



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Cartografía crítica del Conceptualismo en América Latina (1960-1980)

Paulina Varas Alarcón



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.**



Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte
Doctorado en Historia, teoría y crítica de las artes

TESIS DOCTORAL
CARTOGRAFÍA CRÍTICA DEL CONCEPTUALISMO EN AMÉRICA LATINA
(1960-1980)

Paulina Varas Alarcón

Directora de tesis: Dra. Anna Maria Guasch

Barcelona, noviembre del 2015

ÍNDICE

Agradecimientos	6
Notas y primeras coordenadas de una biografía como territorio sensible	7
INTRODUCCIÓN	
Conceptualismo situado en una cartografía crítica	9
El contexto de esta investigación	15
Investigaciones cruzadas y complementarias	20
Los conceptualismos incómodos	37
Conflictos de la memoria / memoria de los conflictos	42
Nudos conceptuales de este estudio	49
CAPÍTULO UNO	
1.1. El contexto sociopolítico de los conceptualismos	57
1.2. Conceptualismos diferidos como excedente crítico	65
1.3. Las exposiciones del CAYC de Buenos Aires como antecedente	69
1.3.1. <i>Arte y Cibernética</i> , 1969	83
1.3.2. <i>Arte de Sistemas</i> , 1971	86
1.3.3. <i>Arte e Ideología</i> , 1972	94
1.3.4. <i>Hacia un perfil del arte latinoamericano</i> , 1972	107
1.4. De los «nuevos comportamientos» al «conceptualismo ideológico»	116
1.5. Itinerarios desde Buenos Aires a Pamplona: <i>Hacia un perfil del arte latinoamericano</i> en los <i>Encuentros de Pamplona</i> de 1972	129
1.6. El CAYC como problema	140
1.7. Otros usos: ser pobre y ser conceptual	143

CAPÍTULO DOS

2.1. Algunos usos del «conceptualismo ideológico»	149
2.2. «Conceptualismo ideológico» de Mari Carmen Ramírez: argumentos para la operatividad de la noción	154
2.3. La circulación internacional del «conceptualismo ideológico»	163
2.4. Conceptualismos globales e historias locales	173
2.5. Modelo de exposición, modelo de reposición	181

CAPÍTULO TRES

3.1. Historias locales sin contexto	193
3.2. Cartografía crítica aplicada	197
3.3. ¿Otros conceptualismos? Conflictos, problemas y fugas	207
3.3.1. Desde el uso hasta el mito de <i>Tucumán Arde</i>	209
3.4. Desvíos del conceptualismo en Chile	225
3.4.1. La creación de una cultura material	229
3.4.2. Arte integrado a la arquitectura	232
3.4.3. Cartografía en crisis: primeros episodios de solidaridad con Chile	241
3.4.4. Escena de Avanzada. Una definición y deriva del conceptualismo en los años ochenta	250
3.5. Pensar desde los ochenta el contexto de los conceptualismos	268
3.6. El arte correo como itinerario descentrado	273

CONCLUSIONES. EL CHASQUI CARTÓGRAFO	280
--	-----

BIBLIOGRAFÍA

Libros, capítulos de libros y catálogos de exposiciones	286
Artículos en revistas especializadas	293
Materiales de archivo y recursos en línea	295
Entrevistas	298

ANEXOS

ANEXO I Cronología comparada de episodios en Argentina, Chile, Brasil y Perú.	300
ANEXO II CD con obras de exposiciones que se han abordado en esta tesis: <i>Hacia un perfil del arte latinoamericano</i> (1972), <i>Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s</i> (1999) y <i>Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968</i> (2001)	330

Los temas retornan pero las disyunciones y salidas son diversas; se vuelve, pero no a lo mismo. Es como un movimiento en espiral. La memoria histórica se reactiva y a la vez se reelabora y resignifica en las crisis y en los ciclos de rebelión posteriores. Es evidente que en una situación colonial, lo «no dicho» es lo que más significa; las palabras encubren más que revelan, y el lenguaje simbólico toma la escena.¹

Una imagen pobre es una imagen que permanece irresuelta: enigmática e inconclusa por el descuido o el rechazo político, por la falta de tecnología o financiamiento, o por tratarse de registros apresurados o incompletos captados bajo circunstancias riesgosas.²

¹ Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax Utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2010), 13.

² Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: Caja Negra Editores, 2014), 161.

Agradezco en primer lugar el apoyo y acompañamiento que me ha otorgado la tutora de esta tesis, la doctora Anna Maria Guasch, quien desde los primeros cursos del doctorado integró en mis investigaciones una serie de cuestionamientos críticos que pude seguir desarrollando posteriormente.

En Chile tuve el apoyo fundamental del doctor Alberto Madrid en cuanto a una serie de devenires de la vida académica y personal que traspasan afectos y esas «afinidades intelectuales» que me mostró con paciencia.

Agradezco el apoyo de mi madre, Sonia Alarcón, bibliotecóloga, quien desde su vocación por resguardar el conocimiento en los libros y otras fuentes sembró en mis inquietudes de niña las ganas de saber qué había detrás de los estantes de las bibliotecas, y más allá.

A mis colegas investigadores de la Red Conceptualismos del Sur, por tantas ideas compartidas, fuentes, libros, catálogos, encuentros, seminarios, risas, que son la vida que cualquier estudio debería tener.

A algunas personas que han colaborado de diversas maneras con este estudio en entrevistas, conversaciones, préstamo de documentos, asistencia de investigación, apoyo logístico y un largo etcétera: Antoni Muntadas, Francisco Godoy, Laura Coll, Mariana Deisler, Jenny Holmgren, Catalina Parra, Paz Errázuriz, Nelly Richard, Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Juan Castillo, Ramón Castillo, Linda Valdés, José de Nordenflycht, Graciela Carnevale, Cecilia Vicuña, Hernán Parada, Jenny Farías, Ana Longoni, Marcelo Expósito, André Mesquita.

Agradezco y dedico esta tesis a mis dos amores, José y Borja. El primero me mostró con amor cómo seguir creyendo en la vida y sus transformaciones. El segundo manifestó en mí que la vida y el amor exceden cualquier idea.

Notas y primeras coordenadas de una biografía como territorio sensible

Probablemente el debate sobre la memoria y la desmemoria sea en nuestras sociedades uno de los problemas más intensos y también más complejos de resolver por sus silenciamientos constantes y juicios de valor ético. Más aún en países que han sufrido el terrorismo de Estado y que poco a poco van recuperando la voz y el cuerpo para poder enunciar sus historias. Este proceso ha estado atravesado por una larga literatura depositada en los saberes académicos que se enfrentan con las decisiones oficiales y también con la posición de las víctimas y sus familiares.

Escribimos gran parte de la investigación de tesis desde Chile y en los viajes que hemos podido realizar en el marco de nuestro trabajo por varias ciudades latinoamericanas y españolas. Enmarcamos nuestra propuesta en un contexto pivote de los años setenta. Ese periodo marca un punto de inflexión muy fuerte en nuestro país. El 11 de septiembre de 1973 Chile sufrió uno de los quiebres más profundos y dolorosos que han lamentado las democracias a nivel global. El Golpe Militar, que impactó severamente la vida pública y privada en Chile, revirtió procesos sociales que habían sido logrados después de intensas luchas colectivas, disputas al poder y a la cultura dominante. En este contexto la vida cultural, que contaba con características específicas de desarrollo local en contacto con escenas internacionales —ejemplo de ello fueron la UNCTAD³ y el MSA—,⁴ fue mermada

³ UNCTAD III es la sigla de la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (United Nations Conference on Trade and Development), que se realizó en Santiago de Chile desde el 13 de abril hasta el mes de junio de 1972, con la presencia de 141 países miembros. Para albergar la reunión se construyó un edificio durante el gobierno del presidente Salvador Allende, en 1972, el Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral, pensado como un lugar donde se desarrollarían después actividades culturales en beneficio de la Cultura Popular. Luego del bombardeo al Palacio de La Moneda, las fuerzas armadas golpistas se apropiaron de él y pasó a ser un centro de mandos que según el Decreto Ley N° 190 de 1973 se designó con el nombre de Diego Portales: «Considerando: 1°- Que el complejo arquitectónico que sirvió de sede a la Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas (UNCTAD III) está destinado en la actualidad al funcionamiento de la Junta de Gobierno, Ministerios y servicios dependientes». El artículo sexto señaló que «el presente decreto ley regirá a contar del 12 de septiembre de 1973». En los años posteriores, de vuelta a la democracia, el edificio fue utilizado como Ministerio de Defensa hasta que en

por la implantación de censura y represión desde los poderes fácticos, así como por la imposición de un modelo económico que raya en la deshumanización.⁵

Abordar este periodo en Chile es hacer resistencia a una memoria que ha insistido en olvidarse. Nuestro estudio aborda esos años porque nos interesa revisitar estas historias que han sido olvidadas o han sido mencionadas fuera de su complejidad estético-política.

Desde aquel momento en que la geografía física y emocional de este lugar se modificó sin vuelta atrás, eso a la vez permitió que las lecturas resistentes a su olvido se reforzaran en un nuevo sentido de orden y de vida. Este estudio propone pensar el arte y las posibilidades de vida que están presentes en el momento de revisar los conceptualismos en el ahora.

el 2006 se incendió una de sus partes, momento en que el Gobierno de la presidenta Michelle Bachelet decidió hacer un concurso público de arquitectura para recuperarlo.

⁴ El Museo de la Solidaridad fue creado en 1972 y estuvo formado por el Comité Internacional de Solidaridad Artística (CISAC), cuyos miembros fueron Mario Pedrosa, Danilo Trelles, Rafael Alberti, Louis Aragon, Dore Ashton, Giulio Carlo Argan, Eduard de Wilde, Xavier Andrés Flores, Jean Leymarie, Carlo Levi, José María Moreno Galván, Aldo Pellegrini, sir Roland Penrose, Mariano Rodríguez, Juliusz Starzynski y Harald Szeemann, además de una serie de colaboradores locales y diplomáticos de embajadas en Chile. La colección de este museo fue compuesta por donación de obras de arte de artistas de muchos países.

⁵ Sobre el modelo económico chileno referido a la implantación de ideologías basadas en la Escuela de Chicago y el efecto en el contexto chileno, el sociólogo Tomás Moulian señala: «El dispositivo saber se abocó a la construcción de un discurso político, una teoría sobre la forma de Estado adecuada al nuevo proyecto de revolución capitalista. Fue un periodo donde el esfuerzo ideológico estuvo colocado en cuatro metas concatenadas: a) cerrar la brecha entre libertad económica y despotismo político ya que, al superarse la situación de emergencia, la incongruencia resaltaba demasiado, b) producir —primero en forma discursiva y luego en forma práctica— un Estado donde la libertad política no fuera el verdugo de la libertad económica, c) elaborar para ello modelos institucionales aptos y persuadir sobre la necesidad de adaptar esos modelos, elaborados con visión estratégica de largo plazo y d) realizar operaciones para abrir paso a una democracia que fuera compatible, en diferentes escenarios, con el neoliberalismo». Tomas Moulian, *Chile actual. Anatomía de un mito* (Santiago: LOM/ARCIS, 1997), 211.

INTRODUCCIÓN

Conceptualismo situado en una cartografía crítica

El arte conceptual fue una suerte de laboratorio para las innovaciones que se produjeron después [...] el conceptualismo fue ante todo proto-revolucionario.⁶

Esta investigación se enfoca en el complejo territorio que determina las prácticas⁷ artísticas en el periodo comprendido entre 1960 y 1980 donde tuvo lugar el desarrollo de

⁶ Lucy R. Lippard, «Hagámoslo nosotros mismos», en *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*, Mari Paz Balibrea et al. (Barcelona: MACBA, 2009), 34. Lippard, crítica y teórica del arte estadounidense, abordó los conceptualismos en un texto escrito recientemente bajo un análisis que nos parece significativo de especificar como marco de esta tesis. Ella menciona cómo los efectos de aquellas prácticas artísticas, en cuanto influencias para el futuro, siguen estando abiertas y no han sido clausuradas incluso por el uso indiscriminado de la palabra «conceptualismo». En tanto el arte conceptual fue un cuestionamiento de la autoridad, de la naturaleza misma del arte, del contexto en el cual se producía, se mostraba y distribuía, este se dedicó a subvertir el mundo del arte y todas sus suposiciones, siendo la crítica institucional uno de sus más importantes legados. Para Lippard estas reflexiones no podrían despojarse de su momento histórico. Ella señala que las definiciones de conceptualismo que elaboró en su momento estaban absolutamente ligadas a sus vivencias y en su caso referidas al contexto político, así como «al modo bastante irreplicable en que la política de la contracultura propia de los sesenta pasó a formar parte del mundo del arte de Nueva York», y continúa: «Mi visión del conceptualismo es en cierto modo autobiográfica, y es como ha de entenderse. Otros participantes en el fenómeno tal vez recuerden aquella época de manera distinta, pero así es como se escribe la historia, y por eso mismo las ideas recibidas —palabras clave al fin y al cabo— no son sino verdades cambiantes y múltiples». Este aspecto autobiográfico de la historia de los conceptualismos va a ser referida en esta tesis en relación a cómo se van construyendo categorías de análisis muchas veces despojadas de sus contextos y entramado político cultural que las hizo emerger.

⁷ Este estudio hace eco de las ideas planteadas por Nelly Richard respecto el concepto de la práctica en el contexto actual. Ella la define como «un modo de hacer, una forma de actuar, una estrategia de intervención teórico-discursiva que selecciona sus instrumentos críticos en función de la coyuntura de signos que se propone analizar y desmontar». En Nelly Richard, *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998), 144.

los conceptualismos. Ha habido una serie de tránsitos, desplazamientos, exilios y problemáticas que mueven las fronteras y se desbordan hacia otras territorialidades que exceden el orden mundial que mantuvo al conceptualismo en un lugar fijo.⁸ Nos ha parecido significativo atender el sentido de orden en que las prácticas artísticas que estudiamos han incidido sobre el territorio que las acoge, tanto el territorio del arte como el geopolítico, en ese sentido, todo el estudio ha sufrido un proceso de transformación.

Uno de los autores que plantearon preguntas inquietantes respecto a las revisiones del arte conceptual fue Benjamin Buchloh, quien en 1989 propuso una postura crítica respecto de la revisita del arte conceptual luego de veinte años de su apogeo histórico en el contexto central. Una de las propuestas del autor tiene que ver precisamente con hacerse unas preguntas iniciales relativas a la disciplina de la historia del arte en relación a la revisión del arte conceptual:

Cualquier estudio de historia del arte —una disciplina tradicionalmente basada en el examen de objetos visuales— está obligado a preguntarse qué tipo de cuestiones puede plantear legítimamente y qué pregunta está en condiciones de contestar, en especial cuando se trata de analizar unas prácticas artísticas cuyos autores pretendían alejar explícitamente tanto de los parámetros de la producción de objetos perceptivos formalmente ordenados como de los criterios de la historia y la crítica de arte.⁹

⁸ Estas ideas están contenidas en un proyecto de investigación y expositivo reciente desarrollado por un grupo de investigadores del que formamos parte y llamado Red Conceptualismos del Sur cuya primera instancia de socialización fue la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, realizada en el MNCARS en el año 2012 y con itinerancia a Lima y Buenos Aires durante 2013 y 2014. «Esta investigación se concibe como una cartografía parcial de las irrupciones y tensiones artísticas y políticas que atravesaron una época cuyas secuelas exceden con creces su propio tiempo cronológico.» La cronología estuvo determinada por el golpe de Estado de 1973 como hito que inaugura una política genocida de alcance continental y que a la vez clausura algunas líneas de expectativas revolucionarias, y un cierre tentativo que se sitúa en 1994, cuando el zapatismo inauguró un nuevo ciclo de movimientos con los que se refundó el activismo a nivel global. Los investigadores provenían de Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Perú y se incluyen casos puntuales en Uruguay, México, Colombia y Cuba.

⁹ Por esta razón el autor señala al inicio de su texto que la aproximación histórica al arte conceptual en cuanto método de análisis debería incluir esclarecer el amplio espectro de «posiciones y tipos de investigación mutuamente excluyentes que aparecieron en este periodo». Más adelante va a proponer atender los enfoques opuestos, que hay que considerar con cautela, para evitar la homogeneización estilística retrospectiva de

Este desafío es el que se asumiría al implicarse en el reconocimiento de la historización de un tipo de práctica artística que emerge de la problematización de un objeto de estudio que en sí mismo propone una territorialización,¹⁰ en tanto que los conceptualismos redefinían el territorio del arte en sus mismas acciones.

En este sentido el autor no solo piensa en cómo elaborar una metodología desde la historia del arte que aborde propuestas artísticas que funcionaron en el límite de los contornos del arte, sino también en cómo historizar acciones y obras que desafiaron la existencia de los objetos visuales hacia otro lugar, moviendo las categorías que los hacían existir.

«Arte conceptual» o «conceptualismos artísticos» son dos expresiones que abundan en las fuentes y que han sido definidas o redefinidas por diversos autores o protagonistas de

experiencias tan diferentes: «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 XX». Una primera versión de este texto fue publicada en el catálogo de la exposición *L'art conceptuel: une perspective*, celebrada en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1989 y que buscaba poner en tensión las lecturas que se hacían desde las mismas instituciones de unos conceptualismos canonizados, que corrían el peligro de silenciar otras voces que pudieran desorganizar una retrospectiva del arte conceptual y hacer ingresar por medio de sus fisuras, conceptualismos periféricos, otros o que no se ajustaran a las definiciones hegemónicas. Cf. Benjamin Buchloh, «El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones», en *Formalismo e historicidad* (Madrid: Akal, 2004), 167-199.

¹⁰ Respecto a los términos «territorialización» y «desterritorialización» cabe mencionar la conceptualización que ha aportado al pensamiento contemporáneo el extenso trabajo del filósofo Gilles Deleuze y en relación al trabajo compartido con el psicoanalista Félix Guattari: «El término “desterritorialización”, neologismo aparecido en *El anti-Edipo*, desde entonces se extendió ampliamente en las ciencias humanas [...]. Tomando en préstamo a la etología más que a la política, el concepto de territorio implica por cierto el espacio, pero no consiste en la delimitación objetiva de un lugar geográfico. El valor del territorio es existencial: circunscribe para cada uno el campo de lo familiar y de lo vinculante, marca las distancias con el otro y protege del caos». En este sentido es importante comprender que el territorio estaría delimitado por la posibilidad de exceder sus límites, en tanto líneas de fuga: «El trazado territorial distribuye un afuera y un adentro, a veces percibido pasivamente como el contorno intocable de la experiencia, otras frecuentando activamente como su línea de fuga, por tanto como una zona de experiencia». Cf. François Zourabichvili, *El vocabulario de Deleuze* (Buenos Aires: Atuel, 2007), 41.

esas prácticas. A la hora de situar estas especificaciones en las experiencias de América Latina, Luis Camnitzer señala estas diferencias considerando el peligro de volverlas el reverso del conceptualismo del centro como alteridad disidente:

«Arte conceptual» se refiere al estilo formal que caracteriza a los movimientos euro-norteamericanos. «Conceptualismo» se refiere a una estrategia de creación donde lo que importa es la proposición y solución de problemas y en donde la forma no es un recurso estilístico sino el envoltorio visualizable (o no) de una solución.¹¹

Esta estrategia para abordar el conceptualismo tendrá respuestas locales que excederán las denominaciones en uso, algo sobre lo que el artista continúa:

Estoy completamente de acuerdo en impugnar el término «arte conceptual» como aplicable a nuestros países. «Arte conceptual» es un fenómeno mayormente pos-minimalista que prosigue el reduccionismo formal de la abstracción precedente. En cambio, en los países no hegemónicos en la misma época (y antes y después) el arte se producía respondiendo a crisis particulares (muchas veces políticas) con estrategias particulares (muchas veces subversivas e ilegales) que formalmente se superponían al ejercicio formal hegemónico. Por lo tanto, «conceptualismo» no es un término estético sino uno que se refiere a un ordenamiento de prioridades.¹²

Para Camnitzer estas afectaciones del contexto sobre la producción del artista inciden en su comportamiento sin importar el lugar geográfico donde se encuentre.

Desde otra perspectiva, Simón Marchán Fiz propuso en una entrevista las diferencias entre ambos términos:

Yo creo que Conceptualismo es una derivación fundamentalmente en el carácter de tendencia, de tendenciosidad, pues, a fin de cuentas, se vincularía a la historia de los ismos en el arte del siglo XX; el arte conceptual, en cambio, tiene que ver con su propia raíz, con el propio término de concepto.

¹¹ Fernando Davis, «Entrevista a Luis Camnitzer: “*Global Conceptualism* fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico”», *Ramona* 86 (2008): 29.

¹² *Ibíd.*

En todo caso Marchán Fiz puntualiza que las definiciones estarían determinadas por las determinaciones que los afectan, es decir, que se determina por el contexto. «El arte conceptual se relacionaba originariamente con una elaboración de proposiciones presentadas dentro del propio contexto del arte, como un comentario sobre el arte», pero también el autor considera distintas tendencias dentro del conceptualismo; por un lado el conceptualismo estricto (ligado al lingüístico), y «el conceptualismo de lo “otro”, el más numeroso, más variopinto, que podría quedar inscrito en esos aspectos conceptuales, en esa acepción más relajada, más laxa del término “concepto”». ¹³

Las diferencias de estos términos y las contradicciones que implicaron a la hora de clasificar una diversidad de obras y experiencias bajo las normas del conceptualismo central o hegemónico van a plantear también otras alternativas o giros para pensarlas. Marchán Fiz señala sobre este problema lo siguiente:

Lo que es indudable es que en cualquiera de las acepciones del Conceptual el dispositivo «reflexión» es obvio, interprétese como se quiera «reflexión» [...] lo que estaba insinuando tiene mucho más que ver con las experiencias conceptuales de carácter empírico, aunque, no obstante, creo que no está exento de ello el conceptualismo más estricto, sobre todo porque tampoco es tan estricto como se creía. ¹⁴

A su vez Jaime Vindel propondrá que las prácticas conceptualistas lingüísticas eran portadoras de un potencial político. «No hemos de olvidar que, en realidad, la enunciación tautológica de muchas de las proposiciones del arte conceptual tautológico lingüístico no hacía sino apuntar al contexto en que aparecían». ¹⁵ Tales diferencias, descalces y alternativas a la hora de revisar estas prácticas en relación a la circulación de la idea de conceptualismo en América Latina es la que la investigación planteará en las siguientes páginas.

¹³ Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés, «Entrevista con Simón Marchán Fiz», en *Arte conceptual revisado*, eds. Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990), 42.

¹⁴ *Ibid.*, 45.

¹⁵ Jaime Vindel, *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001* (Madrid: Brumaria, 2014), 49.

El contexto de esta investigación

Comenzamos la investigación para esta tesis en el año 2005. Desde ese momento, el territorio discursivo que enfocaba nuestra investigación se ha ido modificando y han ido apareciendo otras referencias que inciden en este estudio sobre arte latinoamericano. En ese momento hubo algunos hitos que estaban redefiniendo los cuestionamientos sobre el arte conceptual latinoamericano en el Estado español. En esos años se había realizado recientemente la muestra *Versiones del Sur* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,¹⁶ en la que se invitó a curadores de origen latinoamericano a realizar cuatro exposiciones que abordaran las producciones de artistas latinoamericanos en el siglo XX, algo que se inició con las vanguardias históricas y llegó hasta su momento presente. Una de ellas fue *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, curada por Mari Carmen Ramírez —a la que nos referiremos en el segundo capítulo—. *Versiones del Sur* se propuso desde la convergencia implícita en la reunión de escrituras y proyectos disímiles, una aproximación que respondía a un estudio del arte latinoamericano desde un patrón cultural estadounidense.

Nuestro interés se inició en el cuestionamiento sobre el lugar de legitimación de las prácticas artísticas latinoamericanas en el contexto español y desde el colectivo Tristestópicos elaboramos una respuesta colectiva a lo que luego denominamos el «imaginario de lo latinoamericano»,¹⁷ cuestión que pudo desarrollarse en el contexto

¹⁶ Desde el 12 de diciembre del 2000 se inauguraron en el Edificio Sabatini los cuatro proyectos que ahí se presentaban: *Más allá del documento*, curado por Octavio Zaya y Mónica Amor; *Heterotopías: medio siglo sin-lugar, 1916-1968*, curado por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea; *No es solo lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo*, curado por Gerardo Mosquera y *F(r)icciones*, curado por Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa. El 23 de enero del 2001 se inauguró la última de las exposiciones, *Eztétyka del sueño*, en los palacios de Velázquez y Cristal, curada por Octavio Zaya y Carlos Basualdo.

¹⁷ En paralelo a nuestros estudios, tres compañeros de doctorado conformamos el colectivo *Tristestópicos*, cuyo trabajo se centraba en los procesos de construcción y circulación de los imaginarios de lo latinoamericano en el contexto de la geografía europea. Mediante el uso de estrategias que mezclaban la

externo a los estudios de doctorado pero que sin duda fue nutriéndolo en esos años de investigación doctoral en Barcelona.

"El conjunto de las costumbres de un pueblo es marcado siempre por un estilo; dichas costumbres forman sistemas. Estoy persuadido de que esos sistemas no existen en número ilimitado y de que las sociedades humanas, como los individuos—en sus juegos, sus sueños o sus delirios— jamás crean de manera absoluta, sino que se limitan a elegir ciertas combinaciones en un repertorio ideal que resultaría posible reconstituir. Si se hiciera el inventario de todas las costumbres observadas, de todas aquellas imaginadas en los mitos así como de las evocadas en los juegos de los niños y de los adultos, de los sueños de los individuos sanos o enfermos y de las conductas psicopatológicas, se llegaría a una especie de tabla periódica como la de los elementos químicos, donde todas las costumbres reales o simplemente posibles aparecerían agrupadas en familias y donde nos bastaría reconocer aquellas que las sociedades han adoptado efectivamente".

Claude Lévi-Strauss

"Una sociedad indígena y su estilo" en *Tristes Trópicos* (1955)

TRISTESTÓPICOS

documentos (ex)trínsecos sobre el imaginario de lo latinoamericano

1

O pintor Paul Gauguin amó a luz de Bolo de Guambere
O compositor Cole Porter adoró as luzes no noite dela
A Bolo de Guambere
O antropólogo Claude Lévi-Strauss detestou a Bolo de Guambere
Pareceu-lhe uma boca banguela
E eu, menos a conhecer, mais a amara?

O estrangeiro
Centro Vale

producción intermitente de distribución gratuita

Ejercicios de
crítica cultural en
el contexto de la
ciudad de Barcelona

Editores

Paulina Varea
Joaquín Barriendos
Cristián Gómez

Contacto

tristestopicos@yahoo.com

Año 1 / Número 1 / Enero de 2005

Portada del boletín número 1 del colectivo Tristestópicos, dedicado a los imaginarios sobre lo latinoamericano en Europa. Autoedición de cien ejemplares en impresión láser. Este boletín fue distribuido en diversos centros de arte y museos del Estado español.

documentación y el análisis de las relaciones e intercambios culturales entre Europa y Latinoamérica, Tristestópicos intentaba revalorar los imaginarios como emplazamientos simbólicos en los que se negocian y transforman el capital cultural intangible y la pertenencia geopolítica a los territorios. En el marco de la economía global de la cultura, por lo tanto, la producción de la subjetividad está fuertemente ligada con la circulación y la gestión de estas formas de mercancía simbólica. Tomando en cuenta tanto prácticas artísticas como visuales, el proyecto apuntaba a desvelar la manera en que las realidades inmateriales de Europa y Latinoamérica dialogan, en dónde convergen y a través de qué mecanismos se distancian y revisan sus endeudamientos tanto artísticos como visuales. El grupo estuvo coordinado por Joaquín Barriendos, Cristián Gómez-Moya y la autora de esta tesis entre los años 2004 y 2006. Cf.

<http://transform.eipcp.net/correspondence/1138271983/?lid=1134254817>, última visita, 08/10/2015.

En este primer momento de investigación pudimos identificar una serie de hitos que acompañaban momentos de reflexión sobre las maneras no solo de abordar, exponer o escribir sobre las producciones artísticas provenientes de América Latina, sino también de pensar qué significa esto hoy en día en el actual sistema del orden global; cuestión que se enlaza en lo que ha pasado de llamarse «Tercer Mundo» a «Sur global». En ese momento inicial algunos de estos eventos y episodios adelantaban problemáticas de esta idea de un Sur más allá de la localización geográfica y más cerca de una articulación global de localidades interconectadas:

A diferencia del internacional, el mundo global no está construido sobre grandes síntesis sino a partir de una proliferación hormigueante, confusa, de oposiciones simultáneas y dispersas [...] la globalidad prefiere modelos ramificados, rizomáticos: puede avanzar o retroceder tanteando caminos entrecruzados, abiertos en haces o en vías paralelas; puede detenerse ante atajos o encrucijadas, ante puntos muertos; puede vacilar indefinidamente ante contradicciones múltiples.¹⁸

Ya no es posible pensar la cultura en términos globales sin considerar el fragmento y las historias locales, sus contradicciones y especificidades en cuanto a su producción cultural.

En los primeros momentos de nuestra investigación identificamos hitos que se enlazaban como eventos testigos de los efectos del *boom* latinoamericano y la circulación internacional del arte latinoamericano en el caso concreto del Estado español:

1. En la ciudad de Valencia, los *Simposios Internacionales. Diálogos Iberoamericanos*, organizados desde 1995 por el Museo de Bellas Artes y que forman parte de los programas culturales impulsados por la Generalitat Valenciana y su interés por Iberoamérica. Además se dan las iniciativas de algunos historiadores y críticos instalados en la ciudad con vínculos en países latinoamericanos.

2. El Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz (MEIAC) ofreció el curso *Visiones del arte latinoamericano* durante los días 20 y 21 de febrero de 1997. Los Foros Latinoamericanos *Problemas actuales del arte y la cultura en América*

¹⁸ Ticio Escobar, *El arte en los tiempos globales. Tres textos sobre arte latinoamericano* (Asunción: Ediciones Don Bosco / Ñandutí Vive, 1997), 19.

Latina (1998), *Territorios ausentes* (2000) y *Arte y globalización en América Latina* se presentaron en la Casa de América de Madrid.

3. El programa de ARCO '97, *Latinoamérica en ARCO*, edición a la que fueron invitadas treinta y cuatro galerías de América Latina. En los *IX Encuentros Internacionales en el Arte Contemporáneo* se desarrolló, con el patrocinio de la Dirección General de Museos y Bellas Artes de la Generalitat Valenciana y la Asociación de Amigos de ARCO el curso *Horizontes del arte latinoamericano*, que tuvo lugar en Madrid del 13 al 18 de febrero de 1997, siendo editadas algunas ponencias en el libro del mismo nombre por José Jiménez y Fernando Castro.

4. Hay una gran lista de exposiciones realizadas en museos, centros culturales y galerías de arte dedicadas a artistas o grupos de artistas latinoamericanos y un igual número de catálogos escritos por curadores o críticos españoles y latinoamericanos sobre estos artistas y sobre puntos importantes a registrar en la escritura catalogal que se dispersan por diferentes capitales de España, como por ejemplo el Instituto Valenciano de Arte Moderno, la Fundació Tàpies de Barcelona, la Casa de América y el MNCARS de Madrid. Francisco Godoy, que investiga el fenómeno de las exposiciones de Latinoamérica en España, señala que:

Los problemas del contacto del arte latinoamericano con un público europeo se agudizan por las relaciones históricamente definidas en términos de Norte-Sur o metrópolis-excolonia. Los supuestos centros se yerguen como espacios de reaglutinamiento de iniciativas de zonas desconectadas entre sí, lo que corre riesgos de exotizar y folclorizar las propuestas de un cierto entramado de prácticas y discursos bajo la mirada metropolitana.¹⁹

Estas relaciones de poder son las que pueden ser rastreadas en el momento pivote donde emergen los conceptualismos para establecer de qué manera se construyen las canonizaciones y desde dónde provienen ciertos esencialismos que pretenden restaurar

¹⁹ Francisco Godoy, «Modelos, límites y desórdenes de los discursos post-coloniales sobre el arte latinoamericano. Textos y contextos de las exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)» (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2015), 19.

circuitos de legitimación internacional no solo desde las periferias, sino desde los mismos centros.



Portada de los libros “Horizontes del arte latinoamericano” (1999) y IV Simposio “Diálogos Iberoamericanos” (2001)

Investigaciones cruzadas y complementarias

El proceso de esta investigación comenzó en la ciudad de Barcelona. La idea de proponer una tesis que abordase episodios de América Latina en España, y en concreto en Barcelona, implicaba un problema en el año 2004 a la hora de la consulta de fuentes documentales, y a la vez se presentaba como una posibilidad de profundizar en una serie de descálces de lo que se sabe del arte producido en las «excolonias» y lo que realmente sucedió, permitiéndonos tomar una postura poscolonial del tema de esta tesis y actualizarlo en los debates de la historia del arte en la cultura contemporánea. Esto fue posible gracias a nuestro vínculo con los grupos de investigación de la Universidad de Barcelona liderados por la doctora Anna Maria Guasch,²⁰ los cuales cada año realizan simposios, seminarios y una serie de actividades con los que problematizan cuestiones relacionadas con el arte global. Nuestra propuesta consiste en repensar estas relaciones desde algunas producciones que anticipan estos debates en los años sesenta, setenta y ochenta en diferentes países de América Latina.

En lo que respecta a la búsqueda inicial de fuentes documentales, en Barcelona pudimos consultar libros relativos a la tesis, sobre todo en la biblioteca de la Fundació Tàpies y luego en el Centro de Documentación del MACBA, donde en los últimos años hubo un interés por reunir un fondo documental relativo al arte de América Latina relacionado con las nuevas adquisiciones de obras del museo. En la biblioteca de la Fundació Tàpies encontramos fuentes primarias como revistas y algunos catálogos que no se pudieron localizar en ninguna otra biblioteca de la Ciudad Condal.

Uno de los proyectos de investigación en los que nos implicamos y que aportó críticamente a este estudio es el que lidera la curadora e historiadora del arte puertorriqueña Mari Carmen Ramírez, titulado «Documentos del arte latinoamericano y latino del siglo XX», del Centro Internacional de Arte de las Américas del Museo de Bellas Artes de Houston (ICAA es su sigla en inglés). Desde la Facultad de Arte de la Universidad de Playa Ancha, Chile, se constituyó un grupo de investigadores liderados por el doctor Alberto

²⁰ El nombre actual del grupo de estudio es Nuevas tipologías críticas en el estudio de las prácticas artísticas contemporáneas: Identidad, Micropolítica y Etnografía. Cf. <http://artglobalizationinterculturality.com/es/el-proyecto/periodo-2008-2010/>, última visita, 08/10/2015.

Madrid. En dicho contexto nuestro aporte fue investigar documentos posteriores al golpe de Estado de 1973 hasta algunos años tras el término de la dictadura militar y el comienzo de la transición democrática en los años noventa.

El proyecto contempla el trabajo de grupos de investigadores divididos por países y dedicados a analizar fuentes documentales para integrar información relativa a dichos episodios en una gran base de datos que «ofrece acceso a las fuentes primarias y a la documentación fundamental que analiza el desarrollo del arte del siglo veinte de Latinoamérica y de los latinos residentes en los Estados Unidos. El conjunto de textos recuperados aporta los fundamentos intelectuales necesarios para la exposición, colección e interpretación del arte producido a lo largo y ancho de este eje cultural»,²¹ según reseña el sitio web del ICAA-docs.

A partir de esta experiencia pudimos acceder a una serie de invaluable fuentes documentales primarias chilenas vinculadas a esta tesis doctoral y también discutir con algunos colegas de otros países sobre algunos temas relacionados con ella entre los años 2006 y 2008. Sobre todo fue posible tomar una posición crítica respecto a nuestra investigación relacionada con este trabajo de archivo digital, que priorizaba la división de las prácticas artísticas según la división geopolítica, reuniendo documentos que se refieren a dichos países como una producción unívoca sobre el territorio. En este sentido se tematizaban las prácticas artísticas según descriptores relativos al arte producido por lugares específicos y no a problemas puntuales que emergen de las mismas prácticas. La mirada desde Estados Unidos hacia los países de América Latina, e incluso la división de «arte latino» referido a artistas provenientes de países latinoamericanos pero que residen en Estados Unidos, evidenciaba una visión distante de nuestra investigación que apunta justamente a develar estas otras rutas por las que circulan algunas prácticas de América Latina, excediendo los bordes delimitados por los estados-nación y reconfigurando otro mapa de relaciones tanto de significación como de poder.²² Desde el ICAA se nos solicitó

²¹ Cf. <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>, última visita, 15/07/2015.

²² El concepto de poder en la producción de conocimiento ha sido ampliamente desarrollado por el pensamiento contemporáneo y tiene una de sus raíces genealógicas en la producción intelectual del filósofo francés Michel Foucault, quien «jamás trata el poder como si fuera una entidad coherente, unitaria y estable, sino “relaciones de poder” que suponen condiciones históricas de emergencia complejas y que implican

escribir un texto inicial respecto a nuestra vinculación con las fuentes primarias chilenas, y el resultado fue un enfoque en algunos envíos de obras de artistas chilenos de la denominada Escena de Avanzada de los años ochenta hacia bienales o exposiciones internacionales —cuestión que se trata en el tercer capítulo—. El punto de partida de nuestro texto se situaba en la imagen de un mapa que presentaba el folleto promocional del proyecto, un mapa de América Latina que señalizaba a algunos artistas o grupos de artistas seleccionados para representar ese territorio y con el que demostrar su diversidad de contenidos.



Imagen de parte del folleto promocional (2006) del proyecto ICAA donde se registran las futuras investigaciones del proyecto de documentación. Allí pueden verse representados los modos en que el proyecto avanzaría respecto al territorio y las distintas manifestaciones. Respecto a los conceptualismos aparece “Escena de Avanzada” en Chile y “Tucumán Arde” en Argentina.

efectos múltiples, inclusive fuera de lo que el análisis filosófico identifica tradicionalmente como el campo del poder». Cf. Judith Revel, *El vocabulario de Foucault* (Buenos Aires: Atuel, 2008), 65.

Este mapa se presentaba como clarificador de las disputas, destiempos y descalces que un proyecto como el ICAA-docs desarrollaría más adelante. En el caso chileno se habían seleccionado los casos del Grupo Rectángulo,²³ creado en los años cincuenta, y artistas vinculados a la Escena de Avanzada de los años ochenta, que aparecía nombrada como si fuera un grupo tal como el de los años cincuenta. De este modo, el texto comenzaba identificando estas coordenadas de una cartografía incómoda:

A partir de la distribución geopolítica en el mapa de América impreso en el folleto del proyecto de documentación del ICAA en el cual se sitúa a la Escena de Avanzada y al Grupo Rectángulo en el territorio chileno, he elaborado otro mapa en el cual se puntualiza una serie de envíos de algunas iniciativas artísticas hacia contextos internacionales del grupo de artistas y teóricos que conformaron lo que se entiende, hoy, bajo la noción de Escena de Avanzada. Tal distribución en este otro mapa permite despejar una serie de cuestiones relacionadas con la mirada extranjera sobre las propuestas de artistas y teóricos vinculados a esta noción y permite, particularmente, analizar vínculos en términos de circulación a partir de las iniciativas internacionales.²⁴

No existían argumentos editoriales o de catalogación para la selección de estos dos episodios del arte chileno, sino que se trataba de aquellos que eran conocidos por quienes gestaron el proyecto desde la institución estadounidense. Se trataba de un caso de representación donde la diferencia entre las prácticas y su contexto se reducía a la demarcación en el mapa y al acotado espacio donde sin duda la institución debió decidir qué marcar y qué nombrar según un parámetro que nunca ha sido socializado o explicitado. Este procedimiento se repetía en cada uno de los países, e incluso en alguno de ellos no aparecía ningún artista o grupo. ¿No existen artistas allí donde no están marcados? ¿Se trata

²³ Los artistas chilenos Gustavo Poblete y Ramón Vergara Grez formaron el Grupo Rectángulo en 1955, en el cual se integraron los artistas Matilde Pérez, Elsa Bolívar, Ximena Cristi, Maruja Pinedo y Uwe Grumann. La búsqueda de un lenguaje visual acerca a estos artistas a fundamentos geométricos y abstractos siempre bajo la investigación pictórica. El artista cubano Mario Carreño, a su llegada a Chile, reforzó también las ideas del grupo en cuanto a la búsqueda de un purismo en la representación y una investigación visual acotada a las formas.

²⁴ Paulina Varas, «De la vanguardia artística chilena a la circulación de la Escena de Avanzada», *ICAA Documents Project Working Papers 1* (2007): 54.

de una especie de jerarquía de la representación que excede las prácticas de la mirada institucional? La alternativa que se planteó en este texto fue entonces pensar cuáles habían sido algunos de los episodios de circulación internacional de algunos artistas de la Escena de Avanzada²⁵ y si es que estos desplazamientos habían significado algún tipo de modificación sobre el territorio que se denomina Chile. Uno de los problemas en los que se centró la investigación fue el de encontrar disputas y diferencias respecto a esos conceptualismos chilenos y considerar, sobre todo, el tipo de circulación y legitimación institucional así como la neutralización de las diferencias y disidencias implícitas en el contexto chileno, que no lograban ser mapeadas en el circuito internacional del arte.

Si bien tal cuestión quedó enunciada en este texto escrito en el 2006, no será hasta otros avances en la investigación y la profundización con episodios concretos de arte chileno relacionados con la Escena de Avanzada y, sobre todo, las experiencias de arte correo y redes alternativas —que se reseñarán más adelante— donde se dará cuenta de las posibilidades de responder a estas interrogantes sobre la representación del territorio, las cartografías y la transformación del espacio representado desde las prácticas artísticas del denominado conceptualismo latinoamericano.

Por último, es importante destacar los ritmos con los que se han ido integrando las diferentes versiones del arte latinoamericano a la base de datos online del proyecto ICAA. Los diversos países y sus equipos han ido pauteando maneras de trabajar y también, en nuestra opinión, resistencias internas a ingresar episodios en un proyecto que parte de presupuestos canónicos y hace que los investigadores se integren bajo descriptores

²⁵ Escena de Avanzada fue el nombre propuesto por la teórica francochilena Nelly Richard para designar las prácticas artísticas de un grupo de artistas chilenos desde 1977 hasta 1985 en el contexto de la dictadura militar de Pinochet. Nunca se ha definido como una agrupación con un programa de trabajo concreto sino como la confluencia en determinados episodios concretos en relación a la circulación tanto dentro como fuera de Chile. Pero en muchos relatos del arte latinoamericano o incluso referido a conceptualismos se señala a la Escena de Avanzada como un grupo característico de este tipo de prácticas que como ejemplo reúne y los homogeneiza. La lectura de Richard siempre ha sido crítica respecto a los efectos locales de esta denominación, pero la circulación internacional la ha vaciado de su contexto y ha organizado su sentido de manera no problemática en el escenario del arte latinoamericano. Cf. Paulina Varas, «De la vanguardia artística chilena a la circulación de la Escena de Avanzada», op. cit. y Nelly Richard, coord., *Arte en Chile desde 1973: Escena de Avanzada y sociedad* (Santiago: FLACSO, 1986), recurso disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8722.html>, última visita, 08/10/2015.

condicionados, experiencias difíciles de encasillar o hacer caber en dichos conceptos. Esto es algo que se ejemplifica con el grupo chileno²⁶ del proyecto, que si bien fue el primer caso a incorporar en la base de datos por considerarse que sería el que conllevaría un menor número de documentos en la pesquisa, con una producción más pequeña y posiblemente menos conflictiva, lo cierto es que tras diez años de comienzo del proyecto no se han terminado de ingresar dichos documentos por diversas razones técnicas y profesionales, aunque sí se ha hecho con los de otros países —como Argentina y Colombia—, que han resultado más operativos o efectivos, a lo que hay que añadir que son también lugares donde la institución internacional del arte opera de manera más específica en cuanto al mercado. Estas resistencias a cierta «domesticación» de documentos es la que este estudio quiere rastrear en los tipos de discursos que se han elaborado para explicar y hacer ingresar al circuito internacional prácticas del conceptualismo que en América Latina resignificaron sus propios contextos y, en casos más radicales, la vida misma.

Entre los años 2006 y 2007 el profesor de la Universitat de Barcelona Antoni Mercader desarrolló el proyecto de investigación *Vivid Radical Memory (VRM)* desde la propia universidad con financiamiento de la European Commission Culture 2000, en asociación con el centro de arte contemporáneo alemán Württembergischer Kunstverein de Stuttgart (WKV) y el Center for Culture & Communication (C3) de Budapest y con la colaboración del Museu d'Art Contemporani de Barcelona. El proyecto de investigación fue pensado como una revisita al arte conceptual radical con una perspectiva social y política desde el Este y el Sur. Desde sus inicios, se definió como «un proyecto que tiene la intención de iniciar una red de trabajo, reflexión y documentación sobre el arte conceptual de los años 60 y 70 en los países del Este de Europa y Latino-América».²⁷ Los objetivos del proyecto

²⁶ Conformado por el doctor Alberto Madrid (coordinador) y Paula Honorato, Luz Muñoz, José de Nordenflycht, Patricio Muñoz y la autora de esta tesis (investigadores). El equipo comenzó a desarrollar la investigación en el año 2006 y hasta el día de hoy no se ha ingresado la totalidad de los documentos de arte chileno seleccionados referidos al periodo 1910-2010. Se espera finalizar a inicios del año 2016 y transparentar las dificultades en este tipo de proyectos desde espacios de producción de América Latina donde no se cuenta con las condiciones operativo-críticas o sus mismas iniciativas se resisten a formar parte de estas bases de datos.

²⁷ Cf. *Vivid Radical Memory*, en <http://www.lmi-ub.org/es/vivid-radical-memory>, última visita, 08/10/2015.

fueron iniciar una discusión sobre la especificidad de las prácticas conceptuales y el relato de experiencias realizadas bajo condiciones críticas e implementar una recuperación activa del patrimonio artístico, procurando articular complicidades en los contextos y los espacios del activismo actual. *Vivid Radical Memory* tuvo una serie de actividades asociadas como la creación de un sitio web y el desarrollo de seminarios y publicaciones.

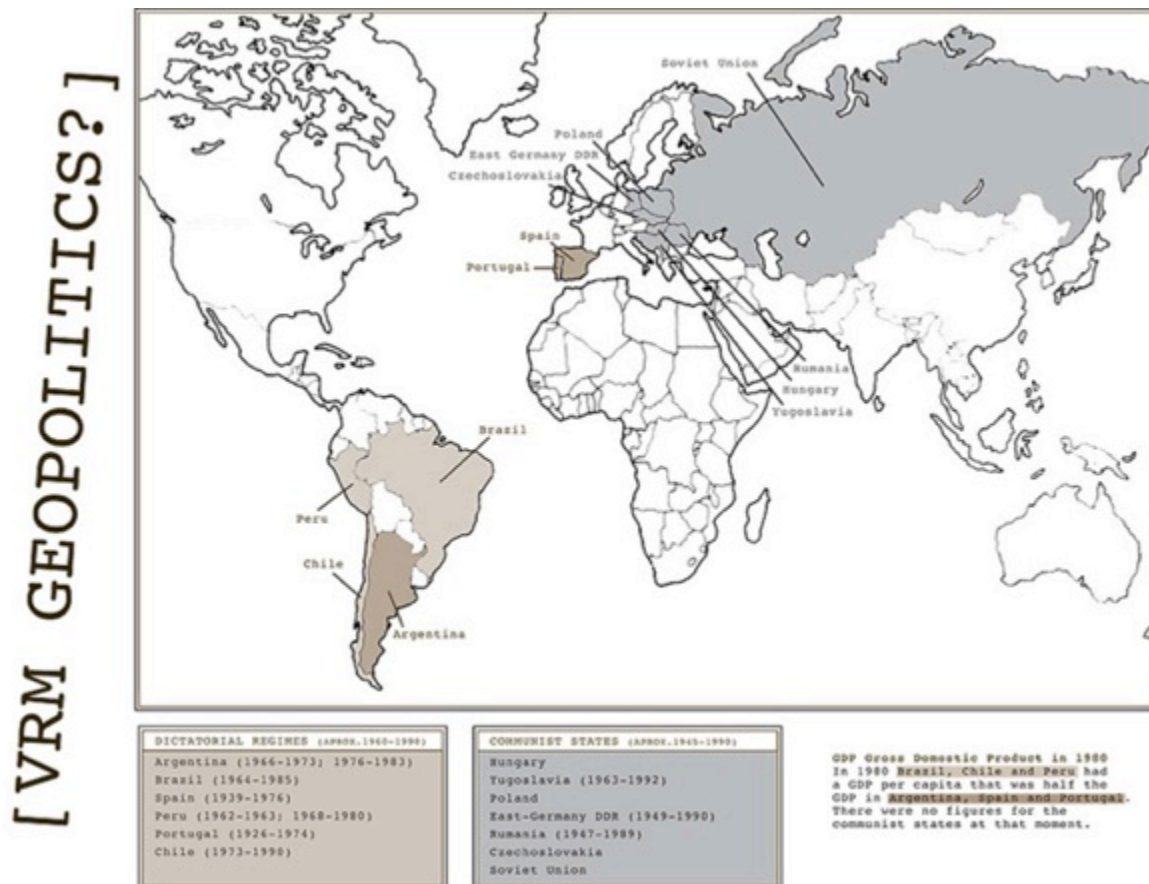


Imagen del mapa de relaciones que establecía el proyecto *Vivid Radical Memory*, donde se señalan los países que estaban considerados en la investigación. Si bien este mapa grafica las condiciones geopolíticas y sus divisiones, el proyecto se enfocaba sobre todo en las relaciones entre estos lugares.

Este proyecto fue el punto de partida para la creación de otras plataformas en el futuro como la Red Conceptualismos del Sur o exposiciones como *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression: 60s-80s / South America / Europe*, celebrada en

el WKV de Stuttgart. Nuestro vínculo con esta propuesta de investigación fue la invitación a ser parte de la publicación del proyecto en el número 93 de la revista de Girona *Papers d'Art* (febrero-marzo del 2008). Allí pudimos mantener conversaciones con Antoni Mercader sobre su participación en Grup de Treball, el colectivo de artistas catalanes relacionados con el conceptualismo, y también respecto a sus vínculos de principios de los años ochenta con el artista chileno Juan Downey. Aquello también nos permitió no solo actualizar algunas de las ideas de investigación de esta tesis con las inquietudes de otros colegas de América Latina, sino también con otras versiones del conceptualismo en países de Europa del Este. Nuestra propuesta de cartografía crítica se fue fortaleciendo en el diálogo con los diversos artistas e investigadores que pudimos conocer y cuyos trabajos tuvimos la ocasión de leer.²⁸



Imágenes del seminario realizado en Barcelona en 2007 en la Universidad de Barcelona y en el MACBA.

²⁸ Participaron en el seminario y la publicación de *VRM* Antoni Mercader, László Beke, Ana Longoni, Valentín Roma, Rachel Weiss, Gábor Altorjay, Klaus Groh, Cordelia Martens, Ricardo Nicolau, Zoltan Szegedy-Maszak, Graciela Carnevale, Fernando Davis, Cristina Freire, Miguel López, Emilio Tarazona, Joaquín Barriendos, Jorge Blasco, Jesús Carrillo, Pilar Parcerisas, Marta Gracia, Carme Ortiz, Daria Pyrkina, Jorge Ribalta, Annamária Szöke, Anne Thurmann-Jajes, Iris Dressler, Miklos Peternak. La organización del evento estuvo a cargo del grupo de investigación Vall Comunicació_Art_Educació.



Imágenes de las presentaciones de casos argentinos del CAYC y *Tucumán Arde*

Como experiencia precedente, *VRM* incitó —al fundarse en su seno la idea— a que surgiera el desarrollo de la exposición *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression: 60s-80s / South America / Europe*, y gran parte del equipo de ese proyecto nos integramos en el equipo curatorial. Esta oportunidad de organizar tanto conceptual como espacialmente una serie de obras de artistas chilenos en relación a artistas de otros países bajo una plataforma crítica que revisaba los conceptualismos para hacerlos dialogar con el presente, sin duda que fue un momento que densificó nuestra investigación y abrió nuevos cuestionamientos, vinculados con nuestra propuesta de cartografía crítica para evadir un análisis centrado en los estados-nación y abordar problemas que se entrecruzan con los conceptualismos globales para construir salidas críticas.

La exposición se proponía como una revisión desde otro lugar a la propuesta que había planteado la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* en el Queens Museum de Nueva York en 1999. El énfasis ya no radicaba en singularizar los conceptualismos, sino en analizar estas experiencias en tanto su capacidad de subvertir el territorio del arte y la vida en diferentes puntos del mapa donde las condiciones eran además adversas para este tipo de propuestas, es decir, bajo regímenes totalitarios, dictaduras militares, terrorismo de Estado. En ese sentido planteaba también que las definiciones del conceptualismo se están desarrollando aún y no han sido clausuradas por la preeminencia de un solo relato por su relevancia para el arte contemporáneo. Dicho carácter

progresivo del conceptualismo está asimismo presente en esta tesis en el momento de pensar en la potencia de algunos episodios en este hecho de ampliar las visiones unívocas de las prácticas artísticas del periodo. En el caso de *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression: 60s-80s / South America / Europe* se enlazaban contextos y episodios que podrían parecer inconexos pero relacionados por las investigaciones curatoriales: el fascismo europeo, la segunda guerra mundial, la guerra fría, el Levantamiento de Budapest de 1956, la Revolución cubana, la guerra de Vietnam, las dictaduras militares en América Latina, el feminismo, el movimiento homosexual, el movimiento Black Power, el legendario 1968 —en la Primavera de Praga, el Mayo de París, las protestas estudiantiles de México y Chile, etc.—, la muerte de Mao, los movimientos antinucleares de paz de los años ochenta, el año 1989 —la caída del Muro de Berlín, la masacre de la plaza de Tiananmen, la invasión de Panamá por Estados Unidos—, la disolución del Imperio soviético y los regímenes comunistas en Europa del Este, el «triunfo» del capitalismo en las democracias del Oeste —y sus fracasos—. Esta consideración de contextos permitió a la vez comprender las prácticas artísticas en un escenario de mayor complejidad y a la vez especificidad. Iris Dressler, directora del Kunstverein de Stuttgart, señaló cómo este entramado de cambios en el orden mundial generó que la mirada eurocéntrica y centrada en Estados Unidos perdiese visibilidad en cuanto a las producciones artísticas y sus legados radicales. En *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression: 60s-80s / South America / Europe* se recogió un conjunto de experiencias que proponían puntos de relaciones entre los artistas a través de canales de distribución alternativos, como por ejemplo la exposición *Hungría '74*, presentada entre noviembre y diciembre de ese año y con la participación de artistas húngaros con ideas y proposiciones enviadas por correo postal. También se evidenciaban las relaciones que se establecieron desde las redes de arte correo con artistas de Europa del Este y América Latina como Robert Rehfeldt (RDA), Clemente Padín (Uruguay) y Guillermo Deisler (Chile y en el exilio desde Bulgaria y la RDA).

La publicación de la que somos coautores recoge una serie de preguntas realizadas por el equipo curatorial conformado por trece personas de los diferentes países implicados en la

investigación,²⁹ quienes mantuvimos instancias de trabajo común que despliegan cuestionamientos referidos a las formas de exhibir hoy en día las experiencias de los conceptualismos sin caer en lugares comunes o lógicas hegemónicas. Iris Dressler señala que la exposición fue concebida para:

Encarnar una instantánea de diversas investigaciones con diferentes enfoques a partir de las prácticas artísticas de la década de los años sesenta hasta los ochenta en América del Sur y Europa que fueron creadas en condiciones de represión política extrema. La exposición destaca investigaciones acerca de esto, pero lejos de pensarlas concluidas, están siendo desarrolladas y activas por los curadores implicados y por muchos otros en diversos aspectos. Y eso es precisamente lo que la hace posible, primero y sobre todo, para superar la codificación canónica de las prácticas artísticas —y desarrollar en cambio no solo una y otra vez divergentes perspectivas sobre estas prácticas, sino también para engendrar conexiones hasta el presente.³⁰

En el caso de los conceptualismos de América Latina, hubo mucho diálogo con el grupo de curadores de Perú, Brasil, Argentina y Chile sobre cómo podíamos seguir investigando y profundizando sobre las formas críticas de abordar las exposiciones de los conceptualismos de nuestros países sin caer en lugares comunes o tópicos que despojases su capacidad crítica para el presente. Sin duda que es una cuestión que desde la curaduría se debe seguir abordando y las investigaciones de cada uno de nosotros van enfocadas en colaborar con esa discusión. Esta investigación se posiciona allí mismo y quiere aportar al debate sobre cómo recoger una historia de las posiciones críticas sobre los conceptualismos de América Latina, más allá de pensar únicamente en su circulación internacional sin reconocer como determinantes para su sentido actual el contexto y la visión situada que las hizo emerger.

²⁹ Los curadores por países fueron Ramón Castillo y Paulina Varas (Chile), Fernando Davis (Argentina), Cristina Freire (Brasil), Sabine Hänsgen (Rusia), Miguel López y Emilio Tarazona (Perú), Ileana Pintilie Teleaga (Rumanía), Valentín Roma y Daniel García Andújar (España), Annamària Szöke y Miklós Peternák (Hungría) y Anne Thurmann-Jajes (Alemania). Los coordinadores de la exposición fueron los directores del WKV Iris Dressler y Hans Christ.

³⁰ Iris Dressler, «Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression: 60s-80s / South America / Europe», en *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression: 60s-80s / South America / Europe* (Stuttgart: Hatje Cantz, 2010), 56.

Para nuestra propuesta curatorial elaboramos un diagrama expositivo compuesto por tres registros visuales —obra material (Guillermo Deisler y Catalina Parra), registro documental (CADA, Cecilia Vicuña, Ricardo Mezza y Carlos Leppe) y video-ensayo (Eugenio Dittborn, Lotty Rosenfeld y Juan Downey)— que pudieran dar cuenta de diversas formas de abordar la producción visual y su emplazamiento en un contexto expositivo como Alemania.

