Y además, ¡imaginate el desquicio de escribir la historia de la lucha armada en la Argentina desde la

historia del arte, y describir, por ejemplo, el asalto a Monte Chingolo como performance o como body art!

A la vez: ¿alcanza la perspectiva disciplinar de la historia del arte para componer una historia de Tucumán Arde, El Siluetazo o tantos otros episodios? No. Pero tampoco la historia de la política ha dado cuenta hasta ahora de su complejidad. Abordar estos episodios desde los desbordamientos que implican tanto de la historia del arte como de la de la política puede ayudarnos a aproximarnos a una comprensión que no desactive su potencia, ni obvie sus límites ni mitifique sus alcances.

7. Genealogías

Aunque coincida con vos en que todo relato reduce, restringe, domestica y cercena un corpus de experiencias mucho más complejas e inasibles, también opino que puede ser un poco paralizante y relativista anular cualquier pretensión genealógica. Admito que sí, que en mi trabajo de investigación hay una pretensión genealógica explícita, que tiene que ver con recuperar y otorgar densidad (documental, testimonial, interpretativa) a episodios que han quedado excluidos (por su propia marginalidad o posición limítrofe) de los relatos oficiales de la historia del arte y de la historia de la política. Vos llamarías a eso "historia del arte argentina de izquierdas", nombre que me resulta un poco estigmatizante, pero que apela a una tradición compleja y rica en la que definitivamente sí me reconozco (a diferencia del escozor que quizá produciría esa denominación en algunos de los historiadores o críticos que han escrito sobre los sesenta y que en tu texto aparecen mencionados en bloque).

Lo más peligroso, me parece, es que atribuya a mi narración un afán politizador sobre un contexto artístico despolitizado, repitiendo a pie juntillas el asentado prejuicio post-2001 sobre la escena artística de los noven-

ta como una escena frívola y "light", contra la que emergería el "arte activista". Nada más lejos de mi vivencia y de mi evaluación de la escena de los ochenta-noventa. Sobre ese debate hay bastante escrito o en proceso de escritura.

Por otra parte, para cualquier observador del arte contemporáneo salta a la vista que en los últimos tiempos existe una tendencia internacional a la legitimación institucional de prácticas que cruzan de manera radical arte y política. Si esa tendencia actual deviene en la incorporación y domesticación de legados críticos y tiene el signo de una neutralización o, al contrario, el de una reactivación crítica es algo que no está clausurado sino que se define en cada caso concreto. Señalar únicamente que estos legados radicales corren el riesgo de aplacarse 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 contradictorio. Lo cierto es que esta tendencia institucional se nutre de la genuina aparición de varios grupos de arte activista que en estos diez últimos años –no solamente en Argentina sino en muchas partes del mundo– se proponen articular sus prácticas artísticas con nuevos movimientos sociales. Ante ella, 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 quizá proveniente de la teoría de la vanguardia en clave bürgeriana, que asocia de manera indisoluble a la vanguardia con la 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 nuestras perspectivas con las de otros. Porque se

trata de pensar también qué nos pueden legar esas poéticas políticas para inventar nuevas formas emancipatorias sobre 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”.¹³

8. El mito de Tucumán Arde

Estoy de acuerdo con vos en cuanto a la sobredimensión y a la mitificación de Tucumán Arde (lo que puede sonar raro ya que, en tu argumentación, aparezco como la mayor responsable de dicho curso) y he advertido explícitamente sobre ese riesgo en varias oportunidades.¹⁴

A la hora de intentar construir algún dispositivo de lectura que reactive el sustrato crítico de aquella experiencia, ¿qué efectos – más acá o allá de nuestra voluntad– produce o desencadena nuestra propia labor de investigadores? ¿Cómo ingresar al museo o a la academia los escasos restos o registros parciales de producciones colectivas que se autoexcluyeron del circuito de arte institucional sin aplanar sus sentidos? ¿Qué reverberaciones y potencias podemos hacer resonar en nuestro presente, desde nuestro rol de investigadores, críticos, curadores, artistas? Advertido de estos riesgos, Cristian Gómez (del colectivo de pensamiento sobre arte latinoamericano Tristestópicos) nos preguntaba 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 des-

hegemonizar la lectura de cara a otros sectores políticos implicados?, ¿cómo se construye esta zona de pluridiscursividad radical?”. Sus preguntas están abiertas a los ensayos de respuestas que podamos elaborar, sobre todo en el día a día de nuestras prácticas y posicionamientos.

Lo cierto es que, más allá de los recaudos tomados que no nos eximen de la responsabilidad que tenemos en tanto sujetos involucrados en la recuperación de aquellas experiencias, no podemos dejar de interrogarnos ante las condiciones de visibilidad, los riesgos de fetichización o de mitificación, e incluso recientes fiebres de mercado por incorporar a sus fueros también a esas experiencias hasta ahora invisibles a esa lógica, pero que nuestro mismo trabajo ha generado o puede generar. Porque a veces ocurre que ponemos en marcha procesos cuyas derivas escapan de nuestras manos. Suely Rolnik ha señalado con insistencia estos riesgos cuando advierte la incorporación fetichizada al circuito institucional de los sencillos objetos que empleaba Lygia Clark en las terapias con la memoria de cuerpos traumatizados por el horror de la dictadura brasileña, por ejemplo un trozo de plástico que usaba en esas sesiones colocado encima de una tarima. Ella denuncia que una serie de restos, de documentos o registros devienen en obra dentro de una colección, cuando en su origen eran dispositivos de acción, que tenían que ver con producir efectos reparadores con y sobre el cuerpo del otro. Ante este dilema, Suely viene experimentando e inventando nuevos dispositivos curatoriales para generar otras posibilidades de aproximación sensible y no cosificadora ni reductiva a aquellas experiencias por parte de quienes Lygia llamaba sus “clientes”.

13> Guillermo Fantoni, en revista *Faro*, Rosario, 2007, p. 40.

14> Véase, entre otros, “Tucumán Arde: Ein Bericht” y “Tucumán Arde heute:

Zwischen Mitos und Museum”, en: *Tucumán Arde, eine Erfahrung*, Berlín, books, 2004, o en el mismo “¿Tucumán sigue ardiendo?”, en: *Revista Sociedad*

n° 24, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales (UBA), Buenos Aires, 2005, pp. 163-180.

Una tensión semejante ocurre cada vez que se implica a Tucumán Arde en muy diversos contextos de exhibición. ¿Los restos documentales (fotos, documentos, afiches) pueden comunicar siquiera parcialmente alguna de las versiones de la historia compleja de aquella realización colectiva? Y en todo caso ¿qué comunican? ¿Se puede reponer en densidad esa experiencia en una sala de museo? Los riesgos que se corren cada vez que se muestran materiales del Archivo de Tucumán Arde o se compone un relato de aquella experiencia son diversos: caer en la estetización banalizante al devolverla a aquel territorio estético de la que aquella experiencia se desmarcó en su tiempo, o bien insistir en una mitificación acrítica, convirtiéndola en una suerte de escena primigenia (e igualmente anquilosada) del arte político o en el “símbolo y modelo del arte activista”. Mi experiencia de acompañamiento del “sur-gimiento, expansión y crisis del arte activista reciente en Argentina” (para ponerle un título rápido a un panorama complejo y aún abierto) no admitió nunca la fácil etiqueta de “herederos de Tucumán Arde” sino que se preguntó por las conexiones, revisiones y distancias que los diferentes colectivos surgidos desde mediados de los noventa sostuvieron con la revisitada escena de los sesenta, y sobre todo con la de los ochenta, mucho menos considerada aunque quizá más pertinente por su conexión histórica precisa y su afinidad con las prácticas recientes.¹⁵ Por lo que conozco del proceso, dudo que se pueda afirmar que estos grupos sostienen unívocamente la mitificación acrítica de Tucumán Arde, aunque existen ejemplos que van en ese sentido y lo asumen como un mito de origen, ignorando las tensiones y conflictos inscriptos en la historia del itinerario del '68, que en parte son similares a los que

atravesaban hoy ellos mismos. No puedo dejar de mencionar que hay también buenos ejemplos de lo contrario: la reactivación de un legado crítico en las prácticas del arte activista contemporáneo encuentra en episodios históricos (y no solamente en Tucumán Arde) conexiones precisas y reservorios de recursos y experiencias. 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. En ese contexto, los esfuerzos por llevar a cabo una (auto)crítica colectiva respecto del curso que asumió la política radicalizada en los setenta es un asunto en el que me siento fuertemente implicada.¹⁶ Cuando hace más de ocho años Mariano Mestman y yo terminamos de escribir nuestro relato del itinerario del '68, apostábamos a intervenir con *Del Di Tella a Tucumán Arde* 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 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 en su entorno) por esos casos hasta entonces desatendidos podría convencernos de la inutilidad de nuestra intención, en la medida en que nuestro trabajo terminó incluso contribuyendo a alimentar la versátil maquinaria canonizadora. Sin embargo, sostenemos que aún está abierta la disputa por definir el signo del legado de aquellas experiencias y sus consecuencias para nuestro presente. ¿En qué formas extienden su conflictividad al presente? ¿Es posible sa-

15> Véase el volumen colectivo *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

16> Véase por ejemplo mi libro *Traiciones*, Buenos Aires, Norma, 2007.

lirse de la encerrona, para que estos acontecimientos pasados se vuelvan críticamente sobre nuestro tiempo? La tarea hoy no es –como entonces– reconstruir un 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 sigue obligándonos a preguntar

–una y otra vez– por lo que aún no entendemos ni resignamos.

En fin, Jaime, son sólo apuntes informales y rápidos para iniciar una conversación. Vuelvo a felicitarte por lo inquisidor de las preguntas y el develamiento de episodios de los que da cuenta tu escrito. A la espera de tus comentarios y deseando que podamos seguir intercambiando ideas, te mando un abrazo,

Ana

<p>Cecilia Pacella: una nueva suscriptora, muy poética</p>	<p>Roberto Echen se abasteció de ramonas por un año</p>
<p>Marcos Hopstein renovó gustoso su suscripción anual</p>	<p>Bienvenido Carlos Altinier al club de suscriptores ramonil</p>

DOSSIER 60/90

El conceptualismo como categoría táctica

Fernando Davis¹

Me propongo en este trabajo exponer una serie de discusiones y preguntas en relación con el texto del investigador Jaime Vindel "Los sesenta desde los noventa: notas acerca de la reconstrucción historiográfica (en clave conceptualista) de la vanguardia argentina de los años sesenta". El presente escrito apuesta a revisar algunos de los argumentos de ese provocativo texto, al tiempo que articular ciertas claves interpretativas para pensar los conceptualismos de las escenas argentina y latinoamericana, desde una lectura crítica susceptible de reponer la densidad disruptiva de estas prácticas, aplacadas en su potencialidad disidente en las cómodas concesiones de un relato que reduce la conflictividad de los conceptualismos en América Latina a los aplanamientos de sentido de las categorías normadas.

Presento esta discusión en tres partes: en la primera, propongo repensar algunas problemáticas planteadas por Benjamin Buchloh en su ensayo "El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones", a la luz de los desarrollos conceptuales en América Latina. En la segunda parte, pretendo revisar la supuesta relevancia de las estructuras prima-

rias en el campo artístico argentino y su vinculación con la vanguardia internacional. En la tercera, sostengo una apropiación y un uso *tácticos* de la categoría conceptualismo, con el propósito de desarmarla en las direcciones unitarias que funda en su segura estabilidad y en los rígidos binarismos que reactualiza en la abstracta oposición entre el arte conceptual del centro y los conceptualismos de las periferias.

Los "usos" de Buchloh

En "El arte conceptual de 1962 a 1969...", Buchloh escribe: "Desde el principio, el desarrollo del arte conceptual englobó un conjunto tan complejo de enfoques opuestos que cualquier intento de análisis tiene que tratar con extrema cautela las enérgicas voces (en su mayoría procedentes de los propios artistas) que exigen que se respete la pureza y la ortodoxia del movimiento. Esta peculiaridad del arte conceptual obliga a evitar la homogeneización estilística retrospectiva típica de los análisis que se limitan a un grupo de individuos y a un conjunto de prácticas e intervenciones históricas estrictamente definidas [...] la historia del 'arte de concepto' [...] no puede limitarse a una mera enumeración de los autoproclamados protagonistas del movimiento ni someterse académicamente a la pureza de intenciones y ope-

¹ Es investigador, curador independiente y profesor en la UNLP y la UBA. Su tesis

doctoral en elaboración se centra en el conceptualismo argentino de los años

sesenta y setenta.

raciones que reivindicaron. Estos artistas anunciaron sus convicciones con ese tono de superioridad moral –que hoy resulta un tanto ridículo– típico de las reivindicaciones hipertróficas que aparecen en las declaraciones de las vanguardias del siglo XX². En sus polémicas argumentaciones, el ensayo de Buchloh disputa su criticidad en la puesta en cuestión de los relatos canónicos del arte conceptual, cuyos inicios la historiografía ha situado en las prácticas lingüísticas y tautológicas del estadounidense Joseph Kosuth y los británicos del colectivo Art & Language. Publicado originalmente en 1989 en el catálogo de la exposición *L'art conceptuel: une perspective*, realizada en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París, el escrito buscaba intervenir de manera estratégica –contrariando incluso los principios rectores de la misma exhibición– en una escena en la que el conceptualismo asistía a una pacífica asimilación retrospecti-

va de sus prácticas al interior de las instituciones³. Su propósito es deconstruir la integridad de un relato cuya ordenación retrospectiva obtura el reconocimiento de otros desarrollos del conceptualismo que no encuentran una ubicación clara en las categorías regladas desde las instituciones hegemónicas y los recorridos unidimensionales de sus metanarrativas.

No pretendo encarar la polémica abierta por Vindel sobre el presunto dogmatismo con que Buchloh aborda la producción de Kosuth⁴. Por el contrario, me interesa pensar en qué formas la provocativa lectura propuesta en “El arte conceptual...” puede resultar productiva, en algunas de las claves críticas que articula, para interpretar las prácticas conceptuales en Argentina y América Latina (incluso cuando Buchloh no se refiere a los conceptualismos latinoamericanos o de otras escenas “periféricas”, que

2> Buchloh, Benjamin. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004, pp. 168-9.

3> Es importante señalar que esta mitificación retrospectiva del conceptual tiene lugar en un período caracterizado, asimismo, por una celebrada recuperación de la gestualidad vitalista de la pintura, encarnada en los diferentes neoexpresionismos desde comienzos de los ochenta.