Dentro de esta lógica, la propuesta visual del artista chileno Carlos Altamirano se convierte en un palimpsesto de historias autobiográficas y colectivas. En tal sentido, la exposición acogió una visualidad múltiple o multidimensional ya que la naturaleza de lo que comunicaba refería a diversas historias que acontecen en paralelo y en tensión: prensa, televisión, archivo de familiares de detenidos desaparecidos y artes visuales. El debate de la ficción o la realidad se torna estéril puesto que las imágenes, fijas o en movimiento, provienen de todas partes. No hay jerarquía para distinguir entre los impresos, la TV, el álbum familiar o el álbum político. Todas las imágenes sirven para hablar de la propia historia y, a la vez, de lo que ocurre con el otro: victimario y víctima. Es la proliferación de las imágenes que requieren ser redistribuidas para recuperar el tiempo perdido.

De esta manera se acogía a nuestro interés curatorial representar el contexto social y político a través de las prácticas artísticas chilenas como si se tratara de una trama cultural dinámica y versátil, donde el fragmento o la *parte* diera cuenta del *todo* histórico y territorial. Recortes y ediciones de las imágenes de la realidad que vivía Chile realizados por los artistas con los medios que estuvieran a su disposición; no había mejores condiciones sino las que se dieran en ese momento específico. Fragmentos que se van sumando y articulando una secuencia de imágenes y eventos que no disciernen entre lo privado y lo público. Los videos, fotografías, impresos y objetos de este envío ofrecen la panorámica de un arte desarrollado a pesar, con y sobre las condiciones del contexto, y es precisamente este grado de dificultad el que se convirtió en investigación y resistencia crítica.

En relación a estas ideas ha sido vital nuestra participación en la Red de Investigadores de Conceptualismos del Sur,³¹ de la cual somos parte desde el 2007, a meses de su

³¹ La Red Conceptualismos del Sur es una plataforma internacional de trabajo, pensamiento y toma de posición colectiva fundada a finales del año 2007 por un grupo de investigadores e investigadoras preocupados y preocupadas por la necesidad de intervenir políticamente en los procesos de neutralización del

fundación. Esta plataforma de pensamiento y toma de posición política respecto de los conceptualismos del Sur ha sido un espacio de nutrición constante para nuestro trabajo, un ámbito de enriquecimiento de disputas de sentido, un lugar de intercambio de contenidos, episodios, saberes y el vértice donde se sitúa nuestra investigación de tesis doctoral como un debate vivo. En dicho núcleo hemos sido parte y desarrollado diversos proyectos relativos a archivos de artistas y colectivos, presentado seminarios y charlas, y participado en coautoría de libros o catálogos.

En el marco de nuestra vinculación con esta Red, es que pudimos acceder a material valioso a partir de nuestra colaboración en procesos de constitución de archivos de artistas o de grupos artísticos y en las investigaciones que hemos podido desarrollar hasta la fecha, estos son: archivo CADA (Colectivo Acciones de Arte), archivo Guillermo Deisler, archivo Luz Donoso. También debemos señalar la colaboración que hemos tenido de otros archivos e instituciones donde consultamos material documental: Biblioteca y archivo del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, Centro de Documentación de las Artes del Centro Cultural Palacio la Moneda de Santiago, el Centro de documentación del Museo de la Memoria y los derechos humanos de Chile. En Argentina la Fundación Espigas de Buenos Aires, el archivo Graciela Carnevale en Rosario y el archivo de Edgardo Vigo en La plata. Y también el archivo de Cecilia Vicuña en Nueva York.

Otra fuente de reflexión crítica de la tesis procede de investigaciones más acotadas que se convirtieron tanto en algunos libros publicados como en experiencias de ejercicio curatorial. Hemos podido profundizar en el trabajo de artistas chilenas que desarrollaron sus obras desde los años setenta, y esta experiencia le dio un giro a nuestra investigación

potencial crítico de un conjunto de prácticas conceptuales que tuvieron lugar en América Latina a partir de la década de los sesenta. La Red Conceptualismos del Sur considera que, de la misma manera que sucedió a otros proyectos emancipatorios, la potencia revulsiva de dichas «prácticas conceptuales» quedó desarticulada por la fuerza de la violencia de Estado. Los diferentes intentos de reactivación de esta potencia disruptiva se han visto interrumpidos por la superposición continua de diversos mecanismos: la inoculación de la memoria colectiva desde los aparatos de Estado, el olvido defensivo asimilado por la sociedad civil, la despolitización de las subjetividades en su reacomodo dentro de las economías neoliberales, la estetización de la contracultura, etcétera. A más de treinta años de la irrupción de las dictaduras en buena parte de América Latina, su efecto traumático sigue sofocando la vida pensante de nuestras sociedades e inmunizando la potencia poético-política de aquellas experiencias. Cf. <http://redcsur.net>, última visita, 16/10/2015.

sobre los vínculos del conceptualismo con el feminismo. Artistas como Lotty Rosenfeld,³² Catalina Parra,³³ Cecilia Vicuña,³⁴ Paz Errázuriz³⁵ y Luz Donoso,³⁶ cuyo trabajo ha

³² Nuestro estudio sobre la obra de la artista chilena Lotty Rosenfeld se ha pensado relacionada con una «toma de posición» a partir de la utilización del video como una herramienta crítica. En su obra se identifican distintas formas —como estrategias visuales— que permiten reflexionar sobre aquellas características que hacen que una obra aborde otras cuestiones que están en el margen de un problema puramente estético, y que dialogan con una serie de elementos desde los contextos sociales. Se identifican dentro de su obra las nociones de *cuerpo*, *video* y *lugar* que, entrecruzadas, configuran una toma de posición creativa, crítica y política a partir de una construcción que da cuenta de un acontecimiento de resistencia como ofensiva simbólica. Cuestión que se ve afectada por la temporalidad de su misma práctica, y que configura una gramática o un tipo de estrategia de ofensiva sobre un escenario que debía ser reconfigurado desde los límites confusos de la producción, circulación y recepción del arte y sobre sus mismos estados de excepción. Cf. Paulina Varas, «Convocaciones del archivo», en *Revisión / Remisión de la historiografía de las artes visuales chilenas contemporáneas*, Alberto Madrid, José de Nordenflycht y Paulina Varas (Santiago: Ocho Libros Editores, 2011), 150.

³³ Nuestra propuesta de análisis de la obra de Catalina Parra ha incluido pensar también en la recepción crítica que ha tenido, sobre todo en relación a la producción de textos en catálogos por parte de muchos críticos y teóricos chilenos y extranjeros. Por un lado, se sitúa en pensar en cómo las estrategias visuales de algunos artistas chilenos hicieron frente a las innumerables estrategias de represión de la dictadura militar pinochetista, quienes «trabajaron insistentemente el discurso de la imagen sobre una gramática que enfrentaba la borradura, la instrumentalización de los medios de comunicación, la censura, la desaparición y la confrontación de los cuerpos que se enunciaban colectivamente. Todas estas instancias represivas habían impactado a la esfera pública, aterrorizándola en los años de la Dictadura. Pero, en esos mismos años, poco a poco se fue recuperando su enunciado público a partir de acciones de arte, manifestaciones públicas, redes de arte alternativas y obras que enfrentaron estas condiciones de represión en el discurso de la imagen. Es en este contexto de insistencia sobre la latencia de la imagen, la palabra herida y reparada, la política fracturada y descompuesta, desde donde emerge el trabajo visual de la artista Catalina Parra». Paulina Varas, «Recomponer un cuerpo, fragmentar la letra y descoser la política», en *Catalina Parra. El fantasma político del arte* (Santiago: Ocho Libros Editores, 2011), 10.

³⁴ La exposición *Artists for Democracy: el archivo de Cecilia Vicuña*, donde editamos una publicación del mismo nombre, recuperaba el episodio de solidaridad con la resistencia chilena desarrollado en Londres en 1974 por la agrupación Artists for Democracy donde participaban la artista Cecilia Vicuña junto al artista filipino David Medalla, el artista estadounidense John Dugger y el crítico inglés Guy Brett. Uno de los aspectos relevantes de este proyecto fue insistir en la borradura de la historia, la desmemoria y su desclasificación de relatos, para diversificar las versiones que hasta hoy se construyen sobre las instancias de solidaridad con Chile desde el extranjero posgolpe de Estado y la implicación de artistas y productores

culturales en ello. Este episodio de AFD desde Cecilia Vicuña insistía en su experiencia y a la vez en el conflicto que genera hoy en día, entendiendo la potencia política y crítica de su trabajo desde su mirada de artista feminista. Una de las acciones que emprendimos fue revisar cada uno de los documentos que ella conserva de estos acontecimientos, y entender su origen, uso, medios y métodos que hicieron posibles las acciones. Cf. Paulina Varas, «La memoria hablada: Cecilia Vicuña y Artists for Democracy», en *Artists for Democracy: el archivo de Cecilia Vicuña* (Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos / Museo Nacional de Bellas Artes, 2014).

³⁵ Nuestro análisis de la obra fotográfica de Paz Errázuriz se ha centrado en comprender el contexto de producción respecto al clima de época de su trabajo y cómo a la vez su práctica desbordaba la relación identitaria fija en el contexto dictatorial chileno. Para contextualizar entonces el trabajo de Paz Errázuriz en el escenario chileno hay que remitirse inicialmente a la dictadura militar, ya no solo por una cuestión «ambiental» para su proceso de creación, sino porque este mismo contexto de vulnerabilidad humana entra y forma parte del mismo proceso de trabajo de la fotógrafa. Se hace parte de; lo completa. La fotografía está afectada por los cuerpos desaparecidos, las represiones de la calle, la violencia institucional y el engaño neoliberal. Pero no la representa necesariamente como lo hace tradicionalmente la fotografía, no la trae al frente, sino que busca en esos lugares donde el fuera de foco permite que sucedan dinámicas que tuercen la historia, la reescriben, la vuelven trans, loca, ciega, india. Esos lugares, sitios, espacios y contextos donde tuvo lugar la práctica de las y los artistas chilenas/os en la Dictadura van tejiendo una múltiple forma descentrada y confusa, y luego en el proceso llamado de transición democrática chilena, así como en los siguientes gobiernos democráticos. Esa cartografía que refiere a cambios profundos en las articulaciones colectivas tanto desde el ámbito universitario, institucional o independiente no es posible que sea revisada como un mapa del territorio sino más bien como una cartografía crítica cambiante, resignificada por los actores que allí se representan, por los episodios sin una continuidad única. Cf. Paulina Varas, «Frotarse los ojos: la terapia de las fotografías como una “ética del ver”», en *Paz Errázuriz* (Madrid: Fundación MAPFRE, 2015), 65.

³⁶ *Una acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso* es el título de la exposición donde elaboramos el discurso curatorial de cara a articular algunas tensiones entre la relación del arte y la política en Chile en los años ochenta, y a partir de la obra de la artista chilena Luz Donoso (1922-2008). El título está extraído de una obra que Donoso realizó en 1981 a partir de una fotografía rescatada de un diario nacional y que retrata un brazo que asoma por una puerta y dispersa una cantidad de panfletos que vuelan por el aire. Su propuesta estaba en relación con la utilización de la fotografía en el contexto artístico chileno y la resignificación de las imágenes en momentos de la dictadura militar y la censura implícita. A partir del uso de la fotocopia y el aumento de tamaño por la acción del traspaso técnico, la imagen se descontextualiza y enfrenta la ausencia del cuerpo, aquella separación del cuerpo que impide el reconocimiento absoluto. Perturba la identificación y agita la memoria, volviéndose la mirada sobre aquellos panfletos que, lanzados al aire, se convierten en una acción de otro que es apropiada para hacer agitación y denuncia. Cf. Paulina Varas, «Una obra termina al

aportado muchísimo a nuestras reflexiones sobre la práctica misma y, sobre todo, ha localizado preguntas desde el contexto situado de Chile que luego han sido lanzadas a los conceptualismos latinoamericanos y sus devenires.

Por último, nuestro trabajo de investigación sobre el artista chileno Guillermo Deisler³⁷ nos permitió profundizar en lo relativo a las redes de arte correo desde los años sesenta y

volverse una acción», en *Una acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso* (Santiago: CEAC/UC, 2011), 4.

³⁷ Estos trabajos están recogidos en proyectos de investigación desarrollados, por un lado, con el apoyo del MNCARS en el contexto de la Red Conceptualismos del Sur, y por otro con el del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile en la web www.guillermodeisler.cl y en el libro *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción* (Santiago: Ocho Libros Editores, 2014), en el cual desarrollamos labores de coordinación editorial y la escritura de un capítulo. El proyecto de investigación *Redes Artísticas Alternativas: las ediciones de poesía visual y el arte correo* consiste en la digitalización y puesta en red de archivos y repositorios documentales no sistematizados (o solo parcialmente) de las iniciativas colectivas de la «nueva poesía» y el arte correo de las décadas sesenta y setenta. Estas experiencias impulsaron una serie de circuitos y redes alternativas en América Latina y Europa en torno a la edición y distribución de publicaciones experimentales. La primera etapa de este proyecto trabaja con los archivos de los artistas Clemente Padín, Felipe Ehrenberg, Graciela Gutiérrez Marx, Guillermo Deisler y el Archivo Poema/Processo (Neide de Sá). En el caso del archivo del artista chileno Guillermo Deisler que realizamos en el año 2010 junto a Francisca García, presenta «un primer diagnóstico de situación del archivo del artista chileno Guillermo Deisler (Santiago de Chile, 1940 - Halle, 1995), poniendo especial atención en el estudio de los planteamientos de su producción artística, la poesía visual y las diversas iniciativas editoriales surgidas en torno a dichas prácticas y en los proyectos colaborativos y de intercambio que confluyeron en la red internacional de arte correo. Por otra parte, y en función a su contexto de producción diverso y deslocalizado, profundiza en las conexiones con otros archivos de artistas latinoamericanos y articula un mapa de problemas comunes, lo que ha permitido proyectar la densidad conflictual de los intercambios realizados, sus proyecciones y alternativas poético-políticas». Cf. <http://www.museoreinasofia.es/red-conceptualismos-sur/cartografias>, última visita, 10/10/2015. En el contexto de las investigaciones que dieron como resultado la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América latina* (MNCARS, 2012), desde la Red Conceptualismos del Sur desarrollamos en julio del 2011 en el Centro Cultural de España en Lima un seminario titulado *Poner el cuerpo. Formas del activismo artístico en América Latina, años 80*, en el que presentamos en la mesa *Redes de resistencia y movilización. El arte correo como extensión del cuerpo político* un trabajo titulado «Guillermo Deisler: redes, textualidades y cuerpos gráficos» que recogía la experiencia de trabajo y constitución del archivo, así como la posibilidad de pensar estas experiencias respecto a otras iniciativas, esta vez desde los años ochenta. Cf. [39](http://www.museoreinasofia.es/red-</p></div><div data-bbox=)

sus formas alternativas de circulación. Y es que, precisamente, pensar e investigar sobre estas redes desde Sudamérica a finales de la década de los sesenta fue lo que dio una nueva vida a nuestro estudio. Esta propuesta de cartografía crítica se vio enriquecida por un debate que comenzó en esos años, y es que la creación de alternativas para pensar otras maneras de circulación de las prácticas artísticas desde el Sur y en contacto con muchos sitios fuera del eje centro-periferia permitió establecer puntos de contacto entre lugares que, al margen de esta estrategia de redes alternativas de distribución, no habrían sido ni siquiera imaginados. El territorio sufrió una modificación real, los límites fueron desdibujándose y cada cual pudo soñar con el espacio en el cual incidir. A estos cartógrafos críticos es a quienes esta dedicada esta tesis.

Los conceptualismos incómodos

Hay un conjunto de posturas actuales con las que afrontar las prácticas artísticas situadas y producidas en el contexto latinoamericano que desbordan los límites geográficos y las definiciones estáticas en las que se han incluido. Se ha desarrollado una serie de lecturas críticas, luego de revisar estudios sobre artistas, episodios y momentos de producción artística y política en América Latina, una manera de identificar sus modificaciones en la línea de lo que ha planteado Néstor García Canclini:

¿Cómo saber cuándo cambia una disciplina o un campo de conocimiento? Una manera de responder es: cuando algunos conceptos irrumpen con fuerza, desplazan a otros o exigen reformularlos.³⁸

Este estudio propone revisar la historiografía sobre los conceptualismos artísticos en el contexto de América Latina visibilizando cómo tales indagaciones permiten componer una cartografía crítica, esto es, un mapa que desborda los límites territoriales, los expande, complejiza y desdibuja y sobre todo deja entrever los circuitos del poder en los cuales los relatos centrales han influido sobre la definición de lo que es o no el conceptualismo en América Latina.

El territorio de lo que entendemos como conceptualismos en América Latina no es fácil de dibujar de una sola manera; sus líneas son móviles y permiten, incluso en algunos casos más radicales, nuevos trazos en el presente. Esta idea de cartografía crítica no es una metáfora sino una herramienta metodológica —como señalaremos más adelante— que pone en cuestión las lecturas de las prácticas artísticas del periodo desde la exclusiva polaridad centro-periferia y las expande más allá de las lógicas hegemónicas, situando el problema de la territorialidad de las prácticas como una cuestión de base, algo que también atañe a las formas en que se representa el poder. Este estudio revisa un conjunto de

³⁸ Néstor García Canclini, «Noticias recientes sobre la hibridación», en *Artelatina. Cultura, globalización e identidades cosmopolitas*, coords. Heliosa Buarque de Hollanda y Beatriz Resende (Río de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2000), 60.

términos relativos a cómo se han ido definiendo estas prácticas artísticas desde la historia del arte y algunas exposiciones que hoy en día ya tornan sus objetos de estudio dentro de relatos canónicos. Lo que se propone también es problematizar estos términos, atender a su vigencia actual para que sea utilizada con otros futuros casos o episodios que no han sido mencionados hasta el momento y que requieren redefinir los términos para encontrarse en diálogo con producciones que comparten un espacio y tiempo específico y común.

En cierta medida, este estudio se plantea desde algunos de los cuestionamientos que generó la exposición neoyorkina *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* (1999), cuyos efectos tuvieron un impacto en la siguiente década sobre las maneras de abordar el conceptualismo no solo en Latinoamérica, sino también en otras regiones que no habían sido nombradas al interior de la historia canónica del arte conceptual. El trabajo de investigación se propone desde un principio como una pregunta sobre la cartografía que incluye dicha exposición, pensando en las lógicas de exclusión de cualquier relato histórico-curatorial.

Por eso la cartografía crítica es la que se desmarca, se revela o radicaliza sobre ese canon que propone el relato del conceptualismo global. Nuestras preguntas iniciales presentaban algunos cuestionamientos enfocados primero en la versión del conceptualismo en América Latina pero también pensando en las maneras en que otros relatos, otras experiencias y otras existencias del conceptualismo se situaban como un tema de discusión que también se podría ver despojado de su contexto al singularizar prácticas resistentes a ser incluidas en estas denominaciones curatoriales. ¿Hay algo que no rastreaba la noción de «conceptualismo global»? ¿Hay algo que falte en ese análisis y en específico sobre la problemática del conceptualismo en América Latina? ¿Hay fisuras, roces y fricciones que no se registren en esos itinerarios? ¿Qué nuevos caminos podemos elaborar desde una versión radical del conceptualismo global? ¿Qué es lo que no cabe en ese relato globalizante del conceptualismo? En ese momento intuimos que había puntos de relación que proponían lecturas desbordantes donde queda un resto en forma de experiencia residual³⁹ que no se enmarca en ese relato y que genera líneas de fuga.

³⁹ Nelly Richard ha profundizado en la figura de lo residual respecto a las fisuras de la historia y la memoria: «No habría que asumir la historia de la memoria chilena de estos años a una secuencia lineal y progresiva de gestos armoniosamente convergentes hacia un solo y mismo resultado: el de devolverle un

Este debate sobre los límites fronterizos de los estados-nación, las nuevas lógicas de orden mundial que implican a las periferias y la reorganización del llamado Tercer Mundo inicialmente se instala en los tradicionales estudios sobre el centro y la periferia cultural pero no es más que el punto de partida de un cuestionamiento que se sitúa más recientemente en las problemáticas del significado de lo que significa *el Sur* en los debates actuales sobre latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización. En ese sentido, nos ha interesado ejemplificar estos debates en relación a los conceptualismos en tanto permiten repensar estas sincronías en la aparición de estas prácticas artísticas y los desvían hacia un territorio desconocido.

Si en un principio el relato construido se basaba en pensar que los conceptualismos se definían desde prácticas artísticas centrales y hegemónicas de corte «analítico», esta otra versión, esta vez desde la *periferia*, sería una alteridad determinada por una diferencia que está totalmente afectada por la situación social y política. Tal cuota de diferenciación unificadora que ha transitado por el escenario internacional del arte y que ha desatendido las diferencias internas de los conceptualismos de América Latina es el centro de nuestro estudio y el debate que queremos visibilizar para configurar estos otros posibles recorridos, rutas e itinerarios de una cartografía amorfa, intransitable a veces y que desafía la

sentido (“su” único y verdadero sentido) al corpus histórico-nacional desintegrado por los quiebres de la tradición. Semiocultos en la trama que urde la historia más residual de estos quiebres se esconden los hilos aún clandestinos de muchas otras memorias artísticas y culturales que se rebelaron contra el determinismo ideológico de las racionalidades unificadas por verdades finales y totales». Richard propone pensar que el pasado no es un tiempo irreversiblemente detenido y congelado que condenaría a la memoria a cumplir una continuidad preestablecida, en ese sentido, los campos residuales permitirían pensar las continuidades en tanto sucesión de ideas en contraste con las discontinuidades que, como cortes, interrumpen la dependencia cronológica predeterminada y la vuelven intensa en un inesperado relato que plantea, incluso, discordias. Cf. Nelly Richard, «Roturas, memoria y discontinuidades (en homenaje a W. Benjamin)», en *La insubordinación de los signos* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000). En otro lado, la autora ha señalado que lo residual como hipótesis crítica «connota el modo en que lo secundario y lo no-integrado son capaces de desplazar la fuerza de la significación hacia los bordes más desfavorecidos de la escala de valores sociales y culturales, para cuestionar sus jerarquías discursivas desde posiciones laterales de descentramientos híbridos». Cf. Nelly Richard, *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, op. cit., 11.

representación normativa de estas prácticas, una «marginalidad desobediente»⁴⁰ que sigue interpelando al presente.

En todo este proceso también hay residuos y excedentes que marcan un sentido, como señala Nelly Richard:

El ritmo «Sur» debiera llenar los textos culturales de la periferia latinoamericana de asperezas y disonancia, para que alguna huella refractaria —negatividad, excedente, residuo, impureza— se oponga al discurso relativista de la asimilación cultural.⁴¹

Aquí Richard problematiza la traducción del concepto Sur recordando a James Clifford y su noción de «traducciones imperfectas» para evitar la homogeneización o neutralización de las potencialidades emancipatorias de aquel lugar «imperfecto» donde la experiencia de la diferencia se refugia para resguardarse. Por ello, aquella cadencia o ritmo de lo que debiera llamarse «Sur» parece convertirse en su dimensión local, y anuncia su contexto en tanto experiencia intraducible.

Sin duda que enunciar la noción de periferia o más bien dislocar su condensación crítica en nuestras reflexiones actuales desde las denominaciones geopolíticas ha sido una larga tarea crítica que han asumido, entre otros, los artistas de los conceptualismos. A día de hoy nos preguntamos sobre el significado de lo «local» y sus historias específicas, en un contexto donde la globalización de la subjetividad⁴² —construida por modelos de economía de signos devaluados— alejan las puntuaciones y acallan los coros colectivos que se manifiestan y se emancipan desde aquellos intersticios liberados del control del capitalismo

⁴⁰ Término que propone Fernando Davis al referirse a la despotenciación de muchos usos del conceptualismo desde la canonización internacional, y sobre todo en atención a casos de las vanguardias radicalizadas de los sesenta y las prácticas más politizadas de los setenta en Argentina. Cf. Fernando Davis, «La invención de nuevos conceptos de vida. Estrategias poéticas y políticas de los conceptualismos en América Latina», en *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)* (Madrid: MNCARS, 2011).

⁴¹ Nelly Richard, «Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial. Alrededor de la noción de “Sur”», *Ramona* 91 (2009): 26.

⁴² Nelly Richard, «Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial. Alrededor de la noción de “Sur”», op. cit.

cognitivo.⁴³ ¿Qué sería «lo Sur» en este contexto de «lo local»? Sería aquella «intersección y descentramiento» que señala Richard en un reciente texto cuando asegura:

Sur es el entre-lugar que exhibe sus marcas de formación latinoamericana y de pertenencia histórico-cultural pero que, al mismo tiempo, genera descalces para que lo bifurcado y lo desviante de sus escenas sub-locales se zafen de los relatos de integración plena a un marco-referencia continental.⁴⁴

Si mantenemos la intención y la identificación sobre las producciones conceptuales en aquello que nombramos como «lo Sur», podemos reconocer una serie de movimientos al interior de ese lugar o entre-lugar, como señala la autora, porque esos espacios orgánicos y ficciones dialógicas comienzan a trasladar la idea de territorio fijo a un conjunto de acciones, operaciones o espacios que permiten pensar y construir un residir en un entre-lugar, donde «la preexistencia de un Yo, ya no es un marco referencial sino que una erosión de la experiencia».⁴⁵

⁴³ *Capitalismo cognitivo* se define como un proceso donde se reduce el conocimiento a «un simple modo de cálculo y de control técnico, la modernización ha reprimido la variedad, la variabilidad y la indeterminación del mundo, para conformarlo a las exigencias de la producción. En otros términos: la modernidad ha reducido de manera forzosa la complejidad —variedad, variabilidad, indeterminación— del entorno natural, del organismo biológico, del espíritu pensante y de la cultura social a las dimensiones toleradas por la fábrica industrial. Es decir: a muy poco o a nada». Enzo Rullani, «El capitalismo cognitivo, ¿un déjà-vu?», en *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Olivier Blondeau et al. (Madrid: Traficantes de Sueños, 2004), 100.

⁴⁴ Nelly Richard, «Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial. Alrededor de la noción de “Sur”», op. cit.

⁴⁵ José Llano, «La notación del intérprete. La construcción de un paisaje socio-cultural a través de la experiencia como huella material en Valparaíso», *CRAC* 5 (2011), en <http://www.cracvalparaiso.org/?p=1049>, última visita, 10/10/2015.

Conflictos de la memoria / memoria de los conflictos

Hay algo que a lo largo de estos años de investigación hemos ido identificando y que se relaciona con los conflictos de la memoria —rebelde y en disputa constante—, con la operación de reactivarla. Si por un lado ha habido un interés actual desde investigadores, curadores e instituciones como universidades y museos de arte por volver a revisar las prácticas de los conceptualismos,⁴⁶ por otro lado ha habido una cierta resistencia o incluso una dificultad por volver a recordar estos momentos por parte de los protagonistas de esos años. La memoria como un proceso abierto a reinterpretaciones del pasado, apunta Nelly Richard,

Que deshace y rehace sus nudos para que se ensayen de nuevo sucesos y comprensiones. La memoria remece el dato estático del pasado con nuevas significaciones sin clausurar, que ponen su recuerdo a trabajar, llevando comienzos y finales a reescribir nuevas hipótesis y conjeturas para desmontar con ellas el cierre explicativo de las totalidades demasiado seguras de sí mismas.⁴⁷

Una memoria insatisfecha que no se da por vencida y que no sitúa al recuerdo como un depósito fijo de significaciones inactivas, sino que lo transforma en un dato vivo que a su vez está lleno de contradicciones.

⁴⁶ Nos referimos a exposiciones y publicaciones que en los últimos diez años han abordado los conceptualismos, además de las ya nombradas donde hemos estado involucrados. Libros como *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*, editado en el 2012 por Afterall Books con la colaboración de la Academy of Fine Arts Vienna; Center for Curatorial Studies, Bard College y Van Abbemuseum, donde se recogen exposiciones históricas que incluyen experiencias realizadas en el CAYC de Buenos Aires. Una exposición importante a señalar es la que fue realizada por el historiador del arte y curador alemán Boris Groys y que se titula *Total Enlightenment. Moscow Conceptual Art 1960-1990*, que se celebró entre el 21 de junio y el 14 de septiembre del 2008 en la Kunsthalle de Fráncfort.

⁴⁷ Nelly Richard, *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, op. cit., 29.

Hay variados ejemplos de estos conflictos de la memoria en los distintos lugares que conforman tales «conceptualismos ideológicos» y a los que Simón Marchán Fiz —quien acuñó esta noción— se refiere como la presencia de cierta «ingenuidad» o «inocencia» en los momentos cuando son planteados estos términos:

Ingenuidad creo que teníamos todos, porque no teníamos grandes dosis de información de lo que sucedía fuera [...] inicial sí, sobre todo en el 72, pero en el 72, 73, 74 y 75 ya no había ingenuidad ni inocencia.⁴⁸

Marchán Fiz se refiere en concreto a las polémicas que mantuvo con el artista conceptual español Ferrán García Sevilla y al poco interés que en los años noventa despertaba en él responder a preguntas sobre la década de los setenta:

Conociéndolo, lo que ocurre es que está aburrido de que le pregunten sobre el arte conceptual, igual que me ocurre a mí; es como si estuvieran recordándonos nuestra primera juventud, como si hubiésemos quedado marcados y tildados de por vida, como si no nos interesaran otras cosas, y a eso, tanto él como otros, nos negamos.⁴⁹

Esa incomodidad, incompreensión y hasta desinterés por desempolvar aquellos archivos que implicaron una modificación sin retorno de lo que se definió en estos conceptualismos da cuenta no solo de un clima de época —que se define únicamente para una región o país en específico—, sino también de un conflicto que emana de un uso de esta definición de un *conceptualismo Otro*, que a todas luces implicaba, para algunos protagonistas, costos a la hora de identificarse como parte de producciones marginales respecto a un centro que marcaba la norma. El problema a futuro será cómo desmarcar esa norma y generar una incidencia que interpele al canon de la historia del arte conceptual que fue normalizando una diversidad de prácticas muy disímiles. ¿Cómo registra la memoria reactivada los conflictos de este periodo? ¿La exposición actual de las prácticas artísticas del conceptualismo latinoamericano repone las disputas de sentido al interior de los grupos

⁴⁸ Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés, «Entrevista con Simón Marchán Fiz», en *Arte conceptual revisado*, op. cit., 55.

⁴⁹ *Ibíd.*

implicados? ¿Qué sucede con los efectos hacia fuera de los circuitos del arte, hay respuestas críticas o es el silencio de su recepción el que incomoda su legitimación posterior?



Tim Ulrich, Simón Marchán y Eckart Plinke en el ciclo *Nuevos Comportamientos Artísticos* (1974).

Incluso por parte de los artistas que «representan» el conceptualismo de América Latina, como es el caso de Luis Camnitzer, quien además ha ejercitado un trabajo escritural que intenta historizar estas prácticas, se asoman incomodidades con las denominaciones. Dice Camnitzer:

Algunos de nosotros que luego fuimos absorbidos por la etiqueta conceptualista, preferimos la palabra «contextualista» para describir nuestras actividades. Tratábamos de subvertir el arte, y a través del arte queríamos subvertir las percepciones heredadas y con ello reorientar la conciencia.⁵⁰

⁵⁰ Fernando Davis, «Entrevista a Luis Camnitzer: “*Global Conceptualism* fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico”», op. cit., 28.

Se trataba de un escenario que redefinía las relaciones de las obras con el contexto, pero también de un espacio de disputa del sentido de estos conceptualismos a partir de las normas del conceptualismo central que se basaba en una categorización tautológica heredera de las prácticas artísticas anglosajonas en oposición a una diferenciación en lugares periféricos donde las mismas prácticas harían cambiar las adjetivaciones, esta vez por el de ideológicas o políticas. El problema que aquí radica es el esencialismo implícito. ¿Podría haber emergido un conceptualismo tautológico en América Latina? Y al revés, ¿es posible pensar conceptualismos ideológicos en países del centro? En ese sentido, Camnitzer recuerda que:

El interés por la tautología era tan fuerte hacia fines de los años sesenta que incluso alguien tan comprometida y consciente políticamente como Lucy Lippard podía quedar atrapada en sus trampas. Cuando le pidieron que escribiera una introducción para el catálogo de una exposición en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile en 1969, Lippard envió una página con líneas horizontales titulada «Algunas líneas de Lucy Lippard». Debo confesar que en aquella época yo también tuve mis pecados tautológicos.⁵¹

El conceptualismo como una categoría táctica fue planteado por Fernando Davis⁵² como una manera de desentrañar parte de estos problemas de terminología. Esta idea proviene de las palabras de Juan Carlos Romero y Luis Pazos en 1972, cuando exponen que el conceptualismo es un «arte fronterizo», un límite que desafía la norma que dicta el centro, y una manera de tomar una distancia crítica respecto a las adscripciones que por ejemplo el discurso del CAYC estaba definiendo. Es decir, que al interior de este supuesto unificado espacio de arte que difundió los conceptualismos ideológicos en los setenta se presentaban disidencias a la hora de utilizar el término *conceptualismo* para fines operativos; a fin de cuentas, en el caso de estos artistas se trataba de apostar por transformar la vida más que de representar el conflicto sociopolítico.

⁵¹ *Ibid.*, 38.

⁵² Fernando Davis, «El conceptualismo como categoría táctica», *Ramona* 82 (2008): 38.

cayc

GT-138
22-6-72

el arte como conciencia en la argentina
luis pazos y juan carlos romero
charla a proposito de la muestra
hacia un perfil del arte latinoamericano



Cada circunstancia histórica tiene su propia definición del arte. Esto significa que las formas artísticas de vanguardia han expresado siempre el más estricto presente. El rechazo sistemático que han sufrido por parte del público no es más que la negativa de éste a aceptar la nueva realidad. Porque asumirla significa cambiar, y cualquier cambio, como todo nacimiento, es doloroso. Por lo consiguiente, las expresiones de vanguardia son, en primera instancia, formas de conciencia. En la Argentina de 1972 definir el arte como LA CONCIENCIACIÓN DEL PRESENTE significa otorgarle un fuerte contenido ético y aún político. Porque tomar conciencia de nuestra realidad significa reflexionar sobre la dependencia, el subdesarrollo y la violencia. Y toda reflexión conduce, inevitablemente, a la acción. Es decir, la toma de conciencia produce definiciones. Es aquí donde el arte y el artista adquieren sentido: cada obra, gesto o palabra pronunciada por un artista argentino debe tender a despertar y clarificar la conciencia de otros argentinos con respecto a su propia realidad. Tarea que debe ser realizada con tenacidad infatigable y preparándose, constantemente, para una larga acción de desgaste. No es posible eliminar en un instante más de un siglo y medio de dependencia cultural. Porque nadie nos puede otorgar la libertad: debemos conquistarla. Y su logro definitivo es probable que exija el más alto de los costos y el esfuerzo conjunto de más de una generación. Para el artista argentino todo esto significa adquirir un alto grado de autoconciencia, crear en base a su propio contexto cultural, llegar a la mayor cantidad de gente posible, dar la espalda a las proposiciones de las culturas dominantes y no tener expresar la violencia que encierran, en sí mismos, los conceptos de conciencia y libertad. En la medida que esto suceda habrá nacido en la Argentina LA CULTURA DE LA CONCIENCIA.

Primera Parte : Viernes 30 de Junio, 20 hs.
Segunda Parte : Viernes 7 de Julio, 20 hs.
Vianorte 452
Entrada libre

argentina

buenos aires

566-8046

elpidio gonzález 4070

centro de arte y comunicación

Imagen de la gacetilla del CAYC que anuncia la conferencia de Juan Carlos Romero y Luis Pazos en el contexto de la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, 1972. En ella aparece una fotografía de once artistas integrantes del Grupo de los Trece.

La psicoanalista y crítica cultural brasileña Suely Rolnik, quien ha emprendido un trabajo intenso sobre la obra de la artista brasileña Lygia Clark, ha identificado giros de sentido presentes en las prácticas artísticas en el contexto de los años sesenta, momento de régimen fordista y posguerra en el que se edificó el triunfante modelo del *American way of life* y a la vez surgieron otros caminos en los que la imaginación creadora se escabullía por los márgenes:

Este tiempo terminó en los años sesenta y setenta como resultado de los movimientos culturales que problematizaron el régimen en curso y reivindicaron «la imaginación al poder». Tales movimientos pusieron en crisis el modo de subjetivación entonces dominante, arrastrando junto a su desmoronamiento toda la estructura de la familia victoriana en su apogeo hollywoodense, soporte del régimen que en aquel momento comenzaba a perder hegemonía.⁵³

En este sentido, continúa Rolnik, es que se crea un nuevo tipo de subjetividad flexible que, por un lado, experimenta modos de existencia y de creación cultural para impactar en el corazón del deseo «en el modo de vida “burgués”, en su política identitaria, en su cultura y, por supuesto, en su política de relación con la alteridad».⁵⁴ Es esta contracultura que emerge la que permitirá crear formas de expresión para el sujeto afectado por la alteridad del mundo, y así podrá dar cuenta de los problemas de su contexto. Sin esta afectación difícilmente se podrían integrar estas nuevas formas de resistencia, sin duda que habrá que comprender, siguiendo a Rolnik, que

El advenimiento de tales formas es indisoluble de un devenir-otro de sí. Es más, ellas son el fruto de una vida pública en un sentido fuerte: la construcción colectiva de la realidad la cual se construye permanentemente a partir de las tensiones que desestabilizan las cartografías en uso.⁵⁵

Siguiendo esta reflexión, ¿hay lugar posible para la normalización de estas experiencias del conceptualismo de América Latina? Ya no se trataría de utilizar el arte para dar cuenta

⁵³ Suely Rolnik, «Geopolítica del chuleo», en http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es/#_ftn4, última visita, 10/10/2015.

⁵⁴ *Ibíd.*

⁵⁵ *Ibíd.*

de la realidad, para representarla al modo del realismo social, sino que en una respuesta que en el caso de algunos artistas —más o menos radicalizados— hacen suya la realidad, la integran en una subjetividad que no es personalista sino que se enlaza con un orden temporal con un «efecto vivo», en mundo vivo, sería entonces una presencia en el cuerpo del artista y no una representación en su obra. Esta transformación del mundo modifica el sentido de las prácticas y se hace difícil volver a verlas como representantes unificadas de un tipo de movimiento programático sin los desórdenes y contaminaciones de la vida misma.

En cuanto al contexto de los conceptualismos en América Latina, y en términos concretos, los regímenes totalitarios, el terrorismo de Estado y las diversas dictaduras de la región⁵⁶ sin duda que modificaron el territorio de América Latina en los sesenta y setenta. Particularmente, la dictadura en Chile (1973-1990) ejerció la tortura, la desaparición o la muerte sobre 41.740 víctimas, de acuerdo con estimaciones recientes.⁵⁷ La Operación Cóndor —desarrollada originalmente por los aparatos de inteligencia y represión de Pinochet y continuada por muchos de sus pares en el Cono Sur— fue una red que articuló estrategias de desaparición y muerte de personas, y que consistía en un contundente aparato criminal transnacional latinoamericano que se ocupaba de controlar y compartir información entre las diversas instancias represoras de las dictaduras del Cono Sur: Chile, Argentina, Paraguay, Brasil y Uruguay —además de Perú y Ecuador—. Dictaduras «cívico-militares» como la chilena o la argentina cumplieron un papel fundamental en el proceso histórico de construcción de una hegemonía del neoliberalismo durante la segunda mitad del siglo XX: aniquilar los procesos de autoinstitución social suponía eliminar las resistencias a la imposición de las agresivas políticas económicas neoliberales que fueron instigadas desde los centros de la geopolítica mundial de finales de la guerra fría —véase la Escuela de Chicago—, políticas que de ninguna manera fueron una «excepción», sino que han continuado aún durante varias décadas.

⁵⁶ Brasil cayó en 1964 bajo la dictadura militar y hasta 1985 tuvo una secuencia de gobiernos militares, Uruguay tuvo una dictadura desde 1973 hasta 1985, Argentina experimentó una secuencia de gobiernos militares desde 1966, Chile fue gobernado desde 1973 hasta 1989 por el dictador Augusto Pinochet, Perú estuvo bajo un gobierno militar desde 1968 hasta 1980, Bolivia desde 1971 hasta 1982 y Ecuador desde 1972 hasta 1980.

⁵⁷ Según el Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile.

Nudos conceptuales de este estudio

En términos metodológicos proponemos establecer:

—Los itinerarios de la noción *conceptualismo ideológico* desde sus orígenes y usos posteriores.

—Debates que relacionan discursos, momentos, episodios históricos y disputas conceptuales respecto a la internacionalización del conceptualismo de América Latina.

—Conflictos en los tránsitos del conceptualismo de América Latina en lo relativo a su ingreso al canon del arte conceptual hegemónico.

Esta investigación plantea que la construcción identitaria de algunas prácticas artísticas bajo terminología específica ha sido un intento por domesticar la diferencia y normalizar la peligrosidad intrínseca de algunas obras hacia el sistema del arte internacional.

Una de las nociones en las que se profundizará será la de *conceptualismo ideológico*, que a todas luces aparece como insuficiente para referirse a los modos de producción artísticos que surgen en el contexto de los años setenta y ochenta en América Latina. Esta problemática ha sido revisada con distintas intensidades y por diversos autores a lo largo de los últimos años, algo sobre lo que este estudio dará cuenta.

Algunos de los hitos que rearticulan y redireccionan esta vuelta crítica sobre el posible legado radical del conceptualismo fue la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, celebrada en Nueva York en 1999. La serie de reacciones posteriores por parte de artistas, historiadores y teóricos del arte tanto en el contexto latinoamericano como estadounidense revelan la elaboración de una pregunta sobre los conceptualismos que estalla luego de una serie de otros episodios de conflicto sobre el relato hegemónico del arte conceptual en el *mainstream* internacional del arte.

Este trabajo problematiza aún más la noción de *conceptualismo ideológico*, preguntándose por la actual validez del término y la posible superación de la misma por una más cercana a sus límites de representación presente a la luz de los movimientos sociales críticos que traspasan a la esfera de la cultura. Un *conceptualismo situado* permitiría

comprender el crisol complejo de prácticas, inscripciones y legitimaciones que surgen desde el mismo disenso de las prácticas para definirse solo desde el adjetivo «ideológico». Este conflicto en la terminología que define estas prácticas del conceptualismo en América Latina nos motivó para realizar un itinerario que fue identificando lugares, actores y también rutas de acceso a esas historias. Un primer momento está localizado en los relatos del conceptualismo establecidos desde el escenario internacional del arte en exposiciones desarrolladas en los años noventa en Nueva York y Madrid. Las preguntas nos llevaron a desplazarnos a los años sesenta en Buenos Aires para volver a los años setenta a Madrid y desde allí reconocer en el contexto actual los disensos de este itinerario en un destiempo que ya no circula por periodos específicos sino por territorios reconfigurados. Este nuevo tránsito modifica y transforma una referencia fija.

La estructura de la investigación ha sido configurada de acuerdo con una identificación de problemáticas en las escrituras y referencias al conceptualismo de América Latina y ha sido parte de un conjunto de decisiones que ha priorizado fuentes documentales específicas que no han pretendido hacer un estudio exhaustivo o detallado de las obras, artistas o países de América Latina, sino priorizar los relatos que se han ido configurando en esta categoría de un conceptualismo atravesado por la adjetivación de «lo ideológico», y que en cierto modo clausura la diferencia y remarca límites que las mismas obras pretendían transgredir.

Uno de los primeros objetivos que nos propusimos fue el de no dividir el territorio geopolítico comprendido como América Latina según la división de los estados-nación. La primera de las razones fue que si bien nuestro interés es justamente problematizar las prácticas artísticas realizadas por sujetos pertenecientes a países de América Latina, nuestra intención no es buscar la cuota que los haría pertenecer o no a ese territorio, sino pensar cómo esa práctica afecta a la idea que tenemos de este territorio tan definido por sus límites fronterizos.

Una de las variables a considerar es que en los años que comprende nuestro estudio se dio en varios de los países de Sudamérica el surgimiento de dictaduras militares totalitarias que exiliaron a muchas personas, entre ellas artistas e intelectuales a los cuales nos referimos en la investigación. Esta es una de las razones por las cuales esta propuesta es justamente no pensar el territorio físico únicamente, sino también aquel que se modifica a partir de las condiciones de represión política que muchas de las prácticas artísticas estaban

denunciando. Desde allí surge la propuesta de utilizar la noción de *cartografía crítica* para repensar el territorio que se fue reorganizando por medio de algunas de las prácticas artísticas del conceptualismo latinoamericano.

Por otro lado, ciertas prácticas artísticas incluidas en los conceptualismos exceden sus realidades locales, como por ejemplo la práctica del arte correo, que vincula a artistas fuera de los márgenes territoriales y produjo relaciones de proximidad entre personas que incluso nunca se conocieron personalmente. En tal caso, ¿qué territorio subjetivo sería ese? El tipo de afectación que produjeron algunos de estos contactos sin duda que aportó no solo en tanto que transferencias de conocimientos de un lado a otro, sino también en tanto que transformación, porque el lugar de producción del artista se modifica como un lugar interconectado con redes de colaboración⁵⁸ que incluso en algunos casos se implican políticamente o apoyan episodios de solidaridad internacional.

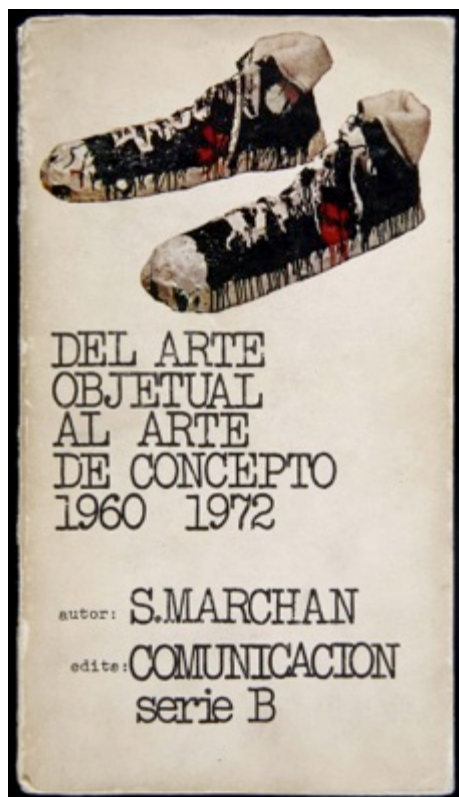
Por otro lado, en esta propuesta no ha interesado revisar todas y cada una de las prácticas artísticas del conceptualismo latinoamericano. Nuestra idea fue la de presentar algunas de ellas que proponían problemas relacionados con lo que se comprende o define hoy en día como «el» conceptualismo de América Latina. La intensa circulación de varias obras de estos artistas, la utilización de términos especiales en este contexto, la validación institucional de algunas de estas prácticas, la invisibilización de otras en desmedro de sus potencias críticas, fueron parte de este nuevo territorio que la cartografía crítica va visibilizando al transitar por otras rutas.

Una de las cuestiones en las que nos interesó profundizar fue la noción de *conceptualismo ideológico*, que fuimos encontrando en gran parte de la bibliografía internacional, sobre todo referida a algunas exposiciones en Estados Unidos y España. Realizamos listas y las comparamos, en relación a quiénes eran los artistas y obras nombradas en espacios de circulación; de esta manera pudimos dilucidar por qué eran esos y no otros, cuáles eran las formas de inscripción que iban construyendo una norma. En los espacios de exclusión de otras experiencias depositamos algunas de estas ideas relacionadas con la cartografía crítica. La propuesta de esta investigación, si bien se ha enfocado en prácticas artísticas conceptuales, no ha incidido en el análisis pormenorizado de obras de

⁵⁸ Como nos referiremos más adelante para ejemplificar en algunos casos a partir de las redes de arte correo.

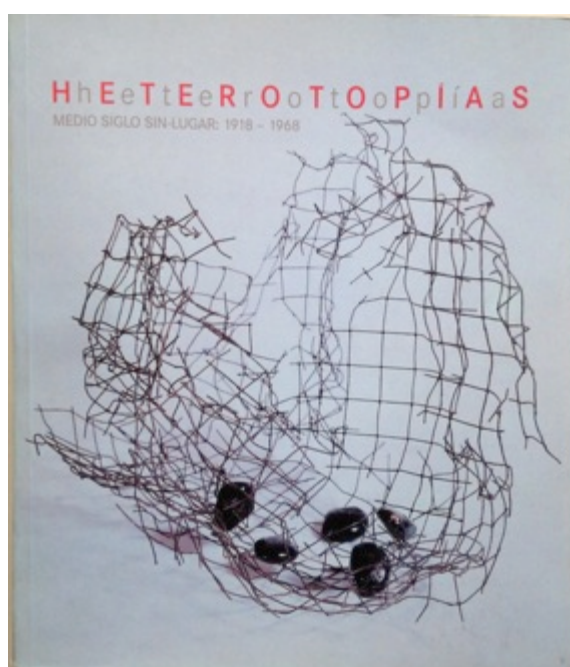
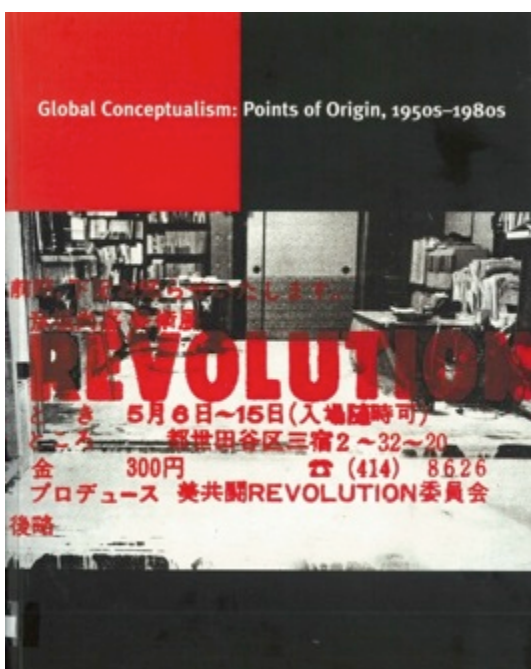
arte, más bien estudia cada uno de los tránsitos que hacen emerger y circular la idea construida para los conceptualismos latinoamericanos y sobre todo el problema que suscita la utilización de términos que finalmente se transforman en un nuevo canon.

El estudio está dividido en tres núcleos. El primero de ellos revisa las ideas de conceptualismo en América Latina y se sitúa en el contexto donde circulan estos conceptualismos desde el escenario global. Para ello se comprendió necesario revisar uno de los hitos que comprende el lenguaje del conceptualismo en términos de su designación como «ideológico-político» en el proyecto institucional de internacionalización que erigió Jorge Glusberg en el CAYC. A partir de proyectos expositivos como *Arte y Cibernética*, *Arte de Sistemas*, *Arte e Ideología* y *Hacia un perfil del arte latinoamericano* se propone rastrear las futuras incidencias en el contexto internacional hegemónico de los usos de estas nomenclaturas para la producción artística relativa a los conceptualismos.



Portada de la edición de 1972, diseñada por Alberto Corazón.

Otra deriva de este tránsito ha sido la definición que estableció Simón Marchán Fiz en Madrid respecto a lo que él denominó «nuevos comportamientos artísticos» y en la que utilizó la acepción «conceptualismo ideológico» para referirse a casos concretos de España y Argentina a partir de sus vínculos con Glusberg y el CAYC. Estas ideas permitirían la difusión y circulación de algunas exposiciones del CAYC, como por ejemplo el evento pivote del conceptualismo español, los Encuentros de Pamplona de 1972, en los que hubo una presencia importante de artistas argentinos y extranjeros alrededor del CAYC, en concreto, con la presentación de la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano*. Desde estos episodios es que se han rastreado unos usos limitados de la terminología asociada a estas experiencias, y que no la han complejizado de manera exacta, según nuestra propuesta, en los momentos en que estos términos emergían.



Portada del catálogo *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* y portada del catálogo *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*.

El segundo capítulo de la investigación propone el ingreso al circuito internacional de los usos del arte ideológico-político relativo a los conceptualismos y la unificación de diferencias en el lenguaje del arte internacional. Esto sucede en concreto en proyectos

específicos desarrollados por la curadora e historiadora Mari Carmen Ramírez y están delimitados a textos específicos de su autoría donde utiliza la noción de *conceptualismo ideológico* pero ahora para extenderlo a otros casos de estudio profundamente disímiles. En este capítulo nos ha parecido pertinente también especificar las construcciones teóricas alrededor del discurso curatorial de dos exposiciones que son fundamentales para identificar estas problemáticas. La primera de ellas es *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, celebrada en Madrid, y *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, que tuvo lugar en Nueva York, donde Ramírez pudo desarrollar sus ideas sobre los conceptualismos ideológicos y unificar las diferencias de las obras que allí comparecen.



Vista general de la exposición de Tucumán Arde en la Documenta XII de Kassel.

El tercer capítulo intenta complejizar este escenario crítico planteando precisamente una lectura crítica para el marco que dibujan estos usos del conceptualismo ideológico. Esto pasa por pensar en la cartografía crítica como un campo de análisis que permita repensar el territorio físico y social a partir de rupturas con sus relatos canónicos y sus conflictos. En ese sentido es que proponemos tres casos de estudio que visibilizan esas líneas de fuga. El primero de ellos es la hipersaturación de la experiencia de Tucumán Arde como hito inaugural del conceptualismo ideológico, a partir de su circulación en el sistema de arte internacional, cuestión que pondrá en jaque toda la construcción teórica que se ha hecho del

conceptualismo únicamente como ideológico, únicamente como político, pero vacío de su contexto. Es esta contradicción la que hemos pretendido visibilizar. El segundo caso es el complejo mapa que traza el conceptualismo en Chile, la discontinuidad que plantean los hechos histórico-políticos de la dictadura militar en medio del rechazo de muchos artistas a reflejar el contexto sin responder a él. Se trazarán acá líneas de conflicto para hacer ingresar o no estas experiencias en el relato canonizado o problematizado del conceptualismo en América Latina.



Imagen de la acción *Inversión de escena* del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes, Chile, octubre de 1979.

Como tercer caso, y a modo de conclusión, proponemos pensar estas inadecuaciones del relato conceptualista a partir de las redes a veces invisibles del arte correo, poniendo el foco en el caso específico de relación y potencia artística y política que trazaron los artistas Guillermo Deisler, Clemente Padín y Edgardo Vigo, como un lugar descentrado para comprender las futuras maneras de referirnos a conceptualismos desde el Sur, con un exceso de contexto a partir de las rutas y relaciones artísticas y afectivas.

CAPÍTULO UNO

1.1. El contexto sociopolítico de los conceptualismos

El desarrollo de los diferentes episodios del conceptualismo en América Latina ha de enlazarse con los años sesenta y setenta en cuanto a sucesos como la guerra de Vietnam, la Revolución cubana de 1959, los golpes y dictaduras militares, las inestabilidades políticas y la emergencia de la teología de la liberación, entre otros. La crisis estadounidense de la Alianza para el progreso, así como los diferentes golpes de Estado en los años sesenta en Brasil y Argentina dejaron en evidencia las crisis de las democracias a nivel mundial y sobre todo el rol que estrenaba el ejército en esta reorganización del poder.

A este nuevo modelo político hay que agregarle las denuncias que desde mediados de la década del sesenta comenzaron a aparecer y que evidenciaban la injerencia creciente de Estados Unidos en el ámbito cultural latinoamericano. El espionaje cultural fue airadamente denunciado y criticado por la intelectualidad de izquierda latinoamericana, apoyada en los artículos que publicaban periódicos norteamericanos como *The New York Times*. El semanario *Marcha* de Montevideo publicó en 1966 la traducción completa de los artículos aparecidos en dicho periódico.⁵⁹

Las influencias de la CIA en las dictaduras militares es algo se ha podido esclarecer muchos años después de los hechos a partir de la desclasificación de algunos de sus archivos, lo que ha dado cuenta del intenso programa de intervención política y económica en las democracias latinoamericanas, interrumpidas por regímenes totalitarios.

⁵⁹ Ivonne Pini, «Anotaciones sobre el inicio del conceptualismo en América Latina», en *Ensayos. Historia y teoría del arte* 8, 8 (2003): 14-15.

Es un momento en el que los cambios generan respuestas desde diversos lugares y anticipan resistencias y luchas desde diversos frentes.

La renovación de las teorías marxistas impulsa la visión del capitalismo mercantil, el colonialismo remanente y el imperialismo político y cultural como los modelos de un sistema represivo, coercitivo y anulador de las potencialidades sociales, que deben ser combatidos y erradicados. La «lucha contra el sistema» se vuelve un imperativo para una juventud decidida a cambiar el mundo en la defensa de ideales comunitarios o de sus libertades individuales.⁶⁰

El malestar que señala el historiador Rodrigo Alonso traspasa la frontera del arte que, según él, lleva a los artistas a preguntarse sobre mecanismos discursivos y significativos de sus prácticas y también a interesarse por los sistemas, las relaciones y los procesos para indagar en el mundo social.

En cuanto a experiencias más radicalizadas, los autores del libro *Desinventario*, que versa sobre el archivo de Graciela Carnevale en Rosario, Argentina, proponen que

Se suele pasar sorprendentemente por alto que el elemento más determinante en el progresivo declive de este proceso histórico de emparejamiento de la vanguardia artística y la vanguardia revolucionaria en las décadas de los sesenta-setenta no fue sencillamente el agotamiento de su programa artístico-político, sino sobre todo el cambio de la coyuntura general que sobrevino con la imposición de los regímenes militares en tanto estos fueron destruyendo y aniquilando con violencia los procesos de transformación de las diferentes sociedades latinoamericanas.⁶¹

Esta especificidad, que requiere repensar el territorio común de estas sociedades, debe atender a pensar nuevas formas de análisis respecto a cómo, por un lado, hay contradicciones incluidas en estas experiencias y prácticas artístico-políticas, y por otro fueron también los procesos dictatoriales los que generaron incidencias sin retorno cercano de estas prácticas del conceptualismo radical.

⁶⁰ Rodrigo Alonso, *Sistemas, acciones y procesos, 1965-1975* (Buenos Aires: Fundación PROA, 2011), 2.

⁶¹ Graciela Carnevale et al., *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el archivo de Graciela Carnevale* (Santiago: Ocho Libros Editores, 2015), 11.