4> Por otro lado, tanto Kosuth como los británicos que integraron Art & Language entendieron que el arte conceptual sólo podía concebirse en los términos de una

operación lingüística y autorreflexiva y, en tal sentido, no admitieron otros desarrollos del conceptualismo fuera de los límites de sus formulaciones. En la parte II de “Art after Philosophy” –publicado entre octubre y diciembre de 1969 en la revista *Studio International* y posteriormente en sus dos primeras partes en la compilación de Gregory Battcock *Idea Art. A Critical Anthology*, aparecida en 1973–, sostuvo Kosuth: “la definición ‘más pura’ del arte conceptual sería decir que constituye una investigación de los cimientos del concepto ‘arte’” (Kosuth, Joseph. “Arte y Filosofía, I y II”, en: Gregory Battcock

(ed.). *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1977, p. 74 [1973]). Más adelante observó que existen obras recientes que “sólo pueden relacionarse con el arte conceptual de modo superficial [...], no deben ser considerados arte conceptual en el sentido *más puro* de la palabra [...] El arte puramente conceptual se expuso por primera vez con la obra de Terry Atkinson y Michael Baldwin en Coventry, Inglaterra; y con la obra que yo ejecuté en Nueva York, todas ellas alrededor de 1966” (*Ibid.*, pp. 75-76).

probablemente desconoce), fuera de la tranquilizadora homologación como reverso “ideológico” o “político” del conceptual. En primer lugar, una de las apuestas principales del texto se inscribe en la preocupación por recuperar la densidad crítica de un conjunto de prácticas susceptibles de desorganizarse, en su no concordancia con el molde lingüístico-tautológico, la asimilación reduccionista del arte conceptual al modelo kosuthiano, con el propósito de subvertir el canon en la interrogación de los desajustes múltiples que abren estas prácticas desde un operar “descentrado” en el “centro”. Un *fuera-de-centro* que trabaja, en el recorrido que diagrama el escrito de Buchloh, no desde la alteridad “periférica” de la escena latinoamericana, sino desde una ajenidad que, dirigida desde el “centro” mismo, des-ubica las prácticas hegemónicas del conceptual en la segura correspondencia de sus categorías de legitimación⁵. Ahora bien, si las poéticas conceptuales en América Latina se validaron en tanto *otredad* “ideológica” respecto de las formulaciones “puras” de las prácticas anglonorteamericanas, la puesta en cuestión de la sospechosa integridad “lingüístico-tautológica” de los desarrollos centrales del arte conceptual contribuiría a desarticular las relaciones naturalizadas entre las poéticas del centro y sus otros periféricos en su abstracta oposición. Un segundo problema que encuentro de interés en el ensayo de Buchloh para abordar las prácticas de la escena local se refiere al conjunto de intervenciones que el autor describe como “crítica institucional”: “una crítica que opera en el nivel de la ‘institución’ estética” e

implica “un reconocimiento de que los materiales y los procedimientos de producción, las superficies y las texturas, las localizaciones y el emplazamiento no son sólo cuestiones pictóricas o escultóricas que haya que afrontar en términos de una fenomenología de la experiencia visual y cognitiva o mediante un análisis estructural del signo”, sino elementos “que se encuentran desde siempre inscritos en las convenciones del lenguaje y, por tanto, en el seno de las relaciones de poder institucional y de la inversión ideológica y económica”⁶. Entre los argentinos, esta “crítica institucional” aparece en tempranos planteos conceptuales de 1966 y 1967. Ana Longoni ha observado que muchas de las producciones de estos años —entre las que menciona los trabajos de Ricardo Carreira, Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez— “traslucen una mirada crítica sobre las propias condiciones de producción, circulación y recepción de la obra de arte, poniéndolas en cuestión o subvirtiéndolas”⁷. En este punto, no deja de ser llamativo el hecho de que Vindel limite su comparación entre “Una y tres sillas” de Kosuth y “Ejercicio sobre un conjunto” de Carreira, a la afinidad que ambas obras comparten en “el cuestionamiento radical del concepto de obra autónoma e inmutable”. No discuto la pertinencia de esta lectura, la que sin duda nos habla de ciertas coincidencias en las propuestas estéticas de los dos artistas (coincidencias que, como sugiere Vindel, debieran pensarse fuera de los “debates sobre la precocidad de las obras”), pero que no nos dice nada sobre sus diferencias. Mientras en el montaje de Kosuth, la fotografía de la silla en el lugar en que

5> Fuera de su grosera simplificación al interior de los relatos canónicos, las diversas prácticas del conceptual estadounidense y europeo sin duda involucraron opciones políticas o “ideológicas” (para utilizar un término asociado tempranamente al caso argentino y posteriormente extendido a otros países de América Latina).

6> Buchloh, *op. cit.*, p. 193. El autor revisa este tipo de intervención en las obras de Marcel Broodthaers, Daniel Buren y Hans Haacke.

7> Longoni, Ana. “El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo”, en: Viviana Usabiaga y Ana Longoni. *Arte y Literatura en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires,

Fundación Espigas, 2006, p. 87. Bajo el subtítulo “Crítica institucional”, Longoni también se refiere a la exposición conjunta del grupo de Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Tito Fernández Bonina y Lía Maisonnave, en la Galería Liroley en 1968 (*Ibid.*, p. 88).

es exhibida, junto al objeto en cuestión, refuerza la autorreflexividad de la obra en una suerte de repliegue sobre sí misma; en Carreira interpreto una operación cuya complejidad toma direcciones críticas que se apartan de la reducción analítica del planteo kosuthiano. “Ejercicio sobre un conjunto” desborda esta clausura autorreferente, para proyectar una mirada crítica sobre la aparente “neutralidad” del mismo dispositivo de exhibición. Al desmontar la sala en los materiales que la componen para luego exhibirlos como un “mustrario”, Carreira invierte y fisura la estructura de relaciones entre la obra y la institución que la contiene: la institución misma es *exhibida* a través de la mediación de la obra, pero la obra encuentra su legalidad en la sanción que la institución proyecta. Carreira “está mostrando deshabitado” el espacio de exposición⁸, lo *des-construye* con el propósito de alertar sobre la condición *construida* (histórica, contingente) de su falsa neutralidad, diagramando su problematismo en un tipo de intervención que busca fracturar la lógica de la institución arte en la investigación de “sus parámetros perceptuales y cognitivos, estructurales y discursivos”⁹.

Mínimas

¿Habrá sido 1967, después de todo, “el año de las estructuras primarias”, así como 1966 fue llamado el año del pop y el del *happening*¹⁰? Así parecen atestiguarlo un número nada desdeñable de planteos cercanos al *minimal* en instancias consagratorias de la vanguardia, como el Premio Braque o el Ver y Estimar, y en el destacado impulso y la inme-

diata legitimidad que estas prácticas recibieron de parte de las instituciones y algunos críticos, para quienes las estructuras mínimas redundaban en confirmar los vínculos entre la avanzada local y la internacional, en una celebrada “puesta al día” que cifraba sus aspiraciones en la reiterada consigna de convertir a Buenos Aires en uno de los grandes centros de la vanguardia. En el contexto de la *Semana del Arte Avanzado en la Argentina*, estas prácticas asistieron a una significativa visibilidad en las muestras *Rosario 67* y *Estructuras Primarias II*, presentadas, respectivamente, en el Museo de Arte Moderno y en la Sociedad Hebraica. Condensadas en un apretado programa organizado por el Instituto Torcuato Di Tella, junto con museos y galerías, las diversas exposiciones que integraron la *Semana...* fueron preparadas, en su concentrado despliegue, con motivo de la visita de una numerosa comitiva estadounidense, representantes de diferentes instituciones, galeristas y artistas asistentes a la inauguración del 5° Premio Internacional Di Tella¹¹. En el desarrollo simultáneo de sus exhibiciones y en las intenciones coincidentes de “los directores de museos, instituciones y galerías de la ciudad”, el propósito explícito de la *Semana...* fue “mostrar a los amigos del exterior las manifestaciones avanzadas del arte en la Argentina, seguros de que les satisfará conocer lo mejor posible cuanto se crea por aquí”, según lo refería Jorge Romero Brest en el programa del ciclo de muestras¹².

Estructuras Primarias II, la exposición organizada por Jorge Glusberg en Hebraica, hacía evidente la preocupación por validar las

8> *Ibid.*, p. 86. Sobre la noción de “deshabitación” en Carreira, véase este trabajo de Ana Longoni.

9> Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, p. 22 [1996].

10> Véase Longoni, Ana y Mariano Mestman. “Después del pop, nosotros desmaterializamos”: Oscar Masotta, los happenings y el arte de los medios en los

inicios del conceptualismo”, en: Inés Katzenstein (ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires, Fundación Espigas y Fundación Proa, 2007, pp. 160-179.

11> El conjunto de exposiciones tuvo su despliegue entre el 25 y el 30 de septiembre en el Instituto Torcuato Di Tella, el Museo de Arte Moderno, el Museo Nacional de Bellas Artes, la

Sociedad Hebraica y diversas galerías de Buenos Aires.

12> Romero Brest, Jorge. *Semana del Arte Avanzado en la Argentina, cat. exp.*, Buenos Aires, 1967. Véase al respecto Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 298 y ss.

prácticas locales en su vinculación con la vanguardia internacional, desde la elección del mismo nombre de la muestra, anunciada desde el catálogo como un “homenaje” a *Sculpture by Younger British and American Sculptors*, realizada en 1966 en The Jewish Museum de Nueva York y rápidamente conocida como “Primary Structures”¹³. No era la primera vez que Glusberg apuntaba a señalar estas relaciones. Unos meses antes de su contribución a la *Semana...*, en su crónica del Premio Braque aparecida en el semanario *Análisis*, observaba: “el Premio Braque de este año, que se abre a un mes de diferencia con la gigantesca muestra de Escultura Americana de la Década del Sesenta, en el Museo County de Los Ángeles¹⁴, refleja tal coincidencia, que otorga a Buenos Aires una posición de privilegio en el ámbito internacional [...] Las obras de Messil, Bony, Palacio, Favario, Lamelas, Melano, Paksa, Sirabo, Suárez y Trotta, crean situaciones comunes a lo que en mayo de 1966 presentaron en Nueva York cuarenta y dos artistas ingleses y estadounidenses (Estructuras primarias)”¹⁵.

Vindel argumenta que las estructuras primarias constituyen un episodio cuya relevancia en el curso de la vanguardia sesentista no ha sido estudiada en profundidad por la historiografía argentina. Si estas prácticas merecen, sin lugar a dudas, una discusión mayor, considero sin embargo errónea su hipótesis de que estas lecturas escasas obedecen a una “maniobra teórica” que pretende encubrir o minusvalorar la importancia de tales desarrollos, con el propósito de fortalecer el relato de la politización de la van-

guardia. Relato cuya sospechosa “coherencia”, en opinión de Vindel, se vería contrariada en sus bases teleológicas por la incómoda presencia de un cuerpo de producción que se resiste a la quietud de los márgenes que funda la supuesta “ineluctabilidad del proceso de politización y abandono del arte por parte de estos artistas”.

Llegados a este punto, me importa instalar una sospecha respecto de tal relevancia de las estructuras primarias en la escena local. En una dirección que pretende tomar distancia de la provocativa afirmación de Vindel, sostengo que el impacto de las estructuras primarias en el año 1967 obedeció, fundamentalmente, a una intensa actividad desplegada desde las mismas instituciones del circuito modernizador, como parte de sus estrategias de internacionalización (actividad que no sólo involucró la promoción y visibilidad de estas prácticas en diversas exposiciones y su legitimación a través de premios, sino también numerosos encargos¹⁶), más que a una investigación sistemática y sostenida de los propios artistas, para quienes estos planteamientos se inscribían en el acelerado tránsito que, a lo largo de la década, definió el ritmo de la radicalización de la vanguardia, en los cortes intermitentes y las rápidas cancelaciones que tramaron su deriva experimental. Entre los rosarinos, quienes tuvieron una destacada participación en la *Semana...*¹⁷, este pasaje por las estructuras primarias diseña contornos imprecisos que se funden en un vertiginoso tránsito “del expresionismo abstracto al campo del objeto y a partir de un acentuado cuestionamiento de la visualidad

13> El catálogo de *Estructuras Primarias II* data erróneamente la exposición en The Jewish Museum en 1965. Giunta también equivoca la fecha en su libro *Vanguardia...*, op. cit., 2001, p. 301. El mismo error aparece en el texto de Jaime Vindel.

14> Se refiere a la exposición *American Sculpture of the Sixties*, realiza en Los Angeles County Museum of Art entre los meses de abril y junio de 1967.

15> S/a. “Arte mínimo en el Premio Braque. Más búsqueda que hallazgo”,

Análisis, N° 326, Buenos Aires, 12 de junio de 1967. Aunque no está firmado, el artículo fue escrito por Jorge Glusberg, entonces crítico de la revista.

16> Si en 1968 Romero Brest podía encargar a Bony una obra que respondiera “a la moda de lo político”, ¿por qué no sospechar que un año antes alentaba con igual intensidad la producción de estructuras primarias, un tipo de obra que, por otro lado, resultaba menos incómoda para el pope de la

vanguardia que “La familia obrera”?

17> Además de *Rosario '67* en el MAM (que curiosamente aparece mencionada en el programa como *Pintores Rosarinos*), varios artistas del Grupo de Vanguardia de Rosario participaron en la mencionada *Estructuras Primarias II*: Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Eduardo Favario, Tito Fernández Bonina, Carlos Gatti, Lia Maisonnave, Norberto Púzzolo y Juan Pablo Renzi.

al arte conceptual”, en la apuesta de “elaborar un arte radicalmente nuevo en el que está en juego una transformación de la vida cotidiana y, en sintonía con las situaciones históricas, el advenimiento de una sociedad alternativa”¹⁸. En 1967, la radicalidad crítica de tal empresa no podía cifrarse en la permanencia en los planteos minimalistas, sino en la rápida sustitución de las formas estéticas, en la apertura de diversas y simultáneas líneas de experimentación. Un claro ejemplo de esta deriva es la muestra colectiva *O.P.N.I. (Objeto Pequeño No Identificado)*, que el grupo presentó en la Galería Quartier de Rosario poco después de finalizada la exposición en Hebraica. Caracterizada desde un semanario porteño como “una catarata de invención que acaba con la paciencia de casi todo el mundo”¹⁹, *O.P.N.I.* evidenciaba el abandono de las estructuras primarias y la introducción de propuestas de corte conceptual.

¿Y qué hay de Oscar Bony? En mayo de ese mismo año, Bony había recibido el Gran Premio otorgado por la Asociación Ver y Estimar por “Sinusoide”, “una curiosa indagación de los espacios virtuales que deja una serpiente de madera, pintada de amarillo”²⁰. Es interesante reparar en esta analogía formal que habilita la obra, desmarcándose de toda quieta confinación al dominio de las estructuras primarias. “Sinusoide” vuelve a ser exhibida en *Estructuras Primarias II*, junto con “Relación Cerrada, 60 m²”²¹, una obra que Vindel examina en su potencial filiación con los planteos minimalistas de Robert Morris, quien entonces recibía el máximo reconoci-

miento en la quinta edición del Premio Internacional Di Tella. ¿Utilizó Bony el trabajo de Morris como motivo de inspiración para su propia obra? El hecho de que el premio abriera sus puertas dos días después de la exhibición en Hebraica²² no necesariamente parece resolver la disyuntiva “a favor” del argentino, porque el conocimiento que Bony podía tener en 1967 de la obra de Morris sin duda trascendía la presencia de éste en la institución más prestigiosa de “la manzana loca”. Ahora bien, me interesa desplazar el eje del interrogante sobre la posible influencia (que no descarto) de la obra morrisana en Bony, porque entiendo que, planteada en tales términos, la discusión no nos dice demasiado sobre un conjunto de prácticas que desborda, en su complejidad, su sola filiación con la avanzada del centro. En tal sentido, la pregunta inmediata es qué lecturas críticas está obliterando un esquema interpretativo que persiste en abordar las relaciones de intercambio de la vanguardia en el período en términos de un flujo Norte-Sur de los repertorios estéticos²³. A mi juicio, no se trata de concluir si efectivamente Bony encontró en la producción de su colega estadounidense un motivo de inspiración, sino de pensar otros costados problemáticos de esta (conflictiva) filiación que la hipótesis de la influencia encubre o desatiende, al limitar su pregunta al recorte unidimensional de la semejanza de la forma. En este sentido, Juan Pablo Renzi ha discutido la vinculación que la crítica propuso entre su obra y la de Sol Lewitt –también participante del Premio Di Tella en 1967 y uno de los artistas que en-

18> Fantoni, Guillermo Augusto. “Rosario: opciones de la vanguardia”, en: VV. AA. *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC – UBA, 1997, pp. 289-90.

19> Así es mencionada en la revista *Primera Plana*. Citado en *Norberto Puzolo. Antológica, cat. exp.*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 2004, p. 30.

20> S/a. “Ruido máximo y arte mínimo”, *Primera Plana*, N° 227, Buenos Aires, 2 de mayo de 1967.

21> Este es el título que la obra de Bony recibe en el catálogo de *Estructuras Primarias II*, y no “Relación cerrada”, como es mencionada en el texto de Vindel. La aclaración no es menor, ya que el título completo sugiere alguna relación con “Sesenta metros cuadrados y su información”, la propuesta de Bony en *Experiencias Visuales 1967*, también inaugurada en el curso de la *Semana...*, dos días antes de la exposición en Hebraica.

22> *Estructuras Primarias II* se extendió

entre el 27 de septiembre y el 21 de octubre, mientras que el 5° *Premio Internacional Di Tella* tuvo lugar entre el 29 de septiembre y el 29 de octubre.