En cuanto a esencialismos y su circulación en el sistema internacional, es importante destacar el arte latinoamericano como un arte de la llamada periferia después del denominado *boom* de los ochenta, cuando comenzó a circular en ferias y bienales internacionales. Tal situación fue modificando las ideas preconcebidas sobre este lugar y aparentemente modificando los esencialismos. «Lo artístico latinoamericano fue (y sigue siendo a veces) considerado en términos esencialistas, como designando una realidad homogénea y compacta expresable en formas particulares»,⁶² señaló Ticio Escobar, esto es, que el latinoamericanismo, en tanto proyección regional de los nacionalismos —basados en las relaciones con un pasado indígena, conflictos coloniales, mestizajes, procesos transculturales, dependencia económica y cultural, etc.—, construiría imágenes identitarias específicas en un territorio común. Esta mirada es la que finalmente fue aplanando, en numerosas ocasiones, las diferencias o disidencias internas a la hora incluso de hacer circular un tipo de arte específico de estos lugares por los centros, pues las expectativas sobre la identidad se presentaban adelantadas a las mismas producciones de los artistas, cuyos resultados esencialistas no lograban cumplir. Escobar señala que la participación del arte periférico en grandes mercados y exhibiciones se da como el resultado de su inclusión en el momento global desde la fetichización del término «diferente».

En este encuadre, el «otro» de hoy es el «subalterno» de ayer; el «buen salvaje» de anteayer, quizá. Se ha señalado ya con suficiencia el riesgo multiculturalista de idealizar lo pluri-identitario latinoamericano en cuanto versión posmoderna de lo real maravilloso empaquetado.⁶³

Se han de considerar las especificidades de cada país del subcontinente, con su propia producción cultural, diferenciada por la situación económica del estado, sus capacidades de inversión de particulares y las entidades privadas que se interesan por promover el arte contemporáneo, muchas veces desde la evasión de impuestos o la promoción publicitaria de su «marca» para los consumidores.⁶⁴ La globalización se presenta como acumulación de

⁶² Ticio Escobar, «Arte Latinoamericano: el debe y el haber de lo global», en *El arte en los tiempos globales. Tres textos sobre arte latinoamericano* (Asunción: Ediciones Don Bosco / Ñandutí Vive, 1997), 14.

⁶³ Ticio Escobar, «Arte Latinoamericano en jaque», en *El arte en los tiempos globales. Tres textos sobre arte latinoamericano* (Asunción: Ediciones Don Bosco / Ñandutí Vive, 1997), 49.

⁶⁴ Como es el caso de la multinacional Telefónica (hoy Movistar), que ha auspiciado una gran cantidad de

capital económico y financiero a la vez que como el poder de circulación del capital cultural.

Se debe contemplar también la especificidad y el sentido del término «latinoamericano» desde perspectivas geográficas, lingüísticas o culturales en general. Aún más complejo resulta el uso de la noción de «arte latinoamericano», que designaría un «tipo» de arte que se realiza en un lugar que es difícil de estudiar como un todo, una operación que se negaría en sí misma a la homogeneización de sus culturas. En este sentido es importante reconocer que hay una serie de contradefiniciones que han sido elaboradas desde hace casi un siglo por parte de historiadores del arte, críticos, artistas y curadores sobre la pertinencia de esta noción. Esta situación se ha complejizado en momentos concretos en cuanto a la circulación del arte latinoamericano, como ha puntualizado Nelly Richard:

La proximidad de las festividades destinadas a conmemorar los 500 años del descubrimiento de América hacen temer lo peor en materia de celebraciones museográficas. Como si solo fuera posible conmemorar este descubrimiento recolonizando, es decir, subordinando el arte latinoamericano a las convenciones regresivas de una metáfora de origen.⁶⁵

Esa especie de reivindicación de lo «descentrado» contiene remanentes de una sensibilidad que para la autora disfrazaría una mirada centrista de estas producciones culturales.

Básicamente, entendemos que América Latina designa al conjunto de las Américas de lengua española, portuguesa y francesa. ¿Es una unidad geográfica, un territorio cultural, un conjunto de naciones? Creemos que no es posible pensar de modo no problemático la categoría misma de América Latina. Mucho se ha dialogado y cuestionado el concepto de identidad latinoamericana desde la noción posestructuralista de la identidad como una proyección mental al servicio de determinados fines y propósitos hegemónicos asociados con la constitución del poder individual y colectivo.

iniciativas culturales y específicamente exposiciones de artes visuales en los países donde instala sus filiales comunicacionales.

⁶⁵ Nelly Richard, «Contraoficialidad, poder y lenguajes», en *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas* (Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989), 25.

La problemática de la identidad latinoamericana, ya desde hace varios años, se viene discutiendo en diferentes espacios, sobre todo respecto a la relación entre la identidad y la legitimación por parte de esos «otros» que necesitan nominar para controlar. El curador canario Octavio Zaya señala que

Las cuestiones de identidad y autenticidad con las cuales el Occidente marca siempre el arte latinoamericano no son sino cortinas de humo para perpetuar el paternalismo insinuando nuestra incapacidad para la diversidad creativa, negando a los artistas latinoamericanos el derecho a subjetividades y la autonarración.⁶⁶

Incluso si pensamos en la producción de los artistas latinoamericanos en relación a la recepción en los centros, después del *boom* de los ochenta, Frederico Morais concluye que

El centro exige que el artista latinoamericano pruebe, todo el tiempo, su identidad y afirme la importancia de su arte. El artista metropolitano es estimulado a buscar otras fuentes culturales, remotas o distantes. Tampoco por eso es acusado de apropiarse de lo que no es suyo ni de perder su identidad.⁶⁷

Por ello podemos entender que aún siga en una especie de conciencia colectiva el reconocimiento de la obra de ciertos artistas si tiene ese «algo de exótico o primitivo» que lo distinguiría de prácticas artísticas más europeas o estadounidenses, como si pareciera un requisito para ser aceptado dentro de los centros hegemónicos del arte esencialista. Morais escribe más adelante:

Los artistas periféricos, bajo presión de las modas internacionales, son inducidos a actuar de la misma forma, pero luego son clasificados como diluidores, cuando no plagiadores, de

⁶⁶ Octavio Zaya, «Sin título (en memoria de Félix González-Torres)» (Madrid, Boletín de ARCO '97, 1996).

⁶⁷ Frederico Morais, «Reescribiendo una Historia del Arte Latinoamericano», en *I Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL* (Porto Alegre: FBAVM, 1997). Traducción al castellano de Alicia Romero y Marcelo Giménez disponible en <http://historiadelarte5alvarez.blogspot.com.es/2009/03/texto-morais.html>, última visita, 20/05/2015.

modelos euro-norteamericanos, como por añadidura de que están distanciándose peligrosamente de sus propias tradiciones culturales, comprometiendo así la autenticidad de su arte.⁶⁸

Es curioso cómo es aceptada la cuestión sobre las prácticas culturales que deberían ajustarse a cierta idea de autenticidad, para poder ser «aceptado» en ciertos circuitos. Más allá del trabajo con *hi-tech* o con objetos encontrados, tal situación estaría determinada por el lugar de producción y el sentido que adquiere como material de origen. A este respecto, el artista cubano Ricardo Brey afirma que «en Cuba, usamos materiales pobres por motivos diferentes... porque allá nunca se hallan cosas nuevas... todo está usado o quebrado. Así como en muchos rincones del mundo».⁶⁹ Es decir, que más que exaltar la pobreza que viven ciertos países latinoamericanos, la idea es especificar que las obras de los artistas estarían determinadas por su lugar de producción y que la realidad que viven los artistas en una lectura más aguda incluye variables económico-sociales que se generan muchas veces desde fuera de sus mismos lugares y que nada tienen que ver con interpretaciones desde una mirada hegemónica y eurocentrista o estadounidense del arte contemporáneo.

A los mismos artistas se les ha exigido desde los centros que su obra sea latinoamericana, en el sentido de evidenciar su origen y pretendida «identidad latinoamericana» para diferenciarse del resto de las producciones internacionales. Pero en las exposiciones de arte internacional se puede constatar una paridad formal y conceptual de las prácticas centrales con las de artistas provenientes de Latinoamérica. En un nivel formal y como resultado de la rearticulación de los márgenes tanto económicos como culturales, no sería posible enmarcar las obras producidas por los artistas latinoamericanos dentro de parámetros nacionales ni regionales; en una exposición internacional como una bienal ya no es posible distinguir si una obra es de un lugar específico, los artistas latinoamericanos responden estratégicamente a los estímulos globalizantes de la cultura contemporánea.

Sin embargo, por otro lado se siguen realizando exposiciones en que la tónica es intentar identificar, «lo» latinoamericano de ciertas obras, sin confrontar criterios contextuales de

⁶⁸ *Ibíd.*

⁶⁹ Mari Carmen Ramírez, «Re-materialização», en *Universalis. XXIII Bienal Internacional de São Paulo* (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996).

las mismas, es decir, desde el lugar en que fueron producidas y con qué sentido específico. Esta situación ha determinado un sinnúmero de exposiciones desarrolladas en los centros⁷⁰ que no parecen despojarse de un cliché construido por maquinarias hegemónicas de los países centrales, muchas veces como un argumento de mercado. Se trata de producir como realidad mercadológica aquello que solo existe de manera precaria como realidad política y cultural. Por esta razón sería conveniente realizar un catastro de los diferentes discursos elaborados desde el «centro» y la «periferia» sobre sus propias negociaciones simbólicas que se han distinguido por la unilateralidad de la elaboración y manipulación de discursos, pero esto, hace algún tiempo, hasta que desde la misma «periferia» se comienzan a revisar los proyectos modernistas y contemporáneos.

Frederico Morais afirma:

Nosotros los latinoamericanos estaríamos destinados a ser eternamente una Cultura de la repetición reproductora de modelos, sin que podamos fundar o inaugurar estéticas o movimientos que podrían ser incorporados al arte universal.⁷¹

Más adelante, Morais recuerda una frase que Henry Kissinger, excanciller de Estados Unidos, pronunció en una reunión en Chile en 1969: «Nada importante puede venir del sur. La historia nunca se ha hecho desde el sur»,⁷² contraponiéndolo a la «acción» realizada por el artista uruguayo Torres-García al dar la vuelta al mapa del continente y situar a América del Sur en el norte, e incluso a propuestas artísticas y teóricas del continente donde el «nivel de importancia» lo determina el simple hecho de profundizar un poco más sobre este tipo de manifestaciones, teniendo como ejemplo las vanguardias latinoamericanas desde los años veinte y toda la herencia que han recogido los artistas en adelante. Esta operación da comienzo a una reflexión sobre la cual «construir una historia del arte latinoamericano

⁷⁰ En el caso de España, podemos citar la controvertida exposición *Cocido y crudo* curatoriada por el crítico neoyorquino Dan Cameron, realizada en 1995 en el MNCARS de Madrid, ampliamente criticada por autores cercanos a la producción de arte de países «periféricos».

⁷¹ Frederico Morais, «Reescribiendo una Historia del Arte Latinoamericano», en *I Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL*, op. cit.

⁷² *Ibíd.*

significa deconstruir la historia del arte metropolitano»,⁷³ en el sentido de cuestionar y plantear nuevas problemáticas desde las mismas producciones artísticas sin caer bajo el alero de las teorías prestadas. Porque bien se sabe que mucha tinta ha corrido, en el sentido escritural, desde que se instala la idea de una producción autónoma e identitaria desde América Latina.

Muchas empresas expositivas han intentado problematizar el uso de la noción «arte latinoamericano» desde los mismos centros o en proyectos desde América Latina, incluso ya no deteniéndose en la palabra en sí, sino en lo que simbólicamente representa y ha representado para designar un lugar. Se plantea entonces la noción de insuficiencia, no solo en un sentido estrictamente lingüístico, sino también geográfico, cultural y artístico, por el mero hecho de nombrar toda esa región y la producción visual que en ella se construye y ha construido.

⁷³ *Ibíd.*

1.2. Conceptualismos diferidos como excedente crítico

Por arte conceptual entendemos las prácticas de algunos artistas que investigaban la naturaleza del arte en circuitos tanto sociales como culturales, y que se encontraban principalmente en Estados Unidos e Inglaterra. Como características esenciales hay que destacar que tales prácticas suponen un desplazamiento del objeto hacia la idea y su concepción; así, interesan más los procesos formativos que la obra terminada, y por lo tanto, se da un interés por la reflexión de la naturaleza propia del arte. En el modelo de arte conceptual central, cuyo ejemplo canónico ha sido el artista Joseph Kosuth, se considera que una proposición conceptual queda reducida a un alegato tautológico o de reflexión personal y se insiste en la idea de que el arte no es otra cosa que la idea de arte del artista, y que este no puede reivindicar otro significado fuera de su propio ámbito.

Diferentes autores en los últimos años han revisado críticamente la producción escritural e histórica referida al conceptualismo en América Latina, y han establecido problemas a la hora de nominar arte conceptual en las producciones artísticas del subcontinente, tanto por utilizar un concepto que estaba muy marcado con las producciones anglosajonas como porque los mismos artistas no se identificaban con el término o incluso se negaban a ingresar en esa nominación, puesto que en cierta manera era ingresar a un canon y ellos no estaban dispuestos a ingresar a ninguno. Pero también por la diferencia múltiple de versiones en cada país que tensiona la herencia colonial de homogeneizar las producciones artísticas de países tan diferentes.

La tendencia historiográfica a concentrar la creación no objetual, desmaterializada y orientada hacia las ideas de estos años bajo el rótulo general de conceptualismo construye una categoría endeble para nombrar a un conjunto de producciones de una riqueza sin igual.⁷⁴

⁷⁴ Rodrigo Alonso, *Sistemas, acciones y procesos, 1965-1975*, op. cit., 9.

Si bien algunas exposiciones, catálogos y libros van a insistir en considerar la diferencia de estos conceptualismos, correrán también el riesgo de volverlos una esencia identificada de manera unívoca con su potencial político, como señalaremos en los siguientes capítulos.

Uno de los puntos de partida para comprender las especificidades de los conceptualismos en América Latina va a centrarse en problematizar algunos episodios desarrollados en Argentina, desde donde se construye uno de los imaginarios más complejos en tanto legitimación de la noción de «conceptualismo ideológico». Va a ser en el itinerario marcado por la relación y crisis de algunas instituciones culturales entramadas directa o indirectamente con el contexto sociopolítico, de la dictadura militar pero también en tanto búsqueda de algunos artistas para realizar una crítica institucional que desborde los límites del arte. Esta especificidad del caso argentino va a utilizarse como ejemplo para aplicar análisis de las prácticas artísticas del conceptualismo a otros países por efecto, es decir, sin dar cuenta del contexto y la especificidad de sus contextos.

Estos procesos de cambio entre la producción y la institucionalidad van a dar paso a una especie de legitimación de la diferencia que adjetivará el conceptualismo de estos países como «ideológico» pero según un tipo de discursividad centrada en las lógicas de circulación internacional y a la vez en la legitimación en el sistema del arte internacional, obviando muchas veces las especificidades y singularidades de cada contexto.

En el libro *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*,⁷⁵ la crítica y activista Lucy R. Lippard presenta un repertorio de exposiciones que cuestionan la materialidad de la obra de arte, con propuestas radicales del minimal art, arte conceptual, land art, arte povera, fluxus y performances. En la edición española del libro, su autora escribe en el prólogo — fechado en julio del 2003— que:

Me pregunto si este arte prolijo, en su mayoría anglosajón, y este estilo de pseudomanual se podían traducir al español, una lengua «romance» que, cuando se habla o se lee en voz alta, suena tan diferente al inglés. Los artistas latinoamericanos involucrados venían de una fuerte veta de abstracción geométrica y tal vez de un nuevo tipo de surrealismo ajeno a las deserciones

⁷⁵ Lucy R. Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (Barcelona: Akal, 2004).

chauvinistas del movimiento moderno europeo por parte de la escuela de Nueva York. Sus contribuciones son menos conocidas internacionalmente de lo que deberían serlo...⁷⁶

Sin duda Lippard se refiere a las manifestaciones de las que da cuenta en su libro, que son las acciones de los grupos Rosario y Tucumán Arde en Argentina; las exposiciones realizadas en el CAYC de Buenos Aires y ciertos aportes de Luis Camnitzer con el NYGW (New York Graphic Workshop) en Nueva York. Es curioso cómo en la edición española de su libro hace mención a las provocadoras experiencias que ella misma vivió en Argentina y que en algún momento de las historias se mencionan no más que como anécdota.⁷⁷

Lippard escribió junto a John Chandler, en febrero de 1968 y en la revista *Art International*, el artículo «The Dematerialization of Art» («La desmaterialización del arte»). En el texto se describe el carácter «obsoleto progresivo» del arte del objeto. Este proceso implicaba la transformación del arte en simples ideas o acciones espontáneas, despojado de atributos como los de originalidad, permanencia o atracción decorativa, además de su valor de mercancía. La desmaterialización fue una promesa no cumplida, una utopía que se descompuso al final de los sesenta, una fuerza liberadora que finalmente se incorporó al *mainstream* artístico; ideas y acciones se transformaron en artículos de consumo.

⁷⁶ *Ibid.*, 5.

⁷⁷ Se entiende que el libro de Lippard es una recopilación de hechos y bibliografías sobre el arte conceptual en un periodo determinado, por ello llama la atención que mencione a la manera de reivindicación la importancia de las contribuciones de artistas latinoamericanos en cuanto a las prácticas conceptuales.

cayc

GT20
28-11-70

arte conceptual

una exhibición organizada por lucy lippard (eeuu) y jorge glusberg

Eleanor Antin (EE.UU.), David Askevold (Canadá), Siah Armajani (EE.UU.), Stanley Brouwn (Holanda), Victor Burgin (Inglaterra), Pier Paolo Calzolari (Italia), Don Celender (EE.UU), James Collins (Inglaterra), Christopher Cook (EE.UU.), Gilbert & George (Inglaterra), Ira Joel Haber (EE.UU.), Richards Jarden (EE.UU)

El arte conceptual es un arte de documentación, una incorporación sociológica del nuevo papel del artista. Abre la conciencia del espectador, es decir plantea una proposición que hace participar intelectualmente al espectador -lector: es la finalidad de su propuesta.

No es que exponga conceptos con la vieja idea de exhibirlos, sino que al reaccionar contra las formas del minimal-art y el pop-art, los conceptualistas se afirman en un proceso de reflexión, en un lenguaje que tiene el doble sentido de la investigación y la comunicación.

Su claridad, su posibilidad de acceso al espectador-lector, son evidentes: el arte conceptual exige una reconstrucción mental directa, una participación activa del espectador. Otra de las virtudes de este nuevo ismo de los últimos tres o cuatro años es la demistificación del término creador. La actividad del artista pasa a ser ahora la de un investigador, de un buceador en el ámbito de la comunicación.

Además de la eliminación del objeto que no se pudo lograr con los múltiples, esta actividad, supone un acercamiento del mecanismo creativo de los sistemas de producción industriales y masivos. Es decir la edición impresa, el disco, el cine, la prensa, participan de su colectivización, ya que lo que transmiten es una información.

El conceptualismo ha objetivado la información, es decir, no centra el interés en el contenido de la obra de arte, sino sobre la naturaleza de la información misma.

En el arte tradicional hay una tácita relación entre marchand, audiencia, crítico, coleccionista y artista; entre ellos hay relaciones, y un cierto control sobre la producción y distribución de las obras de arte.

Esto se interrumpe a partir de los happenings y environments, y también con el conceptualismo ya que el objeto deja de existir, y el acuerdo de propiedad para la obra "original" no existe más. En el caso del arte conceptual la mercadería es pura información y evidentemente poseer una pieza de información para el coleccionista es relativamente interesante.

También la artesanía que la obra de arte tradicional exigía en función de su producción, deja de ser cuestión en el arte conceptual ya que la exhibición de una situación artística con diferentes fuerzas intervinientes, es una afirmación diferente que la de un objeto artístico, y está originada por procesos diferentes.

El arte conceptual se interesa en el medio ambiente que nos rodea, en el tiempo, en los procesos, en los sistemas interrelacionados con las experiencias de la vida diaria.

J.G.

Inauguración
Viernes 4 de diciembre
22 horas
Viamonte 452
Entrada Libre

1 DIC. 1970

buenos aires argentina

67-8046

elpidio gonzález 4070

centro de arte y comunicación

Gacetilla del CAYC donde se informa de la exposición donde participó Lucy Lippard como curadora en dicho centro en 1970.

1.3. Las exposiciones del CAYC de Buenos Aires como antecedente

El entramado artístico cultural situado en la ciudad de Buenos Aires a fines de la década de los sesenta presenta especificidades que en su tejido institucional van a dar curso a un camino que presentará episodios determinantes para la circulación del arte latinoamericano. Con el cierre del Instituto Di Tella, que durante los sesenta se erigió como el lugar donde circulaban y se legitimaban las obras de la vanguardia experimental argentina, al final de la década se dieron transformaciones sociales que impactaron en el contexto cultural, y que dieron paso también a otros episodios donde las instituciones del arte tomaron un importante y conflictivo rol: presentar los conceptualismos.

Un ejemplo de la radicalización de parte de algunos artistas en relación a la institucionalidad del arte y para la historia del arte argentina como un momento de inflexión se generó en 1968, cuando el artista Roberto Jacoby presentó en el Di Tella su obra *Mensaje en el Di Tella* con un texto que señalaba: «Quiero mostrar que los contenidos, en especial aquellos que son explícitamente socio-ideológicos, poseen en la conciencia de los receptores una identidad material. En la misma medida en la que uno usó en sus obras diversos materiales (pintura, yeso, madera), es posible trabajar con materiales ideológicos». Esta proclama se acompañaba de textos en blanco en un pizarrón de grandes dimensiones y también se reproducía en panfletos que el artista distribuyó en la exposición; a su vez,

La propuesta se completaba con la fotografía de un militante negro estadounidense, manifestándose en contra de la Guerra de Vietnam y el racismo, y un teletipo conectado a la agencia de noticias France-Press, que durante la muestra (y sin que el artista pudiera preverlo al proyectar su obra) emitió informes sobre los acontecimientos del Mayo francés.⁷⁸

⁷⁸ Fernando Davis, «La invención de nuevos conceptos de vida. Estrategias poéticas y políticas de los conceptualismos en América Latina», en *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*, op. cit., 144.

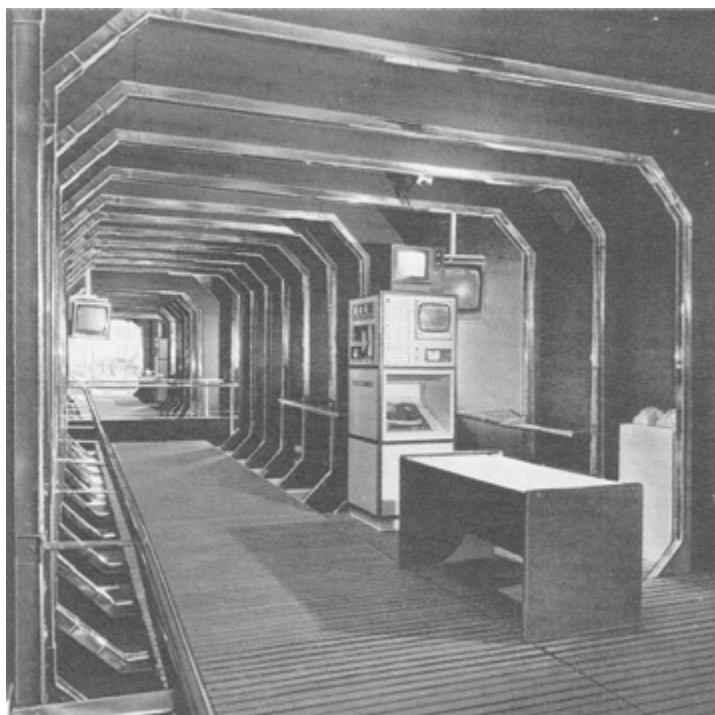
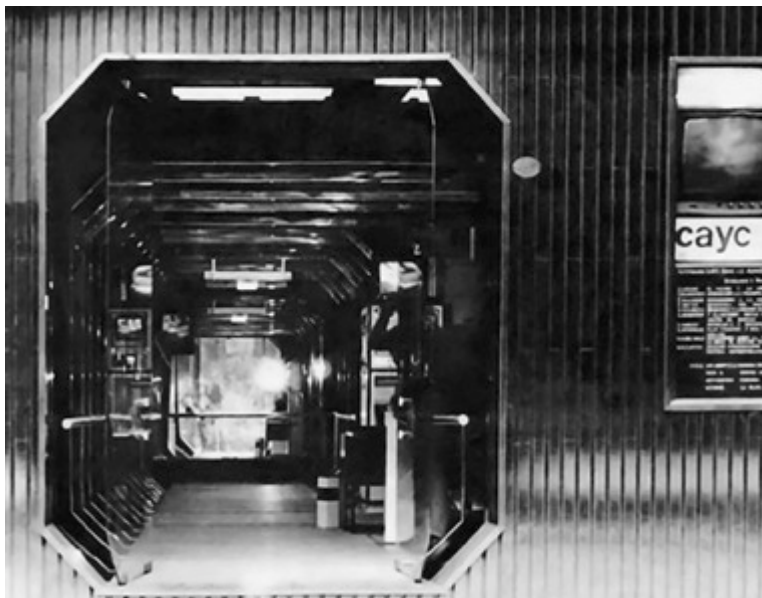
Sin duda que esta sincronía de situaciones deslocalizadas fueron una de las acciones que permitieron pensar la práctica artística fuera del único lazo que la uniría a la institucionalidad que acoge la obra.



Mensaje en el Di Tella de Roberto Jacoby, 1968.

Por otro lado, es importante señalar como un elemento a problematizar el abandono de los artistas de las instituciones del arte, algo que se tratará más adelante en nuestra investigación a partir de las significaciones posteriores de este tipo de acciones. Ejemplo de ello es el proceso que se llamó en Argentina el «itinerario del 68», definido como una secuencia de producciones e intervenciones públicas realizadas entre abril y diciembre de ese año, una de cuyas realizaciones más conocidas fue *Tucumán Arde*, obra colectiva desarrollada por grupos de artistas de vanguardia de las ciudades de Buenos Aires y Rosario que «comienza ubicando el año 68 como el de las rupturas con las “instituciones de la cultura oficial” —así como con las “falsas experiencias vanguardistas” allí desarrolladas— y de la irrupción de una serie de obras y acciones que expresan una

“intención verdaderamente vanguardista y por ende revolucionaria”»,⁷⁹ como señala la declaración de Tucumán Arde, que se comprende en cuanto que fue a la vez un acto político, producto de haber ampliado los límites del arte hacia zonas externas —como señalaremos en otro capítulo.



Entrada al edificio del CAYC en Buenos Aires.

⁷⁹ Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. (Buenos Aires: Eudeba, 2008), 216.

Justo al finalizar el itinerario del 68 se creó en Buenos Aires el CAYC (Centro de Arte y Comunicación),⁸⁰ liderado por el crítico y empresario argentino Jorge Glusberg.⁸¹ Sus contenidos estuvieron focalizados en la idea de experimentalidad de las artes visuales en conexión con la ciencia y los estudios sociales,⁸² incluyendo un elemento interdisciplinar que se irá redefiniendo en los distintos momentos del centro en cuanto a los vínculos con las instituciones artísticas, políticas y sociales. Desde el CAYC se establecieron objetivos que se presentaban en las distintas instancias de difusión, como una gacetilla de 1969 que señalaba:

Sus objetivos fundamentales tienden a propiciar, apoyar y desarrollar aquellas tareas de interés social, estudios experimentales o investigaciones en el área del arte y la comunicación grupal, que planteen una integración interdisciplinaria, para mejorar y ampliar el escenario actual de las inquietudes humanas. Está formado por artistas, sociólogos, lógicos, matemáticos, críticos de arte y psicólogos.⁸³

⁸⁰ Inicialmente se llamó Centro de Arte y Comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria. Durante los primeros años se utilizó la sigla CeAC, que luego se modificó a CAYC.

⁸¹ El nombre de la empresa de artefactos lumínicos de Jorge Glusberg era Modulor S.A., y estuvo envuelta en intensas controversias por su crecimiento económico en los años de la dictadura argentina, como señalan algunas investigaciones y comunicaciones públicas enmarcadas en las polémicas en que Glusberg estuvo implicado a fines de los años noventa: «El auge de la empresa comenzó en el Mundial del 78 cuando iluminó todos los estadios, menos el de Vélez Sarfiel. El planetario, el edificio de la naciente Argentina Televisora Color, las bajadas de las flamantes autopistas, el Aeroparque y el Aeropuerto de Ezeiza, varias cárceles, el Mercado Central y las escuelas de la gestión Cacciatore, fueron iluminados por la empresa de Jorge Glusberg». Xil Buffone, «Expediente Glusberg», *Ramona* 38 (2003): 58.

⁸² Es importante mencionar que el CAYC comenzó a funcionar poco tiempo después de la desaparición del Instituto Di Tella de Buenos Aires, que estuvo dirigido por el crítico de arte Jorge Romero Brest entre 1963 y 1969 y fue pensado como un espacio de fomento internacional del arte de vanguardia argentino. Los fondos provenientes de empresas privadas impulsaban a que la obra de los artistas circulase en contextos internacionales; también ofrecía becas de apoyo de estudio o producción, además de impulsar el mercado y desde la figura de Romero Brest, la crítica de arte. Cf. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Paidós, 2004).

⁸³ «Qué es el CEAC = What is the CEAC», en *Primera muestra del Centro de Arte y Comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria* (Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1969),

De esta manera, sus estrategias comunicacionales recalcan insistentemente la participación de personas de diversas disciplinas en las actividades realizadas por el CAYC y dar comienzo a un programa de trabajo que sienta las bases y polemice sobre las prácticas artísticas y sus relaciones con la sociedad.

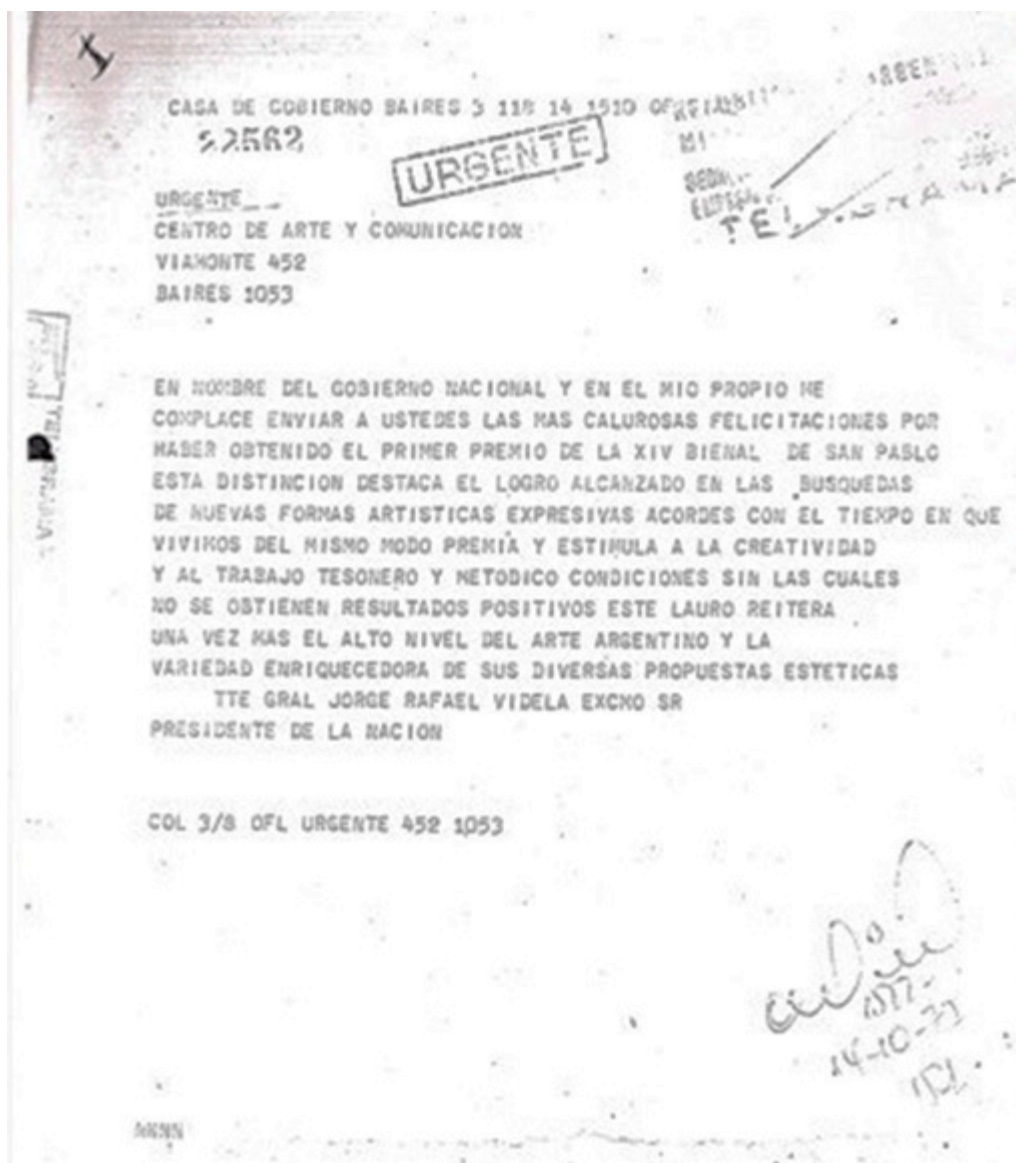


Imagen de un mensaje enviado por Jorge Rafael Videla a Jorge Glusberg

disponible en

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/748067/language/es-MX/Default.aspx>, última visita, 19/10/2015.

El sociólogo Néstor García Canclini identificó tres momentos del centro, determinados por las condiciones sociales que vivió Argentina. La primera de ellas alcanza desde 1971 a 1974, cuando confluyeron artistas y críticos de diversas orientaciones políticas, y García Canclini señala que «su trabajo contribuyó a la innovación estética autónoma al auspiciar experiencias que aún carecían de valor en el mercado artístico, como las conceptualistas».⁸⁴ El segundo periodo se abre en 1976, momento en el que el CAYC mantuvo muy buenas relaciones con el gobierno militar que se mantuvo en el poder hasta 1983. Esto se comprueba con la promoción oficial que disfrutaron muchas de sus exposiciones, e incluso con un telegrama de agradecimiento que Videla envió a Glusberg tras haber ganado este un premio en 1977 en la Bienal de São Paulo. La tercera etapa comienza en 1983, a una semana de haber finalizado la dictadura militar y haber asumido el gobierno Alfonsín, cuando el CAYC y Glusberg, junto a otras galerías de Buenos Aires, organizaron las así denominadas Jornadas por la Democracia.

Desde el CAYC se realizaron numerosas exposiciones y conferencias de diversos artistas e intelectuales de multitud de países, que acudían a este centro porque proponía una relación directa con nuevos lenguajes del arte internacional y se alineaba inicialmente con los discursos provenientes del contexto estadounidense y centro europeo. Allí también se formó en 1971 el Grupo de los Trece —después llamado Grupo CAYC— del que el mismo Glusberg fue parte, junto a otros artistas argentinos, y que en adelante será un referente para los conceptualismos argentinos. Asimismo, el Grupo de los Trece dio cuenta de las diversas posiciones estético-políticas respecto a la producción artística en relación al contexto social y las instituciones artísticas.

⁸⁴ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México D. F.: Grijalbo, 1990), 90.



Algunos integrantes del Grupo de los Trece en 1971.

Como recuerda uno de los integrantes del Grupo, el artista Juan Carlos Romero:

Dentro del grupo, los más politizados éramos: Edgardo Vigo, De La Plata, Horacio Zabala, que ahora vive en Europa, Luis Pazos y yo. El grupo de los 13 comenzó a tomar algunas connotaciones políticas, no muchas. Una definición de peso fue denunciar mediante una solicitud firmada por el grupo la renuncia de algunos artistas invitados a concurrir a la Bienal de São Paulo como denuncia del gobierno militar en Brasil.⁸⁵

Estas tomas de posiciones respecto a las relaciones del arte con el contexto político donde se insertaba van a generar también diferencias al interior del mismo colectivo, y como señala el artista, solo serán algunos episodios concretos los que van a constituirse como acciones articuladas en conjunto respecto al cuestionamiento desde el arte de la realidad sociopolítica argentina o de otros países latinoamericanos. También estos artistas más politizados del Grupo van a vincularse de otras maneras con los procesos sociales que se estaban viviendo en Argentina, como señala Ana Longoni: «Entre estos artistas, había varios muy politizados, algunos de ellos simpatizantes o allegados, “contactos” de las

⁸⁵ Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, op. cit., 448.

organizaciones armadas».⁸⁶ Estos distintos niveles de proximidad con la política van a reflejarse tanto en las propuestas de los artistas como en su continuidad o no en el Grupo o en futuros proyectos del CAYC.

El Grupo de los Trece fue definido por Glusberg como un taller-laboratorio, algo muy relacionado con las ideas de «teatro laboratorio» del director de teatro polaco Jerzy Grotowski, quien había visitado Buenos Aires y que Glusberg difundió entre el grupo fundador. El nombre del Grupo se basó en la idea de las trece filas del pequeño teatro donde Grotowski desarrolló sus ideas teatrales. Este, durante esta visita al país, habría tenido una reunión de seis horas con algunos de los artistas que formaron el grupo en noviembre de 1971 en el mismo CAYC. Refiriéndose a su visita, la gacetilla del CAYC que lo anuncia, señala:

No solo cuestiona las tradicionales y herrumbradas premisas del teatro serio y del otro al que estamos acostumbrados, cuestiona al teatro en el más amplio sentido del término y sin embargo hoy ya se le reconoce como el creador que más aportará a este arte en nuestros días. Esta es una excelente ocasión para dilucidar con él nuestras dudas.⁸⁷

La carta de invitación a los futuros miembros del Grupo de los Trece, enviada en diciembre de 1971 por Glusberg, convoca a algunos artistas que no conformarán el grupo definitivo,⁸⁸ y en ella se especificaban las ideas preliminares desde donde reunirse:

Trabajar en cerrado, sin acceso público, en forma agresivamente sectaria, como grupo de discusión para dialogar colectivamente sobre proyectos individuales y grupales, para pensar en el futuro, para pasar del pensamiento a la acción, sin interés por el momento en los medios de comunicación, en el prestigio fácil de los apoyos oficiales a del falso poder administrativo de la

⁸⁶ Ana Longoni, «El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia», en blogs.macba.cat/pei/files/2011/01/caia-2001.pdf, última visita, 20/10/2015.

⁸⁷ Gacetilla CAYC, *GT* 94 (11/11/1971).

⁸⁸ La carta fue enviada a los siguientes artistas: Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Víctor Grippo, Luis Benedit, Carlos Ginzburg, Luis Pazos, Gregoria Dujovny, Vicente Marotta, Alejandro Puente, Jorge González Mir y Marta Dermisache. Jaime Vindel, *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*, op. cit., 235.

cultura [...]. La idea, en síntesis, es la de formar un grupo de trabajo y de choque, que llegará sin duda a la acción pero que, previo a ello, discutirá grupalmente la reflexión individual [...]. Creemos que si intentamos discutir la posibilidad de formar un grupo con estas inquietudes habremos aprovechado en un mínimo esas pocas horas que Grotowsky estuvo en Viamonte.⁸⁹

cayc

GT-94
11-11-71

argentina
buenos aires
67-8046
eipidio gonzález 4070
centro de arte y comunicación

encuentro con jerzy grotowski

Jerzy Grotowski nació en Rzeszow, ciudad capital de la más oriental voivodja de Polonia. Se licenció en la Escuela Superior de Teatro de Cracovia. Puso en escena varias obras en el Stary Teatr de Cracovia: " El Tio Vania" de A. Chejov , " Las Sillas" de Ionesco, pero muy rápidamente se trasladó a Opole, donde fundara en 1959 " Teatr Trzynastu Rzedón" (El Teatro de las 13 sillas).

Aquí se inicia la colaboración de Ludwik Flaszen (actual director del Teatr Laboratorium) con Grotowski. Aquí desarrollan y definen - con una sorprendente coherencia experimental - los fundamentos y premisas metodológicas de este fenómeno teatral que el mismo Grotowski nominara " Teatro Pobre ".

Recién en 1965 el equipo humano creador que Grotowski dirige se traslada a Wroclaw. En 1971 y después de exitosas presentaciones en Nueva York, París, Madrid, Londres, etc. el Teatr Laboratorium se presenta por vez primera en Varsovia. Esto es importante, Grotowski fué y es combatido, cuestionado, rechazado consecuentemente por muchos profesionales y teóricos.

Contados son los creadores teatrales (Stanislavski, Meyerhold, Wachtangow, Brecht, Artaud, Peter Brook) que revolucionaran de manera similar la escena contemporánea.

" El Buda" (así se lo llama entre los profesionales polacos) no sólo cuestiona las tradicionales y herrumbadas premisas del teatro serio y del otro al que estamos acostumbrados, cuestiona al teatro en el más amplio sentido del término y sin embargo hoy ya se le reconoce como el creador que más aportara a éste arte en nuestros días.

Esta es una excelente ocasión para dilucidar con él nuestras dudas.

auspicia fotevisión

Viernes 12 de noviembre
de 11 a 13 horas
Viamonte 452
Entrada Libre

Gacetilla del CAYC con información sobre la visita de Grotowsky a Buenos Aires

⁸⁹ Andrea Giunta, «Víctor Grippo. Poderes de lo precario», en *Eztétyka del sueño*, Carlos Basualdo et al. (Madrid: MNCARS, 2001), 97.

El Grupo de los Trece quedó conformado finalmente por los artistas Víctor Grippo, Jacques Bedel, Luis Benedit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zabala y el mismo Jorge Glusberg.⁹⁰

De cara a la constitución del Grupo, se solicitó a cada artista que indicase en una carta de intenciones la línea de trabajo que le interesaba desarrollar, lo que demuestra que no hubo desde el principio un proyecto común que fundamentara las diversas diferencias entre los integrantes del Grupo en los siguientes años. Estas declaraciones indicaban la generación de

Beneficios del diálogo grupal sobre la producción artística, por generar una forma más sólida de articular el trabajo artístico con la resistencia política al sistema, por la constitución —no exenta de nostalgia— de un espacio artístico interdisciplinar que confiriera a sus integrantes la posibilidad de ejercer influencia sobre el medio, por la elaboración colectiva de un código ético vinculado a la conciencia ética y la crítica y autocríticas sistemáticas, por la conformación de un posicionamiento ideológico común, por dejar al margen cualquier interés personal que lastrara el impulso colectivo, por poner en evidencia los mecanismos de poder que operaban en la política cultural argentina para de esa manera poder alterarlos en su favor o por el análisis entre intuitivo y racional de la realidad nacional y la formalización conjunta de un imaginario al servicio de las necesidades revolucionarias.⁹¹

Glusberg trató de darle un sentido unitario al Grupo, algo que se contradice con su autonombramiento como director, en la lógica de aportar una direccionalidad específica. Esta intención finalmente generará fricciones entre los proyectos personales y colectivos a partir del autoritarismo del director frente a un proyecto institucional ambicioso. La posición directiva de Glusberg encontró espacios de resistencia en los artistas más comprometidos en términos artístico-políticos, como es el caso de Edgardo Vigo, que dejó de participar al considerar que «tenía que pedirle permiso a Jorge Glusberg [...] una cosa

⁹⁰ *Ibíd.*

⁹¹ Jaime Vindel, *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*, op. cit., 238.

era participar en el grupo y otra que me coartaran la libertad individual»;⁹² en el caso del artista Juan Carlos Romero, posiblemente por su evidente militancia política y artística, Glusberg dejó de contar con él desde 1976: «Él nunca me dijo nada: años después yo traté de hablar con ellos y Glusberg me dijo que el grupo decidió. Los del grupo me dijeron que fue Glusberg. Yo creo que fue él. El grupo no decidía nada. Nunca votaba, nunca decidía nada. Glusberg era totalmente autoritario».⁹³ Esta actitud de Glusberg se ve reflejada en muchas instancias expositivas y escriturales, en este afán por conformar un grupo organizado que fuera en búsquedas comunes y pudiera reflejar más allá de las fronteras argentinas lo que el CAYC había formado en sus entrañas.

Las diferencias de los implicados en el Grupo de los Trece no se reflejaban únicamente en sus diferentes niveles de relación con el contexto político sino también respecto a identificarse o no con las corrientes de «arte conceptual» que se impulsaban desde el CAYC. Ejemplo de ello es la conferencia celebrada en 1972,⁹⁴ en la que Juan Carlos Romero y Luis Pazos se referían al arte conceptual como «un arte fronterizo, nada definitivo aún [...] instrumento o acción apropiados para invertir el proceso político cultural que atañe a la realidad nacional».⁹⁵ Como señala Fernando Davis, «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 el propio contexto».⁹⁶ Esta idea de un arte fronterizo se distancia de un proyecto institucional que más bien estaba conformando una norma para referirse a lo que es o debe ser arte conceptual y una práctica que de parte de algunos artísticas estaba siendo afectada procesualmente por los sucesos sociales y en sí misma estaba siendo modificada por parte del devenir. En ese sentido era muy difícil de unificar, y por lo tanto generaba diferencias al interior del CAYC y entre los artistas vinculados.

⁹² *Ibíd.*, 239.

⁹³ *Ibíd.*

⁹⁴ La conferencia se presentó en el CAYC en el mes de julio en el marco del evento *El arte como conciencia en Argentina*.

⁹⁵ Fernando Davis, «El conceptualismo como categoría táctica», *op. cit.*, 38.

⁹⁶ *Ibíd.*



David Cooper e integrantes del Grupo de los Trece en el CAYC.

Por otro lado, y en una búsqueda por encontrar lógicas organizativas en el seno del colectivo y definir un programa común, desde temprano Glusberg presenta un interés, en este sentido, unificador. En el texto introductorio del catálogo *Arte de Sistemas*, señala:

A través del Grupo de los Trece será posible observar los efectos de una acción recíproca y su evolución. En su iniciación no habrá sabido campear sus crisis emocionales, y lucha con los mismos conflictos —dependencia y libertad— que el adolescente: hasta llegar, constructivamente a la madurez que le permite aclarar y explicitar sus fines y objetivos, sin esfuerzos inútiles, planeando él y su futuro, logrando la colaboración y competencia de sus miembros, encontrando finalmente un equilibrio entre la productividad del grupo (función del sociogrupo) y las necesidades personales de cada uno de sus miembros (función del psicogrupo).⁹⁷

Estas palabras dan cuenta de la presencia de algunos aspectos de análisis que se desprenden de las actividades realizadas con otro de los referentes del CAYC, el psiquiatra

⁹⁷ Jorge Glusberg, «Introducción a Arte de Sistemas», en *El Grupo de los Trece en Arte de Sistemas* (Buenos Aires: CAYC, 1972), 3.

sudafricano David Cooper, fundador de la antipsiquiatría,⁹⁸ quien después de una visita a Argentina en 1970 se instaló a vivir en 1972 por un tiempo en Buenos Aires, donde colaboró con el CAYC. Las metodologías aplicadas por Cooper desde las propuestas de la antipsiquiatría como modelo de resistencia al poder hegemónico se enmarcan en una serie de exploraciones terapéuticas que devienen modelos de recuperación y activación de potencialidades revolucionarias para la liberación de la opresión capitalista:

La salud mental, tal y como yo la concibo, es la posibilidad para todo ser humano de comprometerse no solamente hasta el corazón de la locura, sino también en el corazón de toda revolución, encontrando en esta vía una solución a la preservación del Yo.⁹⁹

De este modo, durante su estadía en Buenos Aires Cooper trabajó cuatro meses con algunos integrantes del Grupo de los Trece, realizando un análisis de sus problemáticas internas:

Se constituyó en un metagrupo coordinado por Cooper que no solo rastreó las ansiedades de cada uno de sus miembros y sus motivaciones interpersonales, sino las relaciones entre arte y sistema capitalista, entre revolución cultural e ideologías políticas dominantes, entre destinatarios de obras de arte y modelo para una nueva sociedad.¹⁰⁰

Sobre los efectos terapéutico-revolucionarios que se podrían haber iniciado con estas reuniones de Cooper en el CAYC no hay más registro que la utilización de algunas de estas ideas en las comunicaciones de Glusberg sobre las actividades del Grupo de los Trece y la

⁹⁸ Cooper fue quien acuñó el término «antipsiquiatría» en su libro de 1967 *Psiquiatría y antipsiquiatría*, donde propone que la locura es una forma natural y positiva de enfrentarse a las patologías sociales. La antipsiquiatría se proponía como una fase de una revolución permanente. Cooper estuvo influenciado por el pensamiento de Sartre y Marcuse, así como por una posición anticapitalista, y ligado a agentes del pensamiento contemporáneo que fueron influyentes en la reconfiguración de las ideas sobre el poder y la subversión, como el filósofo Michel Foucault —a quien escribió el prólogo de su primera edición de *Historia de la locura en la época clásica* (1967)—, Gilles Deleuze y Félix Guattari.

⁹⁹ David Cooper, *Psiquiatría y antipsiquiatría* (Buenos Aires: Locus Hipocampus, 1976).

¹⁰⁰ Jorge Glusberg, «David Cooper con el Grupo de los Trece», en *El Grupo de los Trece en Arte de Sistemas* (Buenos Aires: CAYC, 1972), 5.

conferencia de Cooper en julio de 1973, titulada «Antipsiquiatría, política y Tercer Mundo», en la sede del CAYC.

Esos niveles de productividad de cada uno de los integrantes del colectivo van a verse modificados muchas veces por los intereses institucionales del director del CAYC respecto a su programa de trabajo de cariz internacionalista.¹⁰¹ En este sentido, Vindel propone pensar el proyecto CAYC desde su relación con la vanguardia argentina de los sesenta:

Tras sus primeros años de vida, lo que Glusberg trató de imaginar es el modo en que tanto a nivel discursivo como programático un proyecto como el CAYC podía cooptar la radicalidad política de las experiencias de vanguardia. De hecho, como ya hemos sugerido, es posible interpretar las muestras que el CAYC organizó en el espacio urbano como una respuesta a ese problema.¹⁰²

Visto así, este eco respecto de las vanguardias argentinas desde el que se erige el Centro también generaría una diferencia en los términos «ideológicos». El interés en esta innovación formal que los nuevos lenguajes del arte llamado «conceptual» podría incluir en el programa del CAYC generaría una diferencia que Glusberg sabrá capitalizar en los siguientes años de cara a las presencias internacionales del arte argentino. Esta cuestión es analizada por Vindel, en efecto, como identificatoria en lo relativo a la «imagen de marca» que permitió al CAYC capitalizar y rentabilizar un tipo de discurso respecto al conceptualismo latinoamericano. La postura del Centro no radicaba en alguna subversión o radicalización de los relatos hegemónicos euronorteamericanos, sino que los incluía en una clave «derivativa o particularista de sus obras», donde no todas las intenciones de los

¹⁰¹ Glusberg había protagonizado otro episodio anterior en este sentido. En 1967 organizó la exposición *Estructuras Primarias II* en la Sociedad Hebraica de Buenos Aires, en el marco de un programa desarrollado por el Instituto Di Tella. La muestra se identifica como un homenaje a otra exposición conocida como *Primary Structures* realizada en el Jewish Museum de Nueva York en 1966 y que Fernando Davis señala que «hacía evidente la preocupación por validar las prácticas locales en su vinculación con la vanguardia internacional», es decir, otorgar un lugar de privilegio a Buenos Aires en el ámbito internacional. Fernando Davis, «El conceptualismo como categoría táctica», op. cit., 34.

¹⁰² Jaime Vindel, *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*, op. cit., 232.

artistas recalarían en un interés «ideológico» únicamente, sino que las exploraciones iban por caminos diferentes.

Es importante tomar en cuenta la cronología de las exposiciones del CAYC y las problemáticas que derivan de su constitución para fundar una visión crítica de la imagen que va a representar en el arte internacional y que va a colaborar en la conformación de la idea sobre los conceptualismos latinoamericanos como enmarcados en esta tradición «ideológica» que se desprende de los movimientos político-culturales de Glusberg en el CAYC. Este itinerario de exposiciones reordena un vocabulario del arte conceptual, de palabras clave que luego van a circular en el contexto internacional como «palabras marca» del CAYC y que se instalan, según algunas lecturas históricas o curatoriales, en la totalidad del arte latinoamericano; expresiones tales como «arte y cibernética», «arte de sistemas», «arte e ideología» y «conceptualismo ideológico», que interpelan las producciones anglosajonas solo para integrarse en ellas como efecto de una validación. Esta contradicción sobre el programa institucional del CAYC para acceder al circuito internacional como espacio de legitimación va a ser una de las variables que insertará problemáticas a nivel local sobre los reales objetivos del director del Centro, pues sus movimientos gestionando el CAYC van a ser muy poco transparentes a la hora de verlo como una empresa más y funcionar con la lógica del mercadeo cultural más que como espacio de producción artística crítica, como se presentaba muchas veces.

1.3.1. *Arte y Cibernética, 1969*

El CAYC organizó su primera muestra en agosto de 1969. La exposición se llamó *Arte y Cibernética* y fue celebrada en la Galería Bonino de Buenos Aires, en la que artistas argentinos,¹⁰³ japoneses, británicos y estadounidenses exhibieron gráficos y dibujos por computadora; también se realizaron dos conferencias, una informativa y la otra práctica, y un seminario sobre la cibernética y sus vínculos con la creación artística dictado por

¹⁰³ Los artistas argentinos fueron Antonio Berni, Ernesto Deira, Miguel Ángel Vidal, Eduardo Mac Entyre, Luis F. Bénédict y Osvaldo Romberg, entre otros.

Gregorio Klimovsky. En esta exposición, los artistas trabajaron con programadores de computadoras, y en colaboración con el Centro de Cómputos de la Escuela Técnica ORT bajo la supervisión de su director, Julio Guibourg. Según afirma la historiadora Mariana Marchesi, la exposición estuvo influenciada por el grupo japonés CTG (Computer Technique Group) —que participó en la muestra—, así como por la «exitosa exposición *Cybernetic Serendipity* [que] había inspirado a Glusberg para avanzar en esa dirección».¹⁰⁴ El mismo año, en el mes de octubre, se realizó la exposición *Argentina Inter-medios* en el cine-teatro Ópera de Buenos Aires, en paralelo al X Congreso Mundial de Arquitectos, donde se mostró una serie de manifestaciones experimentales vinculadas con computadoras en, entre otras, películas, música, poesía, danza y esculturas cinéticas.

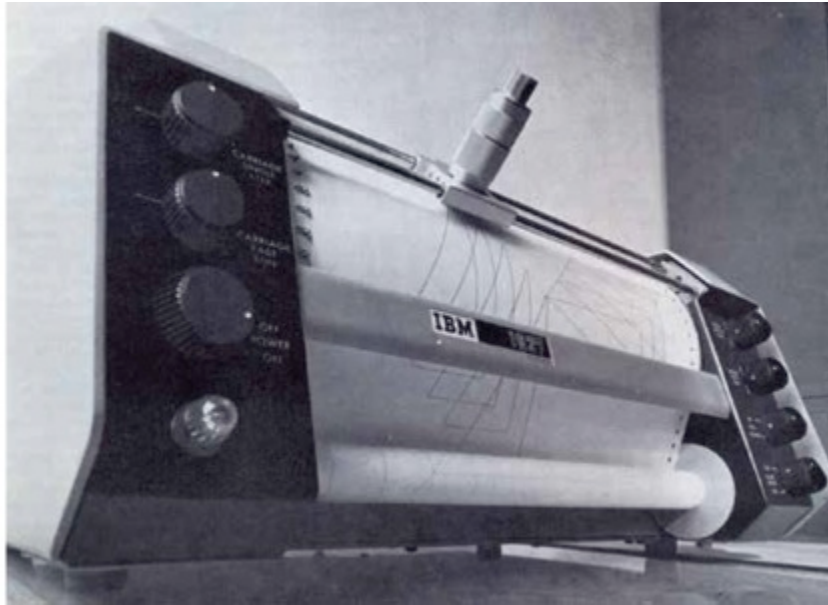
En 1970 el CAYC inauguró su sede institucional en la calle Viamonte de Buenos Aires. Para tal evento se llevó a cabo un remate de obras donadas por algunos artistas y se invitó a distintas personalidades del sistema de arte internacional:

Con la visita de Jasia Reichardt —directora del Institute of Contemporary Arts de Londres—, la presencia de Willoughby Sharp, Charles Spencer —director del Camden Arts Centre de Londres— y el crítico Charles Harrison comenzó un periodo de intercambios transnacionales que signaron buena parte de la década.¹⁰⁵

De esta manera, el programa del CAYC no solo pasaba por la creación de un sistema institucional, por la creación de un grupo de artistas y el diálogo interdisciplinario, sino que también pretendía operar como una sede del arte internacional donde el arte argentino y luego el latinoamericano también se insertasen, para establecer así unos espacios de legitimación cuyos efectos van a rastrearse en las futuras instancias de revisión de los conceptualismos de América Latina.

¹⁰⁴ Mariana Marchesi, «El CAYC y el arte de sistemas como estrategia institucional», en *Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional, 1969-1977*, María José Herrera y Mariana Marchesi (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2013), 58.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, 59.



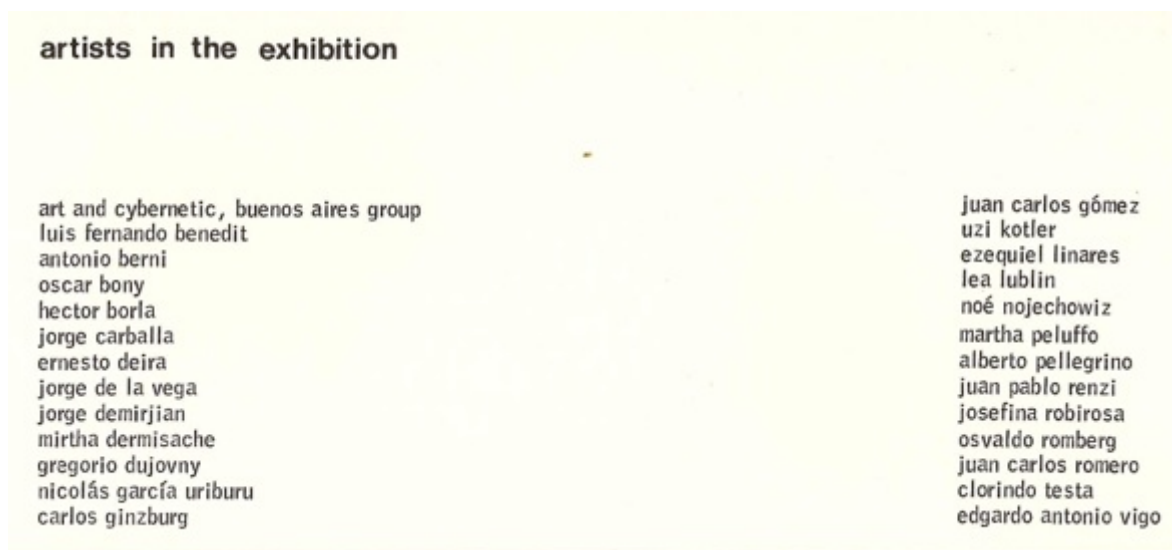
computadora IBM



Glusberg frente a una obra realizada por computadora

1.3.2. *Arte de Sistemas, 1971*

El marco de ideas del CAYC estuvo determinado en sus inicios por las relaciones con las nuevas tecnologías al servicio de las prácticas artísticas y en interrelación con ellas. Aunque el giro que establecerá la noción *arte de sistemas* y posteriormente *arte e ideología* van a determinar esta diferencia sistematizada en los proyectos que agendará Glusberg en el CAYC. La primera vez que él utiliza la noción *arte de sistemas* es en la exposición organizada por el CAYC *De la figuración al arte de sistemas*, realizada en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa de Córdoba en agosto de 1970. En la muestra se exhibieron obras de los artistas argentinos Luis Fernando Bénédit, Nicolás García Urriburu y Edgardo Antonio Vigo.¹⁰⁶



Imágenes del catálogo *From Figuration Art to Systems Art in Argentina* donde se consigna el grupo de artistas participantes en la muestra.

¹⁰⁶ Estas ideas serán además integradas en proyectos expositivos internacionales, como señala Rodrigo Alonso: «Al año siguiente, y bajo la misma consigna, Glusberg reunió una selección mayor de artistas en el Camden Arts Centre de Londres. En esta muestra (*From Figuration Art to Systems Art in Argentina*) coincidieron una serie de propuestas críticas (entre ellas, el *Panfleto n° 2* de Juan Pablo Renzi), que más tarde serán identificadas con la orientación “ideológica” que el director del CAYC atribuirá al conceptualismo latinoamericano». Rodrigo Alonso, *Sistemas, acciones y procesos, 1965-1975*, op. cit., 24.

Para la exposición de 1970 Glusberg escribe textos en los que explica las diferencias que considera ejemplificadoras, al entender cómo el «paso» del arte figurativo a otro estado es el que define como «arte de sistemas». En el caso de Edgardo Vigo, lo ejemplifica en su paso desde lo figurativo del grabado a un arte que incluye la participación activa del espectador y en la que, en sí misma, esta acción es parte de la obra, pasando por las propuestas de Vigo denominadas «proposiciones a realizar». En ese sentido llama la atención cómo Glusberg propone que la noción de *arte de sistemas* es un lugar de llegada, o tal vez de legitimación en su discurso institucional del CAYC. Vigo expuso en esta muestra parte de su serie *Señalamientos*, como por ejemplo *Manojo de semáforos*, fotografía de 1968 en la que reproducía la imagen de una esquina de la ciudad de La Plata con un racimo de semáforos apuntando a diferentes calles. Este «señalamiento» se acompañaba de una invitación a las personas asistentes a ver esta esquina de la ciudad. Fernando Benedit presentó una serie de objetos y planos relativos a sus obras realizadas con sistemas y plantas o insectos. Nicolás García Urriburu mostró pinturas y fotografías. Glusberg señala además en el texto del catálogo de la exposición una curiosa afirmación relativa a explicitar su idea de *arte de sistemas* a partir de una experiencia vivida por el artista en la Bienal de Venecia de 1968, y que marca un momento específico en relación a sus pinturas:

Esta invención de códigos inéditos es una de las constantes del arte de nuestro tiempo, y cuando el hecho se da claramente como en este caso, el artista es de singular valor. El 19 de junio de 1968 a las 6.30 de la mañana, en el Canal Grande de Venecia, García Urriburu pasó repentinamente de la figuración de sus colectivos y María Antonietas, a un arte de sistemas.¹⁰⁷

El hecho en sí fue el derrame de treinta kilos de sodio fluorescente en los canales de Venecia, en esta acción que Glusberg calificó como «una experiencia pictórica a escala urbana». Glusberg ejemplificaba con las acciones de los artistas el fundamento del concepto que acuñó y comenzó a poner en circulación internacional como *arte de sistemas* más adelante, algo que tiene su inicio en esta exposición y en la reflexión que Glusberg

¹⁰⁷ Jorge Glusberg, «Coloraciones y sistemas de Nicolás García Urriburu», en *De la figuración al arte de sistemas* (Buenos Aires: CAYC, 1970), 9.

elabora en los textos de catálogo, anticipando un escenario que más adelante haría productivo para artistas argentinos y latinoamericanos que se ajustaran a sus ideas.



Nicolás García Urriburu en Venecia.

La exposición titulada *Arte de Sistemas* fue celebrada en julio de 1971 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. El objetivo fue incluir algunos elementos relacionados con el conceptualismo no vinculados necesariamente con las tendencias tecnológicas. El director del museo, Guillermo Whitelow, recalcó en su discurso inaugural el espíritu de trabajo de Glusberg desde el CAYC y, sobre todo, reconoció insistentemente el carácter instituyente de la exposición en cuanto a lo que se había conocido hasta el momento:

Como se trata de nuevos sistemas de expresión, los contempladores deben adoptar otra postura, y el vocabulario crítico renovarse. Nos hallamos en un campo que no se puede medir con antiguos cánones. Esto no es arte en el sentido tradicional del término, pero se mantiene la nomenclatura por lo que cada actitud conserva de estricto quehacer, al servicio de una idea previa. Tampoco suministra un tipo de experiencia estética semejante a la ya conocida.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Discurso inaugural de la muestra *Arte de Sistemas* en el Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 19 de julio de 1971. Versión mecanografiada en el archivo de dicho museo.

En paralelo a la exposición se desarrolló una serie de actividades que incluían conferencias y proyección de films y videos de algunos de los artistas participantes en la muestra.¹⁰⁹ *Arte de Sistemas* es considerada como un hito respecto a la inclusión de debates sobre conceptualismo, según recuerda Juan Carlos Romero:

Glusberg detectó que había una fuerte corriente que giraba alrededor del arte de sistemas y a partir de allí nos hizo participar en exposiciones donde mostraban sus obras básicamente artistas conceptuales. Así entra de lleno el conceptualismo en nuestro país.¹¹⁰

En este marco es importante señalar que el concepto de arte de sistemas reunía un conjunto de otras denominaciones diversas relacionadas con las prácticas experimentales del momento, pero sobre todo unificadas en un programa basado —como señala el catálogo de la muestra— en lo que Glusberg subraya como «procesos más que productos terminados del “buen arte”»¹¹¹ y que incluía por ejemplo el arte de sistemas, las tendencias del arte como idea, arte ecológico, arte pobre, arte cibernético, arte de propuestas y arte político. Esto implicaba además pensar el arte de sistemas como aquello en lo que la información es parte constitutiva de las obras y donde la participación activa del espectador sería un elemento fundamental. La propuesta de Glusberg fue «conducir al espectador a través de los problemas principales que conciernen a las experiencias que se dan en este último tercio del siglo XX».¹¹² En el catálogo, el autor va a utilizar como principio del texto la definición del *Diccionario* de la RAE en una edición de 1956 que expone:

¹⁰⁹ Este itinerario comprendía charlas de los chilenos Guillermo Deisler y Miguel Rojas Mix, así como de la artista estadounidense Dorothea Rockburne y del mismo Glusberg comentando la exposición. Las actividades se realizaron antes de la inauguración y después, comprendieron los meses de julio y agosto. En «Arte de Sistemas en el Museo de Arte Moderno, inauguración 19 de julio 19 horas», gacetilla CAYC, GT 55 (01/07/1971).

¹¹⁰ Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, op. cit., 448.

¹¹¹ Jorge Glusberg, «Introducción a Arte de Sistemas», en *Arte de Sistemas. Centro de Arte y Comunicación en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires* (Buenos Aires: MAM/CAYC, 1971), 5.

¹¹² *Ibíd.*

Sistema (del latín *Systema*): masc. Conjunto de reglas o principios sobre una materia enlazados entre sí. Conjunto de cosas que ordenadamente relacionadas entre sí contribuyen a determinado objeto.¹¹³

El texto de presentación del catálogo de la exposición solo cuenta con una hoja introductoria de Glusberg donde este define el programa de trabajo y después con una serie de hojas donde se registran los participantes y sus estrategias visuales, aunque esos textos son escritos también por colaboradores del CAYC cuyos nombres no siempre se identifican en los escritos. Esta precisión de Glusberg por acotar las significaciones del término a un programa de trabajo va a tener excesos mucho más allá del ámbito lingüístico. La exposición disfrutó de una inusitada itinerancia internacional en centros de arte con los que el director mantenía vínculos gracias a sus variados viajes internacionales.

La exposición contó con la participación de cien artistas de Argentina, Colombia, Perú, Puerto Rico, España, Francia, Holanda, Inglaterra, Italia, Alemania, Austria, Checoslovaquia, Canadá, Estados Unidos y Japón. Como dato relativo a las conexiones internacionales hay que señalar que la exhibición se basó en *Information*, muestra celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1970. Asimismo, algunos de los artistas estadounidenses presentes en la exposición neoyorquina como Vito Acconci, Gilbert & George, Joseph Kosuth y John Baldessari, entre otros, formaron parte al año siguiente de la exposición *Arte de Sistemas* en Argentina.

El concepto de arte de sistemas está relacionado con el estructuralismo, muy presente en los años sesenta, pues incorporaba la idea de comunicación en las disciplinas. En el caso del CAYC es importante mencionar cómo estas ideas van a instalarse como una especie de marca distintiva de las artes visuales a nivel regional, primero abarcando Argentina y luego como un proyecto que incluye Latinoamérica en su complejidad. Llama la atención incluso un carácter personalista, pues en las primeras páginas de presentación del catálogo de la muestra se menciona a Glusberg como «organizador y proyecto de arte de sistemas»,¹¹⁴ señalando el carácter autoral de la exposición.

¹¹³ *Ibíd.*

¹¹⁴ *Ibíd.*

participantes :

vito acconci
eleanor antin
arakawa
sue arrowsmith
david askevold
walter ave
john baldessari
manuel barbadillo
robert barry
otto beckmann
luis benedit
mel bochner
christian boltanski
ian breakwell
eugen brikcius
stuart brisley
stanley brouwn
donald burgy
don celender
jürgen claus
james collins
christo
agnes denes
mirtha dermisache
antonio dias
geniy dignac
gregorio dujovny
david dye
stano filko
barry flanagan
terry fox
herbert franke
ken friedman
hamish fulton
nicolás garcía uriburu
jochen gerz

gilbert & george
carlos ginzburg
jorge gonzález mir
dan graham
victor grippo
klaus groh
hans haacke
olaf hanel
rafael hastings
douglas huebler
peter hutchinson
alain jacquet
richards jarden
allan kaprow
on kawara
michael kirby
alain kirili
dusan klimes
j. h. kocman
joseph kosuth
uzi kotler
christie kozlov
alexis rafael krasilovsky
josef kroutvor
peter kuttner
david lamelas
john latham
auro lecci
les levine
richard long
lea lublin
jorge de luján gutiérrez
mario mariño
vicente marotta
charles mattox
mario merz

mauricio nannucci
georg nees
dennis oppenheim
marie orensanz
luis pazos
alberto pellegrino
alfredo portillos
juan pablo renzi
dorothea rockburne
juan carlos romero
ed ruscha
bernardo salcedo
eleanor antin
jean michel sanejouand
richard serra
petr stembera
clorindo testa
antonio trotta
timm ulrichs
franco vaccari
jiri valoch
john van saun
bernar venet
edgardo antonio vigo
lawrence weiner
ian wilson
robert wittmann
william woodrow
gilberto zorio

Parte del catálogo de la exposición *Arte de Sistemas* donde señala los participantes de la muestra

Este impulso de vínculos internacionales ya se manifestó con anterioridad a la exhibición; no en vano —y como se ha mencionado más arriba—, en la inauguración de la sede del CAYC en 1970 se hizo un remate de obras donadas por artistas:

Con la visita de Jasia Reichardt —directora del Institute of Contemporary Arts de Londres—, la presencia de Willoughby Sharp, Charles Spencer —director del Camden Arts Centre de Londres— y el crítico Charles Harrison comenzó un periodo de intercambios transnacionales que signaron buena parte de la década.¹¹⁵

Estos vínculos se rentabilizarían por las gestiones del director en los años sucesivos. De este modo, el principio de la internacionalización de la noción *arte de sistemas* será la invitación que Charles Spencer hará a Glusberg para celebrar la exposición *From Figuration to System Art* en febrero de 1971.

En la exposición también se visibilizaron respuestas críticas a la propuesta del director. Por un lado, el artista Juan Pablo Renzi, uno de los impulsores de Tucumán Arde, presentó su *Panfleto n° 3. La nueva moda*, cuyo texto señalaba la incomodidad de adscribirse a la categoría de arte conceptual:

Ahora lo que está de moda es el arte conceptual [...] y resulta que soy (al menos para algunos críticos como Lucy Lippard y Jorge Glusberg) uno de los responsables de la iniciación de este fenómeno (junto con mis compañeros de los ex-grupos de artistas revolucionarios de Rosario y Buenos Aires en los años 67-68). Esta afirmación es errónea. Como es errónea toda intención de vincularnos a dicha especulación estética. [Y finaliza]: DE NUESTROS MENSAJES: 1. No nos interesa que se los considere estéticos. 2. Los estructuramos en función de su contenido. 3. Son siempre políticos y no siempre se transmiten por canales oficiales como este. 4. No nos interesan como trabajos en sí, sino como medio para denunciar la explotación.

Renzi, que había sido parte de los grupos que elaboraron una de las iniciativas de vanguardia argentina que no solo va a determinarse más adelante como el referente del arte conceptual político o ideológico, establece con esta propuesta una escisión y un bifurcado

¹¹⁵ Mariana Marchesi, «El CAYC y el *arte de sistemas* como estrategia institucional», en *Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional, 1969-1977*, op. cit., 59.

camino en tanto no solo critica la nominación de «conceptual» a su práctica, sino que enuncia una pregunta crítica sobre la inclusión de algunas prácticas que estaban en la línea de la radicalidad política, como Tucumán Arde, como antecedente que funde una nominación enlazada como se sabía en ese momento a los artistas anglosajones también presentes en la exposición. O también el señalamiento, de parte de artistas como Alfredo Portillos en el catálogo de la muestra, de la procedencia de cada artista, dando cuenta de la cantidad de autores anglosajones presentes allí, como un desbalanceado margen que se visibiliza para sus futuras problematizaciones.

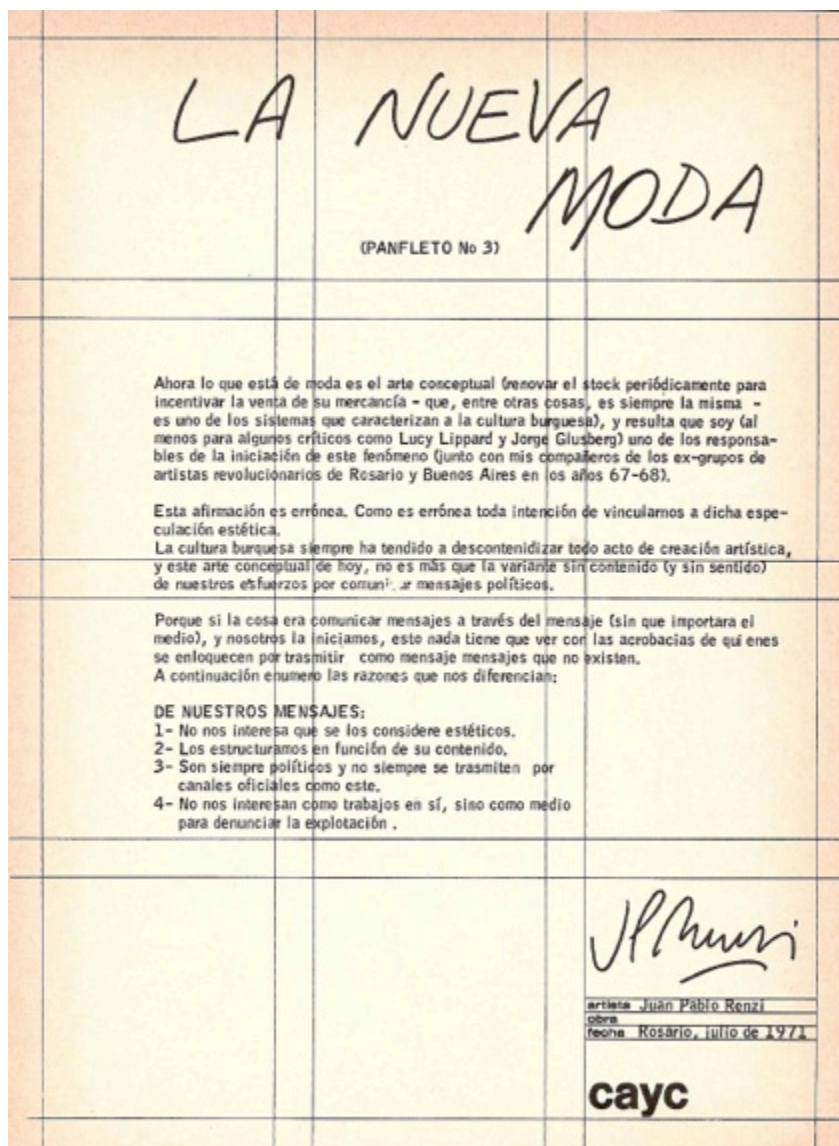


Imagen del texto de Juan Pablo Renzi titulado *Panfleto No. 3. La Nueva Moda*, 1971

1.3.3. *Arte e Ideología, 1972*

En 1972, la exposición *Arte e Ideología, CAYC al Aire Libre* fue instalada en la plaza Roberto Arlt de la ciudad de Buenos Aires. La muestra se cimentaba sobre otra experiencia anterior del CAYC, realizada en noviembre de 1970 en la plaza Rubén Darío de la misma ciudad, y llamada *Esculturas, follaje y ruidos*. Edgardo Vigo realizó en este contexto otro de sus *Señalamientos*, numerado como el quinto por el artista: *Un paseo virtual a la plaza Rubén Darío*. Consistió en la participación de los visitantes a la plaza por medio de la entrega de papel y tiza según las siguientes indicaciones:

Tomar una tiza, y marcar con ella una cruz o el límite de una o varias baldosas, o entice una superficie por Ud. determinada. Colocarse dentro de la zona demarcada y hacer un giro sobre sí mismo en 360 ° (1) grabe en Ud. lo visto, saque sus conclusiones, en definitiva Ud. ha realizado «un paseo virtual a la plaza Rubén Darío».

Para esa ocasión el artista elaboró una cartulina donde daba estas indicaciones, que fueron entregadas a adultos y niños, y generaron interacciones entre los asistentes a la plaza. Las derivas y usos públicos de esta exposición generaron una serie de conflictos en el entramado urbano que terminaron en la destrucción de algunas obras.



Presentación de Edgardo A. Vigo en la plaza Rubén Darío en *Escultura Follaje Ruidos*, 1970.

Triste Fin Tuvo una Experiencia

Cuando finalizó su espectáculo plástico-musical el Movimiento Música Más, la muestra Escultura, Follaje y Ruidos —organizada por el Centro de Arte y Comunicación, con el auspicio de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, como parte de la Semana de la Ciudad— fue prácticamente destruida por la concurrencia. Una experiencia de Julio Le Parc, en París, hace cinco años produjo resultados diferentes. Obras de Lea Lublin, Osvaldo Romberg, Nicolás García Urriburu y, la premiada, de Alberto Pellegrini, fueron destruidas. Se respetó a Berni.



Esta fantástica construcción de A. Berni tuvo más suerte que las de sus compañeros



En medio del campo de batalla quedó milagrosamente intacta esta pieza de G. Kósics

UN fenómeno social inédito — para el análisis de sociólogos y psicólogos— se registró anoche en la plaza Zabalen Dario. Un lustro atrás, en París, Julio Le Parc y alguno de sus colegas del Groupe de les Recherches Visuelles ofreció objetos para "sentirse diferente". Había asientos, empedrados, anteojos. Los parisenses optaron por mirar con desconfianza lo que se les ofrecía y algunos —los más audaces— jugaron a participar. La encuesta hizo decir a Le Parc que "los parisenses eran unos reprimidos donde sólo los jóvenes arriesgaron su participación en los objetos que se ponían a su disposición". El tiempo y otros lugares del mundo fueron desentumecidos al espectador frente a la obra de arte. Anoche, el Centro de Arte y Comunicación —que dirige Jorge Glasberg— con el auspicio de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, como parte del programa de festejos de la Semana de Buenos Aires, convocó a un destacado grupo de artistas para participar en la muestra de Escultura, Follaje y Ruidos. En la gacetiña se consignaba que "esta exhibición ganará la calle para dialogar con

el público, en un intercambio que significará un mutuo acercamiento. Las obras saldrán del ámbito de museos y galerías para alternar con el transente, para convivir con los niños que juegan en las plazas". En alguna medida, los programadores de la muestra trataban de iniciar en la Argentina una experiencia. Sin embargo, la intención duró pocos minutos. A las 10, el Movimiento Música Más comenzó el desarrollo de un espectáculo denominado "Plaza para la fiesta de un domingo". Adrián Barceasat, Norberto Chavarrí, Roque De Pedro, Guillermo Gregorio y Margarita San Martín comenzaron a repartir silbatos que produjeron distintos sonidos. Respondiendo a los organizadores, cada uno de los intérpretes de silbato hacía sonar su instrumento. Junto a un clarinete, una trompeta, un xilofón, un saxofón o un corno. Conocidos luego a una gran leña —de sólida armazón— los integrantes multitudinarios de la improvisada orquesta, finalizaron su espectáculo. Los ánimos juveniles —y los de muchos no tan juveniles— se caldearon. Un "laberinto" de Osvaldo Romberg, realizado en cartón, sufrió las consecuencias

de la "invasión". La obra premiada por el jurado, de Alberto Pellegrini, estaba constituida por múltiples cajas de color aluminio que "desapareció a los 5 minutos de ser proclamada por el jurado como la mejor concebida". Unas botas —dichas de artificio— que ofrecían la sensación de "baharse con flores", de Lea Lublin, también recibieron la agresividad de la concurrencia. Uno de los "patos" —también en cartón— de Nicolás García Urriburu, fue prácticamente deshecho. Las obras —cabe resaltarlo— no tenían título. Simplemente un cartoncito identificaba a la obra con su creador. Cuando LA RAZON pudo comenzar su recorrido por la muestra, no pudo identificar a más artistas en relación con sus obras. Los cartones y sus trabajos estaban destruidos. Cierta imagen de resaca parecieron despertar entre los espectadores las obras de Antonio Berni —lanzándose en el uso del agua— Gyula Kósics, con una de sus semisferas colgada de un árbol. Exato homóni, y algunos otros. Una de las versiones escuchadas indicaba que en las próximas horas la muestra sería levantada.

Prensa donde se registra la recepción de la exposición en el espacio público. Menciona las participaciones y los conflictos que tuvieron algunas obras con el público o la poca duración de otras.

Este antecedente va a ser importante a la hora de planificar nuevas experiencias en las calles y plazas, como la exposición *Arte e Ideología* de 1972. En la muestra los artistas no utilizaron tecnología, sino que se valieron más de situaciones efímeras como señalamientos, recorridos para niños, experiencias participativas, etc. Esta exposición fue parte de la gran muestra *Arte de Sistemas II*, que incluía una sección denominada *Arte de Sistemas Internacional* y que fue montada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, así como *Arte de Sistemas Argentina*, que fue montada en las salas del CAYC. Las derivas y usos públicos de la muestra generaron una serie de conflictos en el entramado urbano que acabaron con la destrucción de algunas obras.

El catálogo de la exposición comienza con una gran cita de Louis Althusser que enmarca no solo el título de la muestra, sino también los argumentos que utiliza el texto de Glusberg. Althusser se refiere a las modalidades en que el arte puede provocar una modificación de la relación con el mundo y que

Señala en la obra la capacidad de constituirse en «crítica en acto» de la ideología, entendida como concepto opuesto a la conciencia. Reivindica para el arte una capacidad crítica frente a la ideología, similar a la de la ciencia.¹¹⁶

La cita inicial no es referenciada por Glusberg pero sí es utilizada como un marco de acción sobre el que se despliega el argumento del texto, y sobre todo, como ha destacado el historiador Rodrigo Alonso, será la constatación de que el término «ideología» utilizado por Glusberg está más cercano al estructuralismo que a la política.

Ciertas prácticas de la época, de fuerte sentido social y antiinstitucional, parecerían sustentar esta idea que se apoya, a veces también, en los escritos y las exposiciones de Jorge Glusberg — aunque él no suele hablar de conceptualismo ni tampoco de política, sino de Ideología.¹¹⁷

¹¹⁶ Como ha destacado Ana Longoni, «el fragmento pertenece a una carta de Althusser a Michel Simon, del 14 de mayo de 1965, incluida en Louis Althusser, Jorge Semprún, Michel Simon y Michel Verret, *Polémica sobre marxismo y humanismo*, México D. F.: Siglo XXI, 1968». Cf. Ana Longoni, «El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia», op. cit., 4.

¹¹⁷ Rodrigo Alonso, *Sistemas, acciones y procesos, 1965-1975*, op. cit., 10.

Este uso de «ideología» en el discurso de Glusberg no necesariamente impactará sobre la política en el sentido de la represión que se vivía en el momento, pero algunos artistas presentes en la muestra sí van a asumir un rol efectivo a la hora de aprovechar dicha instancia como un momento de develar o hacer denuncia de los problemas del momento relacionados con el gobierno militar de Lanusse, como recuerda Juan Carlos Romero:

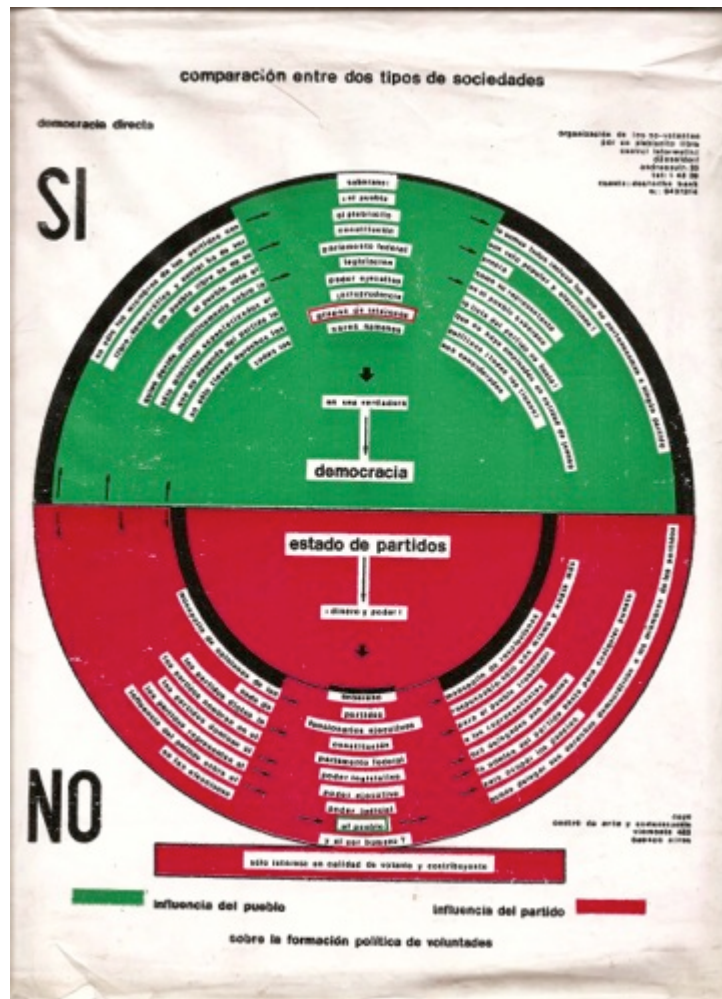
La muestra va tomando un cariz político. Realmente Glusberg no la puede controlar. Había más de 40 artistas exponiendo y se hicieron representaciones teatrales, performance, música y otros eventos.

Y el artista menciona que en relación con una de las obras que se presentaban en la plaza:

Recuerdo que uno de los integrantes del grupo me preguntó si yo los iba a apoyar si Glusberg los llegaba a cuestionar y yo —como integrante del Grupo de los 13 y a título personal— les dije que estaba de acuerdo sin pensar qué haríamos si Glusberg intentaba borrar las cruces.¹¹⁸

Nos interesa recalcar ese territorio complejo de disputas que generaba el no tan unificado grupo de artistas relacionados con el CAYC, y que deja ver una serie de contradicciones a la hora de pensar el tipo de usos de la idea de «arte e ideología» que exceden los objetivos del Centro y de Glusberg.

¹¹⁸ Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. op. cit., 448



Bolsa del catalogo *Arte e Ideología* que presenta la colaboración de Joseph Beuys.

La publicación que se editó con ocasión de la exposición estaba contenida en una bolsa plástica. Dicha bolsa tenía impresa la propuesta artística que envió el artista alemán Joseph Beuys para la muestra, que consistía en un diagrama y dibujos que este realizó ex profeso para la muestra. En su interior se encuentra una serie de hojas con la información de las obras de los artistas presentes en la exposición en la que se detalla uno a uno las distintas materialidades y técnicas utilizadas, así como algunos análisis de las ideas de cada uno o textos de los mismos artistas sobre sus obras. Desde allí es que Glusberg se pregunta:

¿Será posible concebir entonces sistemas semióticos llevando determinado tipo de obras a un caso límite, a una situación donde el plano del contenido sea autónomo con respecto al plano de

expresión? La respuesta a esta pregunta nos la dan los artistas presentados en este catálogo: son obras con contenidos ideológico/políticos y siguen siendo sistemas semióticos.¹¹⁹

Aquí es donde se puede apreciar más claramente la organización que hace Glusberg de las propuestas de los artistas en tanto sistemas que daban respuesta a problemáticas sociales pero ligadas a la ideología como estrategia de comunicación.

En la misma gacetilla de información de la exposición Glusberg va a anticipar un programa de trabajo que se concentrará más adelante en el concepto «arte de sistemas», pero también en lo que señala como ese «conceptualismo ideológico» que será retomado y resignificado más adelante por otros autores:

Lo que importa es la apertura que propone este conceptualismo ideológico de los artistas argentinos como una nueva forma, que emerge como consecuencia de una problemática regional que utiliza una metodología común a diferentes contextos.¹²⁰

En este sentido, Glusberg argumenta ese carácter vinculante de las prácticas de los artistas argentinos con las de aquellos de otros países donde el conceptualismo estaba siendo parte de un discurso más hegemónico. Y de alguna manera va a cimentar el discurso de Glusberg para lo que planteará mas adelante en el proyecto *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, desarrollado en Argentina y expuesto internacionalmente, como señalaremos más adelante.

¹¹⁹ Jorge Glusberg, «Arte e ideología en CAYC al aire libre», en «Arte de Sistemas II: Arte de Sistemas Internacional. Arte de Sistemas Argentina. CAYC al Aire Libre» (09/1972). Recurso disponible en <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/761671/language/es-MX/Default.aspx>, última visita, 20/10/2015.

¹²⁰ *Ibid.*

Arte y Política

El Levantamiento de una Muestra Plástica no Tuvo Fundamento Legal

Las manifestaciones políticas del hombre no solo no están prohibidas, sino que se encuentran protegidas por todo un ordenamiento legal. Así reza un dictamen de la Cámara Federal en lo Penal conocido ayer. La pieza jurídica está referida a las actuaciones iniciadas hace más de dos meses con motivo de la clausura de una exposición artística por pedido de las autoridades municipales. La muestra levantada en la Plaza Roberto Arlt de esta Capital consistía en elementos de acrílico y metal que aludían a situaciones políticas vividas en nuestro país y el extranjero. Llegó a estar en pie escasas 24 horas y se la retiró en medio de un espectacular procedimiento policia-co-municipal, al que concurrió incluso un camión de la Brigada de Explosivos. Ahora el fiscal dio un dictamen esclarecedor.

◆ Cosa Juzgada

Ocurrió el 25 de setiembre último. En horas de la tarde y con el auxilio de la fuerza pública, funcionarios municipales encabezados

por los secretarios de Cultura y de Servicios Públicos de la comuna, se hicieron presentes en el espacio abierto existente en Esmeralda 55. Como se sabe, allí ocupa el vacío dejado por el desaparecido edificio de la Asistencia Pública, la plaza Roberto Arlt. En ella había sido inaugurada el día anterior una muestra artística organizada por el Centro de Arte y Comunicación, consistente en piezas de acrílico y elementos de metal que aludían a situaciones políticas vividas en nuestro país y en el extranjero. Como, por ejemplo, un conjunto integrado con xilografías y otros elementos dedicados a reflejar las matanzas producidas en los campos de concentración nazis.

Responsable de la organización era el señor Jorge Benjamín Glutberg, quien había obtenido para la muestra la correspondiente autorización municipal. Sin embargo, las mismas autoridades municipales ordenaron luego su clausura, justificando la medida en la apreciación de que la expresión de arte se había

desvirtuado, dándosele carácter subversivo. Y aunque nunca se probó que fuera necesaria su presencia, subrayó el carácter del operativo de levantamiento de la exposición un camión de la Brigada de Explosivos de la Policía Federal. Por tal carácter espectacular, el hecho obtuvo gran difusión en su momento.

Ahora, el fiscal de la Sala II de la Cámara Federal en lo Penal, doctor Gabino J. Salas, acaba de producir un dictamen en el que pone en claro las cosas. Manifiesta que si bien es evidente el significado político de la muestra, al menos en cuanto trasciende de las fotografías obrantes en la causa, las manifestaciones políticas del hombre no solo no están prohibidas sino que están protegidas por todo un ordenamiento legal. Señala que las actuaciones se iniciaron para establecer si con el propósito confesado de alcanzar una finalidad artística se intentaba alterar la tranquilidad pública. Y del contenido del documento legal se desprende que tal presunción ha sido descartada.

Prensa que recoge las vicisitudes legales de la exposición en cuanto a su clausura

La exposición *Arte e Ideología* en la plaza fue clausurada al tercer día por las autoridades de la Municipalidad por considerar esta que «no ha sido expuesto lo que nosotros tenemos definitivamente dado como arte».¹²¹ En la muestra total participaron ochenta artistas argentinos y ciento catorce de veinticuatro países diferentes, y en la intervención en la plaza fueron más de cuarenta artistas, cuestión que es puntualizada por Glusberg, que además menciona que «con un lenguaje exclusivamente artístico se comentó la realidad que viven los habitantes de esta parte del cono sur del hemisferio».¹²²

¹²¹ Jorge Glusberg, «Comunicado n° 2. Clausura de la muestra “CAYC al Aire Libre” en la plaza Roberto Arlt» (Buenos Aires: CAYC, 1972). Recurso disponible en <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/747531/language/es-MX/Default.aspx>, última visita, 20/10/2015.

¹²² *Ibíd.*

Los dos días que estuvo presente la muestra se llevaron a cabo muchas intervenciones diversas. Víctor Grippo, el escultor Jorge Gamarra y el trabajador rural A. Rossi realizaron su intervención pública en esta plaza Roberto Arlt del centro de la ciudad de Buenos Aires bajo el nombre *Construcción de un horno popular para hacer pan*. La operación de hornear el pan y entregarlo a los paseantes duró dos días, hasta que la muestra fue clausurada por la policía y el horno de pan destruido. Esta intervención pone en evidencia los procesos básicos de cooperación, producción y alimentación, reflexionando sobre la dualidad ciudad-campo. Junto al pan se distribuía entre los participantes una hoja mecanografiada con un texto en el que se denunciaba la creciente polarización entre la vida urbana y la vida rural que estaba sufriendo la sociedad argentina.

Como ha señalado el artista Juan Carlos Romero en una entrevista, en la plaza solo seis o siete obras eran las más politizadas:

Con otros dos artistas hicimos una horca que se llamaba *El juego lúgubre* y que representaba la lucha de clases de una forma no demasiado metafórica, ya que en el juego siempre perdían los que detentaban el poder.¹²³

Otra de las obras que confrontaban el contexto correspondía a *La realidad subterránea* y fue elaborada por el grupo conformado por Luis Pazos, Ricardo Roux, Eduardo Leonetti y Roberto Duarte. En sus recuerdos, Romero destaca el carácter coyuntural de esta obra, algo que después sería utilizado como argumento para la clausura de la muestra por parte de las autoridades:

En un pozo al que se bajaba por una escalera [...] instalan fotografías ampliadas de campos de concentración nazi, que por su ambigüedad se connotaban como una referencia a los acontecimientos que se estaban dando en el país. Afuera y en la pared alrededor del pozo pintan una serie de 16 cruces que simbolizan a los fusilados en Trelew¹²⁴ por la Marina.¹²⁵

¹²³ Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, op. cit., 448.

¹²⁴ La masacre de Trelew consistió en el fusilamiento de dieciséis personas, hombres y mujeres que pertenecían a diferentes grupos guerrilleros, el 22 de agosto de 1972 en una base de la Marina, con el pretexto de que, como prisioneros, habían intentado fugarse de la cárcel de Rawson.

GT-168
14-9-72

cayc

cayc al aire libre
plaza roberto art
esmeralda 66

argentina
buenos aires
566-8046
elpidio gonzález 4070
centro de arte y comunicación

Inauguración :
sábado 23 de septiembre
16 horas.

Presenta: Grupo de los Trece
Organiza: Jorge Glusberg

Gacetilla del CAYC con la imagen de la distribución de los artistas en la plaza Roberto Artl.

¹²⁵ Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, op. cit., 448.

Las diversas propuestas articuladas en esta exposición no solo van a tensionar las relaciones de arte y política en el contexto argentino, sino que también internamente van a ejemplificar las diversas posiciones respecto al contexto que tendrán los artistas incorporados en el Grupo de los Trece y las distintas maneras de enfrentar alguna definición en concreto. *Arte e Ideología* era una pregunta que se podía responder de varias maneras, e incluso en algunos casos podía exceder la misma pregunta y trasladarla fuera del campo del arte únicamente. Ana Longoni ha señalado que hay diferentes aproximaciones de los artistas a la violencia que se estaba viviendo en el momento, y sobre todo respecto a la matanza de Trelew de 1972 establece la diferencia en estas dos posiciones: «Ya no la violencia en su dimensión ético-estética, sino en toda su carnadura histórico-política».¹²⁶ El problema es dónde se sitúan estas obras en su revisión en la historia, dónde pueden caber estos monumentos efímeros de la violencia histórica y las preguntas que realiza la autora: «¿Qué concepción de la política animaba el imaginario de estos artistas?», «¿cómo repercutieron sus producciones —si es que lo hicieron— en las organizaciones armadas?».¹²⁷ La relación de los artistas con las organizaciones de Montoneros y PRT-ERP era tan diversa como sumarse a las organizaciones dejando la actividad artística, participar de sus actividades culturales o demostrar empatía con ellas sin necesariamente formar parte orgánicamente, ante lo que Longoni se pregunta de qué modo pueden haber sido acogidas o interpeladas las producciones de algunos de estos artistas por parte de las organizaciones, cuestión que es vital para establecer la problematización de las relaciones entre arte y política que exceden la pregunta sobre el vínculo con el contexto y que interpelan directamente las nociones que Glusberg venía construyendo en el CAYC.

Estudios posteriores¹²⁸ han analizado críticamente las categorías construidas por Glusberg para la circulación internacional del arte del CAYC y de manera específica sobre la de *arte de sistemas*, que elabora más allá de la exposición y como una metodología de inserción y reelaboración del proyecto personal del director del Centro. Y por otro lado, la historiadora argentina Mariana Marchesi reivindica las estrategias del CAYC y propone la

¹²⁶ Ana Longoni, «El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia», op. cit.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Al respecto sugerimos la lectura de la revista *Ramona* 82 (2008).

noción *arte de sistemas* como una estrategia institucional y una «estética regional»,¹²⁹ que se presentaba como un modelo de institución que establecerá la circulación y visibilidad tanto dentro y fuera de Argentina para artistas del país y latinoamericanos.

La categoría arte de sistemas que, en sus comienzos, identificó con las prácticas asociadas al arte conceptual que se desarrollaban en ese momento en el ámbito internacional. Luego, en su discurso, el término se resignificó y se asoció exclusivamente al ámbito latinoamericano.¹³⁰

La continuidad de esta visión institucional como categoría crítica va a ser interpelada por el análisis que hacen autores inicialmente vinculados al CAYC como Néstor García Canclini, o el como el artista uruguayo Luis Camnitzer, como señala Jaime Vindel.

Para el primero de ellos, el CAYC es un buen ejemplo de la creciente alianza en el mundo del arte contemporáneo entre los monopolios privados y la cultura, del control total ejercido por aquellos sobre la producción artística en base a su constitución como fuentes exclusivas de financiación.¹³¹

El CAYC habría desarrollado tres etapas: la primera, entre 1971-1974, cuando establece alianzas entre artistas y críticos para promover el arte conceptual; la segunda, que se inicia en 1976¹³² y que daba cuenta de los vínculos con el régimen del general Videla; y la tercera, con la presidencia de Raúl Alfonsín.

¹²⁹ Mariana Marchesi, «El CAYC y el *arte de sistemas* como estrategia institucional», en *Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional, 1969-1977*, op. cit., 56.

¹³⁰ María José Herrera y Mariana Marchesi, *Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional, 1969-1977*, op. cit., 5.

¹³¹ Jaime Vindel, *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*, op. cit., 231.

¹³² En la inauguración de la primera y única Bienal Latinoamericana de São Paulo de 1979, Jorge Glusberg tuvo un rol protagónico al entregársele un premio a la trayectoria y como gestor del CAYC. Esta relación de arte y empresa privada estimula la admiración de la directora del Museo Nacional de Bellas Artes, Nena Ossa, quien señala: «Lo cierto es que es precisamente el que sea un industrial al mismo tiempo que un crítico de arte lo que lo convierte en algo tan especial. Críticos hay muchos e industriales interesados también. Pero un crítico-industrial no». Fruto de esta admiración, la gestión de Nena Ossa en el MNBA va a desarrollar vínculos estrechos con la empresa privada durante los años ochenta, creando concursos, becas y exposiciones

En el caso de Camnitzer, Vindel señala que «identifica la aportación del CAYC con el ingreso al “mainstream” del conceptualismo latinoamericano». ¹³³ Incluso una de las consecuencias de esta política fue la de erradicar las diferencias entre el conceptualismo del centro y el de las periferias. Vindel argumenta que la muestra que el CAYC organizó al aire libre es un ejemplo de cómo «el CAYC podía cooptar la radicalidad política de las experiencias de vanguardia» no solo a partir de la apropiación de discursos, sino también a partir de sus programas de trabajo. En este sentido también se construye esta «diferencia ideológica» del CAYC respecto a las producciones de otros sitios y también en semejanza con otras producciones, de manera de construir un referente que a la vez quería componer una línea genealógica con las experiencias de la vanguardia de los sesenta en Argentina. Parte de estas estrategias de legitimación van a ejemplificarse en el devenir que tendrá la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano*.

e imponiendo un control estricto sobre la producción artística de acuerdo con esas fuentes de financiación, como lo demostrarán los *Encuentros arte/industria* que organizaba el MNBA junto a la SOFOFA (Sociedad de Fomento Fabril) desde 1980, lo que que fomentará la creación de obras con los materiales que las empresas entregarán a los artistas y cuyas obras pasarán a formar parte muchas veces de las colecciones de arte de dichas empresas. En Nena Ossa, «Jorge Glusberg, el motor tras CAYC y otras actividades», *CAL* 2 (1979): 23.

¹³³ Jaime Vindel, *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*, op. cit., 232.

1.3.4. *Hacia un perfil del arte latinoamericano, 1972*

¿Qué hacen los primeros, norteamericanos y europeos, en una exposición que se propone construir un perfil del arte latinoamericano? Para esclarecerlo, podríamos preguntar por qué Jorge Glusberg decidió invitar a estos artistas a la exposición. Sin embargo, un acto más interesante aún sería preguntar por qué un artista como Dick Higgins o Ken Friedman, que recibe una invitación para una exposición cuyo objetivo es definir un «perfil del arte latinoamericano», acepta sumarse a ella.¹³⁴

El problema sobre la representatividad o comparecencia, la cuota exacta de representación respecto de una identidad concreta, ha sido uno de los problemas más intensos de la modernidad. De acuerdo con los estudios de la alteridad y del Otro, actualmente «es imposible por eso concebir un esquema estable de identidades definido desde la exclusión de la alteridad»,¹³⁵ señala Ticio Escobar en cuanto a la ambigüedad del término «identidad» en cuanto a la complejidad de las representaciones que entran en juego.

Este cuestionamiento es el que se mueve en las preguntas de Rodrigo Alonso a partir del análisis del proyecto expositivo internacional de Glusberg llamado *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, entre cuyos objetivos se encontraba justamente pensar en responder la pregunta sobre la alteridad desde la circulación de obras que representaran temáticas relativas a lo que en 1972 se debatía a nivel global: ¿qué es Latinoamérica, y cuáles sus problemáticas?

Glusberg planteaba que

¹³⁴ Rodrigo Alonso, *Sistemas, acciones y procesos, 1965-1975*, op. cit., 11-12.

¹³⁵ Ticio Escobar, «Identidades en tránsito», en *Artelatina. Cultura, globalización e identidades cosmopolitas*, eds. Heliosa Buarque de Hollanda y Beatriz Resende (Río de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2000), 171.

Mi idea para esta exhibición ha surgido como respuesta a los sentimientos y deseos de independencia y liberación que sienten los artistas argentinos [...] los conflictos generados por las injustas relaciones sociales que priman en los pueblos latinoamericanos no pueden dejar de aparecer en esta faceta de la vida cultural.¹³⁶

Pero en dicho proyecto su discurso pretendió exceder los límites del territorio e invitó no solo a artistas nacidos o esencialmente pertenecientes a países de América Latina, como señala Alonso:

Si se observan los nombres de los artistas que la componen, el listado no puede dejar de llamar la atención. Entre ellos encontramos a Siah Armajani, Jochen Gerz, Agnes Denes, Ken Friedman, Dick Higgins, Marcel Alocco, Auro Lecci, Jiri Valoch, Constantin Xenakis y el Guerrilla Art Action Group, es decir, un grupo de creadores que en principio (o definitivamente) no llamaríamos latinoamericanos por no haber nacido ni vivir en la región. Claro que también hay «de los otros».¹³⁷

La preocupación que señala Alonso no es tanto por qué artistas latinoamericanos estuvieron presentes allí, sino pensar en las causas que mueven a que artistas no pertenecientes a la identidad de alguno de estos países decidieran referirse a ella.

¹³⁶ La itinerancia que tuvo la exposición en ese año fue en la III Bienal de Medellín el 1 de mayo, en el Salón de la Independencia de Quito el 10 de mayo, en los Encuentros de Pamplona en junio, en el CAYC de Buenos Aires en junio y en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima en julio.

¹³⁷ Rodrigo Alonso, *Sistemas, acciones y procesos, 1965-1975*, op. cit., 11-12.

cayc

GT-124
5-5-72

argentina

buenos aires

67-8046

elpidio gonzález 4070

centro de arte y comunicación

III bienal de medellín

arte e ideología

diálogo con jasia reichardt y jorge glusberg

Diálogo y cuestionamiento sobre la reciente muestra internacional con Jasia Reichardt (miembro del jurado) y Jorge Glusberg (jurado de selección de la II Bienal).

La exposición se efectúa desde el 1° de mayo hasta el 15 de junio en Medellín-Colombia patrocinada por la empresa Coltejer. Sobre un área de 7.500 metros cuadrados y un recorrido de 1.500 metros lineales en 41 salas con la intervención de 29 naciones, 220 artistas y 600 obras que abarcan desde el arte primitivo hasta los movimientos de vanguardia.

El director de este evento ha sido desde su comienzo el pintor Leonel Estrada.

El jurado compuesto por Gillo Dorfles de Italia, Jasia Reichardt de Inglaterra y Brian O'Doherty, europeo residente en los Estados Unidos (director de Art in America), asesoró en las adquisiciones, que substituyen en esta Bienal a los premios. El Centro de Arte y Comunicación participó con 3 muestras: "Arte de Sistemas" (exposición internacional exhibida en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en julio de 1971).

"Arte de Sistemas" en la Argentina (participando Luis Benedit-Mirtha Dermisache - Gregorio Dujovny - Nicolás García Urriburu - Carlos Ginzburg - Jorge González Mir - Víctor Grippo - Uzi Kotler - Lea Lublin - Jorge de Luján Gutierrez - Mario Mariño Vicente Marotta - Mario Merz - Marie Orensanz - Luis Pazos - Alberto Pellegrino - Alfredo Portillos - Juan Carlos Romero - Clorindo Testa - y el GRUPO DE LOS TRECE).

"Hacia un Perfil Latinoamericano del Arte" (organizado por el GRUPO DE LOS TRECE: Jacques Bedel - Luis Benedit - Gregorio Dujovny - Carlos Ginzburg - Víctor Grippo - Jorge González Mir - Jorge Glusberg - Vicente Marotta - Luis Pazos - Alberto Pellegrino - Alfredo Portillos - Juan Carlos Romero - Julio Teich).

Viernes 12 de mayo
a las 19,30 horas
Viamonte 452

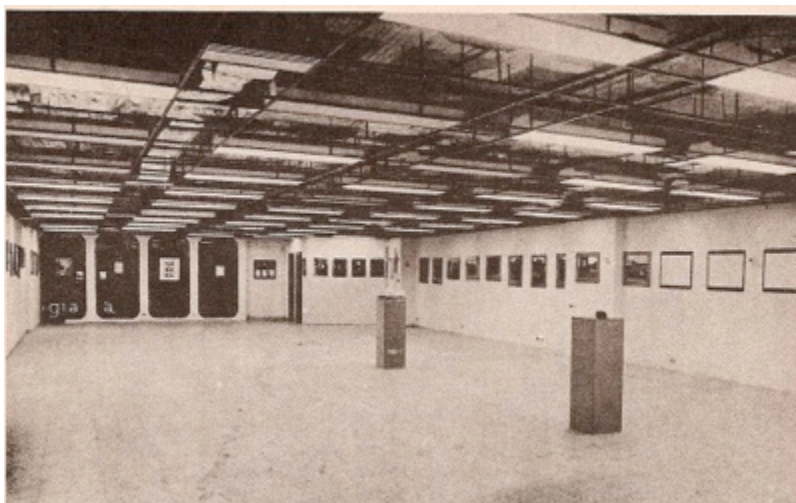
Gacetilla del CAYC que informa de la exposición en Medellín, junto a Glusberg participa una de las jurados de la II Bienal.

Fue en mayo de 1972 cuando Leonel Estrada, director de la Bienal de Medellín, invitó a Glusberg a exponer *Arte de Sistemas*, momento que Glusberg aprovechó para llevar tres muestras.¹³⁸ Una de ellas es la que expone por primera vez el Grupo de los Trece, aunque estaban activos desde 1971. Mientras se estaba desarrollando la exposición, en el CAYC se celebró una conferencia conjunta de Jorge Glusberg y Jasia Reichardt, quien en ese momento era asistente de la dirección del ICA de Londres y ese mismo año fue jurado de la bienal, así como en la edición anterior lo había sido el propio Glusberg. Los temas que trataron en la conferencia aludían a la III Bienal de Medellín, y como señala la gacetilla, se abordarían temas relativos al arte e ideología, probablemente centrados en las experiencias anteriores del CAYC y en las exposiciones que se mostraban en dicho evento.

En la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano* expusieron, además de los veinticinco artistas argentinos,¹³⁹ cuatro artistas latinoamericanos: los chilenos Juan Downey y Guillermo Deisler y los colombianos Antonio Caro y Bernardo Salcedo. Esta muestra se llevó también a Buenos Aires, donde el grupo de obras fue más extenso que en el envío a la bienal. También se expuso en los Encuentros de Pamplona en España entre el 26 de junio y el 2 de julio de 1972, y en muchos lugares más en años venideros.

¹³⁸ La primera fue *Arte de Sistemas*, exposición en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en julio de 1971. La segunda fue *Arte de Sistemas* en la Argentina, en la que participaron Luis Bénédict, Mirtha Dermisache, Gregorio Dujovny, Nicolás García Urriburu, Carlos Ginzburg, Jorge González Mir, Víctor Grippo, Uzi Kotler, Lea Lublin, Jorge de Luján Gutiérrez, Mario Margo, Vicente Marotta, Mario Merz, Marie Orensanz, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Clorindo Testa y el Grupo de los Trece. La tercera fue *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, organizada por el Grupo de los Trece: Jacques Bedel, Luis Bénédict, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Jorge Glusberg, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero y Julio Teich.

¹³⁹ Los artistas argentinos que participaron en la exposición fueron Jacques Bedel, Luis Bénédict, Juan Bercetche, Antonio Berni, Jaime Davidovich, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Jorge Glusberg, Jorge González Mir, Víctor Grippo, Uzi Kotler, Lea Lublin, Vicente Marotta, Oscar Maxera, Marie Orensanz, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Osvaldo Romberg, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Clorindo Testa, Enrique Torroja, Nicolás García Urriburu y Horacio Zabala.



Imágenes de la exposición del CAYC en las salas de exhibición de la III Bienal de Medellín

Esto se debía a que la exposición contaba con una «novedosa» forma de circulación.¹⁴⁰ Las características formales se basaban en un mismo formato para cada artista; desde la convocatoria se proponía que cada artista realizara una obra ajustada a «las dimensiones

¹⁴⁰ Cuando Lucy R. Lippard fue invitada a dar una conferencia en el CAYC en 1968 y visitó Buenos Aires, así como la ciudad de Rosario, mencionó su interés por producir justamente una exposición móvil: «La segunda vía de acceso a lo que sería el arte conceptual fue un viaje a Argentina en 1968. Volví radicalizada con retraso por el contacto con los artistas de allí, especialmente con el Grupo de Rosario, cuya mezcla de ideas políticas y conceptuales fue una revelación. En Latinoamérica yo estaba tratando de organizar una “exposición transportable en la maleta” de arte desmaterializado que sería llevada de un país a otro por los “artistas de la idea” con billetes de avión gratuitos». Cf. Lucy R. Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, op. cit., 10.

normalizadas por el IRAM (Instituto Argentino de Racionalización de Materiales) [...] este sistema económico y fácilmente reproducible no es producto del azar, sino propio de nuestras imposibilidades económicas que aún no disponemos».¹⁴¹ Esta hoja permitió luego realizar una serie de copias con la técnica heliográfica, cuestión que posibilitó que se tuvieran múltiples y que la exposición fuera realizada en muchas ciudades de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica a veces simultáneamente. Uno de los objetivos principales de Glusberg va a ser esta posibilidad de aparecer en distintos espacios del escenario internacional donde se depositaban sus intereses. En todo caso, la propuesta de generar un sistema de trabajo cuyo modelo de producción altera el formato tradicional expositivo vinculó a artistas que desarrollaban sus obras en el contexto del video, la poesía experimental y el arte correo.

Con esta exposición se sustenta con mayor firmeza el programa institucional que Glusberg quiso construir para la circulación de obras a pesar de los pocos recursos, lo que sin duda será un éxito en cuanto a costos y baja inversión de capital monetario, pero que a la larga tendrá una exitosa rentabilización simbólica, situando al CAYC en uno de los polos ineludibles respecto a los conceptualismos en todos los sitios donde pudo exhibirse. En cuanto a su forma de producción estandarizada, la dinámica era muy sencilla y contaba con toda la información necesaria, como señala María José Herrera:

Así, el invitado realizaba una imagen inscrita en un formato estandarizado, reproducible y fácilmente trasladable. Las estampas, todas del mismo tamaño, cumplían con los códigos de exhibición: incluían la ficha identificadora (autor, título, año) y se montaban sobre una pared o panel para su mayor legibilidad en un relato espacializado. Con esta metodología «pobre» se sostenía idealmente la existencia de una difusión más masiva. La logística consistía en pedir a los artistas que enviaran por correo su obra en papel calco, de 60 x 90 cm, para que en Buenos Aires se reprodujeran por medio de la técnica heliográfica. El formato normalizado facilitaba el montaje en los distintos espacios por los que la exposición itineraría.¹⁴²

¹⁴¹ Jorge Glusberg, «Hacia un perfil del arte latinoamericano», folleto del Museo A. Caraffa, Córdoba, 1972.

¹⁴² María José Herrera y Mariana Marchesi, *Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional, 1969-1977*, op. cit., 22.

luis pazos

CINCO PROPOSICIONES PARA UN ARTE LATINOAMERICANO

1. HACER DEL ARTE LA CONCIENCIACIÓN DEL PRESENTE, LIBERAR NUESTRA CULTURA COLONIZADA CONSIDERÁNDOLA UNA CONTRACULTURA DE VIOLENCIA.
2. HALLAR UNA APERTURA HACIA LO POPULAR COMO ÚNICO MEDIO DE RESIGNAR EL ARTE A LA REALIDAD.
3. CREAR DE FRONTERAS PARA ADENTRO.
4. AMAR NUESTRA PROPIA CULTURA CON LA MÁS FERVEZ DE LAS LEALTADES; CEAR A LAS CULTURAS DOMINANTES CON EL MÁS INFLAMABLE DE LOS ODIOS, PORQUE SOLO LA FRODICIDAD NOS HARA LIBRES.