23> Incluso cuando la mención de Dan Graham en el trabajo de Vindel pareciera inclinar la balanza en el sentido contrario, me importa dejar claro que, a mi juicio, no se trata de “invertir el mapa”, sino de pensar la complejidad de estos intercambios fuera del estable binarismo que funda el esquema Norte-Sur.

tonces visitó Buenos Aires–, “ya que existían parecidos exteriores pero no de conceptos, de fondo”²⁴. Para cuando la *Semana...* fue inaugurada, Renzi –aunque participó con sus estructuras mínimas sobre “espacios vacíos”, exhibidas al mismo tiempo en Hebraica y en el Museo de Arte Moderno– ya había iniciado sus “proyectos de agua” –que entonces mostró a Sol Lewitt–, y lo que exponía en el celebrado ciclo de muestras, incluso cuando se trataba de obra reciente, según él mismo señaló, no le interesaba demasiado²⁵. Esta referencia ejemplifica el modo en que entonces era experimentado el pasaje por las estructuras primarias en los mismos artistas: rápidamente sustituidas o superpuestas en la provisionalidad de su desarrollo a otras opciones de la forma, estos planteos mínimos participaron, en el acotado (pero intenso) recorrido que tramaron en su transitoriedad, de las exigencias de un programa estético-crítico cuya apuesta radical concentró estrategias poéticas y tácticas interlocutorias de diverso signo.

Bony, por su parte, no limitó su presencia en la *Semana...* a la intervención en *Estructuras Primarias II*, sino que, convocado por Romero Brest, participó al mismo tiempo en las *Experiencias Visuales* del Di Tella con “Sesenta metros cuadrados y su información”²⁶. Como si fuera poco, ya impreso y difundido el programa del circuito de exposiciones, el artista propuso a Álvaro Castagnino, director de la Galería Arte Nuevo, la realización de un proyecto en el que entonces venía trabajando²⁷: aunque fuera de programa, *Local y su descripción* se inauguró como parte de la *Semana...* y consistió en la detallada descripción sonora de la galería, mediante un grabador funcionando en loop, ubicado sobre una ba-

se de madera. La triple intervención de Bony da cuenta de la preocupación del artista por posicionarse estratégicamente en varios frentes críticos al mismo tiempo: si por un lado las obras coinciden en la noción de “discontinuidad” en tanto categoría susceptible de pensarlas en términos de “unidad”, por el otro, el conjunto de trabajos que Bony exhibe en la *Semana...* es problemáticamente *discontinuo*. En tal sentido, el interés del artista en las estructuras primarias pareciera obedecer a una *apropiación táctica* de la forma minimalista, más que a su adopción sin conflicto (idea que parece sugerir la lectura de la influencia), en tanto las formas mínimas *le sirven* a Bony para abordar la discontinuidad como problema de su obra. Examinar esta categoría en sus contornos e intensidades críticas quizás posibilite pensar este complejo cuerpo de producción en las tensiones y desajustes que abre y moviliza en su conflictiva vinculación con las estructuras primarias.

Posiciones tácticas

La preocupación por revisar los relatos canónicos del conceptualismo puede seguirse en una visible producción crítica e historiográfica en la que sin embargo las prácticas latinoamericanas, cuando aparecen mencionadas, no siempre son interpretadas en una complejidad susceptible de evitar la recepción fetichizada (y potencial canonización) de un *corpus* acotado de casos ubicados (llamados al orden) al interior de un nuevo relato: un relato *otro* que se configura como alteridad sin conflicto, respondiendo a la demanda de los circuitos metropolitanos por el arte de las periferias y su diferencia. La legitimación de las prácticas conceptuales en América Latina forma parte de una

25> *Ibid.*, p. 46. Ese mismo año exhibió dos trabajos que forman parte de la serie del agua, en la mencionada *O.P.N.I.* y en *El arte por el aire*. Sobre estos proyectos, véase Fantoni, *op. cit.*, pp. 50-52.

26> Luego también conocida como “60 metros² de alambre tejido y su información”.

27> Lo refiere Victoria Giraudo en su minuciosa “Cronología biográfica” del

artista, en: Oscar Bony. *El mago. Obras 1965/2001, cat. exp.*, Buenos Aires, MALBA – Fundación Costantini, 2007, p. 2008.

operación retrospectiva que, de manera temprana, subsume las múltiples y diferenciadas opciones críticas articuladas por las producciones conceptuales en el continente, bajo la rúbrica unificadora del “conceptualismo ideológico”. Monolíticamente contrapuestas, por efecto de esta práctica nominalista, a las formulaciones “centrales” del conceptual, las poéticas de la “periferia” reprimen su operatividad crítica en la abstracta nivelación que funda la categoría que las nombra.

En 1972, Leonel Estrada, director de la *Bienal Coltejer*, con sede en Medellín, Colombia, invitó a Jorge Glusberg a presentar una exposición de “Arte de Sistemas” en el contexto de la tercera edición del evento. El voluminoso envío del Centro de Arte y Comunicación a la Bienal –no una, sino tres exposiciones– no pasó desapercibido. El crítico italiano Gillo Dorfles, uno de los jurados del certamen, preparó un artículo para un periódico milanés (luego publicado parcialmente en el catálogo de la Bienal) en el que, tras una rápida reseña de los diferentes envíos, señaló: “Un solo aspecto me ha parecido significativo en esta Bienal, que no obstante sus muchos defectos es el único intento serio de dar una posibilidad de expansión al sub-desarrollo del arte latinoamericano, sin recurrir a los medios de distribución y de información europeos: el de la presencia de un nutrido grupo de *artistas conceptuales*, de proveniencia prevalentemente argentina”, cuyas propuestas constituyen “*casi un documento de denuncia política*”²⁸. La mención de Renzi como parte de este grupo de “conceptuales” no deja de ser paradójica: en contraste con la lectura que

proyectaba Dorfles, el rosarino exhibía en Medellín su “Panfleto No. 3” –presentado un año antes en *Arte de Sistemas*, muestra organizada por el CAYC en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires–, en el que impugnaba enfáticamente la “nueva moda” del arte conceptual y la asimilación de los trabajos de los “ex-grupos de artistas revolucionarios de Rosario y Buenos Aires”, a los parámetros trazados por tal categoría²⁹.

Un año después, en el texto que escribí para el afiche de la exposición de *Anteproyectos* de Horacio Zabala en el CAYC, Glusberg sostuvo en un curioso primer párrafo: “Entre los antecedentes del conceptualismo ideológico que desarrolla el Grupo de los Trece, podemos comentar las dos Experiencias Visuales llevadas a cabo en el Instituto Di Tella en 1967 y 1968, la experiencia colectiva ‘Tucumán Arde’ (habría que unificar el formato para esta “experiencia colectiva”, no sé cuál conviene) en 1968, capitaneada por el rosarino Juan Carlos [sic] Renzi, el ‘Catálogo’³⁰ de Carreira y la rotura de la imagen de J. Kennedy de Ruano, presentadas en el Museo de Arte Moderno, las propuestas de Carballa en ‘Nuevos Materiales, nuevas técnicas’³¹, el environment periodístico de Pablo Suárez en una galería comercial de la calle Corrientes, el Túnel Subfluvial en un local en construcción presentado por Lea Lublin y la actitud de Carballa en ‘Information’, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York”³². En estos términos, el director del CAYC trazaba una línea de continuidad entre las prácticas radicalizadas de la vanguardia de los sesenta y el cuerpo de producción del Grupo de los Trece,

28> Dorfles, Gillo. S/t, en: *Tercera Bienal de Arte Coltejer, cat. exp.*, Medellín, Colombia, 1972. Publicado originalmente en el *Corriere della sera* de Milán, 7 de mayo de 1972. Las cursivas en la cita son mías.

29> Véase al respecto, Longoni, Ana y Mariano Mestman. *Del Di Tella a ‘Tucumán Arde’*. *Vanguardia artística y política en el ‘68 argentino*, Buenos Aires,

El Cielo por Asalto, 2000, pp. 230-231.

30> Seguramente se refiere a la obra *Muestrario y objeto señalado*, presentada por Carreira en el Premio Braque de 1967, realizado en el Museo de Arte Moderno.

31> El título correcto de la exposición es *Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones*.

32> Glusberg, Jorge. S/t, *Horacio Zabala*.

Anteproyectos, cat. exp., Buenos Aires, CAYC, 1973. En 1974, el esteta español Simón Marchán Fiz utilizó la categoría de “conceptualismo ideológico” en la segunda edición de su libro *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1997, p. 269 [1972/ 1974]. Glusberg retoma los términos del relato de 1973 en su libro *Del Pop-Art a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Gaglionone, 1985.

constituido a finales de 1971 en el marco de las actividades auspiciadas en el centro porteño. Así, el nuevo “conceptualismo ideológico” encontraba, desde la lectura propuesta en el texto, sus “antecedentes” inmediatos en los planteos críticos de la avanzada sesentista. Pero la categoría de Glusberg no sólo apostaba a validar las obras conceptuales del Grupo de los Trece, sino que, de manera retrospectiva, pretendía extender sus efectos a una serie de producciones que reconocía como precursoras de estas prácticas “ideológicas”. En la construcción de este relato, lo que estaba en juego era, sin lugar a dudas, el lugar del CAYC en el campo artístico argentino de los primeros setenta: desde la referencia a las prácticas sesentistas, Glusberg apostaba, de manera implícita, a posicionar al centro porteño en “continuidad” con el interrumpido proyecto de Romero Brest de la anterior década³³. En su sospechosa coherencia, en la pacífica articulación que proponía entre dos escenas artísticas cuya complejidad desborda la segura uniformidad de la categoría “conceptualismo ideológico”, el sintético recorrido de Glusberg reparaba en un *corpus* disímil de obras, llamadas a integrar (sin conflicto) el relato del arte conceptual argentino, fuera de la trama de tensiones y discontinuidades, aceleraciones y retornos, contradicciones y quiebres que estas prácticas encendieron a lo largo del período (y más allá de éste) en la pugna por el sentido. Las tensiones entre la lectura de Dorfles y la propuesta crítica de Renzi contribuyen a pensar la complejidad de un proceso en el que se dirimen muchas veces discursos de signo contrario. Pero el relato glusbergiano no sólo pasaba por alto el hecho de que algunos de los protagonistas del “itinerario

del 68” se resistieron a la temprana interpretación de “Tucumán Arde” como una obra conceptual, sino que, al mismo tiempo, desatendía la apropiación desigual que los artistas del Grupo de los Trece hicieron de la categoría “conceptualismo” en los primeros setenta, cuando el término asistía a una extendida circulación. En 1972, en el marco de una charla sobre el tema “El arte como conciencia en la Argentina”, presentada en el CAYC en ocasión de la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, Luis Pazos y Juan Carlos Romero se refirieron al conceptualismo como “un arte fronterizo, nada definitivamente aún”, susceptible, sin embargo, de utilizarse como “instrumento o acción apropiados para invertir el proceso político cultural que atañe a la realidad nacional”³⁴. Así, lejos de ceñirse a los márgenes de una operación intelectual o proceso mental, la propuesta conceptual era interpretada como potencial plataforma de intervención desde donde activar una toma de conciencia crítica respecto de las contingencias sociales y políticas del propio contexto. La idea del conceptualismo como “arte fronterizo” habla de un desplazamiento de la categoría normada desde el centro, de una apropiación *táctica* que la desmarca del nítido registro de su enclave hegemónico y la reutiliza en formas que la vuelven porosa en su pretendida completitud.

En los relatos canónicos del conceptualismo, “centro” y “periferia” constituyen posiciones inconciliables, diametralmente opuestas en el orden binario de sus enclaves respectivos y excluyentes: mientras el centro se (auto)representa como el lugar de emergencia e irradiación del arte conceptual en sus formulaciones “puras” y “analíticas”, la periferia aparece como su reverso tardío, como un Otro

33> Esta estrategia puede pensarse asimismo en relación con la temprana inclusión de algunos referentes de la vanguardia de los sesenta en exposiciones organizadas por el CAYC.

En *From Figuration Art to Systems Art in Argentina*, presentada en el Camden Arts Centre de Londres en febrero de 1971, por ejemplo, participaron Bony, Jorge Carballa y Renzi.

34> Monzón, Hugo. “Dos muestras de arte conceptual exhiben divergentes propuestas”, *La Opinión*, Buenos Aires, 19 de julio de 1972.

cuyos desvíos de la norma contrarían la *identidad* medida del conceptualismo estadounidense y británico, con los desórdenes de una *diferencia* des-medida, “contaminada” por las contingencias sociopolíticas de la escena latinoamericana. En su duro binarismo, este esquema reproduce una división del trabajo en la que el Norte se autoasigna la capacidad intelectual de análisis y abstracción, mientras que el Sur aparece vinculado a la espontaneidad de la vivencia inmediata, a la inevitable transitoriedad de la experiencia. En la falsa incompatibilidad de los términos que lo integran, el esquema centro-periferia, cita Nelly Richard, “pone a Latinoamérica en el lugar del cuerpo, mientras el Norte es el lugar que la piensa”³⁵. Al mismo tiempo oblitera, en su ordenación naturalizada, el hecho de que la emergencia y desarrollo de los conceptualismos en América Latina fueron simultáneos (y en algunos casos los antecedieron) a los gestados en los países centrales, situación que “obliga a repensar el vínculo entre centro-periferia partiendo de parámetros muy diferentes a los de irradiación o difusión desde la metrópolis a los márgenes de tendencias artísticas internacionales”³⁶. Ahora bien, “centro” y “periferia” no designan localizaciones estables y definitivas, sino relaciones móviles, históricamente construidas. En tal sentido, las prácticas conceptuales de uno y otro escenario no constituyen dominios cerrados y mutuamente excluyentes –consideración que parece extenderse en la oposición entre el conceptual “lingüístico-tautológico” y el “ideológico”– sino posiciones en conflicto, donde la “diferencia” latinoamericana, lejos de ceñirse a los recortes de sentido de una alteridad

preexistente, se configura problemáticamente en la disruptividad de su potencia “diferenciadora”, en tanto “proceso múltiple y relacional de negociadas y conflictivas reinscripciones de la tensión identidad-alteridad en cada nuevo contexto de discursos que habla sobre la diferencia”³⁷.

Estas consideraciones nos llevan a la pregunta sobre lo político en los conceptualismos de América Latina. Me interesa reparar en la lectura que hace Ana Longoni a propósito del pasaje a la política en el artista rosarino Eduardo Favario, en los potentes (e inquietantes) interrogantes que abre al pensar este tránsito. Longoni interpreta la decisión de Favario de ingresar a la guerrilla en 1969 –un año después de su participación en “Tucumán Arde”– como una “opción coherente dentro del imaginario que alentaba expectativas de un cambio radical (en el arte, en la sociedad)”. En tal sentido, la autora apuesta a leer esta decisión no como “mera interrupción” de una producción artística bruscamente cancelada en 1968, sino como una elección “consecuente” con un programa estético (y político) radical en el que Favario ya estaba involucrado. En tal sentido, este “pasaje a la política se inicia, de alguna manera, en el proceso de radicalización artística”³⁸, en la apuesta crítica de la vanguardia sesentista por problematizar la esfera del arte para intervenir en las dinámicas de transformación social. La lectura de Longoni propone examinar las problemáticas tensiones entre arte y política, en una clave crítica muy diferente a la que entiende lo político en el arte como una dimensión preexistente, mero contenido que la obra incorpora o comenta en respuesta a una solicitud externa. Incluso cuando tal

35> Jean Franco, citado en: Richard, Nelly. “Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural”, en: Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (eds.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y*

globalización en debate), México, Miguel Ángel Porrúa, 1998.

36> Longoni, Ana. “Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)”, *Papers d’Art*, N° 93, Girona, 2° semestre de 2007, p. 156.

37> Richard, *op. cit.*

38> Longoni, Ana. “El pasaje a la política”, en: Garciela Carnevale, Guillermo Fantoni y Ana Longoni. *Eduardo Favario: entre la pintura y la acción. Obras 1962-1968, cat. exp.*, Rosario, Centro Cultural Parque de España, 1999.

solicitación existió (en el primeros setenta, la creciente politización del campo cultural argentino desde la anterior década, se tradujo en las exigencias –cada vez más intensas– por dar respuesta desde el arte o fuera de él a las urgencias de la política) esta consideración de lo político como una dimensión ajena a la obra –su tema o motivo– no permite explicar la complejidad de sus intercambios. Así, no se trata de pensar el arte y la política como ámbitos mutuamente excluyentes (sólo conciliables en tanto hay un *afuera-del-arte* que lo exige o reclama), sino de interrogar lo político en el arte en las múltiples estrategias poéticas y en los artificios retóricos que la obra enciende y moviliza en la interpelación de la escena en la que proyecta (y negocia) sus efectos de sentido³⁹.