Other presented:
El muro de los muertos
El cazador muerto
Diseño de lo realidat nacional
Proyecto del monumento al prisionero político desaparecido

Works exhibited:
Wall of Mourning
The deamed Hunter
Dialectic of National Reality
Project of Monument to the Disappeared Political Prisoner

FIVE PROPOSALS FOR A LATIN AMERICAN ART

1. MAKE OF ART THE CONSCIOUSNESS OF THE PRESENT.
2. FREE OUR COLONIZED CULTURE BY MEANS OF A COUNTERCULTURE OF VIOLENCE.



proyecto de monumento al prisionero político desaparecido



luis pazos


guillermo deisler

Nació en Santiago de Chile en 1936. Es pintor y diseñador. Tiene una colección de poesía visual. Tiene una cátedra de Arte Visual en la Universidad de Chile en Antofagasta. A partir del año 1966 se dedica a la poesía visual.

Other presented:
Diferencia con bombas de turno
Intemperio cruce pastoral
La foto y el pensamiento como obra de arte

Work exhibited:
Soviet Bomba Rota
Pastorship Crossing Intemperance
The Idea and Thought as work of art

Born 1936 in Santiago de Chile. Works on graphics and design. Editor of a collection of visual poetry. Teacher at the University of Antofagasta (Chile) Visual Art. Since 1966 is dedicated to visual poetry.



guillermo deisler

guerrilla art action group

Composed by Jon Hendricks and Jean Toche. Lugar de residencia: Nueva York.

"ESTÉTICA Y REVOLUCIÓN" PARA ESTAR INVOLUCRADO EN LABOR ÚTIL —COMO ARTISTA REVOLUCIONARIO— DEBE LISTED:

1. ESTAR A DISPOSICIÓN CUANDO SE LO REQUIERA
2. OLVIDARSE DE IMPRIMIR SU PROPIA ESTÉTICA ESTILÍSTICA SOBRE LA REALIDAD.
3. ELABORAR CON REALIDADES DIARIAS NO FANTASÍAS.
4. SER CAPAZ DE SUPERAR SUS DEPRESIONES PERSONALES.
5. ELABORAR CON CUESTIONAMIENTOS NO PERSONALIDADES.
6. SER ACTIVO, NO REACTIVO.
7. PODER TRABAJAR SOLO O CON OTROS.
8. SER FLEXIBLE.
9. SABER TOMAR INICIATIVA CUANDO ES NECESARIO.
10. NO TEMER EQUIVOCARSE.
11. NO TEMER SER INCONSTANTE.
12. SER VERSÁTIL.
13. SER IMAGINATIVO.
14. ELIMINAR PRECONCEPTOS.
15. REDEFINIR CONSTANTEMENTE SU ROL, TAL COMO LO DICTA LA REALIDAD.

Other presented:
Estética y Revolución
Comunicado Junio 24 1971 al Secretario General de la Conferencia sobre Medio Ambiente Humano (Naciones Unidas)

Works exhibited:
Comunicado of June 24 1971 to the General Secretary of the Conference of Human Environment (United Nations)

"ESTHETICS & REVOLUTION" TO BE INVOLVED IN USEFUL LABOR —AS A REVOLUTIONARY ARTIST— YOU MUST:

1. BE AVAILABLE WHEN NEEDED.
2. FORGET ABOUT IMPRINTING YOUR OWN STYLISTIC ESTHETIC ONTO THE REALITY.
3. DEAL WITH DAY-TO-DAY REALITIES, NOT FANTASIES.
4. BE ABLE TO OVERCOME YOUR PERSONAL HAND-UPS.
5. DEAL WITH ISSUES, NOT PERSONALITIES.
6. BE ACTIVE, NOT REACTIVE.
7. BE ABLE TO WORK ALONE, OR WITH OTHERS.
8. BE FLEXIBLE.
9. BE ABLE TO TAKE INITIATIVE WHEN NEEDED.
10. NOT BE AFRAID OF MAKING MISTAKES.
11. NOT BE AFRAID OF BEING INCONSISTANT.
12. BE VERSATILE.
13. BE IMAGINATIVE.
14. GET RID OF PRECONCEPTIONS.
15. CONSTANTLY REDEFINE YOUR ROLE AS REALITY DICTATES.

guerrilla art action group

Algunas imágenes del catálogo de la exposición publicado por el CAYC

Esta posibilidad de que se representase la versión de Latinoamérica mediada desde el CAYC en muchos centros de arte tanto en España como en otros lugares de Latinoamérica, Europa y Estados Unidos permitirá exportar sus ideas de manera efectiva mediante las distintas versiones de esta exposición, a la que fue ampliando su lista de invitados, y también posibilitó ir definiendo de manera más exacta los intereses y posibilidades de transformarse en el punto de referencia para los conceptualismos latinoamericanos.

Ahora, sin duda, el siguiente desafío del CAYC sería la definición de su rol al interior de Argentina respecto de los legados críticos que le antecedían.

En 1974, Glusberg escribe un texto para la exposición de Horacio Zabala en el CAYC en cuyo primer párrafo señala:

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» en 1968, capitaneada por el rosarino Juan Carlos [sic] Renzi, el «Catálogo» 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», 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.¹⁴³

Fernando Davis atiende estas diferencias explícitas de los distintos episodios, y propone que esta línea de continuidad de las experiencias de la vanguardia de los sesenta en Argentina más radicalizadas y las producciones disímiles del Grupo de los Trece construyen un espacio de legitimación del conceptualismo ideológico, ya que estos antecedentes, según el relato de Glusberg, «pretendían extender sus efectos a una serie de producciones que reconocían como precursoras de estas prácticas “ideológicas”», y continúa afirmando que, en este caso, la construcción de este relato establecía el lugar que ocuparía el CAYC en el campo artístico de los setenta, estableciendo una «continuidad» con el proyecto interrumpido de Romero Brest en el Di Tella de los años sesenta. Esta continuidad a modo de genealogía sin conflicto será desarrollada más adelante por la

¹⁴³ Fernando Davis, «El conceptualismo como categoría táctica», op. cit., 37.

curadora puertorriqueña Mari Carmen Ramírez, quien reemplazará esta noción por la de «constelación», en la línea de Adorno, cuestión que es compartida también por el artista y escritor Luis Camnitzer: «Su argumento era que “genealogía implica un linaje que no existe en las manifestaciones conceptualistas latinoamericanas”». ¹⁴⁴ Otros autores manifestarán la igualmente conflictiva noción de Ramírez, como se presentará en capítulos posteriores de este estudio.

¹⁴⁴ Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación latinoamericana. Arte conceptualista latinoamericano* (Montevideo: Hum, 2008), 345.

1.4. De los «nuevos comportamientos» al «conceptualismo ideológico»

En 1972, la Serie B de la editorial Comunicación de Madrid publicó la primera edición del libro del esteta Simón Marchán Fiz *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*. A propósito de esto, el autor recuerda que

Mi libro apareció a primeros de mayo de 1972, es decir, un mes antes que la celebración de los Encuentros, así como de la Documenta V de Kassel. Causó gran revuelo en España y cosechó varias críticas encomiosas. Después yo estuve presente tanto en los Encuentros como en la Documenta de Kassel. En este, a través de mis contactos con Alemania —había estudiado casi cuatro años allí— tomé contacto con H. Szeemann y logré que se incorporaran a los videos de la Documenta¹⁴⁵ los artistas catalanes como Muntadas, J. Benito, F. Abad y R. Llimós, que habían acudido a la Documenta por su cuenta y yo gozaba de una Beca del gobierno alemán, la DAAD.¹⁴⁶

El libro recogía una serie de episodios de prácticas artistas experimentales que sucedían en el momento. Como el mismo Marchán Fiz recuerda, a partir del análisis que él hizo de las prácticas artísticas que se realizaban casi al mismo tiempo que escribía, «descubrí las vanguardias contemporáneas y las históricas al mismo tiempo, eso fue en los años 1965 y 1966, desde una ciudad que era clave en ese momento, Colonia».¹⁴⁷ En esos años Marchán Fiz conoce personalmente el trabajo del artista John Heartfield¹⁴⁸ y estudia las vanguardias

¹⁴⁵ El curador Harald Szeeman plantea los ejes principales de la Documenta V (1972) titulada *Interrogar la realidad. Mundos plásticos hoy*.

¹⁴⁶ Entrevista de la autora con Simón Marchán Fiz, noviembre del 2014.

¹⁴⁷ Darío Corbeira y Marcelo Expósito, «Simón Marchán Fiz. Extractos de la entrevista realizada por Darío Corbeira y Marcelo Expósito», *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* 1 (2003): 140.

¹⁴⁸ En 1972 Marchán Fiz colaboró en el desarrollo de una exposición de Heartfield en la galería Redor de Madrid. La galería había sido fundada por Tino Calabuig, Raimundo Patiño, Alfredo Alcaín, Alberto Corazón y Faiz Hussien.

históricas, como el dadaísmo político y el constructivismo soviético; estas fuentes, recuerda, «nos hicieron percatarnos de que el problema del arte no era un problema únicamente hegeliano-marxista de contenido, sino que era un problema de lenguaje».¹⁴⁹ Estos contenidos serán los que Marchán Fiz comenzará a divulgar en la universidad desde 1970,¹⁵⁰ a su vuelta a Madrid, y que va a desarrollar paralelamente a su militancia en el Partido Comunista, además de sus colaboraciones con la galería Redor y el Instituto Alemán de Cultura de Madrid.

A partir de seminarios que Marchán Fiz dictaba en la universidad van a darse dos situaciones: por un lado divulga información marcadamente antifranquista, y por otro, prácticas artísticas que no se relacionaban con el realismo social de la izquierda tradicional. En esos años Marchán Fiz trabajó en la revista *Goya* y pudo publicar artículos relacionados con las vanguardias históricas, aunque el director¹⁵¹ de la revista era un hombre liberal conservador que puso confianza en las propuestas de Marchán Fiz para que pudiera publicar lo que el esteta considerase pertinente y con mucha libertad. Por otra parte, el episodio de fundación en 1970 de la editorial Comunicación va a determinar la posibilidad de aunar el proyecto de divulgación de información de las nuevas prácticas artísticas con la presentación de las propuestas analíticas para abordarla. Si bien Marchán Fiz no fue fundador,¹⁵² sí era parte del equipo inicial que se había conformado al cerrar la editorial Ciencia Nueva de Madrid y fue el diseñador y artista Alberto Corazón quien lo invitó a participar como editor y autor de algunos libros.

¹⁴⁹ Darío Corbeira y Marcelo Expósito, «Simón Marchán Fiz. Extractos de la entrevista realizada por Darío Corbeira y Marcelo Expósito», op. cit., 140.

¹⁵⁰ El curso que impartía en la Facultad de Letras de la Universidad Complutense de Madrid durante 1970-1971 se titulaba *La última vanguardia, 1960-1970: historia y estética*. Este curso no fue formalmente reconocido por la universidad hasta 1972.

¹⁵¹ José Camón Aznar (1898-1979) dirigió desde 1951 la Fundación Lázaro Galdiano, que en 1954 creó la revista de arte *Goya* bajo la dirección de Camón Aznar. Su idea fue crear una gran revista de arte como no existía hasta el momento en España y que recogiera colaboraciones de escritores en distintas ciudades del mundo.

¹⁵² El grupo fundador estaba formado por los hermanos Visor, Alberto Corazón, Valeriano Bozal y Ludolfo Paramio.

El contexto en el cual fue escrito este libro, *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*, es el de los últimos años de la dictadura de Franco en España y desde su perspectiva ejemplifica un escenario que se identificaba con el antifranquismo y con formas de articulación entre el arte, la comunicación y la política. Como subraya el autor,

Nuestro replanteamiento de la relación entre vanguardia y política iba en la órbita de la concepción vanguardista de no seguir solo un género artístico, sino tener una visión global según la cual las cosas inciden unas sobre otras, según la cual en determinadas situaciones no se sabe qué es antes y qué es después.¹⁵³

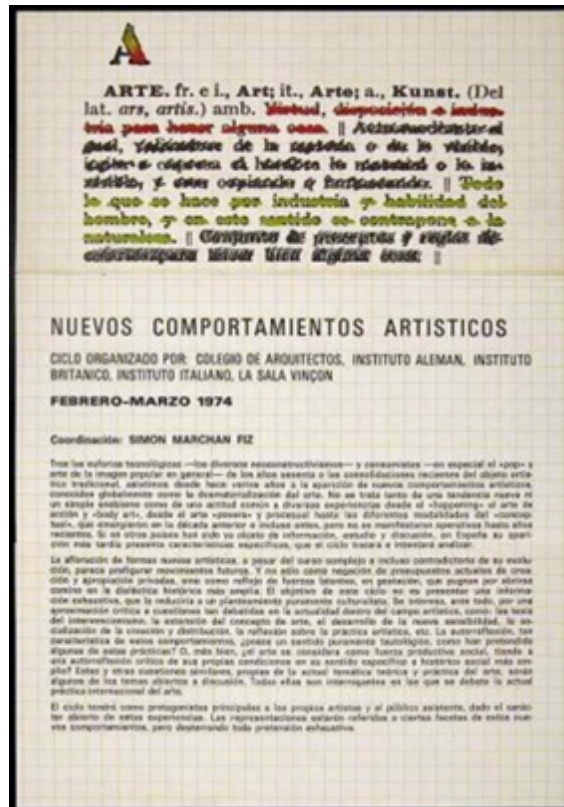
Y continúa:

Estábamos replanteando las vanguardias teniendo ya como horizonte las vanguardias históricas, pero con deseos de sintonizar con las vanguardias del presente.¹⁵⁴

El contexto en el que se edita el libro es en primer lugar el de un grupo de personas alrededor de la editorial Comunicación, proyecto que coexistía con una generación de productores culturales madrileños que buscaban una alternativa que articulara arte, realidad social y acción política. Estas nuevas tendencias entendían el compromiso con la realidad desde la experimentación lingüística y la revisión y elaboración teórica de las vanguardias históricas. Lo que se encontraba alrededor de Comunicación era un grupo que quería elaborar redes y formas de asociación que pudieran superar el marco opresivo de los últimos años del franquismo.

¹⁵³ Darío Corbeira y Marcelo Expósito, «Simón Marchán Fiz. Extractos de la entrevista realizada por Darío Corbeira y Marcelo Expósito», op. cit., 142.

¹⁵⁴ *Ibíd.*



Afiche con la programación y anuncio de las actividades referidas a los *Nuevos comportamientos artísticos* a realizarse en Madrid

Comunicación será una editorial, una colección de libros y una publicación mensual que recoja lo que sucedía en su entorno, sobre todo en relación a pensar esos nuevos escenarios posibles. Marchán Fiz lo concebía como un proyecto que atendía directamente al problema de la especificidad de los lenguajes y el conocimiento de lo que se entendía en ese momento como la estructura interna de todos los ámbitos del lenguaje del arte y de la cultura. Era una especie de respuesta respecto al debate incipiente que tenían en España en esos momentos las problemáticas del lenguaje respecto de la producción artística y la cultura contemporánea junto a la divulgación de las vanguardias radicales y la teorización de los medios.

Desde allí emergerá también la noción que utilizará Marchán Fiz para referirse al arte español de ese contexto, «nuevos comportamientos artísticos». Estos se entenderán como prácticas que utilizarán nuevos medios expresivos (video, fotografía, instalación, performance, documentos, etc.) pero también la posibilidad de articular el arte, la realidad social y la acción política tomando una posición respecto al arte y también al sistema

tradicional del arte. Un aspecto importante que va a ayudar a la emergencia de estas prácticas serán las redes de distribución y circulación alternativas, que ya no serían las galerías comerciales, sino espacios sociales, culturales, universidades, etc. En todo caso, el autor va a llamar la atención sobre el bajo interés que en el momento va a suscitar este tipo de prácticas en España, como señala en la edición de 1974 de su libro:

No está teniendo una acogida demasiado entusiasta que digamos por parte del establecimiento cultural y artístico. Conocido el contexto inmovilista, reaccionario definitorio de nuestra vida político-social, el peso de nuestra tradición y normatividad artística, así como los intereses puestos en juego en los círculos más directamente afectados, no debe sorprender la falta de interés.¹⁵⁵

Esta poca atención del momento no va a cambiar mucho en la transición española y muchas de estas experiencias solo recientemente van a ser revisadas y sistematizadas en la historia del arte y las exposiciones de arte del Estado español.

En el entramado que determina la emergencia de estos «nuevos comportamientos artísticos» hay que considerar la articulación con las actividades realizadas en la galería Redor de Madrid, pues fue el lugar donde muchas de estas nuevas prácticas artísticas se desarrollaron. El espacio era definido como «un entorno alternativo y autónomo de producción artística fundamentado en la investigación y experimentación en los lenguajes de la cultura contemporánea, y no en una noción elitista de la vanguardia».¹⁵⁶ Uno de sus fundadores fue el artista Tino Calabuig, quien como Marchán Fiz había vivido fuera de España unos años —en su caso en Estados Unidos— y que además estuvo muy ligado al Partido Comunista Español, en concreto a su célula de artistas, una de las muchas que el Partido organizó en función de los diversos sectores profesionales. Calabuig volcó su

¹⁵⁵ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)* (Madrid: A. Corazón editor, 1974), 273.

¹⁵⁶ Los artistas Tino Calabuig, Reimundo Patiño, Alfredo Alcaín, Alberto Corazón y Faiz Hussien, vinculados galería Redor, escribieron un decálogo donde proponían estas líneas programáticas del espacio. En Simón Marchán Fiz, «Prólogo a la primera edición de *Del arte objetual al arte de concepto*», en «Nuevos comportamientos artísticos: Madrid 1971-1974». *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* 3 (2005): 87.

interés en la galería Redor, un interés que, en sus palabras, «se dirigía a la fórmula que dice que la sociedad se puede transformar desde distintos aspectos».¹⁵⁷ La galería Redor fue un espacio donde circularon reuniones y exposiciones de la vanguardia madrileña; para sus impulsores era importante enmarcar una práctica comprometida con el presente sin caer en los recurrentes caminos del realismo social. «Surgió como un taller que alquilamos Alberto Corazón y yo en 1969, un local que estaba justo debajo de la vivienda que yo había alquilado»,¹⁵⁸ recuerda Calabuig. Allí se van a centrar, en primer lugar, en desarrollar un centro gráfico que priorizaría la serigrafía como un medio con el que posibilitar la circulación de imágenes, como por ejemplo con la difusión de obras gráficas en las asociaciones de barrio, y en segundo lugar, en montar prácticas que no se podían organizar en otro tipo de galerías de fin comercial y generar de este modo una alternativa que «consistía en organizar un espacio público —porque no había ninguna intención de *underground* o de clandestinidad en absoluto—, totalmente desligado de cualquier vinculación orgánica»¹⁵⁹ con el PCE, como señala el artista.



Vista de la exposición de John Heartfield en la Galería Redor de Madrid.

¹⁵⁷ Darío Corbeira y Marcelo Expósito, «Tino Calabuig. Extracto de la entrevista realizada por Darío Corbeira y Marcelo Expósito», *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* 1 (2003): 132.

¹⁵⁸ *Ibíd.*

¹⁵⁹ *Ibíd.*, 134.

Hay que considerar una amplia variedad de posibilidades de las posiciones de los artistas españoles que se articulan bajo esta denominación de los «nuevos comportamientos» de Marchán Fiz y no se trataría tanto de una corriente homogénea, sino de la identificación de algunos episodios que se pueden articular en un relato diferenciador, compuesto por el autor, para identificar las prácticas de ese momento de las producidas en otros contextos del arte conceptual. Marchán Fiz identificará más adelante tres grandes actitudes ante el conceptualismo de parte de los artistas españoles de los «nuevos comportamientos». La primera de ellas consiste en las respuestas críticas a sus planteamientos, entre las que considera las del artista y teórico Ferrán García Sevilla a partir de diversos textos, como por ejemplo «Las coordenadas del pensamiento artístico», presentado como una charla en el ciclo *Nuevos comportamientos artísticos* celebrado en Madrid y Barcelona en 1974. La segunda actitud correspondería al grupo ligado al body art en el que destacaban Cunyart, Utrilla y Olga Pijoan,¹⁶⁰ a quienes denomina como «más templados tanto artística como

¹⁶⁰ Sobre la incidencia de la obra de Olga Pijoan en el contexto catalán desde una perspectiva feminista, la investigadora Maite Garabayo ha señalado: «Veo en la acción de Olga L. Pijoan una afirmación de la presencia de mujeres artistas en el conceptualismo catalán, que se materializa en situar el cuerpo ocupando un espacio, y que supone, al mismo tiempo, una apuesta por la experimentación con nuevos medios en general y por el arte de acción en particular». Pero sobre las condiciones y deriva de su obra, concluye: «Era mujer y no pertenecía a una clase pudiente, la combinación perfecta para no garantizar su supervivencia dentro del sistema del arte. Estuvo activa entre 1972 y 1974, año en el que su nombre desaparece de exposiciones y muestras. A pesar de la brevedad de su trayectoria, produjo algunas de las acciones más interesantes de la época, y utilizó su propio cuerpo como eje central de diversas propuestas. Después, parece que “renuncia” a dar continuidad a su trayectoria artística. Las razones pudieron ser varias, su separación del también artista Carlos Pazos, que data del mismo momento, un accidente que tuvo su madre y la obligó a ocuparse de su cuidado, o, quizá, como ha señalado el propio Pazos, que “hacer carrera en el mundo del arte le importaba más bien poco”. Obviamente el relato que de su trayectoria se ha difundido hasta el momento omite como razones de esta renuncia las dificultades añadidas que seguramente la artista encontró por cuestiones de género y clase. Si ya era difícil perpetuarse en el sistema del arte cuando la novedad que implicaron las nuevas prácticas comenzó a desvanecerse, la falta de recursos económicos y su condición de mujer-artista no debieron ayudar demasiado. Olga L. Pijoan murió en Nicaragua en 1997, donde se dedicaba a enseñar dibujo y pintura a niños, en un taller que ella misma había fundado». Maite Garabayo, «Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo» (tesis doctoral, Universidad del País Vasco, 2014), 122.

ideológicamente». La tercera actitud se relaciona con Grup de Treball, a quienes identifica como una gran diferencia de prácticas pero unidos por las ideas de Pere Portabella y la capacidad organizadora de Antoni Mercader:

Este tercer grupo fue el que más se dio a conocer, el que representó con más claridad que ningún otro eso que hemos denominado el «conceptualismo ideológico» tal y como se mostró en la Bienal de París de 1975.¹⁶¹

Esta identificación de las prácticas artísticas con una vinculación directa con el contexto histórico donde se desarrollaban va a ser uno de los argumentos que utilizará el autor para definir lo que denomina estos tipos diferenciados de conceptualismos ideológicos. Pero sin duda que es importante destacar las diferencias al interior de las nominaciones en estos «nuevos comportamientos artísticos». Atender las diferencias internas de los artistas en el contexto español va a ser una dificultad para acuñar un solo término que pueda unificar una diversidad de posturas y producciones, puesto que cada experiencia muchas veces estaba en directa relación con el contexto donde se producía, sobre todo la respuesta o resistencia de los artistas de diversas ciudades respecto a la dictadura franquista hasta 1975 o incluso después de ese año, en los primeros tiempos de la transición democrática. Esto va a relacionarse con las dificultades que también se manifestaron en otro «territorio» de los conceptualismos ideológicos como fue el de las diferencias al interior del Grupo de los Trece del CAYC, como se ha señalado en el capítulo anterior.

En 1974 el Instituto Alemán de Madrid¹⁶² acogió el seminario *Nuevos comportamientos artísticos* en el que participaron, entre otros, Simón Marchán Fiz, Alberto Corazón, Juan Manuel Bonet y Nacho Criado. La expresión, que se utiliza también para identificar este ciclo, se refiere a un tipo de práctica de arte conceptual que se sitúa en una superación de la tautología y que se orienta profundizando sobre el «comportamiento objetivo» de los órganos perceptivos y cognoscitivos humanos, así como en el «comportamiento por

¹⁶¹ Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés, «Entrevista con Simón Marchán Fiz», en *Arte conceptual revisado*, op. cit., 51.

¹⁶² El ciclo fue organizado por el Colegio de Arquitectos, el Instituto Alemán, el Instituto Británico, el Instituto Italiano y la Sala Vinçon. Se realizó en Madrid y en Barcelona, y la coordinación estuvo a cargo de Simón Marchán Fiz.

relación al objeto de apropiación», y en ese aspecto se trataría de producir un arte que intentaba «bucear en los nuevos modos de activar la conciencia, nuestros comportamientos y esquemas perceptivos, creativos, etc., para estar en condiciones de hacer extrapolaciones a cualquier clase de relaciones y situaciones»,¹⁶³ de esta manera los logros de estos llamados «nuevos comportamientos» pasaban por modificar los códigos de lectura de los objetos y subvertir la figura del receptor pasivo, quien ahora promueve respuestas; es entonces cuando se logra «transgredir la estructura pasiva, conformista de nuestro comportamiento frente a la realidad, tan marcada por los reflejos condicionados de la actual “comunicación” alienante de los nuevos medios y las pautas sociales».¹⁶⁴

El afiche que difunde e informa de este ciclo está coronado por la definición tachada en un diccionario de la palabra «Arte». El texto registra la agenda de estos ciclos, así como sus participantes internacionales —Timm Ulrichs, Mario Merz, Wolf Vostell y Stuart Brisley—. El texto de Marchán Fiz vincula estos nuevos comportamientos con la desmaterialización del arte y señala que

No se trata tanto de una tendencia nueva ni un simple snobismo como de una actitud común a diversas experiencias desde el «happening» al arte de acción y «body art» desde el arte «povera» y procesual hasta las diferentes modalidades del «conceptual» que emergieron en la década anterior e incluso antes, pero no se manifestaron operativas hasta años recientes.¹⁶⁵

Desde estas mismas premisas es que el autor va a ejemplificar no solo las experiencias españolas, sino las que había conocido gracias a las gacetillas del CAYC, que eran enviadas periódicamente por Jorge Glusberg hacia España. Estos vínculos se remontan a su participación como corresponsal de la revista *Goya*, donde escribe una serie de artículos, como por ejemplo una «Crónica de Buenos Aires» en 1968, y también sobre la «X Bienal de São Paulo» en 1970. Simón Marchán Fiz entró en contacto con Glusberg cuando este hizo su primer viaje a España:

¹⁶³ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, op. cit., 270.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980* (Madrid: Akal, 2007), 431.

Conocí a Jorge Glusberg hacia mayo de 1968. Yo llevaba unos meses como redactor jefe de *Goya. Revista de arte*, y Jorge me visitó para proponerme ser colaborador de la misma desde Argentina. Por entonces nos enviaban crónicas de arte desde distintas capitales europeas y americanas, y Jorge se convirtió en nuestro cronista para Argentina y América Latina. Desde entonces, mantuvimos una permanente relación profesional y amistad personal, incluso familiar, hasta su muerte.¹⁶⁶

Esta relación explica la recepción de Marchán Fiz de todo el material publicado por el CAYC y las ideas que portaban, como por ejemplo las relacionadas con *arte de sistemas* o *arte e ideología*. Glusberg enviaba a Marchán Fiz todas las gacetillas y publicaciones que producía el CAYC, y desde esos envíos es que este se iba haciendo una idea de lo que sucedía en Argentina con las prácticas artísticas del momento. Todas adscritas al CAYC como un centro de programación cultural pero también depositario de las ideas que distribuía Glusberg.

Marchán Fiz, en su libro *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*, identifica tres tendencias en el arte conceptual del momento: la *lingüística*, cuyo principales teóricos son Joseph Kosuth y la revista inglesa *Art & Language*; la *empírico-medial*, en que los aspectos conceptuales están indicados y el *conceptualismo ideológico*. El autor escribe, a propósito del arte conceptual en sociedades periféricas, el posible desborde de las tautologías y la inserción en sistemas sociales más amplios:

Esta necesidad se ha dejado sentir en diversos países, sobre todo en aquellos donde, tras una primera apropiación mimética de las tautologías y del colonialismo cultural, estas prácticas se están viendo sometidas a grandes tensiones. Tensiones provocadas por las contradicciones sociales peculiares [...]. [Y continúa] España y Argentina son dos ejemplos de lo que un conceptualismo puro consideraría una versión degenerada del mismo, en especial si uno se detiene en sus propuestas. En Argentina se ha hablado de un conceptualismo ideológico, aplicado a diversas manifestaciones.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Entrevista de la autora con Simón Marchán Fiz, noviembre del 2014.

¹⁶⁷ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, op. cit., 325-326.

Es decir que, Marchán Fiz se refiere únicamente a las manifestaciones de dos países, España y Argentina. Las referencias son el CAYC y el itinerario que dio como resultado lo que se denominó Tucumán Arde. En el primer caso, es a partir de la información que envía Jorge Glusberg, y por otro lado por la amistad de Marchán Fiz con el artista argentino Juan Pablo Renzi y más adelante otros artistas como Graciela Carnevale.¹⁶⁸

Simón Marchán Fiz ejemplifica la edición de 1974 de su libro con casos concretos de exposiciones en el CAYC de Buenos Aires: las muestras de *Arte e Ideología* del CAYC en 1972, donde exponen el Grupo de los Trece y más de cien artistas internacionales invitados. También con la exhibición *Homenaje a Salvador Allende*, pensada para septiembre de 1973;¹⁶⁹ *Video-alternativo*, realizada en enero de 1974 y *Arte de sistemas de Latinoamérica*, realizada en Amberes en abril del mismo año. El autor deja en claro que los

¹⁶⁸ Justamente Graciela Carnevale ha conservado un archivo importantísimo de los episodios relacionados con Tucumán Arde. Y desde las instancias de visibilidad de ese archivo en exposiciones canónicas o grandes eventos del arte contemporáneo es desde donde sale la misma crítica a la megacirculación de estos episodios, su inclusión en la noción de conceptualismo ideológico y la automática reducción de su potencial crítico porque se han normalizado las acciones solo en lecturas «artísticas», cuando las propuestas querían de por sí desmarcarse únicamente de ese campo de estudio e impactar en otros territorios críticos y sociales.

¹⁶⁹ Por el golpe de Estado se suspende la muestra *Arte de Sistemas*, proyectada en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile. En su lugar se programa la exposición *Homenaje a Salvador Allende* en el CAYC para el mes de octubre. Un ejemplo de los debates que producen estas muestras se recoge en parte en un episodio relacionado con el grupo de artistas conceptuales Art & Language, quienes fueron invitados a esta exposición y publicaron una carta donde hicieron llegar una serie de observaciones a los organizadores del CAYC. Ellos se preguntaron: «¿No resulta obvio que el así llamado arte internacional es realmente un medio de controlar de modo imperialista al pueblo haciendo de la cultura algo irreal, un tema para la educación, para expertos, para autoridades? [...] El efecto de la exhibición, si leemos correctamente la situación en América latina (y puede ser que no sea así dado que las noticias sobre América Latina escasean en Estados Unidos), sería permitir que el cadáver de la Cultura Oficial de Nueva York dictamine el significado de la cultura al pueblo de América Latina». Esta cita recogida por la historiador Jaime Vindel propone la siguiente reflexión: «La retórica internacional impulsada desde el CAYC, aun cuando diera cabida a propuestas abiertamente implicadas con lo social, podía verse finalmente sumida en la homologación del oficialismo cultural, que bloqueaba la posibilidad de emergencia de una cultura local de la diferencia ajena a la burocratización de esa esfera en los bloques capitalista y comunista». Y finaliza comentando que los artistas de este grupo vinculaban la administración de los signos de ese proceso a las elites económicas que controlaban los medios de comunicación masiva. Cf. Jaime Vindel, *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*, op. cit., 230-231.

ejemplos están sometidos a la información que va recopilando: «En Argentina se ha hablado de un conceptualismo ideológico, aplicado a diversas manifestaciones»,¹⁷⁰ aseveración que se refiere sin duda a aquellas planteadas por Jorge Glusberg. Marchán Fiz no conoce otras experiencias en América Latina para la edición de su libro de 1972, e incluso ante la segunda edición del libro en 1974¹⁷¹ incluye el capítulo «Nuevos comportamientos artísticos en España», lo que da cuenta del carácter progresivo de sus ideas para un libro que estaba escribiendo sobre aquello que sucedía en el momento. Y es que a la vez que se organizaba el material, este se estaba produciendo, como ha señalado el historiador del arte español José Díaz Cuyás.¹⁷²

¹⁷⁰ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, op. cit., 269.

¹⁷¹ La segunda edición la publica A. Corazón, Comunicación en Madrid. Y para ella, Marchán Fiz escribe una «Nota a la segunda edición» donde argumenta la necesidad de revisar algunas partes, aunque quedan prácticamente igual, salvo el capítulo tercero, que debe «reestructurar y ampliar» y señala «me pareció más oportuno corregir y extenderme en lo que quedó literalmente esbozado y ahora se ha configurado con más nitidez». Cf. Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, op. cit., 9.

¹⁷² José Díaz Cuyás participó en el 2012 en una mesa redonda en conmemoración del cuadragésimo aniversario de la primera publicación del libro de Simón Marchán Fiz. En dicha ocasión Díaz Cuyás hizo una serie de comentarios biográfico-intelectuales desde su posición de exestudiante de las cátedras de Marchán Fiz, y aportó un conjunto de reflexiones sobre la importancia del libro de Marchán Fiz en el contexto del arte contemporáneo español. La mesa redonda contó con la participación del mismo Marchán Fiz, la historiadora del arte puertorriqueña Mari Carmen Ramírez, el historiador del arte Francisco Calvo Serraller y, como moderador, el historiador del arte español y parte del MNCARS Jesús Carrillo. La presentación de Francisco Calvo Serraller, José Díaz Cuyás, Simón Marchán Fiz y Mari Carmen Ramírez, que se tituló *Del arte objetual al arte del concepto (1972-2012)* y fue realizada el 1 de marzo del 2013 en el MNCARS de Madrid, puede escucharse en el siguiente enlace:

<http://www.museoreinasofia.es/multimedia/arte-objetual-al-arte-concepto-1972-2012>, última visita, 26/10/2015.

1.5. Itinerarios desde Buenos Aires a Pamplona: *Hacia un perfil del arte latinoamericano* en los Encuentros de Pamplona de 1972

Los Encuentros de Pamplona acontecieron en 1972¹⁷³ en dicha ciudad española, promovidos por la familia de empresarios Huerta, la cual convocó esta cita para visibilizar las últimas tendencias del arte y la música experimental. Surgieron inicialmente como el apoyo a un encuentro musical de los integrantes del grupo ALEA, Luis de Pablo y José Luis Alexanco, que luego se transformó en un gran evento de arte experimental donde se propició que los mismos artistas fuesen quienes lo idearan y organizaran. Allí, más de trescientos cincuenta artistas coordinados por Ignacio Gómez de Liaño realizaron una serie de actividades, sobre todo situadas en la calle. Estos Encuentros se definieron como un hito sin continuidad de las propuestas experimentales del arte español en los últimos años del franquismo, y fueron el escenario donde se presentaron también obras de artistas argentinos y latinoamericanos llevadas por el CAYC por medio de Jorge Glusberg, cuyos vínculos recuerda Simón Marchán Fiz:

Creo que su vínculo con los Encuentros se produjo a través de las relaciones que trabó en España, pues, a partir del primer encuentro, en su gira europea visitaba España casi todos los años. En concreto, si no me recuerdo mal, participó en los Encuentros de Pamplona gracias a los contactos que había establecido con el artista José Luis Alexanco, uno de sus organizadores junto con el músico Luis de Pablo.¹⁷⁴

Hay que considerar a su vez que la revisión actual de estos Encuentros, junto a la recopilación de archivos y entrevistas a sus protagonistas, tanto a quienes formaron parte como quienes se desmarcaron de la cita, ha evidenciado tomas de posiciones críticas sobre uno de los episodios más intensos de visibilización de los procesos experimentales del conceptualismo en España. Marchán Fiz recuerda en 1990 esta ausencia de documentos y

¹⁷³ Del 26 de junio al 3 de julio (en vísperas de la celebración de San Fermín).

¹⁷⁴ Entrevista de la autora con Simón Marchán Fiz, noviembre del 2014.

archivos para referirse a lo que «realmente» sucedió en estos Encuentros y cómo este episodio definió de cierta manera los vínculos con los artistas asistentes con las diferentes opciones del conceptualismo.

Creo que entre los asistentes pocos tenían una conciencia muy elaborada o lúcida de lo que aquello significaba; incluso en su momento no tuvieron gran incidencia en el ámbito artístico español.¹⁷⁵

Una de las razones que argumenta es la escasa duración de este evento, a la que suma el atentado de ETA de aquellos días, hechos ambos que influyeron en la desmemoria inicial que se generó con estas experiencias. Marchán Fiz agrega:

Contemplados desde la distancia y, tal vez, la nostalgia, es indudable que supusieron un gran choque en la situación artística para la entrada de un conjunto de manifestaciones que en España apenas tenían desarrollo en aquellos momentos.¹⁷⁶

La propuesta de Marchán Fiz en ese momento fue que los efectos de estos Encuentros no se podían rastrear muy claramente en las artes visuales, a diferencia de en el ámbito musical, donde hubo un aporte muy significativo de parte de los asistentes, sobre todo internacionales.

Por otro lado, el cineasta catalán Pere Portabella recuerda su opción de no asistir a los Encuentros por su desinterés en quienes sí lo hacían, así como una toma de posición respecto a la forma en que estos se gestaban y organizaban:

Los Encuentros se planteaban como una fiesta/feria, como si aquí no pasara nada. Fue un proyecto «social» en función de los intereses de unos grupos muy ligados al sistema y por lo tanto al régimen, así que decidí no acudir.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés, «Entrevista con Simón Marchán Fiz», en *Arte conceptual revisado*, op. cit., 49.

¹⁷⁶ *Ibid.*



Cúpula neumática de 150 m. de largo y 100 m. de ancho, con 16 m. de altura en la parte central, obra del arquitecto J. M. Prada Poole, ubicada en la plaza principal de Pamplona, donde se realiza esta exhibición.

Pneumatic dome of 150 m. length, and 100 m. width 16 m. of height in the center, work of Architect J. M. Prada Poole, located at the main square of Pamplona, where this exhibition takes place.

Jorge Glusberg agradece a los Directores de ALEA, los artistas Luis de Pablo y José Luis Alexanco, por su invitación a participar en esta muestra.

Jorge Glusberg acknowledges with thanks the invitation to participate in this exhibition extended by the Directors of ALEA, the artists Luis de Pablo and José Luis Alexanco.

Página del catálogo *Hacia un perfil del arte latinoamericano* publicado por el CAYC, donde señala el lugar de exhibición en los Encuentros de Pamplona.

¹⁷⁷ José Díaz Cuyás y Carmen Pardo, «Pere Portabella», en «Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español», José Luis Cuyás, *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español I* (2003): 59.

Esta fractura que se genera por la no presencia de otros artistas como Antoni Tàpies y Joan Miró provoca solidaridad por parte de otros productores culturales de la época, que según Portabella estaban acordes al sistema político dictatorial que se vivía, pero también a una claridad sobre el sistema cultural donde se actuaba:

Fue una postura razonada, porque en cualquier situación, con una dictadura o sin ella, los sistemas conservadores más sensibles, con poder económico y político, tienen aspiraciones de organizar actos como estos, artísticos, por su valor de cambio.¹⁷⁸

Esta decisión, que según Portabella fue totalmente coherente, dejaba al descubierto la opción crítica frente a un sistema simbólico de intercambio donde las prácticas artísticas estaban en medio de un entramado de intereses, aunque también en el ambiente político hubo disidencia, como la de ETA, que el día de la inauguración dinamitó el monumento al general Sanjurjo.

En todo caso hay que destacar que, como han avanzado las investigaciones de Díaz Cuyás, la izquierda antifranquista española se divide. Por un lado la familia Huarte no formaba parte del antifranquismo, aunque la totalidad de los asistentes sí se declaraba antifranquista y además incorporaba todos los debates post Mayo del 68, enmarcados en lo que se denominó «contracultura». En ese sentido, la vieja izquierda va a etiquetar este encuentro como «elitismo pequeñoburgués». En la prensa se daba cuenta de que este evento no era una fiesta del pueblo, aunque por ese otro lado todos los asistentes se identificaban con una nueva izquierda cultural. Cuyás sitúa dos ejemplos en este sentido:

En aquella fiesta de la «oligarquía capitalista y burguesa» figuraba el CAYC con una exposición colectiva y ampliamente representativa del conceptualismo más radicalizado ideológicamente (junto con el catalán, poco después), y allí se distribuyó gratuitamente la primera edición española de una parte de *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord.¹⁷⁹

¹⁷⁸ *Ibíd.*

¹⁷⁹ José Luis Cuyás, «La carnavalización de la vanguardia», en «Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español», José Luis Cuyás, *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* 1 (2003): 24.

Sin duda que en este análisis del autor no hay una especificidad sobre la presencia argentina en los Encuentros. ¿Por qué se incluye tan abiertamente este material en medio de la radicalizada posición ideológica de la izquierda española? ¿Se trata de una ceguera polarizada? Al respecto, Simón Marchán Fiz recuerda:

Fueron unos encuentros muy precipitados y conflictivos a causa de la ceguera de la izquierda española, que no entendió absolutamente nada de lo que era una burguesía abierta al exterior. Yo, ahora, lo analizo y me quedo de piedra ante la ceguera y el sectarismo que nos embargaban a todos; es decir, el antifranquismo producía tal deformación de la realidad que éramos incapaces de distinguir entre lo que es un régimen dictatorial y lo que es una derecha conservadora o liberal.¹⁸⁰

Los Encuentros en Pamplona han significado para el contexto español un momento complejo de articulación entre vanguardia y sociedad, sobre todo atendiendo a las observaciones que hace el historiador Jesús Carrillo respecto a la reciente exposición y publicación que se hizo del evento en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, donde Carrillo sitúa una serie de características que singularizan los episodios a partir de

La construcción de una escena de vanguardia española normalizada frente al panorama artístico trasnochado y castizo dominante en el franquismo y que se desplegaría plenamente en la España democrática; la formación de una vanguardia española idiosincrática, que se descubre a sí misma a través de su contacto directo con las tendencias internacionales; la eclosión pública de los nuevos formatos y el arte no objetual: el cine experimental, el video, las instalaciones multimediales, las performances, los happenings y las intervenciones interactivas en el espacio urbano.¹⁸¹

¹⁸⁰ Darío Corbeira y Marcelo Expósito, «Simón Marchán Fiz. Extractos de la entrevista realizada por Darío Corbeira y Marcelo Expósito», op. cit., 143.

¹⁸¹ Jesús Carrillo, «El origen y el fin», *Carta 1* (2010): 90.

cayc

GT-119-II
21-4-72

argentina

buenos aires

566-8046

elpidio gonzález 4070

centro de arte y comunicación

El 30 de junio próximo el CAYC presentará en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima, por invitación de su director Alfonso Castrillón, la muestra que organizara el año pasado en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (que se había preparado para la BiénaI de Sao Paulo y que a raíz del boicot internacional el Centro decidió adherirse). Participarán: Eleanor Antin (USA); Manuel Barbadillo (España); Otto Beckman (Austria); Ian Breakwell (Inglaterra); Eugen Brickcius (Checoslovaquia); Stuart Brisley (Inglaterra); Don Celender (USA); James Collins (Inglaterra); Christo (Bulgaria); Agnes Denes (USA); Stano Filko (Checoslovaquia); Ken Friedman (USA); Hamish Fulton (Inglaterra); Jochen Gerz (Alemania); Claus Groh (Alemania); Olaf Hanel (Checoslovaquia); Peter Hutchinson (USA); Michael Kirby (USA); J.H. Kocman (Checoslovaquia); Joseph Kosuth (USA); Josef Kroutvor (Checoslovaquia); Peter Kuttner (Inglaterra); David Lamelas (Argentina); Les Levine (USA); Mario Merz (Italia); Ed Ruscha (USA); Bernardo Salcedo (Colombia); Jean Michel Sanejouand (Francia); Richard Serra (USA); Petr Stembera (Checoslovaquia); Timm Ulrichs (Alemania); Franco Vaccari (Italia); Jiri Valoch (Checoslovaquia); Lawrence Weiner (USA); William Woodrow (Inglaterra).

Además el CAYC presentará simultáneamente los trabajos del GRUPO DE LOS TRECE: Jacques Bedel; Luis Benedit; Gregorio Dujovny; Carlos Ginzburg; Jorge Glusberg; Jorge González Mir; Víctor Grippo; Vicente Marotta; Luis Pazos; Alberto Pellegrino; Alfredo Portillos; Juan Carlos Romero; Julio Teich; y de otros invitados latinoamericanos.

Entre el 26 de junio y el 3 de julio próximos el CAYC participará en el ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ARTE DE PAMPLONA. Para la cúpula neumática de 12.000 m² -obra del Arquitecto Prada Poole- a instalarse en la plaza principal de la ciudad, Jorge Glusberg presentará una exhibición que también se llamará ARTE DE SISTEMAS. En ella además de artistas europeos, latinoamericanos y norteamericanos participarán los siguientes artistas argentinos: El GRUPO DE LOS TRECE y Juan Carlos Deira; Antonio Berni; Carlos Clainan; Ernesto Deira; Hugo De Marco; Mirta Dermisache; Lea Lublin; Mario Mariño; Oscar Maxera; Isafas Nogués; Marie Orensanz; Aldo Pellegrini; Rogelio Polesello; Alejandro Puente; Josefina Robirosa; Osvaldo Romberg; Norma Tamburini; Clorindo Testa; Miguel Angel Vidal y Horacio Zabala.

También se enviarán para este Encuentro las tarjetas perforadas que sirvieron para desarrollar los gráficos del GRUPO BUENOS AIRES de Arte y Cibernética, así como films y video-tapes realizados en Buenos Aires. Para esta oportunidad el GRUPO DE LOS TRECE editará un catálogo especial con obras realizadas por cada uno de sus miembros.

En nuestro local de exposiciones se presentarán este año las siguientes muestras: Mel Bochner (USA); Sol Lewitt (USA); 121 grabados checoslovacos actuales (organizado por la Galería Nacional de Praga); Otto Piene (Alemania); El GRUPO DE LOS TRECE; Parte de ARTE DE SISTEMAS II (Hacia un perfil del arte latinoamericano); y una muestra al aire libre en la plaza Roberto Arlt (Escultura, Follaje y Ruidos II), durante el próximo mes de Setiembre.

Enviaremos al exterior muestras al Museo de Arte Contemporáneo de Sao Paulo (Brasil); al Instituto Cultural Mexicano-Israelí (Méjico); a la Galería Centro (Milán); a la Galería Vandres (Madrid) y al Studio Farnesse (Roma).

Presentaremos también este año, en el mes de setiembre, la continuación de ARTE DE SISTEMAS en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires. La idea para esa exposición es insistir en una aproximación que documente la posición del CAYC en la problemática que quiere promover en "Hacia un perfil del Arte Latinoamericano". Luego esta muestra, ampliada con otros países, se expondrá en Noviembre en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile. Incluirá obras, documentaciones, films y video-tapes de lo que está sucediendo en diferentes centros artísticos del mundo. Artistas de Praga, Bogotá, Caracas, Milán, Montevideo, Londres, París, Buenos Aires, Boston, Los Angeles, Río de Janeiro, Nueva York y Tokio exhibirán sus trabajos en un acuerdo común de simpatía hacia este país que hace punta en Sud América. ARTE DE SISTEMAS II intentará mostrar las ideologías de artistas para quienes el arte es una forma de ideología tal como lo es la política, la moral, el derecho o las costumbres. La idea es que esta muestra sirva de comunicación positiva entre un numeroso grupo de artistas de diferentes países y sus colegas chilenos que no deben dejar de conocer lo que está sucediendo fuera. Arte como idea o arte conceptual, arte político, arte de acción, sucesos, arte con computadoras serán exhibidos gracias a los buenos oficios del pintor Nenesio Antúnez, director del Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile.

Gacetilla del CAYC donde se menciona la presencia de los artistas en los *Encuentros de Pamplona* con el detalle de todos los envíos que se hicieron.

El punto de atención sobre «las tendencias internacionales» se refiere a la visibilización de artistas estadounidenses o europeos que hasta el momento habían tenido una circulación en el escenario internacional del arte y que fueron invitados a Pamplona por parte del grupo organizador.

En este entramado aparece también el CAYC con la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, como lo señala una gacetilla del Centro:

Entre el 26 de junio y el 3 de julio próximos el CAYC participará en el Encuentro Internacional de Arte de Pamplona. Para la cúpula neumática de 12.000 m² —obra del arquitecto Prada Poole— a instalarse en la plaza principal de la ciudad, Jorge Glusberg presentará una exhibición que también se llamará *Arte de sistemas*. En ella además de artistas europeos, latinoamericanos y norteamericanos participarán los siguientes artistas argentinos: el Grupo de los Trece y Juan Carlos Bercetche; Antonio Berni; Carlos Claiman; Ernesto Deira; Hugo de Marco; Mirta Dennisache; Lea Lublín; Mario Mariño; Osear Maxera; Isaías Nougués; Marie Orensanz; Aldo Pellegrini; Rogelio Polesello; Alejandro Puente; Josefina Robirosa; Osvaldo Romberg; Norma Tamburini; Clorindo Testa; Miguel Ángel Vidal y Horacio Zabala.¹⁸²

Es importante señalar que la exposición llevada a Pamplona justifica uno de los proyectos más importantes de Glusberg: que no existe el arte latinoamericano, sino las problemáticas latinoamericanas a las cuales pueden hacer referencia artistas que no solamente vivan en América Latina, es decir, que no sean latinoamericanos únicamente. Por eso en esta exposición solo hay cuatro artistas latinoamericanos; dos chilenos, Juan Downey y Guillermo Deisler, y dos colombianos, Antonio Caro y Bernardo Salcedo. El resto son argentinos, y de distintos países como Alemania, Estados Unidos, Francia, Italia, Checoslovaquia, etc. Esta presencia de la exposición en Pamplona no solo refuerza la legitimidad de las ideas de Glusberg, sino que las hace enmarcarse en grandes eventos internacionales del arte experimental donde no importa tanto Latinoamérica como conocimiento situado sino lo que cada uno pudiera decir o definir como perteneciente a este lugar, al que el propio Glusberg también asiste para dictar una conferencia del mismo título de la exposición.

¹⁸² Jorge Glusberg, «Actividades próximas», gacetilla CAYC, *GT* 119 (21/04/1972).



Fotografías de las acciones de Carlos Ginzburg en diversos lugares de Pamplona

Respecto a otros materiales enviados para exponerse se anunció en las gacetillas antes de partir desde Buenos Aires que «también se enviarán para este Encuentro las tarjetas perforadas que sirvieron para desarrollar los gráficos del Grupo de los Trece de *Arte y Cibernética*, así como films y video-tapes realizados en Buenos Aires. Para esta

oportunidad el Grupo de los Trece editará un catálogo especial con obras realizadas por cada uno de sus miembros».¹⁸³ Esta publicación va a recoger la serie de acciones que fueron elaboradas por los artistas vinculados al CAYC, como por ejemplo las que realizó el artista argentino Carlos Ginzburg, que fue uno de los invitados internacionales con su obra titulada *Caminando*, en la que señalizaba con un cartel la ciudad de Pamplona como parte de su mismo proyecto de arte.

También se señala al CAYC como el «grupo que trajo la primera edición en español de un fragmento de *La sociedad del espectáculo*, de Guy Debord, que se editó en los Encuentros».¹⁸⁴ José Díaz Cuyás menciona en un texto que revisa contemporáneamente los Encuentros una serie de aspectos a tener en cuenta en la problematización actual de estos episodios. Uno de ellos es sobre la recepción y la llamada «inversión ideológica», donde señala:

Nos encontramos aquí con una inversión y con «otra» izquierda todavía sin nombre y sin cara en España. De algún modo, en aquella fiesta también se estaba celebrando la existencia de esa izquierda cultural, hasta entonces invisible, que ya no se identifica con la formalidad del Partido.¹⁸⁵

Y ejemplifica con los envíos argentinos para poner en tensión la crítica que se hacía desde la izquierda tradicional al lenguaje más experimental utilizado por los artistas en los Encuentros:

En aquella fiesta de «la oligarquía capitalista y burguesa» figuraba el CAYC con una exposición colectiva y ampliamente representativa del conceptualismo más radicalizado ideológicamente (junto con el catalán, poco después), y allí se distribuyó gratuitamente la primera edición española de una parte de *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord.¹⁸⁶

¹⁸³ *Ibíd.*

¹⁸⁴ José Luis Cuyás, «Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español», *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* 1 (2003): 31.

¹⁸⁵ *Ibíd.*

¹⁸⁶ José Luis Cuyás, «La carnavalización de la vanguardia», en «Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español», José Luis Cuyás, *op. cit.*, 24.

Es decir, que de alguna manera se instala como fuente de legitimación la presencia de la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano* como el fondo ideológico que también ejemplificará las ideas que escribe Marchán Fiz y en las que vuelve a insistir en el prólogo a la segunda edición de su libro en 1974.

1.6. El CAYC como problema

Los folletos y gacetillas del CAYC eran escritos en español y traducidos al inglés, dando cuenta del interés de Glusberg de la circulación internacional de esta información.

Mediante su difusión allende las fronteras argentinas, Glusberg se encargó personalmente de que las actividades del CAYC obtuvieran desde el inicio resonancia más allá de las fronteras nacionales.¹⁸⁷

Esta cuestión explica la recepción que tuvo Simón Marchán Fiz de todo el material procedente desde Argentina y de sus vínculos muy tempranos con el director del CAYC. Incluso en momentos en que la distribución se dificultó para el Centro, Glusberg elaboró nuevas estrategias «sustentables» de distribución de los contenidos. En la gacetilla número 399 de junio de 1974 Glusberg escribe:

Durante los últimos cinco años el CAYC ha estado enviando gacetillas informativas de sus actividades y catálogos de las muestras realizadas, sin cargo alguno. Nos sentimos muy orgullosos de haber podido realizar esta importante labor de divulgación: ya estamos en la gacetilla n° 400.¹⁸⁸

El director del centro justifica que frente al nulo apoyo financiero oficial y las alzas en los costos de papel, impresión y el incremento de las tasas en la distribución postal, el Centro decidía no seguir con esta labor. Sin embargo, insta a los interesados en seguir recibiendo la información a hacer depósitos fijos para las suscripciones semestrales o anuales según el envío de cheques a la sede del CAYC. La estrategia de distribución se

¹⁸⁷ Jaime Vindel, *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*, op. cit., 225.

¹⁸⁸ Jorge Glusberg, «Segundo y último aviso», gacetilla CAYC, GT 399 (11/06/1974). Recurso disponible en <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/747413/language/es-MX/Default.aspx>, última visita, 26/10/2015.

seguirá asentando esta vez en un nuevo modelo de distribución basado en la cooperación internacional que ya se había establecido en los años anteriores.

Pero es este proceso de internacionalización de las prácticas conceptualistas argentinas desde la visión de Glusberg el que va a complejizarse justamente porque desde el CAYC nunca se hizo algún tipo de análisis autocrítico del fenómeno del arte internacional, como ha puntualizado Vindel respecto a respuestas por ejemplo de grupos como *Art & Language*, que sí estuvieron presentes en algunas exposiciones del CAYC, en concreto en la exhibición-homenaje a Salvador Allende de septiembre de 1974, cuando el autor advierte por qué el grupo «tradicionalmente se identifica con el polo opuesto del binomio del que pasó a formar parte el conceptualismo ideológico del CAYC». Lo interesante a señalar es que si bien el CAYC ha sido el referente con el que argumentar esta diferencia identitaria fija de los conceptualismos latinoamericanos como ideológicos —«¿no resulta obvio que el así llamado arte internacional es realmente un medio de controlar de modo imperialista al pueblo haciendo de la cultura algo irreal, un tema para la educación, para expertos, para autoridades?»—,¹⁸⁹ se cuestiona al grupo aludiendo al peligro de ser parte de directrices imperialistas respecto a leer correctamente la situación de América Latina considerando que la información de la que se disponía en el momento era escasa. Esta postura internacionalista del CAYC «podía verse finalmente sumida en la homologación del oficialismo cultural, que bloqueaba la posibilidad de emergencia de una cultura local de la diferencia ajena a la burocratización de esa esfera en los bloques capitalista y comunista».¹⁹⁰ Desde el CAYC no se abordan prácticas conceptuales politizadas que adquirieran un cariz antiinstitucional, aunque Glusberg tuviera conocimiento de ellas y luego se fueran representando en una serie de conflictos con otros artistas argentinos que se desmarcaron del proyecto CAYC.

Luis Camnitzer propone que el CAYC se adscribió a cierta moda del arte internacional al apostar por esa legitimación exterior que fue a la vez homologando las diferencias:

El CAYC, al enfatizar una posición formalista (al menos durante sus inicios), ignoró la importancia del conceptualismo politizado que estaba teniendo lugar bajo sus narices (por

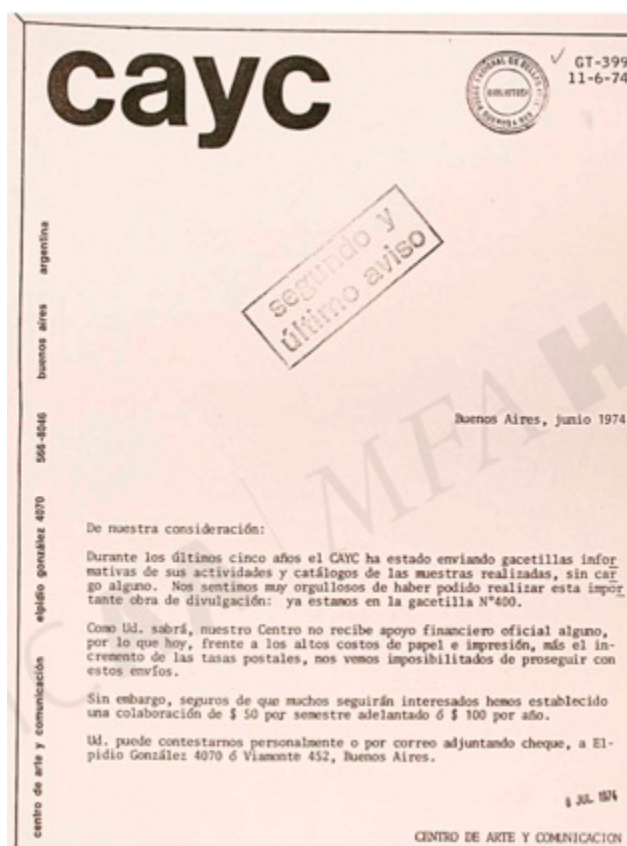
¹⁸⁹ *Art & Language* 2, 3 (1975): 39.

¹⁹⁰ Jaime Vindel, *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*, op. cit., 230.

ejemplo, Tucumán Arde en 1968). No solamente ayudó a la homogeneización cultural (basada principalmente en valores importados pre-envasados), sino que trató de afirmar su propia importancia inundando el mundo con su propaganda. En lo que parecía una caricatura de la publicidad, el material promocional del CAYC asediaba continuamente a todos los individuos que desde la periferia parecían poseedores de un mínimo de poder en la escena cultural internacional.¹⁹¹

Y como señala Vindel,

Camnitzer afirma que la peor de las consecuencias de esta política fue la erradicación de toda diferencia entre las producciones del centro y de la periferia «conceptuales».¹⁹²



Mensaje del CAYC para generar un modelo de retribución económica para sus gacetillas informativas

¹⁹¹ Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación latinoamericana. Arte conceptualista latinoamericano*, op. cit., 314.

¹⁹² Jaime Vindel, *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*, op. cit., 232.

1.7. Otros usos: ser pobre y ser conceptual

La historiadora del arte española Pilar Parcerisas replica las ideas de Marchán Fiz en su libro sobre conceptualismos españoles, señalando la «diferencia identitaria» de estos conceptualismos periféricos.

Cuando aplicamos el «conceptualismo» a periferias del arte como España o América Latina las premisas de la ortodoxia analítica del Arte Conceptual de los países anglosajones no sirven. El proyecto de las «periferias» se halla más vinculado a una realidad política y social, y la capacidad crítica del Arte Conceptual actúa uniéndose al contexto real.¹⁹³

Si bien se comprende esta caracterización de Parcerisas respecto a la influencia de sus lecturas sobre Marchán Fiz, es innegable que la versión crítica sobre los conceptualismos latinoamericanos había ya eclosionado al momento de estas declaraciones —como mínimo por los debates del multiculturalismo de los noventa—, que se inundan de conflicto sobre todo al establecer similitudes estratégicas entre un país y un continente, asumiendo un carácter homogeneizador a singularidades marcadas por el pasado colonial cuya memoria crítica no se detecta.

Parcerisas incluso menciona las especificidades en estas «doblemente» periferias del conceptualismo:

En América Latina, el Arte Conceptual estuvo estrechamente vinculado a un proyecto ético-social y dio respuesta a las circunstancias socio-artísticas del momento, como el impacto social de los nuevos regímenes militares, el «desarrollismo» incontrolado, el avance de las tecnologías vinculadas a la comunicación y la penetración del estructuralismo y la semiótica.¹⁹⁴

¹⁹³ Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, op. cit., 13.

¹⁹⁴ *Ibíd.*

Y utilizando una cierta « semejanza contextual » entre lugares tan disímiles como Argentina y España en relación a grupos de artistas con un contexto y formas de trabajar total y absolutamente diferentes, la autora señala:

El cariz ideológico y la aparición del arte politizado son dos características comunes tanto en América Latina, con el grupo de Rosario en Argentina y su acción política inserida en la práctica artística, como en España con el Grup de Treball.¹⁹⁵

Parcerisas advierte incluso semejanzas entre países tan diversos en sus memorias políticas y artísticas que no se logra comprender en cuanto a la diferencia identitaria a la que se refiere, y menos en lo relativo a vínculos con España.

No se llega a comprender cuáles serían estas características comunes en países con memorias tan disímiles y cuyo contexto político estaba atravesado por singularidades tan específicas durante los años sesenta y setenta, pero si incluso utilizamos estas posibles similitudes a las prácticas de los artistas, tanto el Grupo de Rosario como el Grup de Treball mantuvieron una distancia radical sobre la idea de agrupación o colectivización del arte. El Grupo de Rosario activó acciones específicas, como por ejemplo el itinerario denominado Tucumán Arde, en tanto el Grup de Treball se constituyó más en la línea de grupo articulado para comparecer en exposiciones y organizar un programa de trabajo común en respuesta al clima político en Cataluña. Estas claras diferencias generan una distancia crítica que deja en claro las especificidades y también promueve preguntas que plantearse en un giro distinto. Si no hay similitudes, ¿cuántas diferencias encontramos? Más allá de dar con una única respuesta, el objetivo es observar las maneras en que este discurso sobre el conceptualismo ideológico o politizado se ha ido construyendo, y por ejemplo al constatar las fuentes bibliográficas de la autora queda en claro que es la lectura sobre Simón Marchán Fiz la que fundamenta estas ideas.

Aunque más adelante serán también las ideas de Mari Carmen Ramírez las que utilizará Parcerisas para argumentar las semejanzas de los países latinoamericanos, ejemplificando así un tránsito poco conflictivo de los conceptualismos de América Latina, y sin especificaciones locales.

¹⁹⁵ *Ibíd.*, 27.

Se puede establecer cierta semejanza contextual entre algunos países de América Latina, especialmente entre Argentina y Brasil. Allí, el Arte Conceptual se abrió a una vía no retiniana que estimulaba otros sentidos (el olfato, el gusto, el tacto), una vía que también siguieron algunas de las manifestaciones del Conceptualismo en España.¹⁹⁶

Tal vez como no hay ejemplos a los que se refiere la autora, en términos de esas semejanzas que reconoce, esta parte del libro parece repetir análisis que han circulado en el contexto internacional del arte conceptual que justamente en muchas ocasiones ha homogeneizado diferencias para ingresarlas en instancias de circulación masivas como grandes exposiciones y eventos internacionales como bienales, ferias, etc. Las semejanzas contextuales identificadas por Parcerisas no llegan a ser explicadas o ejemplificadas, pues el libro solo aborda y profundiza sobre arte español, pero sí es un ejemplo notable del tipo de circulación que ha tenido esta categoría del arte conceptual ideológico como una diferenciación respecto del conceptualismo hegemónico anglosajón.

Es interesante constatar que, desde las prácticas de arte conceptual, en algunas ocasiones Parcerisas va a determinar no solo cómo el arte puede definir un contexto, sino incluso diferenciarlo o asemejarlo a otro, como los ejemplos de países como Brasil y Argentina. Estas prácticas de esos países, en su diferencia con el conceptualismo dominante, van a asemejarse en esa diferencia que según la autora está más allá del arte. El problema que se plantea acá no reside tanto en las distintas versiones de los conceptualismos, sino en las implicancias que puede tener su análisis para el entramado político-social donde se insertaban. Se trata entonces de poner atención sobre los regímenes desde donde emergían y dejar de lado la homogeneización en la que algunos análisis caen al referirse a América Latina como un contexto definido, cuando su indefinición ha sido la que ha permitido que justamente las prácticas experimentales tengan lugar:

Hablar de un carácter «ideológico» como atributo de las prácticas de la periferia supone, de manera implícita, su reconocimiento como otredad respecto de una identidad asociada a los

¹⁹⁶ *Ibíd.*

desarrollos del centro. Así, esta asignación de sentido restringe la diferencia de las prácticas conceptuales en América Latina a una condición preexistente.¹⁹⁷

Fernando Davis propone una lectura de los conceptualismos que no comprenden lo político de las obras no como un contenido que se le incorpora o comenta de la realidad externa:

Interrogar lo político en el arte en la trama múltiple de estrategias poéticas, artificios retóricos y tácticas interlocutorias que la obra enciende y moviliza en la interpelación de la escena en la que proyecta (y negocia) su sentido. Me importa insistir en la idea de que, aún cuando podamos hablar de una «dimensión política», reconocible en el nivel de sus contenidos o temas, tal opción no puede pensarse, en la obra conceptual, fuera de su radicalización estética, de su apuesta por problematizar sus propias condiciones de posibilidad.¹⁹⁸

En todo caso va a ser el mismo Simón Marchán Fiz quien señale en el prólogo del libro de Parcerisas que

En esta dirección se subrayan con razón los paralelismos sorprendentes entre nuestros Conceptualismos y los que emergieron por esos mismos años en América Latina, sobre todo en Argentina, así como en Alemania.¹⁹⁹

De alguna manera esta afirmación viene a legitimar la posición de 1972, cuando Marchán Fiz se refiere al conceptualismo ideológico sólo desde las experiencias argentinas vinculadas al CAYC.

Lo interesante es cómo Marchán Fiz también señala la pervivencia de esas ideas y su circulación. «Precisamente algunas muestras recientes, como la de *Global Conceptualism*:

¹⁹⁷ Fernando Davis, «Dispositivos tácticos. Notas para pensar los conceptualismos en Argentina en los 60/70», V, *Territorio Teatral*, en http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n4_02.html, última visita, 27/10/2015.

¹⁹⁸ *Ibid.*, VII.

¹⁹⁹ Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, op. cit., 7.

Points of Origin, 1950s-1980s, se han encargado de subrayar estas similitudes y analogías»,²⁰⁰ donde claramente se refiere a las ideas de Mari Carmen Ramírez, quien instala de manera mucho más fuerte la noción «conceptualismo ideológico» en el contexto de esos conceptualismos no hegemónicos o periféricos, y posibilitará la propuesta que establece Parcerisas en el caso de los conceptualismos en España (Madrid y Barcelona) o los llamados «nuevos comportamientos artísticos», que para Marchán Fiz serán una expresión más amplia que la de «conceptualismos».

A lo que Parcerisas señala:

Cuando aplicamos el «Conceptualismo» a periferias del arte como España o América Latina, las premisas de la ortodoxia analítica del Arte Conceptual de los países anglosajones no sirven. El proyecto de las «periferias» se halla vinculado a una realidad política y social, y la capacidad crítica del Arte Conceptual actúa uniéndose al contexto local.²⁰¹

Según esta condición en la que el relato del arte conceptual central cercano a la vertiente tautológico-analítica se contrapone a la de ideológico-político, muchas veces también se cae en un nuevo conjunto homogéneo que ya habría sido complejizado por las mismas prácticas artísticas que subvierten denominaciones y se definen por la localidad pero también por el conocimiento situado que elaboran.

Según Jaime Vindel aparecen nuevos problemas en esta posición:

En primer lugar, tal categorización tiende a caricaturizar al conceptual anglosajón, no solo porque existan en ese ámbito prácticas difícilmente asimilables al paradigma tautológico, sino porque además contribuye a que permanezca impensado el potencial político y crítico de las que sí se suelen ubicar bajo ese rótulo; en segundo lugar, vierte una mirada esencialista sobre el conceptualismo latinoamericano que, por una parte, uniformiza un panorama inmensamente diverso en cuanto a las poéticas desplegadas, y, por otra, suele conceder un menor grado de visibilidad a aquellas propuestas que en apariencia se aproximan más al denostado conceptualismo analítico que a la predeterminada alteridad latinoamericana.²⁰²

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*, 13.

²⁰² Jaime Vindel, *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*, op. cit., 127.

Este reduccionismo daría por supuesta una politicidad por el contexto en el cual emergen estas prácticas; su efectividad estaría determinada por las condiciones de origen. Este es el problema que también se desprende de las citas señaladas en el libro dedicado a los conceptualismos españoles, ya que Pilar Parcerisas se apoyaría en esa misma polaridad de centro y periferia para dilucidar la politicidad del conceptualismo español.

CAPÍTULO DOS

2.1. Algunos usos del «conceptualismo ideológico»

El tránsito anterior por la genealogía que contextualiza la emergencia de la noción «conceptualismo ideológico» no deja en descubierto la utilización posterior en otros contextos. Si bien la articulación entre el CAYC/Glusberg en el Buenos Aires de los setenta y Marchán Fiz en el tardofranquismo madrileño ya van a presentar algunos tipos de complejidades en cuanto a la terminología utilizada para describir las prácticas artísticas a las que se refieren, el primero en exposiciones y material informativo de ellas y el segundo en sus libros o ciclos organizados, una característica común es que sus escrituras serán testigo de lo que intentaban registrar.

En los años noventa hubo un intenso interés por la circulación del arte latinoamericano de nivel internacional. Se realizaron una serie de exposiciones y publicaciones que buscaban revertir la mirada esencialista sobre la diferencia y preguntarse por los modos de circulación de «lo latinoamericano» en el ámbito internacional que había sido hasta entonces pauteado desde los centros, y estas iniciativas querían poner en cuestión la imagen de alteridad elaborada por los centros sobre la producción artística en Latinoamérica.

Por un lado, la creación de la Bienal de la Habana no solo se ocupó de exhibir las producciones de artistas latinoamericanos, sino también de generar mesas de debate con intelectuales de los distintos países como manera de ir construyendo insumos teóricos para la problematización de lo latinoamericano; por otro, la realización de exposiciones como *Ante América*, que contó con la curaduría de Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León y Rachel Weiss y fue realizada en Bogotá con itinerancia a Estados Unidos, y *Encounters/ Displacements. Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles*, curada por Mari Carmen Ramírez y Beverly Adams en la Archer M. Huntington Art Gallery en 1992.

Pues bien, otro tipo de complejidad se añade a lo que sucederá con la utilización del conceptualismo ideológico casi veinte años después en el contexto internacional, cuando en la década de los años noventa esta noción comience a circular y a ser parte del vocabulario internacional del arte para referirse a algunos casos de conceptualismo de América Latina con un cariz unificador. Va a transformarse en una expresión problemática que igualmente va a ser operativa desde la agenda de internacionalización de algunos artistas latinoamericanos en la voz de la curadora puertorriqueña Mari Carmen Ramírez y se tornará una nueva norma para referirse a los conceptualismos latinoamericanos.

En este capítulo abordaremos las problemáticas derivadas de la noción «conceptualismo ideológico» que se han identificado en diversas instancias de circulación de la historia del arte latinoamericano, en las prácticas de artistas definidas como «conceptuales» y que algunos autores han ido problematizando en tanto expresión que reduce u homogeneiza las diversas prácticas artísticas en América Latina del periodo.

Se ha hablado de conceptualismo ideológico en algunas fuentes desde 1974, pero es sobre todo Mari Carmen Ramírez quien lo menciona de manera programática por primera vez en 1993, en el catálogo *Blue Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America*, donde señala que toma la noción del libro de Marchán Fiz. El primer problema es que Ramírez va a emplear «conceptualismo ideológico» para referirse a artistas de diversos países de América Latina que se irían unificando en relación a la adscripción de sus prácticas bajo esta noción, y en el caso de Marchán Fiz, la utilizó en los años setenta mencionando solo algunas experiencias argentinas, las que conoció vía el Jorge Glusberg del CAYC, que si bien se refirió al término «ideológico», fue de manera muy específica respecto a algunas prácticas de ese país.

Las inscripciones del «conceptualismo ideológico» de Marchán Fiz en los años setenta aludían a un tipo de mapa de circulación del arte en el contexto internacional determinado por los límites de las redes de circulación. Un ejemplo de ello es el tiempo que demoraba en el correo postal el envío de las gacetillas del CAYC entre Buenos Aires y Madrid, donde muchas veces los eventos sobre los cuales se informaba que sucederían en Buenos Aires ya habían finalizado al llegar a Madrid la información. Este descalce es justamente el que permite una discontinuidad de los relatos no solo por los límites geográficos, sino también temporales. La pregunta entonces sería si este término puede referirse al subcontinente, si

no estaba acotado a ciertas experiencias de la realidad argentina de esos años específicos — y se daban además únicamente en el CAYC— en el momento en que Ramírez reutiliza el término y lo hace operativo en sus proyectos curatoriales, como veremos más adelante.

Hay que destacar también algunos tipos de ecos que tendrán las postulaciones de Ramírez en otros agentes culturales que destacan específicamente esta operación discursiva de Ramírez para los conceptualismos ideológicos que identifica. En este sentido, va a ser significativa la valoración que hará el artista y curador uruguayo Luis Camnitzer de la propuesta de aquella, a partir de la inclusión de estas ideas tanto en exposiciones como en textos que explican estos conceptualismos diferenciados de América Latina, e incluso constatando sus pretendidas cualidades específicas. A propósito de esto, Camnitzer escribe:

Como ha señalado Mari Carmen Ramírez, el conceptualismo latinoamericano incluye cualidades sensoriales normalmente prohibidas en el canon conceptualista de los centros culturales de América del Norte y Europa.²⁰³

Tales diferenciaciones van a complejizar por un lado la caracterización de estos conceptualismos como ideológico-políticos de manera unitaria y la creación de un canon para el arte internacional que articulara un tipo de circulación por el contexto internacional despojando de conflicto las prácticas que señala. Pues es justamente en los años noventa bajo las ideas de Mari Carmen Ramírez y Luis Camnitzer en que se enmarca esta designación en el contexto global para proyectos elaborados desde Estados Unidos.

En la propuesta de Ramírez, en primer lugar se expanden las ideas del conceptualismo ideológico planteadas por Marchán Fiz con los ejemplos de Argentina y España hasta otros ejemplos abarcando más países como Chile, Brasil y Uruguay, donde vuelve a instalar estas prácticas como una «subrama» del conceptualismo canónico, una diferencia esencial determinada por un contexto que las transforma en un vínculo directo y unívoco. Es allí donde aparece la necesidad de pensar la inscripción del conceptualismo ideológico en la problemática de lo global, que vacía su sentido crítico inicial de esas prácticas porque deja de lado las especificidades locales y la resistencia de muchas de tales prácticas artísticas por

²⁰³ Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación latinoamericana. Arte conceptualista latinoamericano*, op. cit., 17.

entrar en los relatos hegemónicos de arte para convertirse en un canon, como ya se ha ejemplificado en episodios fundadores de este conflicto en el mismo CAYC de Buenos Aires. Sin las particularidades locales no se puede abordar críticamente la producción del conceptualismo en América Latina. El problema radica en la normalización de un sentido que era muchas veces disidente a la misma definición de conceptualismo, ejemplo de ello radica en el acto rebelde de Juan Pablo Renzi en la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano* de 1972 en la cual tildó el arte conceptual de moda con la que no se identifica.

La noción «conceptualismo ideológico» ha sufrido una deriva muy importante de señalar en el contexto de las prácticas artísticas, que se han ido relacionando o alienando por diversos autores bajo las expresiones de «conceptualismos» o «arte conceptual desarrollado en América Latina». Hay una genealogía que comprender y destacar que explica de alguna manera las interpretaciones actuales para las prácticas artísticas que se han entendido como «distintivas» de los diversos países de la región a partir de relatos con una especie de «domicialización», según palabras tomadas desde el análisis del archivo de Jacques Derrida,²⁰⁴ es decir, que están totalmente influidos por un relato predecesor que los legitima y condiciona totalmente hasta en sus lecturas más contemporáneas, está algo así como en el «inconsciente» del análisis de un cierto arte producido en América Latina en el periodo comprendido entre los las décadas de los sesenta y ochenta.

El problema es que este nuevo archivo del conceptualismo generado por la unificación de sus diferencias no toma en cuenta los disensos internos, y los conflictos se normalizan para construir un relato plano. En este sentido, Nelly Richard ha planteado que la memoria está en disputa constante y que su domesticación se encuentra siempre con fuerzas de resistencia que hacen que los fragmentos o residuos de la historia oficial se vuelvan capaces de articular otras maneras de recordar.

²⁰⁴ Utilizamos este término para explicar esa especie de dependencia tan fuerte de los relatos predecesores y justificar la importancia de construir esa genealogía para comprender el uso del término en la actualidad, incluso justificar las revisiones que han hecho varios historiadores del arte latinoamericanos. Cf. Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Madrid: ediciones Trotta, 1997).

Queda por imaginar el trabajo de una memoria que no sea la memoria pasiva del recuerdo cosificado, sino una memoria-sujeto capaz de formular enlaces constructivos y productivos entre pasado y presente para hacer estallar el «tiempo-ahora» (Benjamin) retenido y comprimido en las partículas históricas de muchos recuerdos discrepantes y silenciados por las memorias oficiales.²⁰⁵

²⁰⁵ Nelly Richard, «Roturas, memoria y discontinuidades (en homenaje a W. Benjamin)», en *La insubordinación de los signos*, op. cit., 32.

2.2. «Conceptualismo ideológico» de Mari Carmen Ramírez: argumentos para la operatividad de la noción

Convertir ese término en un término operativo.²⁰⁶

En los años noventa, la noción «conceptualismo ideológico» reaparece en otro contexto y viene a poner en escena un tipo de prácticas que no habían sido incluidas en los relatos anteriores ni sistematizadas bajo el mismo.

Mari Carmen Ramírez recurre a la noción introducida por Marchán Fiz para referirse a las prácticas conceptuales latinoamericanas, pero esta vez no solo a las de artistas argentinos, sino a las de una serie de otros artistas de distintos países que Ramírez va seleccionando entre aquellos que conoce en el momento de su escritura. Luego de conocer a Simón Marchán Fiz en la VIII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe (1988), donde este fue jurado de premiación,²⁰⁷ en esos momentos Ramírez recuerda que adquiere la tercera edición del libro que según ella «abrió derroteros impensables para mi trabajo curatorial en torno a esa coyuntura que destaca el libro y a su aplicabilidad en la especificidad latinoamericana».²⁰⁸ Para la curadora, el encuentro con este libro va a significar la actualización de lo que llamará «un bagaje teórico» y que ella reconoce como un «enfoque neomarxista de la Escuela de Fráncfort, el Postestructuralismo francés y el pensamiento crítico latinoamericano».²⁰⁹

²⁰⁶ Palabras de Mari Carmen Ramírez en Francisco Calvo Serraller et al., *Del arte objetual al arte del concepto (1972-2012)*, op. cit.

²⁰⁷ El jurado de premiación en esta bienal eran las personas a cargo de adjudicar los premios y debían ser personas reconocidas en el campo del arte internacional.

²⁰⁸ Palabras de Mari Carmen Ramírez en Francisco Calvo Serraller et al., *Del arte objetual al arte del concepto (1972-2012)*, op. cit.

²⁰⁹ *Ibíd.*



La Comisión Organizadora de la VIII Bienal de San Juan, de izquierda a derecha Srta. Maricarmen Ramirez, Liliana López, Jaime Suarez, Jose A. Torres Martino, Dr. Elias López Sobá, Felix Rodriguez Baez, Jose J. Villamil, Srta. Beatriz Santiago Ibarra.

Imagen de parte del jurado de la Bienal de grabados de San Juan en 1988, a la izquierda Mari Carmen Ramírez.

Otra cuestión que impactará las referencias de Ramírez desde su formación como historiadora del arte tradicional heredera de la escuela de Clement Greenberg recae en que para ella la escritura de Marchán Fiz le proveerá de otra versión:

Opuesto al marco crítico y rígido de Greenberg, la flexibilidad del enfoque proyectado por Marchán indicaba otro camino a seguir, un distanciamiento a la visión positivista de la historia del arte, un estrecho vínculo entre la teoría intrínseca y la poética de las obras a considerar, una asimilada introducción a aquellos principios tanto de semiótica como de lingüística para obras que rebasan parámetros estrictamente estéticos, esteticistas, una relación crítica con los nuevos medios y tecnologías que transitaban en el arte, y finalmente algo esencial dentro del conjunto de las características indicadas, una visión integral de arte y sociedad.²¹⁰

Desde esta perspectiva, se enlaza con la posición que el mismo Marchán Fiz tenía del trabajo del historiador del arte estadounidense.

²¹⁰ *Ibíd.*

En una entrevista de 1990, Marchán Fiz es cuestionado respecto a la noción de «conceptualismo ideológico», sobre cómo se constituye esta «rama» y de cómo las primeras opciones, la lingüística-tautológica y la empírico-medial, no serían realmente dos caras de una misma moneda, como una interpretación formalista deudora de Greenberg, a lo que el entrevistado replica:

Sin entrar en esta última afirmación, que sería bastante discutible desde la perspectiva de la propia crítica americana, dado que no creo que Greenberg se interesara por este tipo de manifestaciones y las vería desde una perspectiva antiformalista, aunque nosotros desde una perspectiva actual, las vemos desde una óptica mucho más formalista.²¹¹

Esta supuesta distancia del formalismo greenbergiano que tanto Ramírez como Marchán Fiz suponen evadir en sus análisis de los conceptualismos ideológicos es puesta en cuestión a partir de cómo se fue integrando a principios de los noventa al canon del arte internacional, que en muchos casos evadió el contexto y situó el análisis de las obras en las similitudes que podían tener con lo que se definía desde el canon central como lo que era o no conceptualismo. Este debate es que el que retomará justamente el proyecto que mencionaremos más adelante de un «conceptualismo global» a finales de la década de los noventa.

Ramírez destacará además las relaciones que establece Marchán Fiz entre las producciones de artistas de España y Latinoamérica —recuérdese que se refiere en exclusiva a casos argentinos—, que según ella se establecerán como «puentes» en la interpretación de las prácticas artísticas españolas y las de América Latina bajo el denominador común de las dictaduras, a lo que señala:

Mi lectura del libro no solo establece vínculos entre las situaciones española y latinoamericana sino que las postula en un mismo plano de igualdad, cabía en mi propósito la realidad del aislamiento y distancia abrupta que nos separa de los centros, así como mi anhelo tan utópico como consiente, de que un innegable reconocimiento de originalidad, diferencia y

²¹¹ Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés, «Entrevista con Simón Marchán Fiz», en *Arte conceptual revisado*, op. cit., 53.

legitimación estaban en juego. En ese contexto el libro de Simón tanto sugirió como simuló nuevas vías teóricas para mi práctica curatorial en torno a las vanguardias y las neovanguardias que oscilaban en esa interface teoría-práctica objeto-concepto.²¹²

Ramírez argumentará que su vínculo con algunos artistas latinoamericanos le permitió establecer estas relaciones entre estos conceptualismos ideológicos, y señala entre ellos a los argentinos Roberto Jacoby, miembro del grupo Arte de los Medios; León Ferrari y Graciela Carnevale, miembro del grupo de artistas de Rosario, que conserva un importante archivo de Tucumán Arde; los brasileños Antonio Dias, Cildo Meireles y Antonio Manuel y, por último, al artista uruguayo Luis Camnitzer.

El «conceptualismo ideológico» de Mari Carmen Ramírez va a fundarse en esta interpretación que hace Simón Marchán Fiz de lo que él llamó los «nuevos comportamientos artísticos», pero que reconoce se habían fundado en las definiciones y conceptos que utilizara Jorge Glusberg desde el CAYC, distinguiéndose el aporte teórico del esteta español en los siguientes puntos citados por Ramírez, en primer lugar: «Haber reconocido la pertinencia que podría tener ese concepto en países como España y Argentina donde las practicas artísticas específicamente conceptuales sufrían la tensión de circunstancias políticas del mas diverso cuño», proponiendo por ejemplo las similitudes entre la dictadura franquista española y las diversas y heterogéneas dictaduras militares en los países del cono sur, de los que ella misma señala como ejemplo «Argentina, Brasil o Uruguay». Pero esta versión de arte conceptual se había extendido a otros países como Chile, Brasil y Uruguay desde la mitad de los años sesenta. «El trabajo de los artistas político conceptuales de América Latina se ocupa de un modelo de influencia mutua y de respuesta. Se basa y se distancia a la vez del conceptualismo norteamericano en tanto que representa una transformación de él...».²¹³

En segundo lugar, Ramírez menciona otro aporte del libro, que es «el promover la validez del tipo de versión híbrida que la pureza del conceptualismo hegemónico

²¹² Palabras de Mari Carmen Ramírez en Francisco Calvo Serraller et al., *Del arte objetual al arte del concepto (1972-2012)*, op. cit.

²¹³ Mari Carmen Ramírez, «Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America», en *Latin American of the Twentieth Century*, eds. Waldo Rasmussen, Fatima Bercht y Elisabeth Ferre (Nueva York: Museum of Modern Art, 1993): 156-165.

consideraría degenerada», y en tercer lugar destaca que «finalmente la dialéctica resultante de extender y expresar el potencial teórico de ese término al convertirlo en un válido concepto operativo».²¹⁴ Extender esa versión del conceptualismo tautológico en un ámbito donde no cabría ser aplicado por el contexto que algunos artistas vivían fundamenta la aplicación de la noción a un sinnúmero de diferencias y divergentes producciones artísticas en América Latina; según Ramírez, el conceptualismo ideológico «no se conforma con investigar sus propias condiciones recurrentes de la tautología sino que busca la transformación activa del mundo vía la naturaleza expresa del arte». Mediante el análisis de producciones que vinculaban las obras con el espectador, la curadora señala que «no cabe duda que dentro de dichos parámetros la idea de un conceptualismo ideológico daba un punto de partida tanto teórico como práctico de un nuevo acercamiento al trabajo de artistas que se debatían en el terreno del arte no objetual con proyección social y participativa».²¹⁵

Los argumentos de Ramírez plantean finalmente tres preguntas sobre lo que denomina conceptualismos del Sur:

¿Cómo abarcar la multiplicidad de manifestaciones artísticas subversivas surgidas en aparente aislamiento? ¿Cómo se relacionaban tales prácticas con las surgidas en otras áreas del planeta? ¿Es cabible la postulación de versiones regionales o autónomas de lo que generalmente se ha considerado como un fenómeno de los centros?²¹⁶

Con estas declaraciones Ramírez deja en claro que su proyecto no es analizar las diferencias y especificidades del conocimiento situado de las prácticas conceptuales, sino encontrar la diferencia con las prácticas de los centros hegemónicos pero sin dar cuenta de la especificidad de cada una de ellas ni sus lógicas de origen al interior de sus propios circuitos de validación. Se trata entonces de un esfuerzo que va encaminado a la inclusión de estas prácticas en las lógicas del arte internacional, proyecto que deja de lado el sentido inicial que estas prácticas pueden tener en sus lugares de origen y que muchas veces pueden ser divergentes a la misma propuesta de Ramírez, tornando entonces esta idea de ella en

²¹⁴ Palabras de Mari Carmen Ramírez en Francisco Calvo Serraller et al., *Del arte objetual al arte del concepto (1972-2012)*, op. cit.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*

argumentos que tienden a homogeneizar y por tanto desguazar sus contenidos crítico y político que las ha hecho emerger. Ramírez propone el conceptualismo ideológico de Marchán Fiz como operativo en un ida y vuelta que le da sentido a su propuesta:

La trayectoria del concepto operativo puesto en marcha por Simón se completaba desde su posición inicial periférica tomada de prácticas en Argentina y España hasta a su regreso de nuevo al contexto latinoamericano.²¹⁷

Este regreso significaría el ingreso de otras obras o artistas en una nueva lista que organiza el conceptualismo latinoamericano en exposiciones situadas en Estados Unidos y España, a los que asalta la pregunta: ¿operativo para qué, para quién? Esto no significa una nueva elaboración o problematización de un concepto que operaba en los años setenta desde el libro de Marchán Fiz, sino que la noción se instaló veinte años más tarde pero con una nueva lista de artistas que haría que este concepto se integrase en el ámbito internacional del arte por medio de grandes exposiciones. Fernando Davis va a proponer en un texto el conceptualismo como una categoría táctica,²¹⁸ y en ese sentido se va a contraponer a la propuesta de Ramírez; lo operativo produce un efecto en otro y lo táctico es pensado para modificar algo. Probablemente en esta diferencia de posturas para utilizar la noción de conceptualismo ideológico o de América Latina reside una de las problemáticas más intensas hoy en día.

Uno de los aportes que reconoce Ramírez sobre la noción de «conceptualismo ideológico» es que desmarca las prácticas de artistas latinoamericanos del dominio exclusivo de la tautología y sitúa estas prácticas en la esfera social. Entonces, ¿qué nuevo relato construye esta esfera social contenida en estas obras y luego integrada en los relatos del museo contemporáneo? La ampliación de la lista de artistas sin duda no da cuenta de toda esta especificidad local del conocimiento situado de cada una de las obras. Aunque ella reconoce cierta especificidad pero relacionada a lo que denomina «operaciones visuales», que se caracterizan por el abandono del objeto artístico tradicional y un perfil ético ante la realidad autoritaria y represiva de los que ella apunta como los «principales

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Fernando Davis, «El conceptualismo como categoría táctica», *op. cit.*

países de la región» ejemplificados por Argentina, Uruguay, Chile y Brasil, jerarquizando un tipo de producción ligada a los procesos represivos pero sin dar cuenta de cuáles son los parámetros que podrían ligar los estados-nación tan divergentes en historia, memoria y práctica cultural.

Es por ello que Ramírez va a elaborar un «léxico invertido» para denominar formalmente estas diferencias con el conceptualismo anglosajón y que denominará «tácticas de sentido», que se focalizan en las operaciones visuales o elecciones formales de los artistas latinoamericanos. La primera táctica es la oposición al término de desmaterialización por la recuperación del objeto, ya sea como ready made o de objetos producidos en serie, ejemplificando con obras del artista brasileño Cildo Meireles o del uruguayo Luis Camnitzer. La segunda táctica es lo que denomina «el acercamiento perceptual cognitivo», que no se enfoca en el objeto en sí mismo, sino en la participación activa del espectador (sensitiva), cuyos ejemplos serían las obras de los artistas brasileños Lygia Clark y Hélio Oiticica. Y la tercera táctica se refiere a lo que ella identifica como «el uso que los latinoamericanos hicieron de teorías de información y comunicación», centrándose en mecanismos de transmisión, comunicación alternativas, como los trabajos de León Ferrari y Roberto Jacoby.

Finalmente Ramírez propone que «todas estas posibilidades fueron abiertas por este concepto de conceptualismo ideológico y los posibles desdoblamientos que se observaban en la práctica de los artistas y mi contacto directo con estos artistas».²¹⁹ Lo que posiblemente se define en el nudo problemático de las nominaciones, Ramírez solo menciona a artistas que conoce directamente, por lo tanto su versión unificadora estará determinada por la capacidad que tiene de recoger información y ejemplifica justamente la figura que durante los años noventa va a estar sujeta a ciertas redefiniciones con el rol del curador, sobre todo como nuevo agente de intercambio en el escenario internacional del arte.

Cuestión esta que afectará también a quienes trabajan en el contexto de América Latina. En una entrevista de 1997, Ramírez se referirá por un lado a su trabajo curatorial en la Art Gallery de Austin, Texas, con una importante colección de arte latinoamericano que postula

²¹⁹ Palabras de Mari Carmen Ramírez en Francisco Calvo Serraller et al., *Del arte objetual al arte del concepto (1972-2012)*, op. cit.

una paralelo con las obras europeas y estadounidenses, y en dicha entrevista realizada en el contexto de la feria ARCO, cuyo «país» invitado era Latinoamérica, se refiere a este nuevo rol del cual ella sería una de las representantes:

El curador ha pasado de ser ese sabio, completamente conocedor de su área, a ser un mero intermediario dentro de todos esos circuitos. Yo rechazo por completo su función: no tiene lugar dentro de mi visión del mundo, por lo que considero más importante mi labor intelectual y creativa [...]. [Y puntualiza] A nivel de individuos (sobre todo aquellos que provengan de áreas marginales) se está llevando a cabo una redefinición del papel del curador. Una nueva colocación donde él, en lugar de ser agente de intereses económicos, se convierte, cada vez más, en una especie de intermediario cultural. Ese «traductor de tradiciones» es alguien que está tomando posturas categóricas con respecto a los problemas que afectan a la cultura.²²⁰

Esta redefinición de las prácticas a modo de traducción recuerda las ideas de Paul Ricoeur sobre la traducción, quien señala que «también en traducción existe cierto salvataje y cierta aceptación de la pérdida».²²¹ Esta acción de la traducción esta emparentada con el duelo, dice Ricoeur, una cierta pérdida y aceptación de que el original nunca será otro original luego de la traducción. Sin embargo, en esta correspondencia sin adecuación entre el texto de partida y el de llegada es donde reside ese salvataje desde el cual asirse para vivir la experiencia de la interpretación y el traductor encuentra cierta felicidad de la traducción. Volvemos a las nociones de transferencia y traducción en la escritura, dependiente de una especie de residencia específica del texto en su lugar de origen. Pero, ¿de qué manera interactúa este paisaje entre la obra y los textos sobre ella? ¿Dónde reside finalmente la recepción? No es sino a partir de una acción hospitalaria, producida por la obra y los textos que se refieren a ella, y que conforman este nuevo paisaje. La representación, recepción y construcción de un paisaje de interpretación abierto a múltiples posibilidades reside en la misma lógica constructiva que tiene que ver con esa idea de *hospitalidad* planteada por Ricoeur sobre la traducción, «donde el placer de habitar la lengua del otro es compensado por el placer de recibir en la propia casa la palabra del

²²⁰ Víctor Zamudio-Taylor, «Entrevista a Mari Carmen Ramírez», en *ARCO noticias* (Madrid: IFEMA/ARCO, 1997), 30.

²²¹ Paul Ricoeur, *Sobre la traducción* (Buenos Aires: Paidós, 2005), 23.

extranjero».²²² Esta interpretación del trabajo curatorial en el contexto latinoamericano internacional va a sufrir importantes efectos a la hora de plantearse como traducción cultural, ya que finalmente el lugar donde se van a ir depositando estas «traducciones» va a ser los espacios del Norte, al cual las prácticas de los sesenta y setenta muchas veces se resistían. El territorio de disputa que vamos a referir es el de las escrituras de esas prácticas curatoriales, específicamente en este rol que Ramírez representa, al referirse a los conceptualismos de América Latina. Hay en este sentido una tercera acción que desarrollar para sopesar ese dilema en que «los textos de partida y de llegada deberían, en una buena traducción, estar mediados por un tercer texto inexistente»,²²³ y es que, a causa de su ausencia, a su falta, sería necesaria una lectura crítica, una retraducción privada por parte del lector-espectador, pero que choca con esta misma paradoja.

²²² *Ibíd.*

²²³ *Ibíd.*, 28.

2.3. La circulación internacional del «conceptualismo ideológico»

En la entrevista de Víctor Zamudio-Taylor a Mari Carmen Ramírez sobre arte latinoamericano, ella afirma que

Producir muestras que solamente enseñen arte y artistas no va a llevar a ningún lado. De no haber verdaderamente un nuevo marco de interpretación, una aportación en términos de una manera innovadora de ver este arte, nuevos datos para entender las trayectorias de artistas, así como parámetros y referencias, no estamos cumpliendo nuestra función.²²⁴

Esta actitud «creativa» le permitirá sin duda apostar por la legitimación del arte latinoamericano en las instituciones y en los circuitos internacionales, cuestión que más adelante presentará un descuido en el caso de los conceptualismos frente a argumentar por qué tal o cual artista u obra, sobre lo que invariablemente se justificará en el uso de la noción «conceptualismo ideológico».

Estos momentos críticos, disputas de sentido y problemáticas de legitimación están contextualizados en los textos de los catálogos de tres exposiciones en grandes centros de arte. El primero, «Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America», fue publicado en el catálogo de la exposición *Latin American of the Twentieth Century*, realizada en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1993 y curada por Waldo Rasmussen. El segundo momento corresponde al texto «Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980», escrito para el catálogo de la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, celebrada en el Queens Museum of Art de Nueva York desde el 28 de abril hasta el 28 de agosto de 1999 y curada por Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss, con itinerancia en el Walker Art Center de Minneapolis (entre el 19 de diciembre de 1999 y el 5 mayo del 2000) y en el Miami Art Museum (entre el 15 de septiembre y el 26 de noviembre del 2000). El tercer texto es

²²⁴ Víctor Zamudio-Taylor, «Entrevista a Mari Carmen Ramírez», en *ARCO noticias*, op. cit., 32.

«Tácticas para vivir de sentido: carácter precursor de los conceptualismos en América Latina» y que en realidad es una versión reducida del anterior, escrito para la exposición *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, realizada en el MNCARS en el año 2001 y que fue curada por Ramírez y Héctor Olea. Este último texto reactualiza el escrito de 1999 y amplía la cantidad de artistas que ella adscribe a esta noción. En todos estos contextos Ramírez se refiere a «conceptualismo ideológico», y lo ejemplifica con obras de artistas de diversos países, siempre desde una postura argumentativa que se apoya en las ideas de Marchán Fiz para justificar estos conceptualismos de la «periferia» aunque desde una perspectiva crítica frente a la lógica binaria, salvo que vuelve igualmente a insertar estas prácticas en espacios donde es necesario integrarlas en el relato de los conceptualismos centrales.

Como hemos dicho más arriba, Mari Carmen Ramírez escribió «Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America» para el catálogo de la exposición *Latin American Artists of the Twentieth Century*, que fue editado por el curador Waldo Rasmussen junto a Fatima Bercht y Elizabeth Ferrer para el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1993. En dicha publicación también están presentes otros textos sobre arte conceptual latinoamericano, entre los que pueden destacarse el de Guy Brett sobre Lygia Clark y Hélio Oiticica, y el de Jacqueline Barnitz titulado «New Figuration, Pop, and Assemblage in the 60s and 70s». La exposición fue encargada por la Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992 y fue presentada primero en la Estación Plaza de Armas sevillana, pasando por otras ciudades europeas hasta llegar finalmente al MOMA en 1993. Como ha señalado Francisco Godoy,

La exposición presentaba la producción artística de América Latina como una dócil continuidad de las corrientes estéticas modernas occidentales, borrando toda reflexión política sobre el legado colonial del continente. La mayoría de las opiniones no dudaron en señalarla como un «descarado intento de preservar un control total de las premisas ideológicas y estéticas [...] y de su interpretación desde categorías asignadas externamente».²²⁵

²²⁵ Francisco Godoy, «Modelos, límites y desórdenes de los discursos post-coloniales sobre el arte latinoamericano. Textos y contextos de las exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)», op. cit., 107.



Portada del catálogo editado para la exposición en Sevilla, 1992

No se presenta en esta exposición algún tipo de especificidad crítica sobre el contexto de América Latina, y cualquier politización posible de las prácticas contenidas allí estaba despojada de esa potencia para poder encajar en una visión conservadora y colonial del arte de América Latina desde Estados Unidos. La muestra estaba dividida en diversas secciones como «Los primeros modernismos», «Expresiones y paisajes de pintura», «Pintura mexicana y realismo social», «Surrealismo y abstracción lírica», «Abstracción geométrica y arte cinético», «Nueva figuración pop art y ensamblajes» y por último «Pintura y escultura reciente»,²²⁶ donde están consignadas las obras de artistas relacionados con el texto de Ramírez sobre los conceptualismos.

²²⁶ Los artistas que aparecen acá son Carlos Amaraz, Julio Galán, Gonzalo Díaz, Guillermo Kuitca, Liliana Portes, Arnaldo Roche Rabell, Frida Baranek y Nuno Ramos. Y en el caso de Víctor Grippo, Luis Camnitzer, Ana Mendieta y Waltercio Caldas se les asocia directamente con estrategias minimalistas y conceptualistas.

JUNE 6 - SEPTEMBER 7, 1993

Latin American Artists of the Twentieth Century

LATIN AMERICAN ARTISTS OF THE TWENTIETH CENTURY
June 6 - September 7, 1993

The most extensive survey of modern Latin American art ever assembled opens at The Museum of Modern Art on June 6, 1993. On view through September 7, **LATIN AMERICAN ARTISTS OF THE TWENTIETH CENTURY** provides a broad historical view, comprising more than 300 works, ranging in date from the early modern period around 1914 through the present. The exhibition reveals the complexities and variety of expression that have characterized the art of Latin America throughout the century and highlights the significant international contribution made by approximately ninety artists from throughout the Americas.

The exhibition was organized by Waldo Rasmussen, director, International Program, The Museum of Modern Art, along with the participation of eminent Latin American art historians, museum professionals, and critics (list of advisors attached).

LATIN AMERICAN ARTISTS OF THE TWENTIETH CENTURY, which occupies both levels of the Museum's temporary exhibition space as well as the ground-floor Garden Hall galleries, includes painting, sculpture, drawing, photography, and site-specific installations. Among the artists represented in the exhibition are Tarsila do Amaral (Brazil), Fernando Botero (Colombia), Frida Kahlo (Mexico), Guillermo Kuitca (Argentina), Wifredo Lam (Cuba), Matta (Chile), Ana Mendieta (Cuba), Diego Rivera (Mexico), Juan Sanchez (Puerto Rico), Jesús Rafael Soto (Venezuela), Joaquín Torres-García, and Tunga (Brazil). About one third of the selection is contemporary (complete artists list attached).

-more-

DEPARTMENT OF PUBLIC INFORMATION THE MUSEUM OF MODERN ART 11 WEST 53 STREET NY NY 10019 212-708-9750

Folleto de divulgativo del departamento de información pública del MOMA, donde se pueden distinguir los nombres de artistas latinoamericanos elegidos para representar con sus obras el discurso curatorial-institucional.

Cf. folleto de difusión del Departamento de información pública del MOMA, junio de 1993, en https://www.moma.org/.../MOMA_1993_0010_6-4, última visita, 27/10/2015.

Una de las autoras de este mismo catálogo, la crítica estadounidense Jacqueline Barnitz, en un texto escrito un año antes, «Conceptual Art in Latin America: A Natural Alliance», como parte del catálogo *Encounters/Displacements: Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles*²²⁷ ya había utilizado la expresión «conceptualismo ideológico» en el caso de las obras de estos artistas. Y cuando Ramírez recurre a tal noción en este otro texto no hace mención de la cita, aunque sí hace referencia al texto de Barnitz respecto a la autorización para referirse a estas otras experiencias radicales del conceptualismo ideológico en países como Chile y Uruguay, además de Argentina. De esta manera se expanden las fronteras planteadas por Marchán Fiz a partir de la primera escritura de Barnitz que Ramírez utiliza en partes de su propuesta textual.

En el caso del texto de Ramírez, en principio llama la atención la elección del título — que no se explica en detalle en sus argumentos—, en el que *blueprint* (que traducimos como «heliografías» o «copia de plano en color azul») sin duda es una referencia directa a la estrategia de circulación que utilizó Glusberg desde el CAYC para la circulación de las obras presentes en la exposición itinerante *Hacia un perfil del arte latinoamericano* iniciada en 1972. En todo caso, Ramírez en este texto recuperará solo a un artista que estuvo presente en la exposición del CAYC, el argentino Víctor Grippo, por lo tanto el vínculo del título del texto al utilizar el término *blueprint* solo hace una referencia sin especificar a los modos de circulación del CAYC de dos décadas antes.

Al comienzo del texto hay un epígrafe con la definición del concepto «circuito» tomado de un diccionario de lengua inglesa²²⁸ que enuncia «un curso de alrededor de una periferia... espacio cerrado dentro de una circunferencia... un sistema para la comunicación de dos vías»,²²⁹ y que vuelve a remarcar esta distinción de esas formas de conceptualismo que la autora identifica a partir de las formas de visibilizarse fuera del contexto que las hace emerger. Para ello, Ramírez va a emplear las nociones de «versión híbrida del

²²⁷ Jacqueline Barnitz, «Conceptual Art in Latin America: A Natural Alliance», en *Encounters/Displacements: Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles*, eds. Mari Carmen Ramírez y Beverly Adams (Austin: Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas, 1992), 35-47.

²²⁸ Se trata del *Webster's Third New International Dictionary of the English Language*.

²²⁹ Mari Carmen Ramírez, «Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America», en *Latin American of the Twentieth Century*, op. cit., 156.

conceptualismo» y su condición de superación del «impasse tautológico»²³⁰ de las prácticas que identifica más adelante y en referencia a las ideas de Marchán Fiz, donde señala:

En América Latina Marchán Fiz se refería específicamente al Grupo de los Trece argentino, pero esta versión del arte conceptual que él describe, prosperó no solo en Argentina, sino que en Uruguay, Chile y Brasil desde mediados de los años 60. [...] Esta idea de Marchán Fiz puede dar luces al desarrollo del arte conceptual en América Latina.

Ramírez ejemplificará estas ideas con las obras de lo que denomina dos generaciones de artistas conceptuales políticos. El primer grupo lo componen Víctor Grippo, Luis Camnitzer, Cildo Meireles, Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz; el segundo, Alfredo Jaar y Jac Leirner. Para la autora,

En su conjunto, el trabajo de ambos grupos encarna una serie de inversiones sistemáticas de proposiciones importantes del arte conceptual de América del Norte, «contra-proposiciones» que funcionan como «salidas» del impasse ideológico visto por Marchán Fiz.²³¹

Esta diferenciación del arte conceptual de América Latina va a ir más allá para Ramírez y se transformará en otra cosa.

El trabajo de los artistas político conceptuales de América Latina se ocupa de un modelo de influencia mutua y de respuesta. Se basa y se distancia a la vez del conceptualismo norteamericano en tanto que representa una transformación de él...²³²

En el modelo de arte conceptual central, cuyo ejemplo sería Joseph Kosuth, insiste en la idea de que el arte no es otra cosa que la idea de arte del artista, y que el mismo no puede reivindicar otro significado fuera de su propio ámbito. El conceptualismo ideológico entonces contrastaría la rigidez de este modelo analítico para poner de manifiesto las realidades políticas y sociales. El trabajo de estos artistas seleccionados por Ramírez

²³⁰ Ibid.

²³¹ Ibid., 158.

²³² Ibid.

representa una serie de inversiones sistemáticas de las proposiciones de arte conceptual norteamericanas, una nueva historia del conceptualismo de América Latina pauteada desde las relaciones entre el muralismo mexicano y la obra de Duchamp, como ha señalado Camnitzer:

En su opinión, el muralismo mexicano es una versión fundamental de la vanguardia latinoamericana y le dio un significado social a la pintura en una forma paralela a como más tarde los artistas contemporáneos le dieron un significado a los ready-mades [...]. [Y citando a Ramírez, agrega] Uno podría sostener que si las propuestas de Duchamp encontraron un terreno fértil en América Latina fue porque el rechazo al abandono de la especificidad y del potencial comunicativo del objeto estético estaba profundamente enraizado en la tradición del arte moderno, que había sido iniciada por el movimiento muralista mexicano y que más tarde fue seguida por el grupo de artistas conceptuales políticos.²³³

Este «permiso» que habría dado Duchamp a la utilización de cualquier medio de expresión artística para Camnitzer significa la relación que el arte y la práctica de los artistas tendría con la vida cotidiana que es afectada por los antecedentes políticos.

Este conceptualismo diferenciado que Camnitzer reconoce en la escritura de Ramírez se establece desde las distancias con el conceptualismo hegemónico respecto a su compromiso con el cambio social sobre lo que cita a la autora «de lo que ella denomina como la postura del modelo empírico-positivista dominante en aquel entonces, ejemplificado por el arte-como-idea de Kosuth».²³⁴ Para el artista esto es un marco de referencia para organizar y entender estos conceptualismos y también «que los precursores europeos del conceptualismo del *mainstream* también, aunque en formas distintas, fueron precursores de fuerzas generadoras en América Latina».²³⁵ Tal reorientación de la circulación de estas obras va a generar un impacto en los artistas en el momento de la generación de estas obras «desmaterializadas». Para Camnitzer, la relación de resignificación y contexto tuvo un impacto mayor en las experiencias de los conceptualismos de América Latina.

²³³ Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación latinoamericana. Arte conceptualista latinoamericano*, op. cit., 198.

²³⁴ *Ibid.*, 203.

²³⁵ *Ibid.*

Por otro lado, Ramírez va a diseminar algunas de sus ideas sobre arte latinoamericano respecto a estas reflexiones sobre el conceptualismo ideológico en otros ámbitos. En 1996 tuvo lugar la XXIII Bienal de São Paulo, cuya exposición *Universalis* proponía como proyecto curatorial la selección de artistas bajo el cuestionamiento de la desmaterialización en el momento actual. Para ello, el curador general, Nelson Aguilar, convocó a una serie de curadores internacionales para que seleccionaran a los artistas de la región de la cual se ocuparían,²³⁶ es así como cada curador propuso una visión y revisión de los postulados de la desmaterialización en sus respectivas regiones. En el caso de América Latina, la curadora Ramírez, con la base en sus investigaciones y otros aportes teóricos sobre el arte conceptual latinoamericano, sustenta la tesis de una *re-materialização* («rematerialización») del arte de esta región, ya que el arte desmaterializado fue tomado por los artistas en términos propios y bajo su perspectiva particular utilizando la apropiación e inversión del concepto original como una superación de este canon, tal cual lo había planteado en sus textos el mismo Simón Marchán Fiz al referirse a los nuevos comportamientos artísticos que señala el capítulo anterior.

Ramírez subraya que «el mito de la desmaterialización nunca tuvo un seguimiento profundo en América Latina... lo que aconteció fue una rematerialización del arte»²³⁷ como una necesidad de evadir la represión y censura de los países que habían caído en dictaduras militares, además de poder establecer la garantía de circuitos en los que exponer sus obras, por ello los artistas vuelven su interés a las formas ideológicas del conceptualismo basado en los objetos. Esta posición crítica del arte conceptual latinoamericano basado en el objeto nace contra el sistema político local y contra los circuitos hegemónicos institucionalizados del *mainstream* artístico. La supresión de los objetos eliminaría los significados implícitos en él, por ello lo que interesaba era romper las barreras para comunicar nuevos significados que incidan sobre la colectividad social.

²³⁶ Los curadores responsables de la muestra fueron Tadayasu Sakai —sobre artistas asiáticos—, Jean-Hubert Martin —sobre artistas africanos y oceánicos—, Mari Carmen Ramírez —sobre Latinoamérica—, Paul Schimmel —sobre artistas de Estados Unidos y Canadá—, Katalin Néray —sobre artistas del antiguo bloque socialista—, Achille Bonito Oliva —sobre artistas de Europa occidental— y Agnaldo Farias —sobre arte brasileño.

²³⁷ Mari Carmen Ramírez, «Re-materialização», en *Universalis. XXIII Bienal Internacional de São Paulo*, op. cit., 181.

En el apartado de Latinoamérica de la exposición *Universalis* participaron cinco artistas,²³⁸ algunos de los cuales Ramírez ya había considerado en sus estudios y curadurías y que para ella se destacaban por su visión crítica del arte desmaterializado, mediante la utilización de estrategias antiestéticas y materialidad precaria, en un intento por reforzar la idea de un arte no tradicional para producir significado, alejado de la idea del arte en su tradicional dirección hacia el mercado.

La curadora postulaba que las obras de los artistas escogidos para *Universalis* pueden ser caracterizadas por «el énfasis en resignificar los materiales, aprovechando el uso de elementos banales extraídos o reciclados de la fuente de conocimiento de la experiencia contemporánea»,²³⁹ el objeto se encuentra en el centro del proyecto, por lo que se puede llamar una «poética de la precariedad», un nuevo término que si bien se relaciona con el ya canonizado conceptualismo ideológico, en este caso viene a marcar una especie de genealogía en el caso de los artistas de la generación siguiente y a legitimar una mirada normativa sobre estos conceptualismos, unificándolos y enfocando su efectividad en las normas que se iban definiendo sobre lo que debía representarse bajo este término.

Si bien para la autora no se trata de establecer una identidad cultural preconcebida, sino de entender el deseo del artista en «innovar a partir de materiales banales y gastados que motivan su imaginación», una especie de buena intención para representar lo pobre, y una correcta manera de inscribir la diferencia identitaria que otorgaría este contexto tan disímil en memorias críticas.

En 1999 Mari Carmen Ramírez es invitada por Luis Camnitzer a ser curadora de la sección latinoamericana²⁴⁰ de la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* en la cual ella solo exhibió obras de artistas de nacionalidad argentina y

²³⁸ Luis Camnitzer, Gonzalo Díaz, María Teresa Hincapié, Félix González-Torres y Ricardo Brey.

²³⁹ Mari Carmen Ramírez, «Re-materializaçào», en *Universalis. XXIII Bienal Internacional de São Paulo*, op. cit., 178.

²⁴⁰ Los artistas de los cuales se exhibieron obras fueron Antonio Dias, Artur Barrio, Víctor Grippo, Alberto Greco, Oscar Bony, Lygia Clark, Hélio Oiticica, León Ferrari, Antonio Caro, Eduardo Costa, Antonio Manuel, Ricardo Carreira, Roberto Jacoby, el grupo Arte de los Medios (Jacoby, Escari y Costa), David Lamelas, Cildo Meireles, Liliana Porter y Claudio Perna —quien sería la excepción de nacionalidad venezolana—. Además se exhibió un video documental con la experiencia de Tucumán Arde realizado por Mariana Marchesi y Belén Gache.

brasileña. En esa ocasión Ramírez escribirá un texto para el catálogo que recuperará ideas de «Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America», pero lo complejizará en este nuevo escenario de los conceptualismos globales. El anterior texto que evocaba los conceptualismos ideológicos se enraizaba en una exposición de corte colonialista que se valía de las lógicas internacionalistas para validar su repercusión crítica, una inclusión de las diferencias que operaba de manera aséptica con las disidencias en medio de un escenario de celebraciones nacionalistas desde la mirada estadounidense del MOMA. En este caso, la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* fue parte de un proyecto que implicó revisiones de los relatos canónicos y suscitó una serie de críticas externas e internas —a las que nos referiremos en detalle en el siguiente epígrafe—. Del mismo modo va a ser realizada desde el contexto estadounidense, pero en una periferia del centro de poder de Nueva York como es el Museo de Queens, cuyas ambiciones fueron desmarcarse de lo que hasta el momento se definía como arte conceptual hegemónico y «que tuvo el propósito de descentralizar la historia del conceptualismo y sacarla del reloj hegemónico para permitir la aparición de las historias locales»,²⁴¹ como apuntó Camnitzer. Por esta razón, en esta exposición la autora defenderá más bien una versión autónoma o inversión del conceptualismo como era entendido desde el Norte.

²⁴¹ Fernando Davis, «Entrevista a Luis Camnitzer: “*Global Conceptualism* fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico”», op. cit., 26.

2.4. Conceptualismos globales e historias locales

Como se ha mencionado más arriba, en 1999 tuvo lugar la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* en Nueva York, cuya curaduría estuvo a cargo de Luis Camnitzer, Jane Farver²⁴² y Rachel Weiss, y que dividió el territorio global en once zonas, las cuales a su vez estuvieron a cargo cada una de un curador. Se trató de una revisión del arte conceptual con las propuestas de diversas regiones que no fueran solo estadounidenses o inglesas. Los ensayos fueron realizados por autores²⁴³ que habían trabajado sobre la presencia del arte conceptual en sus regiones y las obras de los artistas se corresponden al periodo mencionado en el título de la exposición. La idea para cada curador fue analizar las prácticas del conceptualismo según dos momentos: el primero, desde fines de los años cincuenta hasta 1973, y el segundo, desde mediados de los setenta hasta los años ochenta. Según esta división cronológica, Camnitzer ha señalado: «Lo que importaba era que determinadas crisis generaron respuestas que para evitar la represión adoptaron formas desmaterializadas que ayudaban a la comunicación rápida y directa con un mínimo de erosión de la información transmitida»,²⁴⁴ oponiéndose a la periodificación de los conceptualismos anglonorteamericanos dentro del esquema 1965-1975, y siguiendo las rutas que permitían los relojes locales de las obras incluidas en esta exposición.