¿Cómo abordar el potencial crítico de los conceptualismos de los sesenta y setenta, sin despojar a las obras de la conflictividad que articuló, en cada contexto, su producción y circulación, sin desactivar su productividad disidente? ¿Cómo construir nuevos relatos susceptibles de interpelar estas prácticas en su espesor disruptivo, fuera de su cómoda canonización al interior de narraciones cristalizadas, como mera “marginalidad desobediente”? Estas preguntas percuten en aquella que se interroga sobre los límites y los alcances de la misma categoría “conceptualismo” a la hora de pensar estas propuestas. Me importa señalar que, incluso cuando comparto la preocupación de Vindel por profundizar en las nociones que los mismos artistas elaboraron para reflexionar sobre sus prácticas⁴⁰, no se trata de renunciar, sin más,

al término “conceptualismo”: éste no es potestad exclusiva del centro. Al fin y al cabo, un término depende de los “usos” que hagamos de él. El problema es, entonces, ¿cómo *usarlo*? Mediante un desamarre *táctico* de sus rígidas ataduras significantes, susceptible de interpelarlo en las asignaciones de sentido móviles y cambiantes que tramaron sus sucesivas (y simultáneas) reinscripciones, haciéndolo entrechocar (tensionando sus bordes) con las categorías *otras* que artistas y teóricos propusieron, fracturando su estabilidad desde un trabajo crítico de la escritura que apueste a darle densidad y, al mismo tiempo, sea capaz de sostenerlo en una perturbadora no-definición, sin clausurar sus problemáticos contornos. Se trata de abrir los relatos instituidos a sus accidentes y porosidades, con el propósito de dismantelarlos en la explicitación de los mecanismos de poder que estas metanarraciones naturalizan y encubren en la cuidada geografía que diagraman en sus recorridos preestablecidos. La vanguardia de los sesenta y setenta requiere del trazado de “nuevas genealogías [...] que compliquen su pasado y den apoyo a su futuro”⁴¹. Si las prácticas conceptuales no constituyen un episodio cerrado y definitivo dentro del arte argentino y latinoamericano, sino abierto a la apuesta conflictual de sucesivas relecturas e interpelaciones, interesa asimismo preguntarnos por los modos en que este problemático legado extiende sus efectos al presente para, lejos de confinarlo al pasado, recuperarlo en su posibilidad de embestir el hoy (todavía) con nuevas e inquietantes resonancias de sentido.

39> Lo político en el arte designa, así, “una articulación *interna a la obra* que reflexiona críticamente sobre su entorno social desde su propia organización de significados y su propia retórica de los medios, desde sus propios montajes simbólicos” (Richard, Nelly. “Arte y política”; lo político en el arte”, en: Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar (eds.), *Arte y Política*, Santiago de Chile,

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Universidad Arcis, 2005, p. 17).
40> Me he referido a algunas de estas categorías en relación con el trabajo del artista platense Edgardo Antonio Vigo, “señalamiento”, “poesía para y/o a realizar”, “(in) obras”, etc., en la ponencia que presenté recientemente en el seminario internacional “Conceptualismos del Sul/ Sur” (Museo de Arte

Contemporânea da Universidade de São Paulo, abril de 2008): “Prácticas ‘revulsivas’. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo”. Ana Longoni también ha discutido la importancia de recuperar estas categorías *otras* en su potencialidad crítica, en *op. cit.*, 2007.

41> Foster, *op. cit.*, p. 7.

Secuestros, politizaciones, analiticidades, mitificaciones

A propósito del 'arte conceptual' en América Latina
en los sesenta/setenta*

Miguel López López¹

a Olivier Debrouse (1952-2008)

“A piece that is essentially the same as a piece made by any of the first conceptual artists, dated two years earlier than the original and signed by somebody else”

Eduardo Costa (1970)²

El título de este texto intenta aludir a las marchas y contramarchas de un conjunto disperso de experiencias y discursos artísticos beligerantes generados en

los años sesenta y setenta en América Latina. Irrupciones y tropiezos que han dibujado un mapa de pugnas de aquello definido general y consensualmente como 'arte conceptual latinoamericano'.

Pero el título quiere también ser un guiño a uno de los textos que escribiera Olivier Debrouse a fines del año pasado (“De cómo fue secuestrado el arte conceptual en México en los años setenta”), cuando cómplicemente decidiéramos aprovechar una mutua invitación a un Seminario en Bogotá³ para articular un diálogo en torno al conflicto que implicaba pensar el 'conceptualismo' en nuestros países.

*-> Este texto se escribe en respuesta al ensayo de Jaime Vindel “Los sesenta desde los noventa: Notas acerca de la reconstrucción historiográfica (en clave conceptualista) de la vanguardia argentina de los años sesenta”, que se publica en el presente dossier de la revista **ramona**. Agradezco a Ana Longoni por permitirme compartir estas

reflexiones provisionales.

1> Artista visual, investigador y curador independiente peruano. Integrante del espacio La Culpable. Co-editor de la revista *Juanacha*.

2> Obra presentada en la exposición *Art in the mind*, curada por Athena Spears, en el Allen Art Museum del Oberling College en 1970.

3> I Cátedra Latinoamericana de Historia y Teoría del Arte 'Alberto Urdaneta'. *Arte y Acción política*. Organizada por William López –entonces director del Museo de Arte de la Universidad Nacional–, se realizó en Bogotá el 17, 18 y 19 de setiembre de 2007. El texto de Debrouse permanece aún inédito.

Olivier intentaba desmenuzar un aspecto que en su opinión había sido tocado sólo tímidamente en la exposición *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México (1968-1997)*: el surgimiento de los Grupos y la consolidación momentánea de un tipo de creación colectiva efímera y contracultural de evidente signo político.⁴ Su texto, sin embargo, antes que ocuparse de retratar obras o trayectos colectivos, acometía los modos en los cuales los Grupos habían sido historiados (o auto-historiados) desde el tiempo casi inmediato de su propia aparición. “De cómo fueron inventados, creados, recreados y reinventados” para, en opinión de Olivier, acabar –algunos de ellos– abortando sus prácticas y dedicándose a su propia reconstrucción. Lo que está en juego aquí no es ninguna preocupación secundaria, aunque así pueda parecerlo. ¿Cómo retornan estas prácticas que se pretendieron efímeras? ¿Quién las narra? ¿Cómo se narran? O incluso ¿de qué modo reaparecen en un momento siguiente y bajo condiciones muy distintas? Para Olivier estaba muy claro que la única manera de devolverle lugar a esas experiencias pasaba por deshacer todos sus lugares previos (o la posibilidad misma de tener lugar), restituyendo sus contradicciones en el diagrama de inclusiones y exclusiones que envuelve toda escritura histórica.

4> Sobre la exposición ver: Olivier Debroise (ed.), *La Era de la Discrepancia. Arte y Cultura Visual en México. 1968-1997*. México D.F., UNAM, 2007.

5> Resulta imposible en estas pocas líneas hacer un señalamiento detallado de la cantidad de exposiciones, antologías y publicaciones producidos en la última década sobre el tema. Mencionaré aquí algunos pocos, obviando los mejor conocidos de Ana Longoni, Andrea Giunta, María José Herrera y Mari Carmen Ramírez que Vindel cita ya en su ensayo: Guillermo Fantoni, *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1998; Cristina Freire, *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*, Sao

Paulo, Iluminuras, 1999; Maris Bustamente, “Non-objectual Arts in Mexico, 1963-83”, en: Coco Fusco (ed.) *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*, Londres, Routledge, 2000; Alvaro Barrios, *Orígenes del arte conceptual en Colombia (1968-1978)*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2001; Robert Neustadt, *CADA DÍA: La creación de un arte social*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001; Oscar Masotta, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2004; Inés Katzenstein (ed.), *Listen, Here, Now! Argentine Art of the Sixties*. Nueva York, MOMA, 2004; Guy Brett, *Brasil Experimental. Arte/vida proposições e*

paradoxos, Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 2005; Emilio Tarazona, *Accionismo en el Perú (1965-2000). Rastros y fuentes para una primera cronología*, Lima, ICPNA, 2006; *Arte Nuevo en La Plata (1960-1976)*, [Exposición], Buenos Aires, C.C. Recoleta, 2007; Miguel López y Emilio Tarazona, *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965-1975)*. Doc. de exp. Lima, CCE, 2007; Carlos Basualdo (org.) *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*, Sao Paulo, Cosac Naify, 2007; Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation*, University of Texas Press, 2007; entre otros.

Los sesenta desde los noventa

Resulta significativo poner en discusión la crítica de Jaime Vindel a la reciente recuperación historiográfica de la vanguardia argentina de los sesenta. No tanto como un intento de contrastar datos e interpretaciones sobre acontecimientos específicos de aquel itinerario, sino –al menos por mi parte– como una oportunidad para pensar los alcances y limitaciones de todo ejercicio cartográfico, y más aún sobre las pulsiones que movilizan tales reinscripciones. Durante los últimos diez años, el contexto latinoamericano se ha visto saturado de relatos que intentan reposicionar aspectos olvidados del arte experimental de los años sesenta y setenta. Desde la exposición *Global Conceptualism. Points of Origin. 1950s-1980s* (1999) hasta las numerosas antologías internacionales sobre arte conceptual, la presencia del llamado ‘conceptualismo latinoamericano’ –y sus limitantes calificativos (‘político’, ‘ideológico’, etc.)– ha crecido de forma apresurada.⁵ Tal constatación de nuevos intereses discursivos no puede desvincularse del también creciente interés del mercado del arte internacional por aquellas obras ‘menores’ que algunos años antes continuaban siendo material empolvado en armarios y cajones, asumidas como producciones deleznable, poco significativas, cuando no absolutamente irre-

levantes para la configuración de una memoria crítica del arte en nuestros países.⁶

Reflexionar sobre el actual despunte del 'conceptualismo latinoamericano' implica sopesar las nuevas condiciones políticas de recepción, sus usos y establecimientos, por sobre el análisis único de obras y contextos originales. No resulta gratuito que exista hoy un terreno aparentemente más permeable –¿o acaso cínicamente indiferente?– a la reposición de estos relatos, cuya reiteración desmedida parece empezar a poner en entredicho su pertinencia.⁷

El argumento que me interesa desprender principalmente del texto de Vindel es su observación sobre la necesidad de la historiografía argentina de definir bajo la etiqueta de 'conceptual' una serie de prácticas y experiencias tempranas que, en muchos casos, se rehusaron abiertamente a tal nomenclatura. Y más específicamente al peligro –que para Vindel es una evidencia– de una construcción lineal, progresiva o teleológica de aquella misma historia, que ha llevado, en su opinión, a la mitificación de "Tucumán Arde" (1968).

Antes que compartir su opinión que califica aquellas narraciones argentinas como un relato vertical de "politización" del discurso artístico sesentista, me interesa pensar su observación en tanto desplaza una interro-

gante pertinente sobre *los modos de percibir, recuperar, escribir y mostrar*.

El crítico norteamericano Michael Newman, al repasar el devenir del arte conceptual de los sesenta a los noventa, señala que la paradoja fundamental del historiador, al enfrentarse a aquel primer conceptualismo, es constatar que su historia únicamente puede ser escrita gracias a su fracaso parcial en tanto gesto destructivo.⁸ Para Newman, el mérito crítico de aquellas obras conceptuales es su permanente resistencia a formar parte del encierro del *continuum* historicista, y ante lo cual, solicitar un cambio en el carácter de la historia del arte para adecuar aquellas estrategias del conceptualismo implica una ironía mayor cuando no un despropósito. ¿Resulta posible rearticular este cúmulo discontinuo y yuxtapuesto de prácticas disidentes sin reducir las a un mero trazado identitario, sin normalizar sus prácticas?

Cartografías

Dos de las posibles preguntas a plantear son *¿qué recuperar?* y *¿cómo recuperar?* Asumiendo que estas experiencias son un continuo desborde de lo fijo, una desterritorialización permanente que en su operatividad transforma y reinscribe sus propios límites –de lo artístico, pero así también de lo social y de lo político–, cabe preguntarnos qué estrategia se debe poner en juego para

6> Así lo sugiere también mi experiencia personal durante el proceso de búsqueda de la producción experimental peruana de los años sesenta y setenta, excluida material y discursivamente de los relatos históricos sobre la época. Algunas ideas iniciales sobre ello pueden verse en: Miguel López y Emilio Tarazona, "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 del Arte y XII Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2007.

7> "Soy incapaz de recordar otra época en la que haya visto la palabra "revolución" en tantos comunicados de prensa. *Revolution is not a Garden Party* (citando a Mao Tse Tung!) sentencia el título de una exposición sobre la Hungría de 1956 y *The Revolution will not be Curated*, según el título de un simposio sobre la historia del arte celebrado hace poco en –¡vaya sorpresa!– el Museum of Modern Art. (...) ¿A qué se debe este interés, ahora, por estos legados radicales? ¿Qué nos explica este resurgimiento sobre nuestro momento actual?" se pregunta Rachel Weiss, curadora de *Global Conceptualism*, ante

la sorprendente demanda de pedidos de conferencias y presentaciones que ha recibido en los últimos dos años en torno a la exposición. Rachel Weiss, "Reescribir el arte conceptual", *Papers d'Art* 93, Girona, Espai d'Art Contemporani, 2007 [2008], pp. 151-155.
8> Michael Newman, "Conceptual Art from the 1960s to the 1990s: An unfinished project?", *Kunst & Museumjournal*, vol. 7, n° 1/2/3, Amsterdam, 1996, pp. 95-104. (Agradezco a Augusto del Valle y a Jorge Villacorta por alcanzarme, varios años atrás, una versión traducida al castellano de este mismo texto).

restituir aquellos mismos acontecimientos no como un cúmulo de cosas o sujetos, sino desde su capacidad de *afectar los modos instituidos de producción de subjetividad*. Se trata así de pensar la condición performativa de los conceptos. Una cartografía crítica que permita “acentuar cómo el discurso, la representación y la arquitectura *construyen* el sujeto que dicen explicar, describir o albergar, más que constituir un archivo de los discursos, representaciones y espacios producidos”.⁹ Una forma de leer y presentar no como un mero ejercicio gráfico, sino como la posibilidad de intervenir y transformar inminentemente aquel territorio. Por ello no resulta trivial preguntarnos por los términos a través de los cuales se ha generado la reciente ‘recuperación’ del arte de los años sesenta y setenta en América Latina. No se trata de una disputa esencialista de nominaciones o etiquetas, sino de observar allí, en esos mecanismos de producción de discursos, las marcas que han afectado el proceso de construcción de sus principales corpus de sentido. Más aún cuando ha sido una característica común de los discursos latinoamericanos el subsumir, bajo el término de ‘arte conceptual’ o ‘conceptualismo’, nociones disidentes y complejas, y cuyo disenso crítico está aún a la espera de ser restituido.¹⁰ En ese mismo sentido, Vindel detecta un lugar común presente en varios de los relatos

argentinos: la asociación del arte conceptual norteamericano y europeo con el modelo ‘analítico-lingüístico’, en tanto paradigma limitado y autorreferencial, en clara diferencia con la producción latinoamericana. El señalamiento de Vindel no deja de ser acertado: su reiteración ha sido excesiva, descontando la estrechez que la nominación ‘analítico-lingüístico’ puede encerrar en sus interpretaciones equívocas, y cuya característica no puede englobar la producción norteamericana y europea.

Vindel parece rastrear el hilo de tal dicotomía ‘analítico-político’ en el discurso curatorial de Mari Carmen Ramírez entre 1999 y 2001¹¹, y a través de una mención ligera de Simón Marchan Fiz de 1974¹². Sin embargo, considero aún más productivo explorar las instancias temporales que definieron y posicionaron tal distinción en nuestro contexto, y que han sido –sorprendentemente o no– incorporadas por los relatos ‘centrales’.¹³ En cualquier caso, es claro que los parámetros fijados por Vindel en torno a la polaridad ‘analítico-político’ son todavía imprecisos. Tentando una hipótesis provisional plantearía la importancia de observar uno de los momentos clave de ingreso del ‘conceptualismo latinoamericano’ al ‘discurso internacional’: el ensayo que Mari Carmen Ramírez escribe para la polémica exposición *Latin American Artists of the Twentieth Century*, curada por Waldo Rasmussen, en

9> Beatriz Preciado, “Cartografías *Queer*: El *flâneur* perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía ‘zorra’ con Annie Sprinkle”, en: José Miguel Cortés (ed.) *Cartografías Disidentes*, Barcelona, SEACEX, 2008. s/p. Preciado rehúsa el trazado taxonómico de lugares, situaciones o individuos, para procurar articular un mapa –en la línea guattarianiana de ‘cartografía esquizoanalítica’– que dé cuenta de las tecnologías de representación y modos de producción de aquellas subjetividades.

10> Ana Longoni lo ha señalado también

en torno a una serie de conceptos críticos divergentes acuñados por artistas y teóricos latinoamericanos: ‘deshabituarse’ de Ricardo Carreira; ‘revulsionar’ de Edgardo Antonio Vigo; ‘desmaterializar’ de Oscar Masotta; ‘no-objetual’ del crítico peruano Juan Acha; entre otros. Ver: Ana Longoni. “Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)”, *Papers d’Art* 93. Girona, Espai d’Art Contemporani, 2007 [2008]. pp. 155-158.

11> Mari Carmen Ramírez, “Tácticas para vivir de sentido: carácter precursor del conceptualismo en América Latina”, en: Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea (eds.)

Heterotopías. Medio siglo sin lugar 1918-1968, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, pp. [373]-381. Texto que es una versión abreviada del previamente publicado en el catálogo de *Global Conceptualism* en 1999.

12> Simón Marchan Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Comunicación, 1974. Tanto Longoni y otros críticos se han mostrado más reacios al mote de ‘conceptualismo ideológico’ de Marchan Fiz, que frente a la diferenciación de Ramírez del desarrollo latinoamericano como opuesto al modelo de conceptualismo ‘analítico’ norteamericano.

el MoMA, en 1993.¹⁴ El temprano texto de Ramírez es un intento de dislocar la entonces cómoda figura dominante de centro/periferia, remarcando positivamente la ‘diferencia’ conceptual latinoamericana frente al modelo ‘analítico-lingüístico’ extranjero. Así, la subversión conceptual de América Latina aparece a través de objetos que desbordan y escapan a su circulación –comercial inclusive–, transportando los sentidos políticos de su contexto social específico.¹⁵

Nuevamente, lo que se hace importante de observar aquí no es tanto la fecha o la aparición anterior de una determinada distinción nominal, sino cómo esos espacios discursivos *construyeron* una singular corporalidad y unas formas de visibilidad del conceptualismo, gestionando su lugar dentro y fuera de la institución, y dispersándolo ya convertido en saber específico.

Lejos de oponerme al uso del término, lo que intento señalar aquí es la necesidad de despegarlo en tanto diagrama de poder, detectando sus modos de producción de identidades en distintos contextos, y reintroduciendo aquellos sentidos ‘menores’ a fin de perturbar la configuración consensuada de tales representaciones. Se trata de una dificultad

que no puede ser resuelta con el simple abandono o relego del término ‘conceptual’ como parece afirmar indirectamente Vindel.¹⁶ No se puede conceder al concepto un sentido único, trascendental o inherente. Se trata de configurar nuevos sistemas de relaciones que nos permitan volver sobre el término, disputando discursiva y materialmente su significación. Una nueva espacialización de las fuerzas que trastoque su genealogía, perturbando la memoria de la palabra.

Transferencias

Otro aspecto importante a discutir en el texto de Vindel es su señalamiento sobre el devenir mito de “Tucumán Arde” –especialmente, en su opinión, para una generación posterior de grupos activistas argentinos–. Una advertencia que en términos generales se hace ineludible frente al reciente itinerario global del proyecto de 1968, y cuya presencia en la pasada Documenta 12 (2007) parece ser el punto culminante de un ascenso vertiginoso. ¿Qué implicancias puede tener la mitificación de esta experiencia? ¿Es acaso posible eludir esa conversión en mito? Lo que me importa pensar en este punto tiene tanto que ver con “Tucumán Arde”, como

13> Dice Peter Osborne: «Conceptualismo ideológico» es el término clave del arte conceptual latinoamericano. A diferencia de las preocupaciones ideales más formales de gran parte del arte conceptual estadounidense y europeo (...). En: Peter Osborne (ed.), *Arte Conceptual*, Londres, Phaidon, 2006, p. 37. Alexander Alberro reitera el argumento, sin circunscribir lo ‘analítico-lingüístico’ al conceptual norteamericano: “the most extreme alternatives to models of analytic conceptualism in the late 1960s and early 1970s are those that developed in the deteriorating political and economic climate of a number of Latin American countries including Argentina, Brazil, Uruguay and Chile”. Alexander Alberro, “Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977”, en: Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.) *Conceptual Art: A critical anthology*, MIT Press, 1999, pp. xxv-xxvi. Para otro ejemplo más reciente ver: Pilar

Parcerisas, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España. 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007.

14> Mari Carmen Ramírez, “Blue Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”, publicado en: Waldo Rasmussen (ed.) *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1993, pp. 156-167. No hay espacio en estas breves líneas para abordar las implicaciones políticas y estéticas de esta exposición y del grosero proceso de construcción curatorial del arte de América Latina desde MoMA durante el siglo XX.

15> “The development of such a conceptual strategic language, however, eventually situated the work of these [latin american] artists in a paradoxical relation to a fundamental principle of European and North American Conceptual art: the dematerialization of the discrete object of

art and its replacement by a linguistic or analytical proposition. Latin American artists inverted this principle through a recovery of the object, in a form of the mass-produce Duchampian readymade, which is the vehicle of their conceptual program.” Ramírez, *Op. cit.*

16> Dice Vindel en el texto incluido en este número de *ramona*: “Me pregunto si es conveniente calificar las obras anteriores [“Soga y Texto” (1966) y “Ejercicio sobre un conjunto” (1967) de Ricardo Carreira; y “60m2 y su información” (1967) de Oscar Bony] como ‘conceptuales’, especialmente si acordamos que en ellas los artistas argentinos *no tomaron como modelo* a los anglosajones, sino que llegaron a planteamientos aparentemente similares a partir de caminos diversos”, afirmando que la legitimidad política o validez del término ‘conceptual’ parece estar circunscrita a la producción anglosajona (el énfasis es mío).

con el permanente riesgo de conversión mítica de varios otros procesos o proyectos del período que discutimos. Resulta claro que el mito opera extraviando lo real, reduciendo sus contradicciones y convirtiendo sus complejidades históricas en simples formas de aparente significación inmediata.¹⁷ Así, acceder críticamente a esa construcción-mito implica no sólo constatar la reiteración del nombre en los textos de los últimos años o contabilizar sus exposiciones, sino desmantelar cuidadosamente sus mecanismos particulares de visibilidad: allí donde aparece convertido en aparente significado natural. Para Longoni, esa conversión en mito de “Tucumán Arde” se ha efectuado en el ejercicio de su individualización histórica a modo ‘obra’, que la separa del proceso de conflicto que marcó su irrupción hacia el fin de los sesenta en Argentina. De ese modo, aquella individualización ya propiamente artística sitúa su dimensión ‘política’ como un contenido *más* a ser destacado dentro de un conjunto mayor de cualidades ‘externas’.¹⁸ Vindel, al observar las escrituras locales en torno a aquella experiencia (Fantoni, Herrera, Giunta, Longoni, etc.) parece dar un paso importante en la posibilidad de desmontar su construcción mítica. Sin embargo, al evitar contrastar las singularidades y diferencias de los relatos que cuestiona con la voluntad de asumir una deconstrucción ‘general’ de esos “lugares comunes” de la historiografía argentina, si bien revela el uso parcial de una retórica en torno a estos acontecimientos, también lima peligrosamente un plano de tensiones y conflictos abiertamente discordante. Y no se trata de una diferencia que pueda ser circunscrita al plano de las escrituras. Ésta atraviesa los deseos que movilizan tales interpretaciones y que producen formas particulares de *hacer visible*

(cuyas consecuencias son parte ineludible de la discusión que aquí se sostiene). En ese mismo sentido, el ensayo de Vindel se desplaza en torno a los vínculos (míticos) que él encuentra entre la experiencia de 1968, los relatos locales que analiza y la asimilación –a su juicio– “acrítica” del arte activista argentino reciente. Vindel –y aquí es donde tengo mis mayores reparos– reclama la extensión inexistente de un sentido político redimensionado, impugnando la ausencia de una confrontación del arte activista actual frente a “las posiciones ideológicas defendidas por los artistas en aquella época”, y sugiriendo la necesidad de una crítica ideológica sobre “Tucumán Arde” a fin de quebrar esa continuidad involuntaria que podría poner en duda la actividad de estos grupos en el presente. Pero no se trata de convertirlo en un programa de discusión de posiciones ideológicas, o de zanjar entendimientos particulares entre arte/política –entre los sesenta y los noventa median no solo treinta años sino formas distintas de construcción de lo común. Vindel en su crítica deja ir un aspecto que aunque resulte etéreo termina siendo determinante al momento de ponderar estas relaciones: los *procesos de subjetivación*. Es decir, cómo la aparición y disponibilidad indefinida de prácticas o conocimientos hacen posible que las propias relaciones se conviertan en núcleos contingentes de transformación política. Vindel, al recriminarle a la historiografía argentina –y en este caso más precisamente a los escritos de Longoni– la prolongación genealógica y acrítica de “Tucumán Arde” en las experiencias del arte activista de los noventa en adelante¹⁹, parece cancelar la posibilidad de un intercambio que se ubique por fuera del espacio de los relatos que analiza. Vindel soslaya, por momentos, trayectos

17> “El mito es un habla despolitizada” manifiesta Roland Barthes. Ver: “El mito, hoy”, en: *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI,

1980 [1957], p. 238.

18> Ana Longoni, “La legitimación del arte político”, *Brumaria 5. arte: la*

imaginación política radical, Madrid, Verano 2005.

subjetivos, afectivos y corporales, en pos de un análisis excesivamente materialista del relato, como si la narración fundara *ipso facto* y de forma autónoma una genealogía. Sólo por mencionar una situación concreta: la búsqueda que Fernando Bedoya y Emei realizaron, a inicios de los ochenta, de los antiguos integrantes de la vanguardia de los sesenta (Roberto Jacoby, León Ferrari, Ricardo Carreira, Pablo Suárez, entre otros), y con quienes desarrollarán posteriormente eventuales trabajos en colaboración. Un gesto radical que en su vitalidad utópica comenzaba ya a rearticular una memoria artística y política cancelada por la dictadura.²⁰ Es evidente que las reactivaciones críticas no se efectúan únicamente en la literatura o por medio de la escritura histórica. No pueden ser reducidas al solo evento lingüístico: comportan formas inadvertidas de transferencia corporal que afectan a su vez un tipo distinto de memoria.²¹ Movimientos imprecisos que esparcen una forma alterna de conocimiento y experiencia, revelando posibilidades distintas de producción de subjetividad.

Interrupciones

Mirar aquellos acontecimientos relegados de la historia, extraviados en el pasado, debe permitirnos recobrar su voltaje revulsivo, su carga emancipadora, pero al mismo

tiempo reavivar una *nostalgia del futuro*. No se recupera el pasado para hacerlo existir como un cúmulo de esqueletos recobrados, sino para perturbar profundamente los órdenes y seguridades del presente.

Reintegrar el componente subversivo de aquello que historiamos no es una tarea que pueda verse zanjada en la propia capacidad que creamos tener de relatar con veracidad y certeza lo que aparentemente conocemos. No es hacer necesariamente exposiciones, compilaciones o volúmenes sobre un tema; ni listas, directorios o compendios. Es *hacer salir la cosa toda de su cauce*, desmontando los modos establecidos de pensar un detrás y un delante. Es generar maneras de permitir que aquello excluido impugne nuevamente desde su silencio la estabilidad del consenso, restituyendo las partes de un conflicto irresuelto.²² ¿Cómo perturbar nuevamente la mudez del conformismo? ¿Cómo reinstalar por segunda vez esa diferencia que interrumpa los modos asignados del orden y del sentido? ¿De qué forma recuperar ese objeto incongruente, esa contradicción, eso inconexo, incompatible, inadecuado, reconfigurando nuevos modos de conflicto, nuevas subjetividades? ¿Cómo hacer de la parálisis, *acción*?

Barcelona, mayo 2008

19> Dice: "redimensionando de ese modo el criticismo *kitsch* que acompañó a algunas de las obras [de arte activista] que en la década anterior [los '90] aludían a los sesenta". Jaime Vindel, *Op. Cit.*

20> Una memoria que es incluso más problemática y conflictiva de lo que su trama de representaciones aparenta: pocos meses atrás, Longoni señalaba la hipótesis de que "la conexión más directa (la antesala, la pre-historia inmediata) de las prácticas de arte activista [argentino] que definieron las estrategias visuales (...) a lo largo de la década del ochenta, no hay que buscarla tanto en Argentina como en Perú", cuestionando el habitual vínculo entre los sesenta y los ochenta/noventa pensado en algunas

situaciones como un flujo directo y uniforme. Longoni enfatiza un quiebre cuya recomposición alude a procesos de subjetivación específicos (en la figura de Bedoya, Emei y otras personas, en este caso). Ana Longoni, *Pasaje de ida y vuelta*, texto escrito para la exposición de Fernando Bedoya en Lima, marzo de 2008. Inédito.

21> Suely Rolnik ha trabajado en torno a las posibilidades críticas de otros conceptos de memoria, y principalmente a través de la obra de Lygia Clark, cuyo trabajo curatorial reavivó una triple potencia (estética, clínica y política) en su obra. "Se trataba de producir una memoria de los cuerpos que la experiencia de las propuestas de Lygia

Clark había afectado, y allí donde la misma se inscribiera, para hacerla *pulsar en el presente*." Suely Rolnik, "La memoria del cuerpo contamina el museo", *Brumaria 8. Arte y revolución*, Madrid, primavera 2007. Véase adicionalmente: "Lygia llamando", *Brumaria n° 7, Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, Madrid, diciembre 2006. pp. [203]-217.

22> "Se trata de que el mudo continúe hablando, y el 'muerto' se resista a su embalsamamiento". Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005. p. 87.

DOSSIER 60/90

Postscriptum

Jaime Vindel

Mi intención al escribir para otro foro la primera versión del artículo que aquí actualizo fue someter a discusión diversas ideas y dudas que han ido surgiendo durante el transcurso de la investigación que vengo realizando acerca de las relaciones entre ciertas prácticas artísticas y la política en la historia argentina de los últimos cincuenta años. Las afirmaciones que realizo tienen, por tanto, un carácter provisional. Aquellas que puedan incitar a la reflexión se las debo, al menos en parte, a los integrantes de la Primera Reunión de la Red de Investigadores sobre Conceptualismos en América Latina (celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Sao Paulo entre los días 23 y 25 de abril de 2008), cuyas observaciones me posibilitaron apuntalar y desarrollar algunos de los planteamientos que estructuraban la redacción original del texto. Por el contrario, de aquellas aseveraciones que puedan resultar más desacertadas me responsabilizo exclusivamente. Quiero expresar mi agradecimiento más sin-

zero a Ana Longoni, quien me invitó al encuentro referido y a publicar este texto en **ramona**. Lo que sigue es una síntesis reescrita de los aspectos que me parecen más relevantes de la respuesta al e-mail en que ella me trasladó algunas de sus objeciones. Otros decidí incorporarlos al artículo: "Estimo muy acertada la crítica que me realizas a propósito de la generalización que supone subsumir "en un bloque monolítico" los trabajos de historiadores cuyas motivaciones pueden ser sumamente dispares. Sin embargo, mi intención era más bien deconstruir ciertos "lugares comunes" que han sido asumidos por el discurso que alude a las prácticas de la vanguardia argentina de los años sesenta bajo el epígrafe conceptualista, ya no sólo en la historiografía y la crítica argentinas, sino en los circuitos internacionales. Como recalco en un momento dado, sé que has matizado alguno de estos tópicos en diversos escritos (incluso en un trabajo fundacional como *Del Di Tella...*), pero lo que subrayo es la generalización de los mismos en la mayoría de los textos que se pueden consultar sobre el tema. Es obvio que pueden achacárseme varias

cosas: para empezar, me pregunto cuál es el sentido de esa labor deconstructiva. En principio estaría claro: se trataría de reconsiderar críticamente las relaciones entre arte y política en un momento del pasado para proporcionar una imagen más ajustada de aquel período que establezca una relación dialéctica con el presente. Sin embargo, no estoy seguro de que la posición que adopto (la del analista, la del juicio) sea del todo adecuada. ¿Acaso es deseable/posible escapar al relato y a la mitologización intrínseca que conlleva? ¿Es factible delimitar un lugar desde el que ejercer la crítica de modo objetivo? –lo que me comentas acerca del modo en que he utilizado la entrevista que realicé a Juan Carlos Romero es rigurosamente cierto, hasta el punto de que podría acusárseme de instrumentalizarla en beneficio de una especie de contrarrelato. ¿Cómo evaluar cuál de las dos posiciones –la “performativa” o la “científica”, que, en todo caso, se solapan constantemente– es más

fructífera a la hora de generar nuevas dinámicas en el presente? Carezco de respuestas para estas preguntas.