²⁴² En el momento en que se plantea esta exposición Jane Farver era curadora del Queens Museum.

²⁴³ Reiko Tomii con Chiba Shigeo sobre el conceptualismo en Japón; Claude Gintz sobre el conceptualismo en Europa; László Beke sobre tendencias conceptuales en Europa del Este; Mari Carmen Ramírez sobre el conceptualismo en América Latina; Meter Wollen sobre el conceptualismo en Norteamérica; Terry Smith sobre el conceptualismo y el arte conceptual en Australia y Nueva Zelanda; Margarita Tupitsyn sobre el conceptualismo en la Unión Soviética; Okwui Enwesor sobre el conceptualismo africano; Sung Wan-Kyung sobre el arte conceptual en Corea del Sur; Gao Minglu sobre el arte conceptual y anticonceptual en el continente chino, Taiwan y Hong Kong y Apinan Poshyananda sobre el arte conceptual en el sur y sureste de Asia.

²⁴⁴ Fernando Davis, «Entrevista a Luis Camnitzer: “*Global Conceptualism* fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico”», op. cit., 31.

La exposición surgió de la invitación de la curadora Catherine de Zegher a escribir la serie de críticas que le hiciera Luis Camnitzer a la exposición *America, Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries* que De Zegher curó en 1991 en el Museo Real de Amberes.

Yo era uno de los artistas invitados y dada mi naturaleza de entrometido, inmediatamente la abrumé con consejos sobre cómo se debía organizar y politizar la exposición.²⁴⁵

Camnitzer señala en el prólogo de un libro que en un inicio fue casi inesperado pensar la exposición más allá de abarcar el conceptualismo de América Latina y hacer algo internacional. Es así como una versión posterior de este texto que ya contaba con 120 páginas fue leído por Rachel Weiss y Jane Farver.

Lo que comenzó como un gesto amistoso, luego pasó a la idea de hacer una muestra basada en el texto [...] fue así que inesperadamente, el texto sirvió de simiente modesta para la muestra *Global Conceptualism: Points of Origin*.²⁴⁶

Hay una serie de contradicciones implícitas en el proyecto expositivo, así como la iniciación de un conjunto de debates que implican este proyecto en relación, por un lado, a los conceptualismos de parte del proyecto completo, y por otro, a la versión dedicada a los conceptualismos de América Latina a cargo de Mari Carmen Ramírez.

Rachel Weiss recuerda que

En su época los amigos nos hacían bromas diciendo que nuestra exposición solo se hubiera podido hacer en Queens, considerado por aquel entonces un lugar más atrasado que Brooklyn o New Jersey.²⁴⁷

²⁴⁵ Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación latinoamericana. Arte conceptualista latinoamericano*, op. cit., 9.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ Rachel Weiss, «Reescribir el arte conceptual», *Papers d'art* 93 (2007): 151.

En ese sentido va a contraponerse al interés posterior que habrá en otras instituciones del arte sobre estos legados radicales que portaban algunas de las experiencias y obras de los conceptualismos de esta muestra.

Weiss escribe una observación de Kosuth de 1975, quien señaló que era imposible entender lo que había llevado a cabo el conceptualismo «sin comprender los años sesenta, y valorar el Arte Conceptual por lo que fue: el arte de la era de la Guerra del Vietnam».²⁴⁸

Esta otra valoración de los conceptualismos sugería pensarlos como un proyecto estético y político, y también como una evolución de las lógicas de los artistas en tanto sus vínculos con las crisis sociales y políticas, y pensarlos como estrategias localizadas, además de como un fenómeno global con capacidad para tratar problemas específicos de lugares y legados particulares e intereses ampliamente compartidos.



Imagen de la sección de artistas latinoamericanos de la exposición *Global Conceptualism. Points of origin 1950s-1980s*

La propuesta curatorial fue pensada como un intento de cuestionar y transformar «esas condiciones de represión y de imponer una acción que no estuviera acorralada por las instituciones y los usos y costumbres de un sistema artístico cada vez más sumiso y mercantilizado»; en ese sentido no se comprendía como una liberación sino que como una manera de «contraatacar». «La exposición la conformaban mayoritariamente obras que, si

²⁴⁸ *Ibíd.*, 152.

alguna vez se tienen en consideración, habían sido consignadas a una categoría secundaria, como si hubieran sido hechas bajo la influencia del Arte Conceptual “original”». ²⁴⁹ Weiss recuerda que el grupo curatorial con el conjunto de provincias que incluía la exposición substituyeron una geografía diferente, que no apuntaba en agrandar la variedad de conceptualismos sino en descentrar el mapa, enfocándose más en las diferencias que en las influencias del conceptualismo central sobre la periferia. En ese sentido, el aspecto global de la muestra apuntaba en sacar el discurso conceptual de Estados Unidos y llevarlo hacia otros territorios.

La manera de acceder a la información sobre estos episodios chocaba con las alternativas de conocer en profundidad la investigación de estos episodios a nivel local, como señala Jane Farver. Para invitar a los curadores de la exposición

Nos basamos en exposiciones que habíamos visto, lo que habíamos leído, y las recomendaciones de colegas para armar nuestro equipo. Las demarcaciones geográficas ahora pueden parecer casuales, pero en el momento que estaban interesados en poner adelante la información sobre las actividades conceptualistas de los cuales éramos conscientes, y en invitar a curadores que sabíamos estaban trabajando con este tema. ²⁵⁰

En ese sentido Farver recuerda las contradicciones internas del grupo respecto a pensar estos vínculos «entre» los conceptualismos globales.

Mientras que un número de curadores estaban familiarizados de las actividades conceptualistas no solo en sus propias áreas, sino también en los EE.UU. y Europa, la mayoría no podía hablar sobre lo que había ocurrido en las regiones vecinas a la suya. ²⁵¹

Sobre esta cuestión surgen preguntas referidas a las posibilidades de articulación interna de la exposición como un nuevo escenario de incidencia de un discurso que incluya esas

²⁴⁹ *Ibíd.*

²⁵⁰ Jane Farver, «Global Conceptualism: Reflections», *Post. Notes on Modern & Contemporary Art Around the Globe*, en http://post.at.moma.org/content_items/580-global-conceptualism-reflections, última visita, 27/10/2015.

²⁵¹ *Ibíd.*

historias locales. Entonces, ¿cómo se dieron estas vinculaciones entre las provincias del conceptualismo global?

Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s fue considerada por algunos críticos como un «acto de piratería histórica», sobre todo por la reducida representación estadounidense en relación a otras secciones. En todo caso Weiss propone que el sentido global de la exposición no estaba pensado como un consenso y que reivindicaban

La forma expositiva de tipo acumulativo, pero no, finalmente, lineal: parte del experimento de *Global Conceptualism* tenía que ver con amontonar contextos para explorar cuáles podrían ser los ecos y las interconexiones que se producían entre sí.²⁵²

Esta división de secciones es revisada por Weiss, que articula posibilidades argumentativas para estos conceptualismos de donde nacen las siguientes asociaciones: artistas que trabajaban las dimensiones de clase del arte y su relación con el capital y el mercantilismo; otros que se centraban en el dinero, presentando una corriente marxista — «¿podría ser una de las seducciones del conceptualismo el que aún resucitaba un modelo marxista?»—;²⁵³ una línea de artistas que trabajaban a través de documentos de identidad; y finalmente agrupaciones basadas en metodologías artísticas como campañas colectivas, procesiones y acciones públicas. De esta manera, «la estructura por secciones subrayó las maneras como estos varios conceptualismos diferían entre sí».²⁵⁴

En cuanto a la gran cantidad de obras presentes en la exposición, la idea no fue pensar las relaciones entre ellas bajo una lógica tradicional respecto al conceptualismo y su hermetismo para el público. A propósito, Weiss señala:

Una caricatura generalizada del conceptualismo mantiene que es un arte muy poco generoso, que oculta los «placeres de lo visual» en su obediencia a sus prohibiciones internas, puritanas y disciplinarias. A partir de este estereotipo, sigue fácilmente una acusación del conceptualismo como radicalmente divorciado de la vida.²⁵⁵

²⁵² Rachel Weiss, «Reescribir el arte conceptual», op. cit., 152.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*, 153.

En ese sentido también cabe la pregunta sobre qué hace que una obra entonces sea conceptual y cuáles eran esos vínculos con la vida. También es pertinente pensar qué modos de vida posibilita un tipo de exposición que se pregunta sobre la radicalidad del arte en tanto pensar las relaciones de las obras con sus públicos desde diversas clases de afectos.

Nuestro deseo de hacer que este tipo de obras ocupen un lugar en la historia del arte estuvo reñido con otro deseo de reconocer la completa radicalidad del desafío de esos trabajos artísticos [...] ¿Qué nos puede ofrecer la memoria —la memoria radical [...]— si no explota prematuramente en forma de nostalgia?²⁵⁶

Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s como un museo de algo que no puede ser museificado. «Nos convertimos —indirectamente, irónicamente, y quizás modestamente— en los historiadores de nuestros propios impulsos radicales.»²⁵⁷ Frente a ello Camnitzer responderá más adelante en tono evaluativo que la exposición «fue un acto de resistencia y una apuesta a que el cambio era posible. En ese sentido fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico».²⁵⁸

Realizar este tipo de cuestionamientos sobre las diferencias entre lo que significa arte conceptual o conceptualismos fue uno de los objetivos de este proyecto, como señala Camnitzer:

«Arte conceptual» se refiere al estilo formal que caracteriza a los movimientos euro-norteamericanos. «Conceptualismo» se refiere a una estrategia de creación donde lo que importa es la proposición y solución de problemas y en donde la forma no es un recurso estilístico sino el envoltorio visualizable (o no) de una solución.²⁵⁹

²⁵⁶ *Ibid.*, 155.

²⁵⁷ Fernando Davis, «Entrevista a Luis Camnitzer: “*Global Conceptualism* fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico”», op. cit., 32.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*, 29.

En este sentido conceptualismo no se definía tanto como un término estético sino como un camino a seguir y una toma de posición crítica en lo relativo al quiebre que habían generado algunos episodios respecto de la institución del arte, en concreto como la respuesta a un cuestionamiento sobre su sentido.

Camnitzer propuso que una de las conversaciones que mantuvieron los organizadores era que «la exposición solamente serviría si se lograba que todas las exposiciones posteriores organizadas en el mundo aceptaran la visión descentralizada que estábamos proponiendo».²⁶⁰ Para Camnitzer, la exposición *Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s-1970s* del 2004 en Los Angeles Museum of Contemporary Art, organizada por Lynn Zelevansky, tiene como precedente *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* en el sentido de haber sido una exposición mas descentralizada y enfocada en lo global. Por su parte, Rachel Weiss, en un texto reciente sobre una evaluación de *Global Conceptualism...* considera que el proyecto fue disparador de reflexiones que contienen las exposiciones realizadas incluso muchos años después.²⁶¹

Pero es importante señalar qué sucedió en parte con la recepción de este tipo de exposiciones y las obras a las que tuvo acceso el público. Farver menciona una información clave, y es que algunos de los críticos y asistentes consideraban que la exposición «parecía gris, pero muchos de estos trabajos se han realizado en circunstancias difíciles por los artistas que tenían medios muy limitados. Estábamos trabajando con lo que nuestros curadores pudieron encontrar».²⁶² Más allá de las posibilidades o imposibilidades de encontrar información relevante sobre estas experiencias en cada uno de los espacios del globo donde se estaba rastreando la información, en innegable que esta exposición va a

²⁶⁰ *Ibid.*, 31.

²⁶¹ Se refiere a exposiciones como Hans D. Christ e Iris Dressler, eds., *Subversive Practices: Art under Conditions of Political Repression: 60s-80s / South America / Europe* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2010); Olivier Debrouse, ed., *The Age of Discrepancies: Art and Visual Culture in Mexico 1968-1997* (México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México / Turner, 2006); Roberto Amigo et al., *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid: MNCARS, 2012). Rachel Weiss, «Thinking Back on Global Conceptualism», *Post. Notes on Modern & Contemporary Art Around the Globe*, en http://post.at.moma.org/content_items/578-thinking-back-on-global-conceptualism, última visita, 27/10/2015.

²⁶² Jane Farver, «Global Conceptualism: Reflections», op. cit.

incluir una serie de lecturas hacia delante que van a seguir problematizando los conceptualismos en los contextos globales y locales.

Esta muestra planteaba el desarrollo de formas de conceptualismo en regiones diferentes a las tratadas únicamente por el canon histórico hasta el momento y se propuso dentro de sus objetivos «revitalizar el modelo hegemónico con el cual se ha visto el conceptualismo que siempre se plantea en términos del modelo central, sea estadounidense o inglés. Al demostrar que eso solamente fue una manifestación regional de un fenómeno mucho más amplio y que se dio en un contexto global», según palabras de Mari Carmen Ramírez,²⁶³ quien fue la encargada de la participación de América Latina en la muestra.

²⁶³ Víctor Zamudio-Taylor, «Entrevista a Mari Carmen Ramírez», en *ARCO noticias*, op. cit., 31.

2.5. Modelo de exposición, modelo de reposición

El texto que escribe Ramírez para el catálogo se titula «Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980» («Tácticas para sobrevivir a la adversidad: conceptualismo en América Latina, 1960-1980»). Lo primero que se advierte es la reutilización de la conocida frase de Hélio Oiticica²⁶⁴ y parte de uno de sus textos programáticos titulado «Da Adversidade Vivemos», escrito en 1969, que posiciona una diversidad de prácticas en un normado espacio adverso que se sobreentiende politizado y que por lo tanto evocará respuestas en ese sentido unívoco. Por otro lado, el arco temporal comprendido en su título, que si bien fue un debate al interior de la exposición completa, esta decisión probablemente corresponda a un periodo de continuidad entre las vanguardias de los sesenta y las prácticas de los setenta, cuestión problemática como se ha explicado en el capítulo anterior respecto al caso argentino con las vanguardias radicalizadas y las prácticas que tuvieron lugar en el CAYC.

Una versión abreviada de este texto «principalmente en las notas y en los ejemplos específicos» se titula «Tácticas para vivir de sentido: carácter precursor de los conceptualismos en América Latina» y se va publicar un año después en el catálogo de la exposición *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, del cual la autora es a su vez cocuradora junto a su marido Héctor Olea. Ambos trabajaron los ejes temporales desde los años veinte hasta los cuarenta y desde los años cincuenta a los setenta. En este texto Ramírez propone tres constelaciones para el arte conceptual; la primera desde 1960 hasta 1974 considerando Brasil, Argentina y los artistas latinoamericanos residentes en Nueva

²⁶⁴ Lo que llama «apropiaciones» consiste en encontrar un objeto o un conjunto de ellos formado por partes o no: «Me adueño de él como si fuese algo que para mí tuviese un significado, es decir, lo transformo en obra: una lata con aceite, a la que se prende fuego (una hoguera rudimentaria, si así lo queremos): la declaro obra, tomo posesión de ella: el objeto adquiere para mí una estructura autónoma —encuentro en él algo fijo, un significado que quiero exponer a la significación, que se suman con la participación general», que fundamenta parte de sus obras que llamó *Bólidos* y *Penetrables*. Guy Brett, «El ejercicio experimental de la libertad», en *Hélio Oiticica* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1992), 222.

York; un segundo momento comprendía desde los años 1975 a 1980 en países como Chile, Colombia, Venezuela y México; y por último señalaba prácticas artísticas de los años ochenta y algunas de comienzos de los años noventa.



Vista de una de las salas de la exposición en el MNCARS. Se pueden apreciar las obras de Luis Camnitzer y Eduardo Costa.

Uno de los contextos donde Ramírez va a producir las condiciones de legitimación de sus propuestas, no solo sobre los conceptualismos de América Latina, sino también respecto a las vanguardias históricas, va a ser en esta exposición. Francisco Godoy plantea:

Al igual que el resto de curadores de *Versiones del Sur*, Olea y Ramírez contaron con fondos del museo para realizar dos viajes de investigación, que en su caso fueron a Brasil y Uruguay con el propósito de encontrar materiales presuntamente desconocidos. Olea comentó al respecto que «si algún encanto tiene nuestra propuesta, creo yo que radica en el muestreo de esas obras iniciales que pocos conocen y casi nadie supone existir». Podríamos decir que si bien a nivel

internacional la afirmación podría ser correcta, en las historias locales esos vanguardistas juegan un rol protagónico.²⁶⁵

El autor menciona que las batallas que debía librar la curadora tenían que ver con romper los estereotipos fantásticos y promover una imagen que sea un poco más sofisticada del arte moderno latinoamericano.

Para esta revisión de medio siglo de la producción de artes visuales en América Latina, que examina las vanguardias latinoamericanas hasta llegar a los postulados conceptuales en la región de finales de los sesenta, la curadora Mari Carmen Ramírez consideró necesario desarrollar una lectura constelar de los grupos y tendencias críticas del arte del continente; así, se propone como un reto curatorial «identificar dentro de cada caso, para los cuales la otredad de esa «utopía inversora» o heterotopía se concretizó en una reinterpretación, para el continente, de vanguardia radical y ex/céntrica». ²⁶⁶ Ramírez efectúa un desplazamiento²⁶⁷ del concepto de «heterotopía» desarrollado por Michel Foucault en su texto de 1967 «Los lugares otros», para quien las heterotopías se oponen a las utopías, entendidas como emplazamientos sin lugar real, la sociedad misma o el reverso de ella, espacios fundamental y esencialmente irreales. Foucault denomina heterotopías a esos lugares que existen en toda civilización y son especies de contra-emplazamientos, «especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables».²⁶⁸ La variante heterotópica es aquella en la

²⁶⁵ Francisco Godoy, «Modelos, límites y desórdenes de los discursos post-coloniales sobre el arte latinoamericano. Textos y contextos de las exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)», op. cit., 206.

²⁶⁶ Mari Carmen Ramírez, «Reflexión heterotópica: las obras», en *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea (Madrid: MNCARS, 2000), 24.

²⁶⁷ Este texto se había publicado en el catálogo de 1997 de la Documenta X de Kassel con la curaduría de Catherine David.

²⁶⁸ Michel Foucault, «Des espaces autres» (conferencia, Cercle des Études Architecturales, 14 de marzo de 1967) *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984): 49. Versión en español disponible en

que las utopías no valen por sí mismas a no ser que estén invertidas, que operen dentro de un modo reciclable.



Imágenes de obras en la exposición *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*. Arriba Waldemar Cordeiro, José Balmes y Oscar Bony, abajo Jorge Benedit.

https://docs.google.com/document/d/1e_rh6BVLfRaG9akuHUAcxWYpplEIy7OZtO3wlmzxxUk/edit?hl=es, última visita, 27/10/2015.

En este sentido la exposición *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968* plantea que las respuestas al modelo modernista inicial no tuvieron lugar debido a la unilateralidad del eje hegemónico legitimador, que sucedieron y tuvieron efecto sin-lugar con respecto a la lectura eurocentrista o de los Estados Unidos. A través del foco del continente, la vanguardia «adquiere el estatuto de un cruzamiento de sitios que, por momentos, parece que jamás hubiera ocurrido para la Historia Oficial. Antes de ser utópica, su circunstancia real no-tuvo-lugar... carente de legitimación en la pretensa legalidad formal del pensamiento y la historia hegemónica. Somos y no empezamos; estamos y no existimos»,²⁶⁹ elementos que conforman una contrahistoria periférica e inaccesible. La misma curadora se atreve a establecer que una exposición, el género expositivo, se puede postular como una forma de heterotopía, en el sentido de que es un contra-lugar precario, transitorio y absolutamente temporal,²⁷⁰ opuesto a los espacios dedicados a la conservación de la cultura como son los museos y las bibliotecas.

Para los historiadores argentinos Burucúa y Gradowczyk no queda claro el tipo de modelo al cual la curadora se está oponiendo:

Aunque en su texto ella se refiere en numerosas oportunidades a la «Historia Oficial» —otro topos que parecería obligatorio para algunos autores—, no aclara a qué historia oficial se alude. ¿Será la historia canónica del modernismo? ¿Alguna versión producida por las academias latinoamericanas? ¿El fruto de algún historiador conservador? [...] [Y continúan más adelante] Mari Carmen Ramírez se referiría a la versión canónica y etnocéntrica de la historia del arte moderno, y bien, este paradigma debe ser combatido, pero se requeriría hacerlo mediante una acción que tendiese a presentar los artistas y sus obras dentro del contexto en que ellos actuaron y esta fuera concebida denunciando «olvidos tendenciosos» o desbaratando estrategias aplicadas por centros de poder. Difícilmente podría lograrse algo a partir de un «no-lugar».²⁷¹

²⁶⁹ Héctor Olea, «Reflejo constelar: los textos», en *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea (Madrid: MNCARS, 2000), 55.

²⁷⁰ Mari Carmen Ramírez, «Reflexión heterotópica: las obras», en *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, op. cit., 43.

²⁷¹ José Emilio Burucúa y Mario H. Gradowczyk, «¿Constelaciones o paranatelonta? Modelos y caprichos en la crítica del arte latinoamericano», *Ramona* 31 (2003): 6.

El objetivo del diagrama curatorial fue presentar un balance selectivo de figuras y movimientos claves del contexto latinoamericano y plantear el sentido que podría tener la noción de heterotopía como factor crítico e inversor de los radicalismos vanguardistas en el momento actual, que a la vez se obstinaba en negar las utopías; por otro lado la ausencia de artistas clave en las vanguardias latinoamericanas va a ser uno de las polémicas de la muestra. Frida Khalo, Roberto Matta, Rufino Tamayo, Wifredo Lam y Fernando Botero, cuyas obras estaban siendo valoradas ostentosamente desde su oficio pictórico producto de lo cual, para los curadores, se desmarcaban del amplio proyecto vanguardista que se postuló en el continente. Es por esta razón que fueron omitidos de *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, que en su modelo constelar proponía la multiplicidad de posturas como de acercamientos teóricos y prácticos hacia las obras de los artistas. Problemas que suceden a la hora de situarse mucho más en las recepciones institucionales y del mercado del arte, que por ejemplo en el carácter precursor de la obra de Khalo respecto a los feminismos. En ese sentido se destaca el bajo análisis que tendrán en el discurso curatorial las prácticas de los artistas en sus contextos locales, centrándose esta exposición en los discursos historiográficos institucionales.

La ambición de proyecto se expande a pensarla más allá de sus límites porque como señala el texto del catálogo, *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968* podrían ser siete exposiciones, de las vanguardias ex/céntricas latinoamericanas que tuvieron autonomía fuera del eje dominante de los países centrales y fueron capaces de asimilar con independencia y creatividad las utopías de estos movimientos, es decir, recibe los estímulos y luego los reprocessa. Ha habido una tendencia a generalizar por vía del exotismo e indigenismo de las vanguardias históricas del continente. Ramírez plantea:

La ingenuidad mendaz de dicho modelo ex profeso de panorama general salta a la vista al pretender meter, en un mismo paquete todo-incluido, una inasible totalidad que es imposible de abarcar... la sandez teleológica cuanto el carácter inoperante del modelo absolutista, a todas luces, residuos de un oscurantismo curatorial que muere con el siglo y que, sin duda, se queda corto ante la condición ecléctica de nuestra enorme diversidad latinoamericana.²⁷²

²⁷² Mari Carmen Ramírez, «Reflexión heterotópica: las obras», en *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, op. cit., 31.

Como resultado, el modelo constelar que proponen los curadores está articulado en torno a criterios conceptuales del desarrollo de las vanguardias latinoamericanas y fue dividido en colores, ellas son a) la constelación *Promotora*, en la cual están presentes las obras de artistas como David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Joaquín Torres- García y Rafael Barradas; b) la constelación *Universalista-autóctona*, el anhelo de un arte universal de raíces autóctonas que no se puede ver reductoramente solo como un nacionalismo que marcó el periodo de los años veinte y treinta. Los artistas pertenecientes a esta constelación comparten una preocupación específica por la exaltación de la raza como base para establecer una conciencia vernácula. Aquí están presentes el movimiento antropófago brasileño, los argentinos Pedro Figari y Xul Solar y el Grupo Minorista de Cuba, entre otros; c) la constelación *Impugnadora*, que pone en cuestión a través del arte las injusticias en todos los ámbitos de América Latina poniendo énfasis en lo ideológico y en lo formal. Los artistas presentes son Orozco, Débora Arango, León Ferrari, Carlos Contramaestre y Antonio Berni, entre otros en los que la impugnación va más allá del cuestionamiento social para desacralizar los géneros y mitos del arte; d) la constelación *Cinética*, en la que están presentes artistas —tan dispares en el tiempo como en el espacio— como Siqueiros, Armando Reverón, Rafael Soto, Alejandro Otero, Antonio Berni, Oswald de Andrade, Carlos Cruz-Diez y Gego, quienes se dedicaron a actualizar y expandir los postulados del futurismo y los diversos aportes de Cézanne, Mondrian y el constructivismo ruso; e) la constelación *Concreto-constructiva*, derivada del abstraccionismo constructivo y geométrico que fue acogido en países como Argentina, Uruguay, Brasil y Venezuela desde mediados de los años treinta. Aquí se instalan los artistas argentinos del grupo Madí, Torres-García, el Grupo Ruptura de Brasil, Lygia Clark y Hélio Oiticica, entre otros; f) la constelación *Óptico-háptica*, que establece un intento de condensar la utopía de un arte sensorial puro sobre los sentidos de la visión y el tacto, una versión inédita en el ámbito de América Latina. Los núcleos elaborados por la curaduría establecen la percepción desmaterializada de Armando Reverón; la mirada háptica de Soto, Lucio Fontana y Sergio Camargo; la opticidad móvil de Julio Le Parc, Palatnik y Kosice y la empresa física de la luz hecha color de Cruz-Diez; y por último, g) la constelación *Conceptual*, que se considera en la exposición como el gran momento de ruptura del arte

del siglo XX en América Latina, donde para los curadores la inversión se convertía en el objetivo que se encamina en producir un nuevo espacio donde reflexionar sobre la función del arte en y desde las sociedades de la región.

Las propuestas de estos artistas latinoamericanos, según Ramírez, elaboraron prácticas donde se cuestionaba la función del arte en sociedades reprimidas y censuradas por los aparatos oficiales. Las obras de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Luis Camnitzer, León Ferrari, Antonio Dias y Cildo Meireles realizaban esta crítica sobre las diversas situaciones sociales precarias que formaban parte de la cotidianidad de la región después de una aterradora experiencia de dictaduras militares que se vivieron en países de Latinoamérica que establecieron reglas de control en todo nivel de experiencias socioculturales. La selección de las obras presentes en esta exposición fue muy semejante a la sección latinoamericana que se expuso en 1999 en el contexto de *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, que exhibía artistas argentinos, brasileños y latinoamericanos residentes en Nueva York. Ramírez se pregunta «¿qué rasgos particulares constituirían la especificidad de las versiones latinoamericanas?», y señala más adelante que el conceptualismo debe ser entendido como «una manera de pensar sobre el arte en relación con la sociedad»,²⁷³ en la línea de su definición de lo que iba pauteando como conceptualismo ideológico y que presume «remodelar» en amplios parámetros que «me permitirá visualizar las especificidades de las prácticas conceptuales en Latinoamérica de un modo que va más allá del craso reduccionismo de las consideraciones metropolitanas, así como las dicotomías del lugar-común que establece el modelo centro/periferia».²⁷⁴ El problema radicará según estas declaraciones en el ingreso a un nuevo modelo, el creado por la curadora y que va enmarcando esta «diferencia» en nuevo constructo que, si bien serían respuestas locales, el análisis de tanta diversidad de aspectos no lograría recoger los contextos específicos que allí se depositan. Sin duda que será la elección de estos «casos paradigmáticos» situados en los centros urbanos los que no lograrán acceder desde su propia disidencia a un espacio de reconocimiento solo por el hecho de no alcanzar a

²⁷³ Mari Carmen Ramírez, «Tácticas para vivir de sentido: carácter precursor del conceptualismo en América Latina», en *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea (Madrid: MNCARS, 2000), 373.

²⁷⁴ *Ibid.*

enmarcarse en su totalidad en un relato que debe pacificar partes de las acciones y experiencias que expone para encajar en los muros del museo. El capítulo final de esta tesis ejemplificará estas problemáticas en casos específicos.

En este sentido, la exhibición de obras de dos artistas que los curadores definen como «protoconceptuales» son el caso del brasileño Waldemar Cordeiro y el chileno José Balmes, sobre lo que Francisco Godoy advierte:

Llama la atención aquí la dimensión «proto» dada a Balmes cuando no se presentó a otro chileno en la constelación al que pudiese haber influido. La opción por unos «proto» más próximos al informalismo y el objetualismo era una operación clara de distanciamiento de la lectura hegemónica que sitúa el paso al conceptual desde el minimal.²⁷⁵

Si bien esta cuestión no queda muy clara en los textos curatoriales, por otro lado Ramírez subraya que

El conceptualismo no se limita a un medio en particular, aunque pueda aparecer en una enorme variedad de «manifestaciones» (in)formales e, incluso, basadas en el objeto... el conceptualismo debe ser leído (teniendo en mente a Jacoby) como «una manera de pensar» sobre el arte en relación con la sociedad.²⁷⁶

La conformación de las constelaciones en la propuesta curatorial pretendía establecer diálogos de tensión entre las diferentes propuestas de los artistas que las integraban. Estas lecturas fragmentadas de los diferentes espacios y tiempos en que se presentaba cada proyecto artístico estaban elaboradas a partir de una cierta objetividad en la que podía verse inmersa la propia subjetividad del arte y su historia. Por lo cual desde una cierta objetividad radica el pensar cómo la contestación ha provocado versiones distintas y reacciones en el continente latinoamericano a nivel artístico. Se trató de revelar cómo las diferencias

²⁷⁵ Francisco Godoy, «Modelos, límites y desórdenes de los discursos post-coloniales sobre el arte latinoamericano. Textos y contextos de las exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)», op. cit., 220.

²⁷⁶ Mari Carmen Ramírez, «Tácticas para vivir de sentido: carácter precursor del conceptualismo en América Latina», en *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, op. cit., 373.

geográficas y cronológicas establecían puntos en común que tramaban contradicciones o nexos por encima de las historias oficiales. En este sentido la muestra se entiende como una retícula conceptual con tensiones y puntos de contacto que permitían tener una lectura crítica del arte producido en esta región, en múltiples niveles e infinitas lecturas la muestra pretendía ser un espacio abierto. Aunque una serie de contradicciones están implícitas en el discurso curatorial, llaman la atención de Francisco Godoy las referencias a un paradigma epistemológico eurocéntrico de Olea, pues para él,

La noción de heterotopía latinoamericana va a tener el significado claro de ser la otra cara de Europa, y en particular de España. Para el autor, «los latinoamericanos somos la otredad de España, somos españoles pero no lo somos. Una heterotopía es el término latinoamericano, es decir, un europeo que no vive en Europa».²⁷⁷

En el caso de la vertiente conceptual, para los curadores todas estas manifestaciones habrán de culminar simbólicamente en Tucumán Arde, un gran evento público a la manera de contracircuito informativo. Siguiendo las ideas de Peter Bürger respecto a las vanguardias como fracaso o utopía, Ramírez plantea:

Situado en el frágil límite entre arte y la acción política, el fracaso a corto y largo plazo de este tipo de «experiencia límite» ejemplificó en carne viva el conflicto por el que atravesaron los grupos y movimientos que se atrevieron a apostar plenamente en la utopía vanguardista.²⁷⁸

Desde esta perspectiva, la curadora posiciona su análisis de este tipo de experiencias en la línea de las ideas propuestas por el historiador Peter Bürger, quien señala²⁷⁹ que las neovanguardias no pueden vincular el arte con el contexto social, ya que las vanguardias no lo lograron en su momento histórico. En ese sentido cualquier intento sería un fracaso y la

²⁷⁷ Francisco Godoy, «Modelos, límites y desórdenes de los discursos post-coloniales sobre el arte latinoamericano. Textos y contextos de las exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)», op. cit., 223.

²⁷⁸ Mari Carmen Ramírez, «Reflexión heterotópica: las obras», en *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, op. cit., 42.

²⁷⁹ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Ediciones Península, 1997).

instituciones del arte ya estarían listas para ingresar cualquier tipo de respuesta vanguardista en su interior.

Por su parte, Hal Foster²⁸⁰ ha rebatido estas ideas en el sentido de que es posible comprender pero no completar el proyecto de las vanguardias originales y esta es la posibilidad de pensar los efectos de este tipo de episodios como el de Tucumán Arde. Las líneas de ruptura de las experiencias de las posvanguardias deberían pensarse en específico y analizarse desde los mismos bordes o límites del campo del arte desde los que sus acciones desbordaron. Esto es, comprender y no completar Tucumán Arde. «¿Será ese el camino para reactivar su sustrato utópico, su tremendo ímpetu inaugural sobre nuestro tiempo?»²⁸¹ Ramírez completa su postura de esta manera de comprender los conceptualismos como procesos de clausura en su discurso curatorial presentando la obra del artista Luis Benedit *Fitotrón* (1972-1973), que fue elaborada desde 1968 como un ejemplo de «una metáfora cáustica (microcosmos vegetal de proporciones monumentales) para ilustrar el trágico desenlace de las utopías latinoamericanas en la última parte del siglo XX. Utopías que, hasta hoy, han permanecido sin lugar».²⁸² Estos argumentos de la curadora sitúan claramente las propuestas de su lectura de este tipo de prácticas, y proponen problemáticas como pensar los conceptualismos ideológicos/políticos como una versión incompleta y sin un lugar claro en la historia, pero esta es la historia construida en base a una versión diferente, aunque versión al fin de un marco de referencias que está solo al interior de pensar el arte como el lugar de una utopía descentrada.

Resulta contradictorio constatar en las palabras del cocurador de la exposición, cuando se refiere a los conceptualismos en esta constelación, pues los instala en un movimiento artístico que no ha salido de sus propias problemáticas tautológicas.

²⁸⁰ Hal Foster, «¿Quién teme a la neovanguardia?», en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001).

²⁸¹ Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, op. cit., 458.

²⁸² Mari Carmen Ramírez, «Reflexión heterotópica: las obras», en *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, op. cit., 42.

Su impotencia se convirtió en programa, en ideal de ideas. Un Ismo más, como el fenómeno indica, el conceptualismo vive su condena a la mera teorización de acciones reducidas hoy a la hipótesis.²⁸³

De esta manera, las miradas complejas que ofrece esta exposición, donde las experiencias del conceptualismo ideológico presentadas en las obras seleccionadas serían algo así como la clausura de un proyecto que no logra tener un lugar, según la utilización que hacen los curadores del término «heterotopía». Pero esta propuesta curatorial tampoco conformará una diferencia en tanto no presenta una posición diferente respecto del sistema internacional del arte y sus formas de legitimación, cuestión que también sucede respecto a los conceptualismos hegemónicos a los cuales se supone que la exposición y el discurso curatorial se enfrentan.

¿Cómo se puede hacer referencia a los conceptualismos, a su incompletitud o peligrosidad sin aludir al contexto social que los posibilita?, ¿cómo saber de su ineficacia sin saber —en el caso de las experiencias más radicales— hasta dónde extendían sus límites, qué había en ese afuera? Sin duda que es un desafío que esta exposición y su discurso curatorial dejarán abierto.

²⁸³ Héctor Olea, «Reflejo constelar: los textos», en *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, op. cit., 73.

CAPÍTULO TRES

3.1. Historias locales sin contexto

En su libro *Cartografía sentimental. Transformaciones contemporáneas del deseo*, editado en Brasil en 1989, Suely Rolnik se refiere a la utilización de la noción de cartografía en un sentido específico:

Para los geógrafos, la cartografía, a diferencia del mapa, que es una representación de un todo estático, es un diseño que acompaña y se hace al mismo tiempo que los movimientos de transformación del paisaje. Los paisajes psicosociales son también cartografiables.²⁸⁴

Es a través de su propio cuerpo que el cartógrafo mapea el estado de las cosas y crea sentido, cede seguridades por incertidumbres, arriesga razones por azares. ¿Qué cartografías registran el intervalo de nuestras relaciones y saberes? ¿Cómo mapear las relaciones de poder que nos impactan y modifican?

Una de las propuestas de Rolnik es transformarse en esos cartógrafos sensibles donde los paisajes dejan de ser físicos, los mapas dejan de referirse solo al terreno fijo y estático y se tornan psicosociales, esos movimientos y transformaciones del paisaje entonces vuelven la cartografía una herramienta. Ella dice:

La cartografía, en este caso, acompaña y se hace mientras se desintegran ciertos mundos, pierden su sentido, y se forman otros: mundos, que se crean para expresar afectos contemporáneos, en relación a los cuales los universos vigentes se tornan obsoletos.²⁸⁵

²⁸⁴ Suely Rolnik, *Cartografía sentimental. Transformaciones contemporáneas del deseo* (Porto Alegre: Editora Sulina, 2014), 3.

²⁸⁵ *Ibíd.*

Es decir, que sin una transformación de nuestros referentes disciplinarios no podríamos trazar esas otras rutas que requiere el trabajo situado.

En este sentido recuperamos la noción de «conocimiento situado», un término que proviene inicialmente del libro de Donna Haraway *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (1991),²⁸⁶ que estudia el quiebre de las versiones del humanismo feminista euroestadounidense en sus adopciones de narrativas canónicas profundamente arraigadas en el racismo y el colonialismo. Postula entre otras cosas al feminismo como una manera de cuestionar los conocimientos establecidos. Entonces, considerando que los conocimientos están mediados por los sujetos que producen esos saberes, entonces no es posible ya que tanto en la forma de producirlo ni en lo que se produce como conocimiento sea neutro u objetivo. Esta es una toma de posición respecto a quien se vincula con las comunidades/grupos en la gestión de un conocimiento que estaría atravesado por la experiencia de quienes lo producen y sobre todo por el contexto que lo ve emerger. ¿Qué significa este «estar al lado de» los contextos? ¿Cómo se genera un conocimiento a partir de esa toma de posición y cómo se sistematiza?

A este problema se refiere en cierta medida Luis Camnitzer cuando responde a una pregunta sobre la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* que a finales de la década de los noventa se hacía parte del cuestionamiento sobre la circulación internacional del arte latinoamericano y todas las contradicciones que este proceso produciría. Uno de los propósitos de dicha exposición fue descentralizar la historia del conceptualismo para lograr la aparición de «historias locales»²⁸⁷, en ese sentido el conceptualismo definido desde provincias, donde el centro hegemónico se transformaría en una provincia más entre muchas. Esta especie de subversión del relato canónico del conceptualismo se basaría entonces en esos otros relatos que muchas veces pueden haber estado omitidos o invisibilizados.

²⁸⁶ Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (Valencia: Ediciones Cátedra / Universitat de València / Instituto de la mujer, 1991).

²⁸⁷ Fernando Davis, «Entrevista a Luis Camnitzer: “*Global Conceptualism* fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico», op. cit., 26.

Esta posición generaba entonces un destiempo en los relatos, podían aparecer manifestaciones en la «periferia» que se adelantaban a los centros o poner en cuestión la lógica derivativa de los conceptualismos no centrales. De este modo, poner la atención en esta lógica local presentaba problemáticas, como señala el artista:

Personalmente, creo que todavía falta dar un paso importante que es asumir la responsabilidad de lo local. No lo digo en el sentido chauvinista y esencialista de lo nacional, sino en el sentido de la comunicación con la comunidad circundante.²⁸⁸

Uno de los ejemplos para abordar esta problemática que logra alcanzarse en los años noventa y que influye los relatos del conceptualismo latinoamericano será sin duda el episodio de internacionalización de estas historias locales pero sin contexto. Camnitzer ampliará esta reflexión al tomar un ejemplo referido ya no al episodio mismo de Tucumán Arde sino a la circulación internacional posterior:

Es un ejemplo claro para esta actividad porque se separó de la necesidad implícita de que la producción artística es un bien internacional con ambiciones globalistas. No importa aquí si las obras de los sesenta están siendo mitificadas más allá de la importancia que pudieran tener en su momento. Importa que sean metáforas y ejemplos para una ideología y una tarea a seguir en el día de hoy.²⁸⁹

Para el artista, la posibilidad de traspasar la frontera del arte hacia el territorio de la acción política, esa frontera que se cruza sin permiso, es la cuota que permite seguir viviendo estos episodios en el presente y que no ingresen totalmente al canon de la historia del arte internacional. Pero este movimiento ha sido analizado como insuficiente y van a ser algunos protagonistas en estos movimientos de internacionalización de episodios como Tucumán Arde quienes van a poner en cuestión esta posibilidad —como explicaremos en detalle en los siguientes epígrafes.

Cabe preguntarse por la manera en que esta mitificación va incidiendo en la recepción pacificada de experiencias que por su radicalidad deben ser despojadas de cierta cuota

²⁸⁸ *Ibíd.*

²⁸⁹ *Ibíd.*

crítica para ingresar a los circuitos del arte internacional y también al canon central. Es desde este tipo de problemáticas que se plantea la revisión de estos casos a partir de una cartografía crítica que permita revisar los márgenes de poder al interior de las legitimaciones en la circulación dosificada de la diferencia en la producción artística de las periferias.

Nuestro interés en este estudio no está centrado en cómo los artistas de América Latina han utilizado los mapas de manera crítica, sino más bien en mirar el territorio y enfocarse en episodios críticos referidos a pensar los conceptualismos de América Latina en tanto espacio unificado, despojado de disenso y fácilmente encajable en categorías normadas para su circulación internacional y subvertir esta única posibilidad. Esta mirada se ha situado desde la circulación de nociones como las de conceptualismo ideológico o político para referirse unívocamente a las prácticas de los sesenta, setenta y ochenta en el escenario internacional, pero en este capítulo nos interesa poner el foco en algunas problemáticas ejemplificadoras de esta mirada sobre el territorio que lo va unificando, describiendo a la manera más tradicional del mapa, cuya veracidad de la representación está todo el tiempo modificada por los errores o disputas.

En concreto nos referiremos a los casos de circulación de los episodios de Tucumán Arde de Argentina, la recepción y consolidación de la Escena de Avanzada de Chile y las posibilidades de pensar las redes de arte correo alternativas en América Latina.

3.2. Cartografía crítica aplicada

Los mapas muestran las fronteras nacionales pero también esas relaciones de poder que anteceden y preceden conflictos. El sentido común piensa que los mapas son representaciones exactas de la realidad aunque efectivamente estos son producciones culturales que incorporan una serie de sentidos donde está incluso incorporado el error y la confusión. André Mesquita ha identificado una serie de agentes que colaboran para ese sentido de orden implícito de los mapas, los imperios, estados, ejércitos y corporaciones:

Todas esas organizaciones colaboran para mantener el Statu Quo eliminando o tornando invisibles las experiencias de vida de las comunidades que se apropian libremente de los espacios para formar sus territorios, para limitar determinados conocimientos entre las personas y para oprimir las fuerzas sociales que actúan sobre el mundo con el fin de transformarlo.²⁹⁰

Esto es, los mapas han sido usados por el capitalismo para ordenar, para la dominación de los colonizadores sobre los colonizados, para el control del espacio público, la legitimación de las fronteras, la explotación de los recursos naturales y los bienes comunes, etc. La propuesta de Mesquita es que «los mapas pueden ser transformados y el poder de cambio que ellos ejercen puede estar en nuestras manos».²⁹¹

La cartografía en tanto proceso de producción de mapas y estudio de su rol en el contexto político y social va a ser modificada cuando en la historia del arte del siglo XX comience a ser usada por algunos artistas. Si bien Mesquita no se centra en esta problemática en específico, sino en pensar estas cartografías como experiencias de conocimiento que revelan conexiones invisibles, saberes locales, potencian movimientos y

²⁹⁰ André Mesquita, «Mapas disidentes. Propositiones sobre un mundo en crisis (1960-2010)» (tesis doctoral, Universidad de São Paulo, 2013), 12.

²⁹¹ *Ibid.*, 11.

comunidades, y que permitiría pensar la producción del poder capitalista en el mundo contemporáneo.

Desde la disciplina de la cartografía y la geografía se han planteado algunas modificaciones desde los años ochenta respecto a comprender su objeto de estudio, los mapas, como articuladores de prácticas y relaciones de poder y conocimiento, comprendiendo que los mapas debían ser entendidos como construcciones sociales determinadas por el contexto que las hace emerger, y es desde allí que surge el concepto de «cartografía crítica».

En un artículo del 2006 los geógrafos Jeremy Crampton y John Krygier proponen revisar la noción de «cartografía crítica» a partir de las nuevas prácticas de mapeo y desde la teoría crítica, desmarcando el uso de la cartografía desde las elites como un ejercicio de dominación, como una producción solo de «expertos». Citando al geógrafo John Pickles, subrayan que este «replantea la cartografía como la producción del espacio, la geografía, el lugar y el territorio, así como las identidades políticas que tienen las personas que habitan y forman estos espacios. Los mapas son activos; construyen activamente el conocimiento, que ejercen el poder y pueden ser un medio poderoso para promover el cambio social».²⁹² Para estos autores, uno de los ejemplos notables de origen de pensar críticamente la cartografía ha sido —entre otros— el de la producción y reflexión sobre los mapas proveniente de la comunidad artística en cuanto a los cuestionamientos sobre la representación, y el rol de la cartografía en la creación de un sentido geográfico. Algunos de los ejemplos que aportan se remontan hasta las vanguardias con ejemplos de Braque, Cézanne, los situacionistas y psicogeógrafos de los años cincuenta y sesenta, y señalan:

Estos últimos grupos trataron de transformar radicalmente el espacio urbano, subvirtiendo la cartografía como parte de un proyecto de resistencia política [...]. Sus «cartografías subversivas» asumían que la cartografía era siempre política, creando diferencias de disposición espacial.²⁹³

²⁹² Jeremy Crampton y John Krygier, «An Introduction to Critical Cartography», *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies* 1, 4 (2005): 15, en <http://acme-journal.org/index.php/acme/article/view/723/585>, última visita, 27/10/2015.

²⁹³ *Ibid.*, 17.



Mapa surrealista de 1929



Psicogeografía de París de Guy Debord, 1957

Para Crampton y Krygier lo puntos principales de la cartografía crítica contemporánea se sitúan en comprender las relaciones de poder así como la ética y las posibilidades de

extender las posibilidades del mapeo. En la apropiación artística de la cartografía no se identifica un rechazo a los mapas, sino un rechazo a la autoridad normativa para retratar la realidad. Las respuestas serían mapas cotidianos, mapas de resistencia, mapas hackeados, etc.

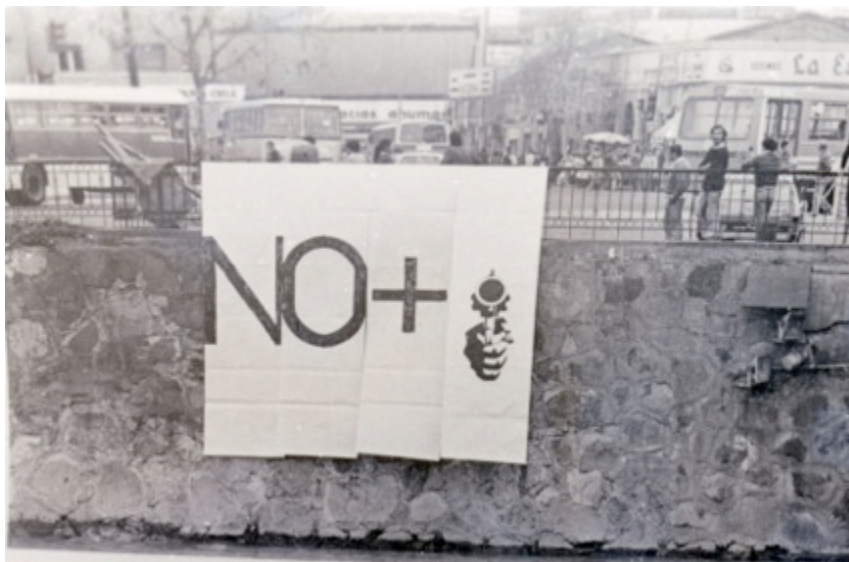
En este sentido, se propone que una cartografía crítica deja de fijarse en los límites de los estados-nación de las producciones artísticas de los conceptualismos latinoamericanos, y propone el análisis de sus producciones y de la literatura sobre estas producciones como un nuevo territorio a comprender bajo sus propias lógicas internas.

Los desplazamientos, límites territoriales, sistemas de opresión, dictaduras militares, etc., tuvieron en algunas prácticas artísticas experiencias de resistencia a un canon establecido por las definiciones del *mainstream* internacional del arte, de un sistema artístico que aún no elaboraba las herramientas críticas como para comprender lo que estas producciones visuales podían provocar, las resistencias que podían evocar y las transformaciones sociales que acompañaban. Por ejemplo, artistas acompañando movimientos de derechos humanos, artistas trabajando con agrupaciones de mujeres, campesinos, trabajadores, etc. Incluso sin pensar un diálogo directo con movimientos sociales, artistas que a partir de potentes investigaciones desde lo simbólico, elaboraban herramientas potentes que decantaron en movimientos sociales, como el NO+ del CADA²⁹⁴, por ejemplo. Ese tipo de prácticas están situadas en lo que denominamos como arte conceptual, pero lo exceden de su cartografía estática, elaboran una nueva, una cartografía crítica de su propio territorio de inscripción. Se trata de algunas obras o experiencias que tienen el contexto adherido tan firmemente que no hay forma de verlos sin ese elemento inherente.

²⁹⁴ Acción de arte comenzada en septiembre de 1983 -a diez años del Golpe Militar en Chile- la acción NO+ se ha inscrito en el imaginario colectivo mediante las más diversas apropiaciones y reactivaciones. Esta acción consistió en escribir en distintos muros de la ciudad de Santiago la consigna No+ junto a una serie de colaboradores que tomaron esta frase y la propagaron por los más diversos sitios. El CADA hizo también un llamado a artistas de todo el mundo para comprometerse en esta acción y utilizar la frase en distintos momentos y situaciones, propagando así un gesto mínimo para lograr un efecto máximo.



Rallado en la calle de Santiago de Chile en 1983 con la convocatoria *No +* del CADA



Fotografías de una intervención colectiva de artistas chilenos en respuesta a la convocatoria del CADA de 1983 en el centro de Santiago de Chile. Rápidamente reprimida por la policía y desmantelada la propuesta.

No planteamos esta propuesta de uso de la cartografía crítica como una metáfora, sino como un elemento metodológico para abordar las prácticas artísticas situadas desde este territorio que se va redefiniendo. Entonces ya no es una imagen fija, sino un lugar que se construye a medida que se van desmantelando los sistemas de poder que lo van definiendo únicamente como episodios aislados, o también van homogeneizando sin atender a sus especificidades locales.

La cartografía puede organizar un nuevo tipo de realidad en ese sentido. Beatriz Preciado se propone cuestionar la tarea cartográfica más que realizarla, y para ello utiliza la figura del zorro o de la zorra citando a Althusser: «Ser zorro significa ocuparse de la potencia del cuerpo, de los cuerpos, de la multitud, más que del poder y de la política».²⁹⁵ La autora lo sitúa en relación a una discusión sobre la formación de los modelos historiográficos desde la crítica epistemológica queer.

En el caso de los conceptualismos de América Latina y su estudio, estos diagramas dominantes del arte conceptual en términos de su circulación en el *mainstream* o en las grandes exposiciones construyen a su vez un relato que se contrapone con otras iniciativas que mapean experiencias fuera de ese marco y relevan otras historias que interpelan a veces esos relatos contruidos desde la hegemonía. Miguel López se pregunta:

¿Es posible imaginar una forma de leer y representar que no resulte en un ejercicio ilustrativo de descripción o trazado identitario, y que en cambio se revele como percepción de las alteraciones y desplazamientos en las formas de subjetivación, o incluso como máquinas de transformación política que desajusten las distribuciones ya dadas?²⁹⁶

Probablemente el resultado vaya de la mano de una especie de taxonomía de identidades pero, en palabras de Preciado,

²⁹⁵ Beatriz Preciado, «Cartografías *Queer*: el *flâneur* perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía “zorra” con Annie Sprinkle», en *Cartografías disidentes*, ed. José Miguel Cortés (Madrid: SEACEX, 2008), s. p.

²⁹⁶ Miguel López, «¿Es posible reconocer el conceptualismo latinoamericano?». Texto publicado en el número 23 de *Afterall Journal*, una revista de arte contemporáneo de la que la Universidad Internacional de Andalucía, a través de su programa UNIA arteypensamiento, es co-editora. En ayp.unia.es/dmdocuments/afterall_23_miglop2b.pdf, última visita, 28/10/2015.

Si el peligro de la cartografía dominante es su tendencia hagiográfica, su aspiración utópica que le lleva a imaginarse como gran relato y a borrar, absorber o recodificar aquello que excede o resiste a la norma; el peligro de la cartografía identitaria de las minorías es funcionar, por decirlo con Foucault, como un «acta de vigilancia», solapándose de algún modo con el mapa que arrojarían los dispositivos de control social para acabar convirtiéndose en un archivo de víctimas que más que criticar la opresión y su diferencia terminan por estetizarla.²⁹⁷

¿Cuál es el espacio que producen estos conceptualismos? Esta es una pregunta en la que insiste nuestro estudio. ¿Se conforma realmente un espacio generado por la condición cultural experimentada por los agentes y productores relacionados? ¿Están generándose movimientos que interpelan la cartografía dominante desde la revisión problemática y conflictiva de esos conceptualismos? Entonces esta cartografía debería presentar otras nomenclaturas, casos y episodios que vienen a dismantelar esta construcción identitaria de la que ha sido presa la producción del conceptualismo desde América Latina. Presentar en esa imposibilidad los conflictos, fugas y roces de los cuerpos de aquellas obras vivas en el presente, ¿cómo corporeizarlas, volver sobre su carnación que las torna una fuerza emancipadora del presente?

La propuesta de esta cartografía crítica se construye a partir de algunos casos y ejemplos, redibujar las especificidades locales que se incluyeron en esa versión global de lo conceptual sin ir a identificar las particularidades de sus iniciativas. No se trata de revisar las experiencias de cada uno de los países ni abordar cada país de forma específica, sino observar a partir de las lecturas críticas actuales cómo los términos utilizados para describir se tornan opresivos a la misma historia de estas prácticas. Esto es posible de realizar a partir de la revisión crítica de diversos autores sobre episodios que podrían haber ingresado fácilmente en la lógica del conceptualismo global pero cuya potencialidad de sus proyectos ha permitido elaborar relatos críticos en el presente por medio de una serie de investigadores. La experiencia de *Tucumán Arde* y su ingreso en el «arte político-ideológico internacional» como hito inaugural y la consiguiente despotenciación de sus

²⁹⁷ Beatriz Preciado, «Cartografías *Queer*: el *flâneur* perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía “zorra” con Annie Sprinkle», en *Cartografías disidentes*, op. cit.

aspectos extraartísticos implícitos, acciones de solidaridad internacional con los procesos de represión política dictatorial y terrorismo de Estado como *Artists for Democracy*, que critican justamente el sistema del arte en tanto institución, y por último redes alternativas de artistas que ensayan otras formas de circulación e inscripción de sus obras en espacios autónomos, así como otros episodios relacionados a estas ideas ya descritas. Una serie de casos de estudio y episodios que han desbordado lo que fácilmente ingresa al nuevo canon del conceptualismo en América Latina y crea otras vías de acceso, otros mapas, unas cartografías que pueden organizar un nuevo tipo de realidad.

Pero sin duda que aparece una pregunta vital que ha de volver a hacerse, en palabras de Jaime Vindel:

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 estas diferían de las de los conceptualistas americanos.²⁹⁸

Por otro lado, Ana Longoni ha preguntado: «¿Qué sentido tendría, además, invertir la lógica instalada de que el centro precede-determina-influye lo que acontece en la periferia?». ²⁹⁹ En el contexto latinoamericano, reconocer que el arte conceptual ³⁰⁰

²⁹⁸ Jaime Vindel, «Los sesenta desde los noventa», *Ramona* 82 (2008): 12.

²⁹⁹ Ana Longoni, «Respuesta a Jaime Vindel», *Ramona* 82 (2008): 23.

³⁰⁰ La categoría de arte conceptual ha sido discutida en diversos textos que han abordado el estudio de la práctica artística de las décadas comprendidas entre los sesenta y ochenta. Sin duda que la noción tiene significancias dependiendo de su contexto tanto geográfico como histórico. Lucy R. Lippard, en el prólogo de su libro sobre arte conceptual editado en versión española, escribe en julio del 2003: «Me pregunto si este arte prolijo, en su mayoría anglosajón, y este estilo de pseudo manual se podían traducir al español, una lengua “romance” que, cuando se habla o se lee en voz alta, suena tan diferente al inglés. Los artistas latinoamericanos involucrados venían de una fuerte veta de abstracción geométrica y tal vez de un nuevo tipo de surrealismo ajeno a las deserciones chauvinistas del movimiento moderno europeo por parte de la escuela

comprendido entre las décadas de los sesenta y ochenta es simultáneo a las producciones centrales debe considerar y repensar los vínculos entre las prácticas centrales y periféricas estableciendo nuevos parámetros y diferencias con la idea de irradiación o difusión desde los centros. Sobre esta cuestión, Ana Longoni plantea:

Más allá de que es innegable que en los campos artísticos latinoamericanos repercutieron más tarde o más temprano (en los '60, con inédita inmediatez) tendencias vanguardistas emergentes en las metrópolis, surgieron artistas y movimientos que alcanzaron un desarrollo propio y singular, en medio de condiciones diferentes de producción, circulación y recepción de las obras, de otro estado de conformación de los sujetos y de la estructura del campo del arte, de otras formas de relación con el poder político y económico.³⁰¹

Incluso podemos establecer que cualquier lectura establecida desde la dialéctica centro/periferia puede generar ciertos tópicos de acceso a estas realidades, en el margen de la consideración de exotismo. Tampoco se trata de adoptar una posición relativista sin considerar y remarcar las diferencias que establecen las desigualdades entre centros y periferias, sino que se considera fundamental no aislar las prácticas y casos de obras y artistas que extrapolados fuera de sus contextos locales pueden aparecer como excéntricos más allá de sus contextos históricos, sociales y culturales, convertidos en fetiches anulados de su fuerte potencia crítica.