En cuanto al término “conceptualismo”, Fernando Davis me señaló la posibilidad de redefinir estratégicamente los conceptos de la historiografía del arte, algo que no pongo en duda y que en determinados contextos ha podido y tal vez pueda seguir siendo prolífico con vistas a impugnar las narraciones centrales de la historia del arte, desatentas a la hora de dar visibilidad a propuestas que escapan a sus paradigmas teóricos. El problema que detecto es que no se ha dotado de espesor crítico y teórico a tal impugnación. Estimo por ello que habría que dar un paso más, consistente en postergar el binomio identidad-diferencia, favoreciendo modalidades discursivas y elaboraciones conceptuales que, escapando al síndrome de la “utopía nomencladora”, den cuenta de la especificidad y la densidad histórica de las prácticas estudiadas”.

1> Sobre cuya insistencia en la historiografía argentina alertaron Jorge Gumier Maier y Marcelo E. Pacheco, véase

J. Gumier Maier y M. E. Pacheco, *Artistas argentinos de los 90*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, pág. 16.

ENTREVISTA A ESTUDIO 13

“El sur también existe”

María José Melendo¹

María José Melendo: Teniendo en cuenta el escenario artístico en la Patagonia, ¿cómo asume Estudio 13 el rol de promover y gestionar proyectos que reivindican la individualidad de los artistas, y a su vez consolidan actividades que tienen que ver con el análisis de obras, curadurías, seminarios y workshops, todas actividades que suponen la participación grupal?

Alejandra Hernández²: Creo que Estudio 13 permite y estimula tanto lo colectivo como lo individual en el proceso creativo. Generamos espacios y ámbitos de reflexión grupales y trabajamos colectivamente en la gestión de las actividades. A su vez, cada uno de nosotros tiene una producción individual, que si bien se enriquece con los intercambios teórico-críticos, no pierde su condición de tal. En actividades del año pasado surgió el interrogante acerca de nuestra identidad, si somos artistas que se definen en términos de su obra o si en cambio, el proyecto en el que nos embarcamos con Estudio 13 y UNO nos vertebra como artistas e influye intensamente en nuestra búsqueda y creemos que ocurre esto. Consideramos que todas las actividades que surgen y se

generan desde Estudio 13 inciden directamente en nuestra práctica artística, y en ese sentido, una de las mayores riquezas radica en el intercambio recíproco que se genera y en la reflexión sobre el hecho artístico en el marco de las clínicas y seminarios. Estos espacios permiten la desmitificación de la idea de obra como algo concluido que se puede percibir en un determinado objeto, para reivindicar el proceso, el camino en el que converge el artefacto artístico; por eso, promovemos la producción constante y la puesta en cuestión de lo producido a través de la mirada del otro. Además, tratamos de seguir la invitación de quienes vienen a dar clínicas en saltar de un lenguaje a otro, o trabajar distintos soportes en paralelo. El dinamismo es un elemento que está presente siempre, por eso la pluralidad de cosas que gestionamos; las actividades se gestan de ese modo y permanentemente hay proyectos nuevos. Creo que también es importante el intercambio recíproco que surge del contacto con personas que se incorporan a Estudio 13 desde muchas direcciones³.

Fernanda Hernández: Nos interesaba el análisis de la obra en grupo y lo que pudiera salir de ese encuentro, la idea es recuperar la conversación, la relación con el otro

1> María José Melendo (UNCu; CONICET) Vive en General Roca, Río Negro. Licenciada en Filosofía (Universidad de Buenos Aires) y actualmente doctoranda. Becaria de CONICET y Docente en la Universidad Nacional del Comahue. Su tema de investigación versa sobre el arte y la representación estética de pasados límites.

2> Alejandra y Fernanda Hernández son las mentoras de Estudio 13, nacido en septiembre del 2003 como grupo de autogestión para promover la formación, producción, difusión y experimentación de artistas emergentes de Río Negro y Neuquén. Con el fin de crear un espacio alternativo de reflexión crítica, se

implementaron clínicas de obras, seminarios teóricos intensivos a cargo de especialistas, que con el tiempo devinieron en cruces de artistas. En el 2006, este crecimiento impulsó la creación de UNO –Centro de Arte Contemporáneo ubicado en General Roca– que permitió continuar y ampliar las actividades artísticas, aportando un espacio físico donde poder llevarlas a cabo. Hay que destacar que el grupo fue seleccionado para participar en el Barrio Joven de ArteBA 2005 y 2008, Periférica 2006 en el CC Borges, “Artistas etc.” en Santa Fe, Expotrastiendas 2007 y obtuvo la Beca Grupal del Fondo Nacional de las Artes 2006, entre otros reconocimientos.

3> En distintos momentos de la conversación Alejandra y Fernanda destacaron la injerencia de ciertos nombres en el crecimiento de Estudio 13, por el compromiso y la generosidad con que se brindaron como docentes, especialistas y artistas: Sergio Bazán, Alejandro Montes de Oca, Rodrigo Alonso, Fabiana Barreda, Eva Grinstein, Diego Bianchi, Diana Aisenberg, Rafael Cippolini, Laura Spivak, Eduardo Basualdo, Irene Suris, Patricio Larrambebere, Elisa O’Farrell, Enrique Aguerre, Leonelo Zambón, Javier Iturralde de Bracamonte, Andrés Labaké, entre otros.

en la convivencia (porque el formato de las primeras clínicas en la chacra donde las realizamos era muy intensivo) y el respeto hacia el otro como persona y como artista era fundamental. Por eso, las clínicas permitieron un cruce de recorridos personales que permitió nuevas modalidades en la producción de la obra de cada uno, y la consolidación de un grupo que con el tiempo se hizo cada vez más diverso y numeroso. Hoy en Estudio 13 hay verdaderamente un equipo de personas que trabaja en la gestión de proyectos y su realización desde distintos lugares. Fernando Genoud, Angel Tocce, Mercedes Schamber, Carlos Altinier, Albano Boj, Chorus, Celeste Schiaccitano, Loraine Gree, Graciela Altieri y María Paula Massarutti forman parte del equipo de Estudio 13.

MJM: ¿Cuál es su posición respecto de la identidad del arte local? ¿creen que es legítimo plantearlo en esos términos? Y en virtud de este interrogante, ¿cuál es el compromiso de Estudio 13 con la producción y difusión del arte en la Patagonia?

AH: La idea de identidad asociada al arte es algo problemática pues se presta a estandarizaciones, a ciertos *clichés* que encasillan la producción y atentan contra la diversidad y autonomía, que son centrales en el arte. Hablar del arte alemán, argentino o patagónico implica reunir toda la diversidad en un patrón común. Por eso, la identidad es algo complejo; Estudio 13 no es un colectivo de arte, y los artistas que pasan por la Fundación tienen distintos recorridos y formas de reflexionar sobre su medio en la obra, y en ese sentido hay apropiaciones y citas más evidentes que otras. A pesar de que el medio opera en la conformación de la obra, creemos que lo geográfico no es decisivo sino más bien las relaciones personales, la

naturalidad de los cruces entre artistas y las asociaciones que se realizan son las que hablan del compromiso de Estudio 13 con la producción y difusión del arte en la Patagonia, destacando su máximo pluralismo.

FH: Y a propósito del compromiso de Estudio 13 con el medio artístico local, mucha gente de Buenos Aires destaca el compromiso con nuestra zona, pues a diferencia de otros centros de arte, la preocupación no está puesta en generar espacios en grandes ciudades sino en hacer cosas acá, desde la producción, la crítica y la difusión.

MJM: Es interesante el esfuerzo que se evidencia en ciertas actividades realizadas en UNO para incorporar a la sociedad. Pienso por ejemplo en “Escultura del presente” a la que denominaron instalación con participación colectiva, proyecto ideado por Diego Bianchi con curaduría de Eva Grinstein, en el que se lanzó una convocatoria abierta para quienes quisieran participar con sus desperdicios y deshechos no orgánicos debido a que los mismos formarían el objeto artístico.

AH: Sí, con “Escultura del Presente” se convocó abiertamente a todo aquel que quisiera participar en la construcción de la obra, pensando en que esta convocatoria podría incorporar a otros sectores de la ciudad que habitualmente no consumen arte. Mucha gente aportó sus residuos y fue partícipe de la experiencia que culminaba el objeto artístico y consistía en su recorrido por la estructura laberíntica de la escultura en cuyo centro para el día de la inauguración se montó una pista de baile. Nos interesa promover y gestionar proyectos de obra pensados específicamente para intervenir el espacio, que lo agoten, lo transiten, lo reinventen y el objeto de Diego Bianchi produjo eso en el espacio de UNO.

FH: Por eso, la misión de Estudio 13 acá en la zona para nosotras tiene que ver con generar diversas actividades en el campo de las artes en un espacio de permanente inclusión y experimentación.

MJM: Muchas veces el arte de las provincias es leído en términos de una reivindicación de lo 'autóctono', que en la obra cristaliza en la representación del paisaje, de las costumbres, etc. Sin embargo, me parece que en el caso de ustedes como artistas –y en virtud de las actividades que plantean en Estudio 13 y el Centro UNO– hay más bien un deseo de reflexionar sobre aspectos inherentes al arte contemporáneo que trascienden las geografías y se sitúan como temas más 'globales' en la reflexión estética. Encontré significativa la centralidad que le confieren a la palabra: en la obra, en el montaje de la misma, en la edición de catálogos, en las curadurías y fundamentalmente en la recepción como experiencia más amplia también tiene que ver con la palabra ¿qué piensan sobre este tema?

AH: Sí, creo que la recepción es algo central en el arte actual. También entra en juego la formación o la información con la que el espectador se enfrenta a la obra. Muchas veces ocurre que ésta se apoya demasiado en la palabra y no habla por sí misma. Pero la palabra es una herramienta central en el arte de hoy porque la información de la que dispone el intérprete es determinante en su lectura del artefacto estético; y las diversas lecturas del mismo lo recrean permanentemente haciendo que mute, que sea algo orgánico por la palabra que naturalmente se ve reflejada en la crítica.

Además, ocurre que le das un sentido nuevo a tu propia obra desde una visión retrospectiva, que pone de manifiesto la reinención permanente de las obras.

FH: Para mí, el artista trabaja la obra desde la emoción y la entiende desde determinado lugar, pero después entra la subjetividad del que se encuentra con la obra, y por eso la multiplicidad de lecturas que hay.

MJM: Mencionás la emoción en el proceso creativo, pero ¿qué pasa con la emoción en la recepción? A su vez, desde la injerencia de la recepción en el arte contemporáneo, ¿qué opinión merece a tu criterio la visión escéptica del incrédulo que se pregunta cómo puede ser tal o cual artefacto estético ser arte?

FH: Para mí es importante la recepción, que la obra logre generar un tema de conversación. Y ante personas incrédulas me siento consternada porque es difícil dialogar con quien descrea de lo que tiene frente a él.

AH: A veces el deseo de conceptualizarlo todo es problemático, ya que puede no haber algo para 'entender'. "Yo creo en el arte", y por eso, para mí es una pena que alguien se lo pierda. También creo que muchas veces el descreimiento tiene que ver con entender lo que es el arte desde un criterio obsoleto, sin tener en cuenta las grandes transformaciones que éste atravesó desde hace más de un siglo.

MJM: Me gustaría que relates la experiencia del Programa Interfaces, auspiciado por el Fondo Nacional de las Artes, en el que fuiste convocada como curadora y se procuró establecer un 'diálogo visual entre regiones', que confirió notable visibilidad a la producción artística de la ciudad de General Roca y Santa Fe.

AH: Con Fernanda Aquere –la curadora en Santa Fe– tratamos de intensificar con nuestra estrategia curatorial la idea de cruce para el que fuimos convocadas. Nos in-

tereso capitalizar el vínculo entre los artistas y para ello seleccionamos pares que a nuestro criterio podrían lograr cierta empatía para dialogar libremente y que el resultado se viera reflejado en la obra de cada uno o en una obra colectiva: no había una imposición sobre ese punto. El programa se prolongaba un año desde marzo de 2007 a marzo de 2008 con muestras; éstas, evidenciaron el diálogo y su evolución, y todas tuvieron variaciones. Nuestro propósito era que cada pareja despliegue las estrategias que consideraran útiles para materializar ese vínculo. Armamos los pares y establecimos un primer contacto por mail; es curioso pero entre artistas siempre está lo del ego, del individualismo, de modo que era muy atractiva la idea de poder generar un desafío en los demás de interacción.

MJM: ¿Y el reto era que el artista pudiera salir del solipsismo en el momento de la creación, a la vez que se dejara persuadir por otro y dialogar?

AH: Nos interesaba el intercambio en el tiempo, el cruce de experiencias a partir de algunas empatías que habíamos percibido nosotras al revisar la producción de las partes, y que el artista eligiera (porque podía no hacerlo) compartir su trabajo con otro que le designan.

MJM: ¿Y el 2008? ¿Qué proyectos tienen para este año?

AH: Nuestra propuesta para Barrio Joven ArteBa de este año estuvo muy comprometida con el tema de la movilidad de los artistas que viven en el interior. La titulamos "Corredor artístico-biogeográfico y biogeografía-artística". Un movimiento que se dirige hacia y desde todas direcciones con el afán de establecer uniones e intercambios entre artistas. En este tiempo no sería necesario el despla-

zamiento para el encuentro, ya que lo posibilita la comunicación y los múltiples medios virtuales, sin embargo, como ya dijimos cuando hablábamos de las clínicas, nada supera la calidad del encuentro personal.

La idea de corredores surge como un paralelismo con el concepto 'corredores naturales', y se refiere a espacios geográficos que cientos de animales especialmente aves y plantas deben atravesar anualmente en sus migraciones con una idea conservacionista. Otro concepto que proviene de la geografía y la biología es el de 'biogeografía', que nosotros tomamos y reinterpretamos como 'biogeografía-artística' y apunta a la distribución de los artistas sobre la superficie terrestre y a sus relaciones con otros y con el medio en que habitan. Estos corredores aseguran y motivan la conservación y subsistencia generando proyectos colectivos, diálogos y experiencias entre artistas heterogéneos.

Intentamos pro-mover artistas jóvenes que llegan y se conectan desde distintas localidades. El objetivo es lograr un intercambio con otros artistas que estén produciendo en un contexto comercial, para impulsar las ventas de obras en un circuito especializado de arte, que de otro modo no podría ser posible. Por otro lado, esta propuesta pretende reflexionar sobre las motivaciones que impulsan los movimientos de los artistas. Inclusive esta misma presentación para el Barrio Joven requiere un movimiento geográfico, una movilización hacia un centro importante de exposiciones, y a una metrópolis como es Buenos Aires.

Además, fuimos seleccionados por la oficina Cultural de la Embajada de España para ser parte del programa 'Entrecampos Regional'. A su vez, tenemos toda una planificación de actividades a desarrollar en UNO que incluye exposiciones y cruces de artistas, clínicas, charlas abiertas a la comunidad, ciclos de cine y videoarte, entre otras.

El artista que piensa

Breve recorrido por la historia de la crítica de arte local, a partir de un disparador de lujo: los artículos, conferencias y textos inéditos de Luis Felipe Noé compilados en *Noescritos sobre eso que se llama arte (1966-2006)*¹

Roberto Amigo²

Hace ya cincuenta años que Luis Felipe Noé escribe sobre su obra y sobre la de los otros, para señalar aquello que ocurre, atento a los cambios aunque los mismos no impacten en su producción artística. La inclinación de este artista por la escritura constituye una marca generacional pero también una tradición cultista rioplatense: aquí los artistas escriben. Y es en la historia de los artistas con la escritura donde el libro de Noé encuentra su verdadero relieve, por eso ella merece un breve recorrido (desde luego, nada exhaustivo: sólo un puñado de nombres como ejemplo de una densidad de textos aún no analizada en su conjunto, mencionados aquí a salto de mata, sin rigurosidad historiográfica alguna).

Debido a la ausencia de una academia de arte decimonónica y del correspondiente salón, no existió en este país una crítica autónoma del arte, y el ejercicio reflexivo quedaba en manos de los propios artistas, más que de los literatos. Por ello eran los propios artistas quienes debían elaborar tanto los juicios valorativos de la academia ausente, como los textos que la denostasen. La primera crítica de arte local la escribió el francés León Pallière en 1856 –sin considerar los comentarios generales de Sarmiento en Chile– y la consolidó en su autonomía

Eduardo Schiaffino desde *El Diario* y *La Nación* treinta años después, para continuar en una revisión constante de la evolución del gusto artístico que su muerte dejó inconclusa. El crítico de arte más importante de la primera mitad del siglo XX fue un artista mediocre, fallido seguidor del grupo Nexus: José León Pagano. Aún hoy, su relato del arte argentino tiene peso en el mercado: es su escritura la que determina, le da forma, a la pintura argentina como la representación de paisajes y tipos nativos desde un naturalismo luminista.

Los modernos escriben por la necesidad de expandir una cultura artística favorable: escriben sobre otros artistas para justificar e insertar en el medio su propia obra. El modelo es el del funcionario platense Emilio Pettoruti, quien como buen alumno del futurismo fascista considera que la modernización del arte es un asunto del estado, si bien obtuvieron más éxito estatal y de público los amigos de Pagano. Por su parte, los realistas estaban obligados a la escritura. Un artista de izquierda de la primera línea de combate no tenía más opciones que el panfleto o la teoría. Antonio Berni escribía como un auténtico estalinista: siempre lo mismo, cada vez peor escrito, y adecuándolo en cada caso a la coyuntura. En cierto momento al menos abandonó sus letanías sobre la dialéctica subversiva y el llamamiento universal del camarada

¹ Noé, Luis Felipe, *Noescritos sobre eso que se llama arte (1966-2006)*, Adriana Hidalgo, 2007

² Roberto Amigo (Buenos Aires, 1964):

investigador docente del IDH-UNGS y de la FFyL-UBA. Ha publicado numerosos ensayos sobre arte sudamericano. Recientemente ha sido curador de

Imágenes sitiadas (Museo Blanes, Montevideo, 2007) y *Las armas de la pintura* (MNBA, Buenos Aires, 2008).

Siqueiros para mirar el arte quiteño. El Berni más interesante como escritor es aquel que mira el arte colonial para dar respuestas a su arte actual. Tal vez, la mejor pluma entre los artistas inicialmente concretos –en un abigarrado conjunto donde conviven, entre otros, desde el autocelebrado Kosice, el profesional Maldonado, al discutidor Iommi– sea la de Alfredo Hlito, erudita y argumentativa (la sombra tutelar de Pedro Henríquez Ureña no permitía errores gramaticales). De la generación de Noé sobresale el Kenneth Kemble crítico del *Buenos Aires Herald* a comienzos de los años sesenta: conciso, irónico, liberal, despectivo y modernizador defensor del informalismo que practicaba. Capaz de escribir ante la muestra de la *Otra figuración* que eran truculentos cazadores de cabezas; y contar 105 cortadas en las pinturas de Noé, Macció, De la Vega, Deira e invitados. Como vemos, en el arte argentino, y por cuestiones programáticas, didácticas o políticas, la palabra solía acompañar las obras de arte propias y ajenas. En “Yuyo” Noé tenemos un muy destacado exponente de esta tradición, como el libro actual evidencia sumándose a los ya numerosos de este artista. Pero en nuestros días los artistas escriben por otros motivos, uno de ellos es que están obligados a pensar su obra para ingresar al mercado de las instituciones artísticas; el otro (y más importante) es relacional: los textos que vinculan a unos artistas con otros son un entramado afectivo más que un programa estético. En cierta forma, están obligados a escribir ante la au-

sencia de una crítica de arte que de cuenta de la multiplicidad del campo artístico actual, debilitada por el predominio del mercado de arte y la política de espectáculo de los medios periodísticos que la han hecho perder su voluntad teórica. La falsa sensación de que los artistas actuales no escriben se desarma simplemente al repasar los números de **ramona**, en particular los de su comienzo. Los artistas escriben entre sí. Luis Felipe Noé se forma como lector con la biblioteca de su padre Julio Noé, y como escritor en un momento de oro de la crítica de arte: la segunda mitad de los años cincuenta. En estos años, al producirse la sustantiva renovación de las artes plásticas, la crítica se ve impulsada a explicar los nuevos estilos y lenguajes para un público detenido entre la pintura naturalista y el realismo populista, que aún no había asimilado la renovación concreta de los años cuarenta. En la crítica de arte conviven aún placenteramente la función didáctica modernizadora, cuyo mejor exponente fue Julio E. Payró; la literaria de Manuel Mújica Lainez; la defensora de una estética, el surrealismo, de Aldo Pellegrini; la programática, de la modernización desde la izquierda de Cayetano Córdova Iturburu; la residual mirada política de Raúl González Tuñón con la aspiración teórica e internacionalista de Jorge Romero Brest. La crítica de estos años supera la coyuntura periodística porque comienza a ocupar o inventar espacios institucionales y acompaña la consolidación mercantil de las galerías de arte nuevo. A los arriba mencio-

nados se suma un conjunto de escritores con mayor o menor actividad, con presencia semanal en los medios, o bien con ciertos prólogos para galerías importantes como Lirolay, Pizarro o Bonino. En efecto, entre los años cincuenta y sesenta, se encuentran firmas como las de Rafael Squirru y Hugo Parpagnoli –dos figuras centrales–, Enrique Azcoaga, Eduardo Baliari, Salvador Linares, Hernández Rosselot, James Barry, Ernesto Schoó, Damián Bayón, Julio Llinás, Germaine Derbercq, Samuel Paz, Guillermo Whitelow, Basilio Uribe, García Martínez, Samuel Oliver, Ernesto Rodríguez, y muchos otros. Desde luego que la relación entre teóricos, críticos y artistas se vuelve más compleja, como bien ejemplifican las figuras de Oscar Masotta y Jorge Romero Brest. A esta diversidad de escrituras sobre el arte contemporáneo, debemos agregar los textos producidos por los artistas de los años sesenta (ampliamente conocidos por su reproducción académica en los últimos años) para sus intervenciones, panfletos, denuncias o simples discusiones. Es en este contexto inicial del tránsito entre los cincuenta y los sesenta que Noé escribe sus precisas críticas en el diario *El Mundo* en las que se limita a informar, más que a intervenir, sobre la polémica central abstracción/figuración de la posguerra. De esta etapa inicial perdura en el posterior Noé la actitud de despojamiento en la mirada de la obra del otro de sus preceptos como artista. De la misma forma que muchos artistas están condenados a ser encasillados en una única obra, la escritura de Noé está atada a la *Antiestética* (1965; libro que aún no ha sido analizado en todas sus implicancias generalmente reducido a alguno de sus puntos, cuando en realidad se trata de un texto multifacético y contradictorio cuyos temas abarcan desde el artista demiurgo pasando por el caos como estructura hasta el pop). Ahora, Noé presenta una edición de sus

escritos, revisados y agrupados en ejes temáticos que señalan la evolución del pensamiento teórico posterior a la *Antiestética*: “El arte de los años 1966-1970 visto durante y después”; “Arte, lenguaje y teoría (1984-2005)”; “Arte, poder y América Latina (1966-2000)”; “El arte al inicio de este siglo (2004-2006)”. Por ello no incluye aquellos cuyo asunto específico es la obra individual de un artista (entre ellos, sin duda los que merecen ser subrayados son los dedicados a Alberto Greco). Es decir, este libro comienza allí donde la *Antiestética* terminaba, ya que los textos incorporados son desde el año 1966 a la fecha. Sin embargo, hay un hiato, un vacío significativo en la escritura recopilada por Noé: los años setenta. No sólo podemos asociar esta ausencia al abandono de la pintura por el artista en 1966. Hay una decisión que potencia ese salto entre escrituras de 1968 a 1980, la no publicación de *El arte entre la tecnología y la rebelión* finalizado en 1972, de la que aquí se edita parte de la introducción. La crisis con este ensayo obligó a Noé a repensar la relación entre interioridad y realidad, en la extraña ¿novela de iniciación? *Códice rompecabeza sobre Recontrapoder en cajón desastre* de 1974 (releída como historieta junto a Nahuel Rando en el 2003). Es interesante que en 1975 (cuando regresa a la pintura) el artista inicie un proceso de replanteamiento de la pintura como lenguaje que es la matriz principal de la escritura de mediados de los años ochenta hasta la “crisis de la imagen simbólica”. En esta cuestión es interesante el ensayo sobre el dibujo (1994, aunque con referencias a apuntes anteriores), ya que pensar el concepto de línea y las vibraciones es central para comprender el pensamiento y la obra del artista. En el libro, Noé optó por una organización activa de los textos que, en algunos casos, al estar reunidos, revisados y presentados

junto con otros inéditos para una lectura continua, pueden arriesgar la pérdida de su historicidad precisa, aunque dicha pérdida se halle compensada por una ganancia en términos de su actualidad. Los textos escritos en Nueva York, entre 1966 y 1968, lo definen como uno de los artistas de mirada más aguda de su generación y son la continuidad del pensamiento de la última parte de la *Antiestética*, con la atención puesta en los cambios tecnológicos, el arte conceptual, las estructuras primarias. Estos textos iniciales, junto con las discusiones sobre el fin de la imagen simbólica, la historicidad y la idea de lugar, replican en los textos posteriores, coincidente con la afirmación de una teoría de la imagen. Entre los inéditos sobresale “La nostalgia de historia en el proceso de imaginación plástica en América Latina”, de 1981, tal vez uno de los textos más condensados e interpretativos de la cuestión del arte latinoamericano, que vale la pena confrontar con la posición de Berni de aquellos años.

Noé, al escribir, analiza la sociedad contemporánea y lo hace a partir del estudio de las diversas modificaciones de los lenguajes artísticos. Es un escritor que podemos denominar clásico, pues es de aquellos que tienen presente la institucionalidad discursiva de la historia del arte. Sin embargo, esta historicidad crítica de la mirada de Noé se entrecruza con la sensación vitalista de la

posmodernidad: sus lecturas teóricas son la búsqueda de una interpretación sobre ella para comprender el problema de la imagen. ¿Es, tal vez, desde este marco como debemos releer la *Antiestética*? Es decir, como un texto precursor de la posmodernidad latinoamericana. Desde allí, el “caos como estructura” como relación entre forma y etapa del capitalismo avanzado cobra un potente sentido. Una posmodernidad crítica distante de la aceptación benévola de la misma en los tardíos ochentas.

El libro de Noé se cierra con un “cuadro de situación” actual escrito en el 2006 (una revisión histórica y teórica de la crisis de la imagen, que continúa su línea reflexiva de la ampliación del concepto de pintura). Esta última sección –la de mayor referencias eruditas que revelan al artista lector– puede ser leída como conclusión solitaria de *El arte en cuestión*, las conversaciones de Noé con Horacio Zabala publicadas en el 2000 con la crisis brutal golpeando en nuestras puertas. De cierta manera, los textos de este nuevo volumen de Noé son otros tantos cuadros de situación, como los de la crisis de 1968 o la revalorización de la pintura en los años ochenta. Así, Noé piensa una historia crítica del devenir del arte argentino, aspecto no menor cuando la profesionalización académica de la historia del arte local ha impuesto un modelo descriptivo, esquivo a la reflexión ensayística.

David Dadone lee
ramona en sus vuelos
Buenos Aires-New York

ramona está de fiesta:
¡Guillermo Navone
se suscribió!

RESEÑA DE LIBRO

El Siluetazo

Ejercicios de una memoria en conflicto

María Rosa Gómez¹

El Siluetazo

Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (comp.)
Adriana Hidalgo Editora, 2008
514 páginas

La reciente obra *El Siluetazo* es producto de una ardua y rigurosa compilación realizada por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone que permite al lector ponerse en contacto con los registros documentales y los testimonios de quienes contribuyeron a la realización de esa gigantesca “intervención urbana” materializada en las postrimerías de la dictadura militar, a la vez que ofrece una amplia gama de relatos, a veces contradictorios entre sí, que configuran un diálogo entre el pasado y los hechos del presente en los cuales el arte de acción se involucra desde un rol político.

El tema central del libro es el Siluetazo, nacido a partir de una propuesta que los artistas plásticos Julio Flores, Guillermo Kexel y Rodolfo Aguerreberry presentaron a las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo y al Premio Nóbel de la Paz, Adolfo Pérez Esquivel, para la III Marcha de la Resistencia, en 1983. En ocasión del Día del Estudiante y del Día de la Primavera –que en Argentina coinciden el 21 de septiembre– los organismos convocantes pensaban homenajear a los miles de jóvenes detenidos-desaparecidos. La propuesta de Flores, Kexel y Aguerreberry, por su parte, impulsaba la producción de “un hecho gráfico” que diera cuenta

de “cuánto espacio ocupa un desaparecido” a partir del trazado de siluetas humanas en tamaño real, una por cada desaparecido. *La convocatoria y la concreción de la idea se transformaron en una de las acciones políticas más poderosas e impactantes, en términos simbólicos, de la lucha contra la dictadura.* A partir de allí comienza una larga serie de desbordamientos y resignificaciones de la idea original, apropiada por el movimiento de derechos humanos y también por distintas organizaciones sociales, que pasa a formar parte del repertorio de acciones de la protesta social en Argentina. En la primera parte del libro figuran documentos y testimonios de la iniciativa. La segunda y la tercera parte (Lecturas y Legado del Siluetazo, respectivamente) refieren justamente a la adaptación y transformación del recurso de la silueta –sumado a nuevas formas de ocupación del espacio público– en proyección a etapas recientes, cuando nuevas y viejas injusticias dieron lugar a renovados reclamos, con su consecuente contrapartida represiva. En el desarrollo de la obra, aparece en forma marcada la tensión entre las prácticas políticas de Memoria, las críticas a la cristalización del recuerdo en museos u obras monumentales, los debates sobre los espacios de exposición y circulación del arte político y las diferencias entre prácticas nacidas al fragor de contextos políticos disímiles. Todo el texto –514 páginas en total– permite hablar a un conjunto de voces “polifónicas”, felizmente reunidas por Longoni y Bruzzone, que sientan posturas

¹ María Rosa Gómez es periodista, docente de la Universidad de Buenos Aires (UBA), la Universidad del Centro

(Unicen) e investigadora. Realiza su trabajo doctoral sobre señalamientos artísticos en sitios que actuaron como

dispositivos represivos durante la última dictadura militar en Argentina.

políticas, estéticas, filosóficas y sociológicas respecto del arte involucrado en lo social, o bien el arte militante. Como lo definen sus autores, el libro configura un “collage aún por completarse”, sumamente valioso en contenido, documentos, testimonios, material fotográfico y de archivo que sale a la luz gracias al impulso de la revista **ramona** y la apuesta de confianza de Adriana Hidalgo Editora. Deja preguntas en suspenso respecto de los mecanismos de representación de las ausencias, la delimitación de los “territorios de la Memoria colectiva”, el intercambio de prácticas entre distintas genera-

ciones y los riesgos de la construcción de una “memoria oficial” que podría vaciar de sentido las luchas contra la impunidad y las secuelas del Terrorismo de Estado. Incluye documentos, textos y fotos de: A. Longoni, G. Bruzzone, F. Czarny, R. Aguerreberry, A. Alonso, R. Amigo, F. Bedoya, G. Buntinx, Emei, L. Fernández, J. Flores, S. García Navarro, E. Gil, E. Grüner, GAC, G. Kexel, Las patas en la fuente, I. Liprandi, C. López Iglesias, L. Mango, Madres de Plaza de Mayo, J. L. Meirás, E. Molinari, D. Ocaranza Bouet, J. C. Romero, E. Schindel, H. Vidal, J. Warley, F. Zuckerfeld y otros.

Para pasar el invierno,
nada mejor que **ramona**,
pensó Carolina Gutiérrez

Jaime Vindel:
recibir **ramona** en casa
es lo mejor!

Cartas de lectores

Sres. de **ramona**:

Mediante esta nota no pretendo otra cosa que expresar una opinión, antes que nada personal, generada a partir de la lectura del reglamento para un concurso que aparece en vuestra página bajo el título de Heineken Inspire 3. ... Allí se lee que "Heineken cree que la vida recompensa a aquellos que se atreven a ir más allá de los límites... empujándonos a dar siempre un paso más y descubrir lo desconocido". Yo creo, en parte de acuerdo con la opinión de Heineken, que el artista es la persona que tiene la peculiaridad –no exclusiva– de sentirse íntimamente obligado a desarrollar su espíritu más allá de los límites socialmente habituales, y que su actividad está íntimamente ligada al intento de descubrir o de navegar en "lo desconocido".

Heineken le pide expresamente al artista que sea osado y valiente, imaginativo y creador... y le prohíbe opinar sobre sexo, religión y política, dejando fuera de concurso tres de las áreas más importantes que constituyen la experiencia humana... Lo que no puedo dejar de preguntarme es lo siguiente: ¿cuál es la función de los llamados artistas, en nuestra sociedad, si una propuesta como la de Heineken es posible?
(...)

Javier Lodeiro
Neuquén, 3 de abril de 2008
(versión completa en www.ramona.org.ar)

r. de r.: ¡El que no salta tampoco es holandés! Lo mínimo es que se entere Máxima. ¿Qué va a decir? Heineken Expire.

.....

Hola, mi nombre es Luciana y estoy interesada en participar de una Clínica de arte y

no se como adquirir información al respecto. Si pudieran habilitarme algún dato se los agradecería. Saludos.

Luciana

r. de r.: Ahí va la lista de clínicos. Si no mejorarás te pasamos la de curadores.

.....

¡Hola bola de nieve!

Por este medio siempre me encuentro con viejos amigos y me sirve de "página oficial" cuando alguien me googlea, es la primera que sale por eso me gustaría actualizarla, ¿puedo hacerlo desde mi pc? ¿debo mandarte imágenes? dime cómo, porfa... bes

Ariel

r. de r.: ¡Me derriten tus elogios! Pedí tu contraseña y acomodás la bola a tu gusto.

.....

ramona!

Lamentablemente no pude llamarlos para reunirnos, el viernes fue un día muy complicado y lleno de cosas. Estuve con María Medrano de "Voy a salir y si me hiere un rayo" y ella me dio el número 77 de Ramona, así que es a través de ellas que ustedes tenían a mi librería como punto de venta. De todos modos me gustaría charlar con ustedes sobre la posibilidad de tener algunos de los números viejos de la revista a la venta, acá en Paraná creo que nunca llegó a librería y supongo que habrá gente interesada en conseguirlos. Bueno, si podés contestame si te parece que puede ser y en todo caso en mi próximo viaje nos organizamos con más tiempo para reunirnos. Desde ya muchas gracias y se-

guimos en contacto...

Javier
Librería Ambulante Correvedile
Paraná

r. de r.: Paraná da para todo. Te mandamos las **ramonas** en camalote, Javi.

.....

Hola **ramona**, desde New York, buscando un contacto para la oficina de Jorge Fonderbrider

Ana Carril

r. de r.: Ei Fonde ¡te shaman de Nushor!

.....

Me interesa suscribirme a la revista desde el numero 79. ¿Es posible?
Gracias.

Carla Gnoatto

r. de r.: no solamente es posible sino también necesario, recomendable e imperioso.

.....

Hola todos
quería saber el mail de Viviana Saavedra que escribió una reseña sobre "La mañana del mundo", para agradecerle la onda. Bueno, saludos ahí a todos y gracias.

r. de r.: Hola Leo, llámá cuando quieras, aunque no escriban sobre vos.

Hola: escribo desde Chile pues me interesa

adquirir el número 75 de **ramona**. Pasé unos días por Buenos Aires, y no pude encontrarla en librerías. Quería preguntar entonces qué posibilidades hay de comprar dicho número, si será posible alguna compra a distancia y que me la envíen por correo, o tal vez solicitarle a algún amigo que viva allá que vaya a sus oficinas a adquirirla.

Saludos,

Fernanda Carvajal

r.de r.: Querida Fernanda, en Santiago estoy en la librería Metales Pesados y si no mirá en **www.ramona.org.ar/conseguir** donde aparecen los refugios antiaéreos de **ramona**.

.....

Señores y señoras de **ramona**
Basta de publicar sin mi autorización la carta donde los denuncio por no querer dar a conocer el documento donde los acuso de que siguen propagando un archivo mío que critica la falta de espacios para poner en claro que si nos dan sitio sólo es para lograr que no podamos manifestar que nadie nos impide afirmar que cuando nos dan un lugar finalmente no tenemos nada que decir sino todo lo contrario.

Héctor Peza

r. de r.: Ni una palabra más.

muestras

espacio	muestra / artista	fecha
713	Lucía Sorans	12.06 al 19.07
	Marcela Siniego	24.07 al 30.08
Alberto Sendrós	Carlos Palazzesi, Mariano Ullúa	19.06 al 18.07
Alianza Francesa - Sede Centro	Visa pour l' image / J. Grison	28.05 al 25.07
Ápice Arte	L. Zambon, J. Lado, C. Vicco, M. Acquistapace, G. Glaiman, A. Ablin y otros	13.06 al 11.07
	Leonardo Robertazzi, Celeste Najt	18.07 al 29.08
Appetite	Yanina Szalkowicz, Roberto Jacoby, Javier Peñafiel	Julio
Arte x Arte	Paula Toto Blake, Ramón Teves, Alejandra Mizrahi, Marino Balbuena	12.06 al 31.07
Barbarie (Areco)	Tema: La Vaca / A. L. Werthein, A. Fortunato, I. Gruppo, C. Molinari, y otros	11.05 al 07.09
Braga Menéndez	Elba Bairon, Hernán Salamanco, Lux Lindner	17.06 al 26.07
Calle Lanín	Arte Barracas / L. F. Noé, J. Macchi, J. Lecuona, P. Siquier, y otros	03.06 al 31.12
Casa de la Cultura del FNA	Pertenencia / Artistas de Santiago del Estero	08.07 al 05.08
CC Recoleta	Juan José Cambre	03.07 al 03.08
CCEBA - Sede Florida	Pa(í)sajes / R. Cañas, G. Yanitto, G. Miles, R. Ramos, y otros	20.05 al 11.07
	L. Tschopp, N. Rizzo, D. Levy, M. Caporali, M. Amaral, J. Sánchez y otros	20.05 al 11.07
	Toponave / Oligatega Numeric y Provisorio Permanente	22.07 al 19.09
	L. Goldstein, J. Gatto, M. Nowacki, M. Bellmann, P. Fast y otros	22.07 al 19.09
CCEC (Córdoba)	Miguel de Lorenzi	19.06 al 30.07
Crimson	Fernando Zagales, Martín Lanezan, Constance Chambers Farah	04.07 al 29.07
Daniel Abate	Cruz Imaginal / Catalina León	Julio
Del Infinito	Elsa Soibelman	Julio
Elsi del Río	Marga Steinwasser	11.06 al 19.07
Espacio Fundación Telefónica	Emergentes / M. Sardón, M. Yeregui, D. Kutschat, R. Cantoni y otros	11.06 al 31.08
Fundación Klemm	M. De Caro, D. Bruzzone, F. Barreda, C. Testa, A. Gallardo y otros	15.05 al 15.07
Isidro Miranda - Sede San Telmo	Gabriel Perrone	03.07 al 28.07
Jardín Luminoso	D. Bourse, D. de Ridder, L. Yadanza, P. Lapadula, M. Nowacki y otros	Julio
MAC (Salta)	Premio Andreani 07-08 / E. Pastorino, P. Accinelli, A. Cusnir y otros	04.07 al 27.07
MAC UNL (Santa Fe)	Andrés Dorigo	27.06 al 27.07
macro (Rosario)	Tu-mi placer / Luis González Palma	03.07 al 05.08
	Incorporaciones Recientes de la colección	03.07 al 05.08
Malba	Adquisiciones, donaciones y comodatos	08.05 al 28.07
	La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997	20.06 al 11.08
masotta-torres	Lucía Galli Mainini, Ignacio Sosa y Alfonso Piantini	11.06 al 30.07
MNBA	Caramelo de Menta / Artistas contemporáneos de Corea	07.05 al 06.07
	100 años en la pintura / Juan Carlos Castagnino	23.07 al 21.09
momo (Merlo)	Carolina Montano, Susana Helman, Ana Suárez, Laura Andreoni	07.06 al 07.07
Museo Castagnino (Rosario)	Cuerpos intangibles / Luis González Palma	03.07 al 05.08
	Irradiaciones de un legado	03.07 al 31.12
Objeto a	Roberto Barés, Mariano Brizzola, Tito Pérez, Cachorro Agote	07.07 al 09.08
Oficina Proyectista	Verónica Oliviera	10.07 al 25.07
Pabellón 4	R. Masci, G. Caregnato, D. Acuña, M.C. Candarle, y otros	01.07 al 19.07
	Jorge Opazo Ellic, Verónica Vidal	22.07 al 09.08
	Renata Morini	22.07 al 30.08
Ruth Benzacar	Adentro / Alberto Goldenstein	18.06 al 26.07
	El salto de la imaginación. 1966-2008 / Eduardo Costa	18.06 al 26.07
	Martín Di Girolamo, Martín Sastre	30.07 al 06.09
Turbo	Comunión / Grupo Doma	30.05 al 18.07
VVgallery	;) Fotologgers	12.06 al 19.07
	Naná Gallardo	25.07 al 02.08
Wussmann	Nora Iniesta	01.07 al 30.08
Yaguá Rincón (Corrientes)	Exposicion permanente / Artistas de Yaguá Rincón	Julio

Éstas y muchas más muestras y espacios en www.ramona.org.ar

espacios

713

Alberto Sendrós
 Alianza Francesa - Sede Centro
 Ápice Arte
 Appetite
 Arte x Arte
 Barbarie (Areco)
 Braga Menéndez
 Calle Lanín
 Casa 13 (Córdoba)
 Casa de la Cultura FNA - Fondo Nacional de las Artes
 CC Borges
 CCEC - CC de España en Córdoba (Córdoba)
 CCEBA - CC de España en Buenos Aires - Sede Florida
 CCEBA - CC de España en Buenos Aires - Sede Paraná

CC Parque de España (Rosario)
 CC Recoleta
 CC Rojas
 CC San Martín
 Crimson
 Dabbah Torrejón
 Daniel Abate
 Daniel Maman
 Del Infinito
 Elsi del Río
 Ernesto Catena
 Espacio Fundación Telefónica
 Fondo Nacional de las Artes
 Fundación Klemm
 Imago
 Isidro Miranda - Sede San Telmo
 Jardín Luminoso
 La Ruche

MAC - M de Arte Contemporáneo de Salta (Salta)

MAC - M de Arte Contemporáneo de la UNL (Santa Fe)
 MACLA - M de Arte Contemporáneo Latinoamericano (La Plata)
 macro - M de Arte Contemporáneo de Rosario (Rosario)
 Malba - M de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

masotta-torres

MNBA - M Nacional de Bellas Artes

momo (Merlo)

MPBA - M Provincial de Bellas Artes (Corrientes)
 MUNTREF - M Universidad Tres de Febrero (Caseros)
 Museo Caraffa (Córdoba)
 Museo Castagnino (Rosario)

Museo de Arte de Tigre

Museo Sívori
 Objeto a
 Oficina Proyectista
 Pabellón 4
 Palais de Glace
 Palatina
 Ruth Benzacar
 Tanto Deseo
 Turbo
 VVgallery
 Wussmann
 Yaguá Rincón (Corrientes)
 Zavaleta Lab

Defensa 713

Pje. Tres Sargentos 359
 Av. Córdoba 946
 Juncal 685 PB
 Chacabuco 551
 Lavalleja 1062
 Ruta 8 - km 112. La Cinacina
 Humboldt 1574
 Lanín entre Av. Suárez y Brandesen
 Belgrano y Pje. Revól
 Rufino de Elizalde 2831
 Viamonte esq San Martín
 Entre Ríos 40
 Florida 943
 Paraná 1159

Sarmiento y el río Paraná
 Junín 1930
 Av. Corrientes 1543
 Sarmiento 1551
 Acuña de Figueroa 1800
 El Salvador 5176
 Pasaje Bollini 2170
 Av. del Libertador 2475
 Av. Quintana 325 - PB
 Arévalo 1748
 Honduras 4882
 Arenales 1540
 Alsina 673
 Marcelo T. de Alvear 626
 Suipacha 658 1er piso
 Estados Unidos 726
 El Salvador 4112
 Paraná 1133

Zuviria 90

Bv. Gálvez 1578
 50 entre 6 y 7
 Sarmiento 450
 Av. Figueroa Alcorta 3415

México 459

Av. del Libertador 1473

Jujuy 310

San Juan 634
 Valentín Gómez 4828
 Av. Hipólito Irigoyen 651
 Av. Pellegrini 2202

Paseo Victorica 972

Av. Infanta Isabel 555
 Niceto Vega 5181
 Perú 84. 6to piso, oficina 82
 Uriarte 1332
 Posadas 1725
 Arroyo 821
 Florida 1000
 Venezuela 638
 Costa Rica 5827
 Aguirre 1153 2º
 Venezuela 570
 La Rioja 415 PA
 Venezuela 571

MA-SA: 13 a 19hs

LU-Vi: 14 a 20hs
 LU-Vi: 9 a 21hs; SA: 9 a 14hs
 LU-Vi: 10 a 19hs
 LU-SA: 14 a 19hs
 LU-SA: 13 a 19hs
 MA-VI-SA-DO: 11 a 17hs
 LU-Vi: 11 a 20hs; SA: 11 a 20hs
 SA-DO: 16 a 20hs
 DO: 19 a 22hs
 MA-DO: 15 a 20hs
 LU-SA: 10 a 21hs; DO: 12 a 21hs
 LU-Vi: 10 a 20hs
 LU-Vi: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
 LU-Vi: 10 a 14 y 16 a 20.30hs;
 SA: 16 a 20.30hs
 MA-DO: 15 a 20hs
 LU-SA: 11 a 22hs
 LU-SA: 11a 22hs; DO: 17 a 20.30hs
 LU-DO: 11 a 21hs
 MA-SA: 13 a 20hs
 LU a VI: 15 a 20hs; SA: 11 a 15hs
 LU-Vi: 12 a 19hs
 LU-Vi: 11 a 20hs; SA: 11a 19hs
 LU-Vi: 11 a 20hs; SA: a combinar
 MA-Vi: 15 a 20hs; SA: 11 a 14hs
 MA-SA: 12 a 20hs
 MA-DO: 14 a 20.30hs
 LU-Vi: 10 a 18hs
 LU-Vi: 11 a 20hs
 LU-SA: 12 a 20
 MA-DO: 12 a 19hs
 LU-Vi: 15.30 a 20hs
 LU-Vi: 11 a 13.30 y 15 a 19.30;
 SA: 11 a 13.30hs
 MA-Vi: 9 A 13hs, 17 a 20.30hs;
 SA-DO: 10.30 a 13hs, 17 a 20.30hs
 MA-Vi: 9 a 13, 16 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
 MA-Vi: 10 a 20hs; SA-DO: 15 a 22hs
 LU-Vi: 14 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
 JU-LU: 12 a 20hs; MI: 12 a 21hs;
 MA: cerrado
 LU-SA: 10 a 18hs
 MA-Vi: 12.30 a 19.30hs;
 SA-DO: 9.30 a 19.30hs
 A combinar: (0220) 4859433
 MA-Vi: 9 a 12hs y de 17 a 20hs; SA: 8 a 12hs
 LU-Vi: 8 a 21hs; SA: 9 a 18hs
 MA - DOM: 10 a 20hs
 LU-Vi: 14 a 20hs; SA-DO: 13 a 19hs;
 MA: cerrado
 MI-Vi: 10 a 19hs; SA-DO: 12 a 19hs
 MA-Vi: 12 a 20hs; SA-DO: 10 a 20hs
 LU-SA: 10 a 19hs
 MI, JU y VI: 18-20hs
 LU-SA: 16 a 20hs
 MA-DO: 14 a 20hs
 LU-Vi: 10 a 20.30hs; SA: 10 a 13hs
 LU-Vi: 11.30 a 20hs; SA: 10.30 a 13.30hs
 LU-SA: 14 a 19hs
 MI-Vi: 16 a 20hs y SA: 16 a 21hs
 MI-Vi: 16 a 20hs; SA: 15.30 a 18.30hs.
 LU-Vi: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
 LU-DO: 9 a 23hs
 LU-Vi: 11 a 20hs; SA: 11 a 14hs