Sin embargo, según Longoni, un grupo de obras y textos «descentrados»³⁰² se ha resistido al sometimiento de los relatos canónicos que intentan homogeneizar y clasificar estas coyunturas para situarlos dentro de convenientes relatos, y que sin duda, más allá de

de Nueva York. Sus contribuciones son menos conocidas internacionalmente de lo que deberían serlo...».

Lucy R. Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, op. cit., 5.

³⁰¹ Ana Longoni, «Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)», *Papers d'art* 93 (2007): 152.

³⁰² Es desde este argumento que Ana Longoni señala como «descentradas» las condiciones de producción y circulación particulares, que pueden explicar los inicios simultáneos y coincidentes de experimentaciones en las prácticas artísticas del momento en diversos contextos de producción. Ana Longoni, «El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo», en *Arte y Literatura en la Argentina del siglo XX*, Viviana Usubiaga y Ana Longoni (Buenos Aires: Fundación Telefónica / Fundación Espigas / FIAAR, 2006), 65.

los nombres ya reconocidos como parte del conceptualismo latinoamericano, habría una serie de huellas necesarias que rastrear en sus contextos culturales.

Estas producciones tampoco alcanzan a explicarse por sí mismas como obras de arte autónomas sino que demandan su inscripción en el radicalizado mapa cultural de la época, en la medida en que en esos proyectos creativos quedan huellas de los entornos político-culturales en los que intervinieron, las redes de intercambio intelectual que generaron, y los legados vanguardistas que reactivaron y actualizaron.³⁰³

Lo que plantea finalmente Longoni como un desafío frente al estudio de las prácticas conceptuales es que ni siquiera desde un extenso y acabado reconocimiento de las prácticas artísticas conceptuales en Latinoamérica se ha podido dar cuenta, hasta ahora, de ejercicios y acciones descentradas o menos visibilizadas por los proyectos curatoriales herederos muchas veces del interés de legitimación de los centros y su correspondiente homogeneización al conceptualismo canónico. Ideología y representación se confrontan para determinar que la condición disensual de las mismas prácticas y su estudio necesitan de fuertes proyectos de revisión no solo historiográficos, sino instrumentales para dar cuenta de las posibilidades frente al condicionamiento en el que nos encontramos en el transcurso del mismo estudio de las prácticas artísticas.

En este ejercicio de dejar de asumir una imagen definida del conceptualismo, Jaime Vindel propone:

Dejando de asumirla como una dinámica estable e intentando deshacer una imagen unidimensional, homogénea —y, en esa medida, falaz— de la política que ha acabado por identificar a las prácticas críticas de todo un subcontinente (el latinoamericano), proyectándose como una suerte de imperativo categórico de lo que ha de ser el arte político.³⁰⁴

Esta dinámica que deja de ser estable o con una definición única puede enmarcarse en la cartografía crítica como un instrumento que desborda los límites y colecciona preguntas de acuerdo con las revisiones críticas del arte conceptual, incluso a sus problemas en los

³⁰³ Ana Longoni, «Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)», op. cit., 153.

³⁰⁴ Jaime Vindel, *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*, op. cit., 128.

espacios de hipervisibilidad que ha tenido tanto en las exposiciones curadas por Mari Carmen Ramírez como por las lecturas posteriores que se han hecho del libro de Marchán Fiz.

3.3. ¿Otros conceptualismos? Conflictos, problemas y fugas

Las inscripciones del «conceptualismo ideológico» de los años setenta de Marchán Fiz se referían a un tipo de mapa de circulación del arte en el contexto internacional cuyas formas de organización estaban determinadas por el orden mundial y sus incidencias en los contextos locales a los que alude. En el caso de los años noventa, bajo las ideas de Mari Carmen Ramírez y Luis Camnitzer, sus aplicaciones del conceptualismo ideológico se enmarcan en el contexto global, cuyos proyectos están pensados y desarrollados desde Estados Unidos. Estos dos autores —pero sobre todo Ramírez— expanden las ideas del conceptualismo ideológico planteadas por Marchán Fiz con los ejemplos de Argentina y España, y después con otros como Chile, Brasil y Uruguay, países en los que vuelve a instalar estas prácticas como una «subrama» del conceptualismo canónico. Es allí donde aparece la necesidad de elaborar esta cartografía crítica, pensar la inscripción del conceptualismo ideológico en la problemática de lo global que vacía su sentido crítico inicial de esas prácticas porque deja de lado las especificidades locales y la resistencia de muchas de esas prácticas artísticas a entrar en los relatos hegemónicos de arte para convertirse en un canon.

Sin las particularidades locales no se puede abordar críticamente la producción del conceptualismo en América Latina. Es por esto que la herramienta metodológica de la cartografía crítica permite elaborar una gramática que no puede homogeneizarse o reducirse. En todo caso hay que considerar, como apunta Vindel, que «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 arte, como una particularidad periférica»;³⁰⁵ un escenario que adolece del

³⁰⁵ Jaime Vindel, «Los sesenta desde los noventa», op. cit., 16.

conflicto interno de las prácticas, unas historias locales ausentes y un contexto difícil de reponer museográficamente serán los peligros en los que las iniciativas de circulación contemporánea de estos documentos de los conceptualismos de los sesenta y setenta colaborarán muchas veces para solventar y avalar los usos de la compleja terminología del conceptualismo ideológico.

Al hilo de estas ideas, Didi-Huberman escribe:

Los pueblos están expuestos por el hecho de estar amenazados, justamente, en su representación —política, estética— e incluso, como sucede con demasiada frecuencia, en su existencia misma.³⁰⁶

Estas reflexiones inciden en la maneras y excesos en que aquellos que no aparecen en los relatos, como excedentes de la historia, ahora figuran pero en términos de que cobren su propia figura al margen de la posible desaparición.



Imagen sello elaborado por Juan Pablo Renzi para las acciones de *Tucumán Arde* en 1968.

³⁰⁶ Georges Didi-Huberman, «Esperar ver a un hombre», en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (Buenos Aires: Manantial, 2014), 11.

3.3.1. Desde el uso hasta el mito de *Tucumán Arde*

¿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?³⁰⁷

El caso de la circulación de Tucumán Arde como uno de los íconos de este conceptualismo ideológico/político en el sistema del arte internacional ha sido uno de los episodios más complejos para quienes estudian este tipo de prácticas. En primer lugar, porque en los relatos que se han rastreado en esta tesis, desde las menciones de Lucy R. Lippard, quien pudo tener contacto con los artistas en épocas muy cercanas a sus acciones en su viaje a Buenos Aires, Jorge Glusberg, quien desde el CAYC y su creada genealogía como legitimación de sus actividades instala a Tucumán Arde como parte de esta línea de conceptualismo ideológico, Simón Marchán Fiz, quien ejemplifica esta terminología con episodios argentinos donde Tucumán Arde va a tener un lugar primordial, y más adelante, desde las interpretaciones de Mari Carmen Ramírez y Luis Camnitzer, quienes en sus distintos intentos de interpretación de los conceptualismos latinoamericanos van a iniciar sus análisis desde estos mismos ejemplos, «*Tucumán Arde* es una de las obras de arte que ha concitado mayor atención y sobre la que más páginas se han escrito: viene estando presente en importantes muestras locales y envíos internacionales; y se acude a ella tanto en libros y ponencias académicas como en artículos políticos»,³⁰⁸ como señalan Longoni y Mestman, autores del libro *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, quienes en esta obra proponen un estudio que rastrea «los orígenes y la

³⁰⁷ Jaime Vindel, «Los sesenta desde los noventa», op. cit., 16.

³⁰⁸ Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, op. cit., 453.

historia de las distintas operaciones de lectura» que tuvieron lugar desde la historia, la sociología y la crítica de arte o desde la política, a nivel nacional e internacional, las que «entienden el itinerario como ruptura extrema frente a las instituciones artísticas, las que lo inscriben dentro de la constelación del arte conceptual, y en general restringen su impacto al campo artístico». ³⁰⁹ En ese sentido, el giro de interpretación de los documentos y fotografías que se habían mostrado en exposiciones internacionales desde los años noventa no enfocaban según los autores la especificidad de su incidencia tanto en el arte como en la política, y presentaban al público una versión sometiendo algunas de las experiencias de la vanguardia a una despeligrosidad que pueda administrar sus sentidos en las asépticas salas de algún museo.

La propuesta de Longoni y Mestman es poder enfrentar una visión fetichizada de estos episodios, pues advierten del peligro de «extrapolar el acontecimiento fuera de su contexto local, de su inscripción precisa en el complejo mapa cultural de la época, pueden ocasionar una lectura aislada de “Tucumán Arde” que la convierta en una excentricidad despojada de su carnadura histórica». ³¹⁰ Estas acciones de reposicionamiento de las experiencias de la vanguardia exclusivamente desde los ámbitos curatoriales oficiales anularían incluso la posibilidad de pensar estos episodios con efectos o persistencias en el presente.

Uno de los problemas tiene que ver con la asignación de adjetivos que intentan explicar estos episodios pero que terminan cercándolos en significaciones unívocas. En palabras de Longoni, «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», ³¹¹ reduciendo la posibilidad de analizar bajo estos parámetros incluso las propuestas de artistas europeos o anglosajones cuyas obras podrían incluirse bajo el término de «ideológicas» pero que no se pueden adscribir bajo tal análisis por pertenecer únicamente a América Latina o España. Y en el caso de los artistas latinoamericanos que estaban obligados a analizarse bajo el término «ideológico» se corre el riesgo de reducir o normalizar el análisis de sus obras, que estaban mucho más allá del término o incluso lo

³⁰⁹ *Ibid.*, 300.

³¹⁰ *Ibid.*, 454.

³¹¹ Ana Longoni, «Respuesta a Jaime Vindel», *op. cit.*, 20.

problematizaban, tensionando los límites de lo que debe significar una obra bajo el conceptualismo ideológico. Longoni se pregunta por la pertinencia de incluir experiencias como la de Tucumán Arde dentro del conceptualismo (político o ideológico) teniendo en cuenta que muchos artistas del mismo grupo que conformaron estas acciones se negaron a tal adscripción. Por ello problematiza la misma etiqueta de «conceptualismo», señalando que estos «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».³¹² En ese sentido, entender estas prácticas como una «subtendencia periférica», analizada como señala Longoni «un “elemento” externo adherido o adicionado en términos de ciertos “contenidos” o “referencias” a determinado contexto de explotación u opresión».³¹³

El itinerario que comprende los pasos que dieron lugar a lo que se llama *Tucumán Arde* retrospectivamente se puede comprender como un gran evento público como circuito informativo organizado por un amplio frente de artistas, trabajadores, comunicadores sociales e ideólogos de Buenos Aires, Rosario y Santa Fe.³¹⁴ El grupo que articuló *Tucumán Arde*³¹⁵ tenía como propósito inmediato denunciar y exponer las mentiras elaboradas por la prensa nacional sobre las luchas de los campesinos y trabajadores de la Provincia de Tucumán.

³¹² *Ibíd.*, 21.

³¹³ *Ibíd.*

³¹⁴ Los participantes en el grupo fueron, desde Rosario, Noemí Escandell, Graciela Carnevale, María Teresa Gramuglio, Marta Greiner, María Elvira de Arechavala, Estela Pomerantz, Nicolás Rosa, Aldo Bortolotti, José Lavarello, Edmundo Giura, Rodolfo Elizalde, Jaime Rippa, Rubén Naranjo, Norberto Puzzolo, Eduardo Favario, Emilio Ghiloni, Juan Pablo Renzi, Carlos Schork, Nora de Schork, David de Nully Braun, Roberto Zara, Oscar Bidustwa, Raúl Pérez Cantón y Sara López Dupuy; desde Buenos Aires, León Ferrari, Roberto Jacoby y Beatriz Balbé; y desde Santa Fe, Graciela Borthwick, Jorge Cohen y Jorge Conti.

³¹⁵ Sobre el origen del nombre de este grupo, Juan Pablo Renzi explica: «La idea del nombre Tucumán Arde deviene de *Arde París*, una película que estaba en cartelera, y que fue propuesto por Margarita Paksa. Una idea muy buena, que decidimos usarla por su fuerza, por su eficacia, a pesar de que después Margarita no participó totalmente del proceso, no firmó la obra como se dice». En Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, op. cit., 370.



Imagen de las acciones en el CGT en Buenos Aires. Allí pueden verse fotografías que fueron tomadas en la ciudad de Tucumán y personas alrededor en el acto inaugural en 1968.

Se trató de una serie de fracturas³¹⁶ y manifestaciones escalonadas a lo largo de 1968 que tuvo su momento más conflictivo en lo que fue el premio Braque, organizado por la Embajada de Francia en Buenos Aires en el Museo Nacional de Bellas Artes, acto en el que muchos de los artistas participantes invadieron las salas del museo y terminaron en la cárcel después de lanzar una proclama a favor de los estudiantes franceses en lucha contra el régimen fascista. Las acciones no eran muy elaboradas, se basaban más en los efectos que en un programa muy complejo. En agosto de ese mismo año, un grupo de artistas de Buenos Aires y de la ciudad de Rosario se reunieron en esta última, en el Primer Encuentro de Arte de Vanguardia, para reflexionar sobre su acción futura. Entre otras cosas acordaron

³¹⁶ Una multiplicidad de fracturas «provocadas por las profundas escisiones del campo político, social y económico, producidas por la inviabilidad del modelo de país en pos del cual se habían invertido inmensas energías. Por otra, aquellas que marcaron los sucesivos quiebres que se produjeron en la avanzada artística de la vanguardia, generados por el conjunto de acciones encadenadas que, durante 1968, hicieron del campo artístico y de sus instituciones, un virtual campo de batalla». *Ibíd.*, 364.

no participar en las instituciones establecidas por la burguesía cultural, además de insertarse en una «cultura de la subversión» junto a la clase obrera en el camino revolucionario. Hacer un arte colectivo, que actuara directamente sobre la realidad denunciando situaciones políticas, sociales y económicas que perjudicaban al país. En este sentido, la Provincia de Tucumán era un buen lugar para comenzar puesto que el plan de la Dictadura se propuso destruir la pequeña y mediana empresa protegiendo a los grandes industriales azucareros.



Fotografías de la realidad de Tucumán tomada por fotógrafos y artistas

Al mismo tiempo, el Gobierno publicitaba su Operación Tucumán, que consistía en la sustitución de la conocida burguesía nacional por el capital norteamericano. Las distancias entre la información de la prensa nacional y la realidad que estaban viviendo las familias

obreras en la Provincia distaban mucho, por lo cual los artistas dedicaron sus energías a denunciar esta situación. Fueron acciones que se desarrollaron en varias etapas, como la investigación y recolección de material testimonial que funcionaría como prueba en la muestra que elaborarían.



Imágenes de la muestra en la CGT de Buenos Aires, 1968.

La Sede de la Confederación General del Trabajo de los Argentinos (C.G.T.A.) era el lugar indicado, elegido por los artistas, para posicionarse en un campo de conflictos y

problemáticas mucho más amplio que el territorio institucionalizado de las artes. La C.G.T.A. repudiaba el régimen militar y se apoyaba en sus vínculos con los movimientos obreros, estudiantiles y activistas, lo que significaba posicionarse en un lugar que implicaba más conflictos y fracturas que el campo de las artes. Como señala Andrea Giunta, las preocupaciones centrales en la presentación de la información reunida por los artistas en *Tucumán Arde* era desenmascarar a la prensa oficial contraponiendo los datos, proporcionar garantías suficientes de lo que exponían. La intención era atrapar a los asistentes en un bombardeo de imágenes y sonidos para provocar en ellos una *toma de posición*. Los carteles que habían cubierto las calles con la palabra «Tucumán» tapizaban del piso hasta el cielo de la entrada al edificio de la C.G.T.A., el propósito final era provocar un choque entre imágenes y palabras para cambiar la conciencia de los espectadores. Expuesta durante dos semanas en Rosario, la muestra se trasladó luego al local de la Federación Gráfica Bonaerense, donde fue rápidamente cancelada por presiones del Gobierno y de la policía.

Tucumán Arde fue un grupo que lindaba tanto con el accionar de una organización política apoyado en recursos publicitarios como con las ciencias sociales, lo que les permitía recurrir a los nuevos materiales de los medios de comunicación y su poder para reconfigurar la cultura popular. Planteaban entonces lograr la eficacia recurriendo a todos los medios de provocación posibles. Utilizaron un circuito *sobreinformacional* cuya intención básica era promover procesos de la imagen de la realidad tucumana elaborada por los medios de comunicación oficiales para con ello provocar un circuito *contrainformacional* con el que desenmascarar la campaña de ocultamiento que la prensa oficial creaba en ese momento. En el manifiesto presentado en la muestra, los artistas postulaban:

Estos movimientos artísticos no estaban reclamando un lugar en el mundo del arte o el reconocimiento de su existencia periférica, sino algo mucho más audaz y crítico: querían poner en cuestión el estatuto de lo artístico, desbordándolo. Es el estatuto de la relación instituida y convencionalizada entre el arte y la política lo que está puesto en cuestión, ya no planteada en

términos de «contenidos ideológicos». Está puesto en discusión el lugar atribuido al arte en las dinámicas colectivas de transformación de la existencia.³¹⁷

No se trataba de reemplazar un estilo nuevo por otro, sino de cuestionar la organización del campo artístico, sus instituciones y las estrategias simbólicas de la cultura dominante.

Sin duda que se trató de acciones liminares que actuaban en un sentido residual, en los lugares donde emergía la posibilidad del accionar político desde el cuestionamiento de la estética. Como apunta Longoni:

Estos movimientos artísticos no estaban reclamando un lugar en el mundo del arte o el reconocimiento de su existencia periférica, sino algo mucho más audaz y crítico: querían poner en cuestión el estatuto de lo artístico, desbordándolo. Es el estatuto de la relación instituida y convencionalizada entre el arte y la política lo que está puesto en cuestión, ya no planteada en términos de «contenidos ideológicos». Está puesto en discusión el lugar atribuido al arte en las dinámicas colectivas de transformación de la existencia.³¹⁸

A su vez la recuperación de esos legados corren el riesgo de «sufrir una recuperación fetichizada que anule su potencia crítica».³¹⁹ Por tal razón esta clasificación que acota el conceptualismo latinoamericano a un conceptualismo ideológico o político esencialista se va a poner en tensión a partir de proyectos escriturales y expositivos que van a cuestionar este relato homogeneizador. La incorporación de los conceptualismos latinoamericanos a los relatos del conceptualismo en los centros culturales hegemónicos puede correr el riesgo de utilizar un grupo de nombres como una «zona apta para mostrar en museos», que según continúa Longoni, «al ser extrapoladas fuera de sus contextos locales, quedan aisladas como excentricidades despojadas de su carnadura histórica».³²⁰

³¹⁷ María Teresa Gramuglio, Nicolás Rosa *Manifiesto Tucumán Arde*, fotocopia, 1968, pag.2. Archivo Graciela Carnevale, Rosario, Argentina

³¹⁸ Ana Longoni, «Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)», op. cit., 158.

³¹⁹ *Ibíd.*, 156.

³²⁰ *Ibíd.*



Imágenes del archivo de Graciela Carnevale en Rosario, 2007. Allí pueden apreciarse parte del archivo fotográfico sobre *Tucuman Arde*.

A propósito de estos dilemas problemáticos no solo en términos de dispositivos museográficos, sino de discursos curatoriales en las instituciones del arte internacional, es que la artista rosarina Graciela Carnevale ha conservado parte del archivo de lo que se conoce hoy como el Archivo Tucumán Arde, una parte del cual fue exhibido en la Documenta XII de Kassel. Por un lado, la propuesta curatorial fue la de incluir algunas manifestaciones del arte radicalizado en este evento de arte contemporáneo. Carnevale insiste en que la comparecencia de estos materiales tuvo problemas a la hora de vincularse con las intenciones de los curadores y la posición que ella mantuvo con el montaje que produjo, puesto que

Se diferenciaba de los otros registros expuestos en Documenta, ya que los documentos estaban puestos en forma menos ortodoxa, enchinchados directamente sobre el muro, sin guardar una rigurosidad lineal de montaje. Lo pensé como una gran acumulación de imágenes y textos que no tenían pretensión de formato museístico ni estetizante sino como una especie de disposición informal sobre una pared. Seleccioné textos, fotografías, artículos de diarios, etc.,

que ofrecieran claves para la lectura no solo de las propuestas y posicionamientos del grupo sino también del contexto y momento histórico. Pensé no en algo cronológico sino más bien fragmentado, sin un orden temporal, en el que cada elemento se articulara con otros como un estímulo para intentar comprender una totalidad compleja donde era necesaria una participación activa del espectador.³²¹

Esta participación del espectador en el sentido de los documentos que se presentaban, sin duda que siguiendo la línea argumentativa de Longoni y Mestman, distaba en tanto no se lograba comprender el contexto que hizo emerger episodios enlazados en un itinerario más complejo, las alternativas sin duda que no son muchas y obligan a repensar los pasos y las derivas que han llevado a que esta clase de acciones se muestren en eventos del arte internacional del tipo de la Documenta. Espacios de riesgo se asumen y permiten asumir esta crítica no solo por las habilidades o competencias a la hora del montaje, sino por el documento en tanto ruina.

Pensar el montaje del archivo en Documenta me situaba en un lugar de mucha vulnerabilidad y disparaba infinidad de interrogantes. No quise poner textos explicativos sino que los documentos —tanto textos como fotografías— tuvieran suficiente información en sí mismos como para que permitieran acceder a una aproximación de lo que fue el proceso de radicalización del grupo tanto desde el punto de vista estético como político.³²²

Esta imposibilidad de lograr la evocación del contexto pasaba no solo por estas aptitudes del diseño museal, sino por el sentido de la presencia de estos materiales en dicho lugar y la necesidad de volver a articular un discurso crítico y tal vez histórico que pueda reponer su potencia crítica en el presente, tomando en cuenta muchas variables que se presentan a la hora de volver a reponer la radicalidad de las prácticas de estos conceptualismos.

³²¹ Ana Longoni, «Entrevista con Graciela Carnevale sobre el archivo Tucumán Arde», *Latinart.com. An Online Journal of Art and Culture* (01/08/2007), en <http://www.latinart.com/spanish/transcript.cfm?id=91>, última visita, 27/10/2015.

³²² *Ibíd.*

El no conocer el contexto y el comportamiento del público en un acontecimiento de este tipo me hicieron dudar y elegir una forma de participación mediatizada que —creo— no fue eficaz.³²³

Uno de los antecedentes conflictivos en el escenario del arte político argentino en el cual el archivo de Tucumán Arde se exhibió antes de la Documenta XII fue la exposición *Ex Argentina*, producto de un proyecto de investigación realizado por los artistas y curadores alemanes Andreas Siekmann y Alice Creischer.³²⁴ Si bien Carnevale ha señalado que anteriormente había recibido muchas visitas, consultas³²⁵ y préstamo de su archivo que habían generado diversas exposiciones anteriores en varios centros y museos de arte contemporáneo, ella recuerda que es

A partir de *Ex Argentina* que soy convocada a participar en exposiciones y eventos internacionales. Durante mucho tiempo me llegaban pedidos de material documental de textos o

³²³ *Ibid.*

³²⁴ *Ex Argentina* fue un proyecto que se cuestionó sobre la realidad sociopolítica, después de diciembre del 2001 en Argentina, como un caso testigo de la crisis global del capitalismo. El proyecto se inició con la estadía en Argentina de los artistas alemanes entre noviembre del 2002 y abril del 2003. Durante ese tiempo se vincularon con diferentes artistas de Buenos Aires, La Plata, Rosario y Bahía Blanca, con quienes organizaron los núcleos argumentativos del proyecto. En la ciudad de Berlín se realizó la primera presentación del proyecto *Ex Argentina* en el 2003 a partir de un congreso internacional, en marzo del 2004 se presentó una exposición en el Museo Ludwig de Colonia, la tercera etapa se desarrolló en Buenos Aires con la exposición *La normalidad* en el Palais de Glase en marzo del 2006.

³²⁵ «Si tuviera que hacer un listado de los pedidos de información o de materiales de los que me acuerdo en este momento (y que faltaría completar), mencionaría a Lucy R. Lippard (para su libro *The dematerialization of the art object*), a Jean Clay (de la revista *Robho*), Mari Carmen Ramírez y Jane Farver (para *Global Conceptualism*), a vos y Mariano Mestman (para su libro *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*), a Claire Bishop (para su libro *Participation*). Visitaron el archivo —aparte de vos misma— Guillermo Fantoni, Mari Carmen Ramírez, Justo Pastor Mellado, Alberto Giudici, Alice Creischer y Andreas Siekmann, Nancy Garín, María José Herrera (para realizar el video *Tucumán Arde*), Mariana Marchesi, Marcelo Expósito, alumnos de postgrado en Curaduría del Royal College of Art de Londres, entre otros.» Ana Longoni, «Entrevista con Graciela Carnevale sobre el archivo Tucumán Arde», op. cit.

fotos de *Tucumán Arde* o del recorrido del grupo de Rosario, por parte de investigadores o críticos interesados en el proceso de radicalización y politización de sus prácticas.³²⁶

Este hito va a ser un punto de conflicto no solo respecto a la circulación internacional de estos documentos de su archivo, sino de las instancias para pensar el arte político y la mitificación de las experiencias radicales de la vanguardia como escenas de origen de los conceptualismos ideológico/políticos.

Para la exposición *Ex Argentina* se va a conformar un grupo con Graciela Carnevale, Ana Longoni, Matthijs de Bruijne y Ana Claudia García que estuvo a cargo de una investigación sobre uno de los ejes históricos sobre los que se asentaba el proyecto, que era el archivo de Tucumán Arde y de la vanguardia de Rosario de los años sesenta que conserva Carnevale. Sobre las dificultades de recepción europea para estas experiencias de los sesenta argentinos, De Bruijne, uno de los integrantes de este grupo de investigación, señaló:

A la mayoría de los holandeses, y hasta a los más informados, les fue difícil entender la muestra hasta con la guía. El ejemplo más claro de este problema fue lo que pasó con *Tucumán Arde*. (Aunque me pregunto si *Tucumán Arde* es algo representable cuando casi ningún visitante europeo sabe algo del contexto de Argentina en 1968.)³²⁷

A pesar de que se ofrecía al visitante una guía donde los curadores explicaban cada una de las obras y entre ellas las mencionadas, las distancias, según los protagonistas, fueron insalvables.

Ana Longoni por su parte señaló las dificultades a la hora de pensar en las distancias que hay entre el ingreso a las instituciones artísticas y las intervenciones callejeras o pensadas para su efectividad fuera de las instituciones. Ella recuerda un episodio que se produjo en la inauguración de la exposición *Ex Argentina* en el Museo Ludwig³²⁸ en Colonia, esto es, a

³²⁶ Ana Longoni, «Entrevista con Graciela Carnevale sobre el archivo Tucumán Arde», op. cit.

³²⁷ Matthijs de Bruijne, «Less is more», en «Ejercicios para un balance del proyecto ExArgentina», *Ramona* 55 (2006): 65.

³²⁸ El Museo Ludwig fue elegido para la exposición del proyecto, ya que en el mismo lugar se había realizado en 1999 la reunión de la Cumbre del G8.

partir de la inauguración de la exposición donde se exhibió el producto de su investigación grupal.

Luego de dos semanas de montaje, los veinte argentinos allí presentes, sin traductor ni invitación a tomar la palabra, quedamos excluidos literal y simbólicamente del acto, fuera del discurso, mientras distintos conferenciantes debatieron en alemán acerca de cómo *Ex Argentina* se inscribía en los asuntos de la política cultural germana. Fue para mí inevitable la sensación de estar siendo parte del mobiliario exótico del lujoso museo, sin por ello poner en duda las mejores intenciones de los organizadores de la exposición.³²⁹

Estas situaciones que revelan las complicaciones al ingresar al museo central los relatos de las experiencias ponen en jaque también las posibilidades interpretativas, y se constata que, como señala Longoni, «el ingreso al museo congelaba en un documento lo que minutos antes había sido acción».³³⁰

La imposibilidad de pensar el tránsito de rutas críticas para los documentos que repasan la historia de episodios como *Tucumán Arde* en el escenario internacional del arte fractura también las posiciones que los investigadores asumen. ¿Qué rutas transitar para evitar estas contradicciones? Las maneras en que puede leerse lo que queda de estas prácticas al interior del museo sin duda que presenta inconvenientes difíciles de evadir, y para lo cual es necesario proveer mayor información.

La opción por dejar que la imagen sola componga un relato visual fue evidente en el prolijo recorrido de las fotos seleccionadas para representar a *Tucumán Arde*. ¿Qué podrá haber desprendido un visitante atento de ese conjunto de imágenes? A lo sumo: «Fotos de los '60, en algún país tercermundista, donde se ve gente pobre hablando con gente que no lo es tanto, y luego cartelones políticos y publicitarios».³³¹

³²⁹ Ana Longoni, «Fuera de contexto», en «Ejercicios para un balance del proyecto ExArgentina», *Ramona* 55 (2006): 72.

³³⁰ *Ibid.*, 73.

³³¹ Ana Longoni, «Fuera de contexto», en «Ejercicios para un balance del proyecto ExArgentina», *op. cit.*, 74.

Longoni se pregunta si es posible reponer esa complejidad de operaciones que vinculó medios de comunicación masivos y los vínculos con el sindicalismo combativo que constituyeron las acciones en el 68 argentino:

Todavía me pregunto si hay alguna otra forma de exponer *Tucumán Arde* hoy que no parta de admitir que la obra como tal (en tanto proceso situado en una trama histórica particular) no existe ni puede volver a existir.³³²

La alternativa a este dilema sería reponer el recorrido desde donde emergen los episodios y hacer visibles los precisos contextos, cuestión que sin duda vincula los discursos curatoriales, las alternativas museográficas pero también las posibilidades institucionales de la historia del arte en tanto identificar desde dónde se construyen los relatos y su nivel de normalización frente a episodios que la desbordan.

Uno de los participantes de *Tucumán Arde*, el artista Roberto Jacoby, ha señalado críticas a las formas de circulación de estos episodios en el contexto internacional y, sobre todo, cómo estas instancias han colaborado a su mitificación señalando que *Tucumán Arde* es la madre de todas las obras políticas:

En cualquier caso *Tucumán Arde* ha expandido las fronteras de lo que un museo podía tolerar —sobre todo en los países metropolitanos— y ha obligado a cualquier centro de arte contemporáneo que se respete a contar con una muestra, un libro, un programa o un área dedicado al arte político de investigación y acción. Nada tiene de malo forzar a que los centros mundiales devuelvan unos céntimos de todo lo que extraen al promover el arte político en América Latina abriendo nuevas fuentes de trabajo a los sectores excluidos [...]. [Y finaliza diciendo] *Tucumán Arde* se tornó, podríamos decir, en un «significante cero» desde donde se ha disparado una epidemia de significados de lo más heterogéneos e imprevisibles.³³³

Frente a estos dilemas de la recuperación, fetichización o posiciones puristas que se arriesgan en este intrincado recorrido de la recuperación de *Tucumán Arde* se enmarca el

³³² *Ibíd.*

³³³ Roberto Jacoby, «Tucucu mama nana arara dede dada. La madre de todas las obras políticas cumple el destino de los mitos», *Ramona* 55 (2006): 87.

proyecto expositivo que desarrollaron Graciela Carnevale, Ana Longoni, Fernando Davis y Ana Wandzik llamado *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale* y que propone pensar críticamente las derivas del archivo, sus instancias de interpelación institucional, fetichización y peligros de neutralización de los legados que contiene. Frente a este escenario, Longoni proponía:

Antes que defender una posición purista, prefiero enfrentarme cada día a esos y otros dilemas, y atravesar la tensión entre qué recaudos tomamos y qué riesgos nos animamos a correr para amplificar nuestras posiciones y articular esfuerzos con los de otros.³³⁴

Por su lado, la lectura de Davis proponía que este episodio no clausurado o definitivo dentro de la vanguardia no es parte de un pasado sino que está «abierto a la apuesta conflictual de relecturas por venir, susceptibles de volver sobre ese territorio (todavía) en disputa, cuya pregunta nos sale al encuentro e interpela nuestro presente».³³⁵ Nuestra investigación se sitúa en aquel lugar que reconoce como pregunta esta posibilidad de rearticulación como la posibilidad de que emerjan nuevas formas de vida como ya lo habían propuesto estas experiencias. Recuperaremos parte de estas reflexiones en la parte final de la tesis.

³³⁴ Ana Longoni, «Retornos de Tucumán Arde», en *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale* (Rosario: CCPE/AECID, 2008), 5.

³³⁵ Fernando Davis, «Sentidos en tensión. Lecturas y recuperación de Tucumán Arde», en *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale* (Rosario: CCPE/AECID, 2008), 8.



Imágenes de la exposición *Inventario 1965-1975*. Archivo Graciela Carnevale realizada en el Centro Cultural de España de Rosario, Argentina, 2008.

3.4. Desvíos del conceptualismo en Chile

Las prácticas artísticas situadas en Chile respecto a los conceptualismos tendrán un itinerario muy diferente al señalado previamente en los episodios argentinos. Si bien circularán artistas específicos o agrupaciones de artistas en el escenario internacional del arte en diversos escenarios desde fines de los sesenta y se crearán versiones de los conceptualismos desde las redes de arte correo o grandes eventos internacionales de solidaridad, estos casos específicos en tanto historias locales omitidas no circularán en gran medida en los conceptualismos ideológico/políticos internacionales. Y desde allí se generarán las propias contradicciones a la hora de recuperar fuentes para pesar estos conceptualismos no narrados o legitimados por un conceptualismo global.

En este sentido habrá que señalar que este tipo de obras chilenas, siguiendo las ideas presentadas anteriormente, en cuanto al problema en la circulación de experiencias como *Tucumán Arde*, son *puro contexto*, es decir, que sin un análisis exhaustivo del contexto que portan no caben dentro de un relato unificador. Visto así, cabe preguntarse si la resistencia al sistema del arte que presentaban iniciativas como las redes alternativas de circulación o las versiones del arte correo aún siguen resistiéndose a ingresar a estos relatos, que como se ha señalado caen en el peligro de la unificación, cuya pacificación anula sus potencias políticas en el presente.

Una de las problemáticas se refiere a los referentes del conceptualismo en Chile, que se pueden ver reflejados como punto de partida en la mención a estas prácticas en el texto de Mari Carmen Ramírez en la referida exposición *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*.³³⁶ En una nota al pie, Ramírez plantea respecto a los conceptualismos:

³³⁶ Es importante recordar el capítulo referido a la exposición *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, donde se identifica también el problema que se deriva de la nominación de «protoconceptual» a la obra de artista chileno-español José Balmes.

En el caso chileno, con excepción de algunas obras de Rogelio Vicuña³³⁷ y de la poetisa Cecilia Vicuña,³³⁸ el Conceptualismo no surge sino al final de los setenta. Hacia 1971, Joseph Kosuth dio una conferencia en la Universidad de Santiago, tal vez incentivado por los hechos de la Unidad Popular de Allende, asumió abiertamente una posición política. Su conferencia, según parece, no hizo eco en la comunidad artística local.³³⁹



Juan Pablo Langlois en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile con su obra *Cuerpos Blandos* de 1969.

Estas declaraciones de Ramírez contienen una serie de tópicos que nos interesa dilucidar. El primero de ellos es el tipo de omisiones en los que la historia o las

³³⁷ Se refiere al artista Juan Pablo Langlois Vicuña, quien en 1969 realizó la exposición *Cuerpos blandos* en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA).

³³⁸ Cecilia Vicuña ha desarrollado su trabajo tanto en relación a las artes visuales como en vínculo con la poesía, por lo tanto es inexacto situarla solo como poeta, ya que incluso la obra que se cita acá es la exposición realizada en 1971 en el MNBA llamada *Salón de Otoño*.

³³⁹ Mari Carmen Ramírez, «Tácticas para vivir de sentido: carácter precursor del conceptualismo en América Latina», en *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, op. cit., 376.

exposiciones pueden caer a la hora de no contar con la documentación acertada. En este sentido, no se recoge por ejemplo la participación de dos artistas chilenos cuya producción artística era intensa en tanto creadores y también gestores de prácticas colectivas, participación en grupos, conformación de redes, como fueron de maneras muy diferentes los chilenos Juan Downey y Guillermo Deisler, quienes además ya habían participado —el último desde 1971— en exposiciones del CAYC junto al grupo de Vigo y Padín, y luego ambos en la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano* de 1972.

buena aire

67-8046

elpidio gonzález 4070

de arte y comunicación

arte de sistemas en el museo de arte moderno inauguración 19 de julio 19 horas

Por inconvenientes en el despacho de los envíos que llegaron del exterior nos hemos visto obligados a modificar la inauguración de la muestra para el 19 de Julio a las 19 horas.

Ese día se proyectarán video-tapes en circuito cerrado, realizados por artistas argentinos y norteamericanos y films de los participantes de distintos países.

Los demás actos se cumplirán en los días ya anunciados:

6	de Julio	22 hs.	Charla de Dorothea Rockburne (artista norteamericana que participará en <i>Arte de Sistemas</i>) Viamonte 452
7	de Julio	22 hs.	Charla del artista chileno Guillermo Deisler: Por qué diablos hago lo que hago: Viamonte 452
8	de Julio	22 hs.	Charla de Miguel Rojas Mix: La política artística en una sociedad de cambio: La experiencia chilena. Viamonte 452.
10	de Julio	22 hs.	Charla de Miguel Rojas Mix: La imagen de América en el Arte Europeo. Viamonte 452.
19	de Julio	22 hs.	Inauguración de <i>Arte de Sistemas</i> en el Museo de Arte Moderno - Presentación a cargo del director del Museo Prof. Guillermo Whitelaw. Corrientes 1530 - Pisos 8o. y 9o.)
23	de Julio	19 hs.	Proyección de films realizados por participantes de <i>Arte de Sistemas</i> (Museo de Arte Moderno)
30	de Julio	19 hs.	Charla y diálogo sobre la muestra <i>Arte de Sistemas</i> , por su organizador, Jorge Glusberg. (Museo de Arte Moderno)
6	de Agosto	19 hs.	Proyección de films realizados por participantes de <i>Arte de Sistemas</i> (Museo de Arte Moderno)

Arte de Sistemas, que incluye las últimas tendencias del arte de la segunda mitad de este siglo (Arte como idea, arte ecológico, arte pobre, arte cibernético, arte de propuestas, arte político) cuenta con la

Detalle de la gacetilla del CAYC donde se detalla la participación de Guillermo Deisler y Miguel Rojas Mix desde Chile.

A su vez hay que considerar que Guillermo Deisler fue invitado a dictar una de las conferencias inaugurales para la exposición *Arte de Sistemas* del CAYC. Si bien Ramírez utiliza la noción de «conceptualismo ideológico» de la lectura de Marchán Fiz, y reconoce el vínculo de origen con el CAYC en algunos de sus textos, al parecer solo incorpora a

algunos referentes de dicho espacio y no logra ingresar en su campo de análisis las diferencias de dicho modelo y su incidencia en las distintas historias locales.

En segundo lugar hay que remarcar una especificidad en cuanto al contexto local y sus transferencias producto del Golpe Militar que puso fin al gobierno de la Unidad Popular así como al proyecto social, económico y cultural que este desarrollaba como una resistencia al imperialismo estadounidense. Hay investigaciones y constataciones para dar cuenta del corte que hubo al instalar en la sociedad un control y represión de todo tipo. Esta situación generó lagunas en los recuerdos, deseos de olvidar a nivel subjetivo e incluso intersubjetivo y posibilitó que, a su vez, las experiencias precedentes fueran dejadas en pausa, esperando el momento adecuado para su reactivación. Experiencias radicales de una vanguardia local respecto a la conexión del arte con lo político se pueden desprender de experiencias que vinculaban arte y sociedad. Una de ellas es el desarrollo de la noción «arte incorporado a la arquitectura», cuyo espacio de desarrollo ejemplificador lo tuvo la construcción del edificio de la UNCTAD III³⁴⁰ y la incorporación de obras de arte como parte constitutiva de los elementos tectónico-políticos de este edificio, que pasó a llamarse Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral. Otro ejemplo que involucra a artistas, diseñadores y científicos será la creación del modelo Cybersyn, que estaba proyectado para situarse en este mismo edificio junto al Museo de la Solidaridad.

En este cruce transdisciplinar entre artistas, arquitectos, diseñadores y científicos es desde donde pueden pensarse estas cuestiones, como procesos truncados, irrepresentables e innombrables por el periodo posterior. Desde allí también es desde donde proponemos repensar la noción problemática que ha circulado respecto de los conceptualismos chilenos de la mano de Escena de Avanzada en los años ochenta en Chile.

³⁴⁰ Edificio construido en 275 días por la articulación colectiva de profesionales arquitectos e ingenieros junto a obreros y artistas visuales. Edificado para acoger la III reunión de la UNCTAD en Chile en 1972. Cf. Paulina Varas y José Llano, eds., *275 días. Sitio, Tiempos, Contexto y Afecciones Específicas* (Santiago: MOP / Comisión Nemesio Antúnez, 2011).

3.4.1. La creación de una cultura material

En febrero de 1972 y desde Nueva York, el artista brasileño Antonio Dias envió una carta a Mario Pedrosa, quien se encontraba en Santiago de Chile, donde le señaló su interés por realizar una obra para el patio del Museo de la Solidaridad.

En su carta, Dias explicaba que estaba experimentando con la pintura, tratando de ir más allá de los límites impuestos por los medios convencionales y por el concepto de «objeto» preservado para la eternidad del museo [...] una simple bandera roja, sin diseños ni inscripciones, pero tan grande (5 x 8 metros) como para que fuese «visible para todo el pueblo».³⁴¹

Su idea fue pensar en esta propuesta de arte en tanto experiencias como una opción revolucionaria en el contexto del gobierno de Salvador Allende, esta bandera de Dias «se instalaría por fuera de la institución artística, confundiéndose con la vida diaria y ondeando en un ambiente cargado de emblemas y discursos políticos»,³⁴² dicha bandera sería además reproducida en una postal, lo que también formaría parte de la obra.

El Museo de la Solidaridad fue inaugurado en mayo de 1972 en el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal en Santiago y estuvo coordinado por el Comité Internacional de Solidaridad Artística (CISAC) cuyos miembros fueron entre otros Mario Pedrosa, Dore Ashton, Giulio Carlo Argan, Carlo Levi, José María Moreno Galván, Aldo Pellegrini, sir Roland Penrose y Harald Szeemann, además de colaboradores locales y diplomáticos de embajadas en Chile. La colección del museo fue compuesta por donación de obras de arte de artistas de muchos países del mundo en apoyo al gobierno de Allende. La colección de obras³⁴³ que reunió este museo fue organizada por las gestiones del

³⁴¹ Carla Macchiavello, «Una bandera es una trama», en *40 años Museo de la Solidaridad por Chile. Fraternidad, arte y política, 1971-1973*, ed. Claudia Zaldívar (Santiago: MSSA, 2013), 29.

³⁴² *Ibid.*, 29.

³⁴³ Las obras de artistas que se han identificado como parte del conceptualismo de América Latina que figuran en esta colección corresponden a Lygia Clark, Joan Rabascall, Sol Lewitt, Antonio Dias, Liliana Porter, entre otros. Cf. *40 años Museo de la Solidaridad por Chile. Fraternidad, arte y política, 1971-1973* (Santiago: MSSA, 2013).

Instituto de Arte Latinoamericano (IAL), cuyo director fue Miguel Rojas Mix,³⁴⁴ y fue un lugar importante de circulación de las ideas de arte y cultura en el contexto del socialismo chileno. Este instituto se proponía estudiar el arte latinoamericano «al analizar los problemas de su configuración como estilo, de su servidumbre o dependencia frente al arte noroccidental, es preciso abordar simultáneamente el sentido de nuestro ser histórico condicionado por la dependencia económica y cultural»,³⁴⁵ en palabras de Rojas Mix, para quien los objetivos del instituto estaban enfocados en despertar una conciencia crítica latinoamericana.

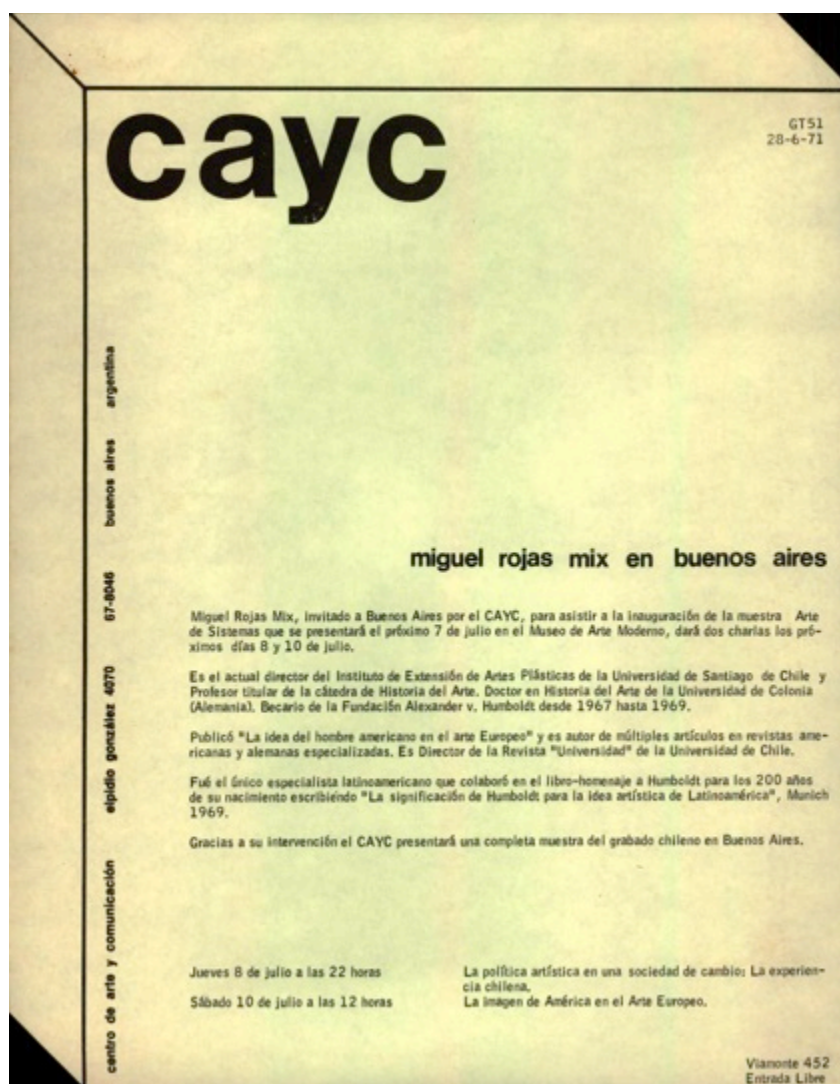


Catálogos del IAL, el primero recoge el proyecto futuro del recién creado Instituto, el segundo es el catálogo de la exposición del mismo nombre donde se exhiben obras de artistas chilenos que indagan las posibilidades de la escultura y el objeto en tanto nuevas expresiones.

³⁴⁴ Rojas Mix organizó diversas actividades en el IAL, entre ellas la exposición *La imagen del hombre* en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago en 1971, donde se reunieron las obras de artistas de quienes se han incluido después bajo la lógica de los conceptualismos chilenos. El autor interpretaba estas obras que pasaban de la escultura tradicional al objeto como «escultura neofigurativa», y estaban presentes artistas como Francisco Brugnoli, Ricardo Mesa, Víctor Hugo Núñez y Carlos Peters.

³⁴⁵ Miguel Rojas Mix, «Instituto de Arte Latinoamericano», *Anales de la Universidad de Chile*, abril-junio (1970): 94.

Es importante destacar que Rojas Mix estuvo invitado en 1971 a dictar dos conferencias en el contexto inaugural en la exposición *Arte de Sistemas* del CAYC en Buenos Aires, la primera se tituló «La política artística en una sociedad de cambio: la experiencia chilena», y la segunda, «La imagen de América en el arte europeo». En ese mismo contexto el artista chileno Guillermo Deisler presentó la charla «¡Por qué diablos hago lo que hago!». Estos vínculos entre el CAYC y los artistas chilenos vinculados a los procesos sociales que se estaban viviendo en ese momento darán un giro para comprender las trayectorias de los conceptualismos en Chile al margen de la revisitada referencia que sitúa las preguntas sobre arte, lenguaje y comunicación propio de los conceptualismos únicamente en los años ochenta.



Gacetilla del CAYC con la información sobre la inauguración de la exposición *Arte de Sistemas* en 1972 y la presencia de Rojas Mix.

3.4.2. Arte integrado a la arquitectura

Durante el Gobierno Allende, entre 1970 y 1973, se compusieron varias tramas que anudaron maneras complejas y diversas de entender las nociones de desarrollo desde el país del Sur. Se trató de una *composición coreográfica* que muchas veces necesitó de intérpretes autónomos, para seguir adelante de manera colectiva y articulada por la «vía chilena al socialismo», puesto que las líneas de desarrollo implicaron muchas maneras de transformación del escenario social que se vivía a principios de los setenta. Se trataba de un programa político que debía involucrar todos los aspectos de la vida, y en el caso de la cultura no había un solo consenso, puesto que dentro de la coalición de izquierda coexistían posturas y prácticas heterogéneas e incluso contradictorias, que no solo se manifestaban formalmente en las prácticas artísticas, sino que también impulsaron una serie de proyectos creativos que modificaron algunas maneras legitimadas de entender los procesos culturales. Por ejemplo, las reformas en la manera de entender la educación, los proyectos editoriales, la implicación del mundo artístico y los desarrollos de la tecnología, desde funciones cotidianas hasta su uso a niveles estatales, como será el proyecto de la UNCTAD III y Cybersyn que señalaremos a continuación.

Para la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD) se construyó en Santiago de Chile un edificio inaugurado en 1972. Varios relatos de sus protagonistas y de algunos intelectuales chilenos³⁴⁶ han demostrado que la única manera de que ese edificio se construyera en tan breve tiempo (275 días) y que fuese tal la eficacia tecnológica que se aplicó en dicho proyecto responde al espíritu colectivo y de solidaridad de los arquitectos, ingenieros, artistas, artesanos, trabajadores y voluntarios que dieron la luz al edificio para la conferencia, cuya temática principal fue el «comercio y desarrollo en el Tercer Mundo». La idea era «discutir los problemas de las naciones

³⁴⁶ Paulina Varas y José Llano, eds., *275 días. Sitio, Tiempos, Contexto y Afecciones Específicas*, op. cit.

subdesarrolladas y pobres, además de formas de intercambio comercial que se podían realizar entre ellas de modo más equitativo con el mundo desarrollado».³⁴⁷

La historia material de un edificio está construida por una escisión de la realidad, es decir, por una conciencia de las rupturas que ciertos acontecimientos políticos, económicos y simbólicos construyen y reubican sobre lo real. Entender cómo los acontecimientos son una singularidad histórica permite irrumpir y redefinir la actualidad de manera de instalar un tipo de dimensión genealógica como plataforma de búsqueda de algunas huellas.



Fotografía del edificio para la UNCTAD III terminado en 1972 en Santiago.

La articulación del proyecto arquitectónico con las propuestas aportadas por los artistas visuales que fueron invitados a realizar una intervención artística para el edificio marca un hito en la manera de entender la procesualidad: cuando los artistas y arquitectos señalaron su práctica con la denominación de «arte integrado a la arquitectura» no solo estaban

³⁴⁷ Carlos Navarrete, *Carlos Ortúzar. Presencia y geometría* (Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2010): 33.

señalando una práctica material y formal dialogante entre la producción artística y las condiciones tectónicas del edificio que se construía, sino que estaban señalizando una temporalidad ideológica, donde el proceso de materialización de la noción de «desarrollo frente a la pobreza» se ejemplificaba en la medida que trabajaban cada día colectivamente en la obra. Este «Arte Incorporado a la arquitectura», en palabras del artista Eduardo Martínez Bonati,

Tiende a crear un museo en toda la ciudad, en todo el ambiente. No está confinado a un recinto especializado, pasa a formar parte de la vida común y diaria, pasa a enriquecer, a embellecer la existencia de todos los que entran en contacto con él. No es propiedad de ningún ser en especial, es propiedad de un medio social colectivo. El Arte Incorporado está comprometido con todo nivel de creación: una baldosa, un banco de plaza, una puerta, un muro, un bebedero, macetas, un parvulario, puentes artesanales sobre el río Mapocho, establecimientos educacionales, establecimientos hospitalarios, poblaciones de casas de treinta y seis metros, cerros, parques, plazas, juegos infantiles, puentes y pasos bajo nivel. Lo que llamamos el entorno. El arte se incorpora como un elemento más de una realidad cuya naturaleza no es solo la del arte mismo sino es una realidad que se define mediante la participación de varias formas de la expresión de la cultura del hombre. Su destinatario es todo el medio colectivo. Indistintamente. A toda hora. Para quedarse. Este arte se incorpora no solo a la naturaleza física del entorno, sino que también a la vida cultural de un país. Por lo tanto decimos que el Arte Incorporado no es un planteamiento en el campo de lo estético, puesto que en él caben todas las conceptualidades formales que tengan realidad en el presente histórico. Más bien, decimos que el Arte Incorporado es un planteamiento en el campo social.³⁴⁸

Artistas que desarrollaban una obra figurativa ejercitaron otra forma de hacer frente a un proyecto que se definía como público y común. El artista y arquitecto Bernal Ponce, que regularmente pintaba murales figurativos, se decidió a construir en uno de los techos del edificio una obra que se transformó en un gran vitral iluminando la entrada principal; por otro lado el escultor Ricardo Mesa se dedicó a las manillas de algunas puertas donde puso dos manos con el puño en alto, simbolizando el triunfo del pueblo; en la entrada al restaurante, el pintor y grabador Nemesio Antúnez diseñó una composición geométrica que

³⁴⁸ Eduardo Martínez Bonati, «Arte de antimuseo», *Revista Quinta Rueda* 3 (1972): 4.

daba la bienvenida al lugar más paradigmático del edificio, puesto que allí se reunía un sinnúmero de personas a compartir la comida cada día. En el caso del escultor Félix Maruenda, proyectó una de las esculturas más recordadas del edificio por su tamaño y mantención en el tiempo:

Me propuse diseñar una chimenea que, sin disimular su función, transformara el tubo tradicional que sirve de salida a los gases en una estructura que, ubicada en ese espacio, armonizara con el edificio y con el ambiente que lo rodea, en una solución de formas agradables.³⁴⁹



Obra del artista Nemeso Antúnez en la entrada al comedor del edificio realizada con baldosas blancas y negras, 1972.

³⁴⁹ Carlos Navarrete, «Una mirada a la trayectoria escultórica de Félix Maruenda», en José Antonio Mendizábal (et.al) *Félix Maruenda* (Santiago: Fundación Pablo Neruda, 2007), 106.



Escultura-fuente de Carlos Ortúzar realizada en acero galvanizado.



Panel del grupo de mujeres bordadoras de Isla negra, realizado en tela, funcionando como aislante de sonidos.



Escultura de Félix Maruenda como salida de los gases de la cocina del comedor de la UNCTAD III

El edificio alcanzó a funcionar como centro cultural algunos meses luego de la Conferencia de la UNCTAD III, ya que el golpe militar del 11 de septiembre de 1973 no solo transformó la vida social del país en todos sus aspectos, también se apropió del edificio que poco tiempo antes había sido el símbolo del desarrollo, el espíritu colectivo y la capacidad creadora, transformándolo en la sede de la Junta Militar de la dictadura de Pinochet. En ese mismo momento, muchas de las obras desaparecieron, fueron robadas o tal vez destruidas, de las cuales hasta el día de hoy se desconoce su paradero.

Otro episodio que tuvo lugar en esta construcción vincula los inicios del diseño gráfico en Chile y la creación de la señalética del edificio. En 1971 el diseñador alemán residente en Chile Gui Bonsiepe invita a un grupo de cuatro jóvenes estudiantes de diseño gráfico a diseñar los símbolos del edificio de la UNCTAD III según los parámetros, en palabras de Pepa Fonca, de que «las figuras se estructuran en lo posible con simetría, una mínima cantidad de radios, o sea, la búsqueda era la depuración, lo sintético, lo mínimo. Se busca

controlar el peso visual, son elementos muy técnicos, pero que a pesar que algo pueda ser una línea o algo puede ser muy grande se vieran coherentes».³⁵⁰



Símbolos de uso en el edificio, 1971.

Bonsiepe venía desde el diseño de productos y formas de comunicación visual. Su mentor fue el artista y diseñador argentino radicado en Alemania Tomás Maldonado.

Fue en Latinoamérica donde descubrí la dimensión política del diseño [...] no en términos de partidos políticos, sino en cuanto a que el trabajo profesional (en esta área) puede tener una dimensión social.³⁵¹

³⁵⁰ Pepa Foncea, «Un capítulo del diseño chileno», en *275 días. Sitio, Tiempos, Contexto y Afecciones Específicas*, eds. Paulina Varas y José Llano (Santiago: MOP / Comisión Nemesio Antúnez, 2011).

³⁵¹ Eden Medina, *Revolucionarios cibernéticos. Tecnología y política en el Chile de Salvador Allende* (Santiago: LOM Editores, 2014), 178.

El diseñador y sus estudiantes también fueron los responsables de la creación de Opsroom, la sala de operaciones del proyecto Cybersyn. El encargo fue realizado por la presidencia al Grupo de Diseño Industrial que Bonsiepe lideraba.

La sala de operaciones ofrecía una nueva imagen de la modernidad chilena dentro del contexto del socialismo, una atmósfera futurista para el control que concordaba con otras iniciativas similares y simultáneas que apuntaban a la creación de una cultura material que los chilenos pudieran sentir como propia.³⁵²

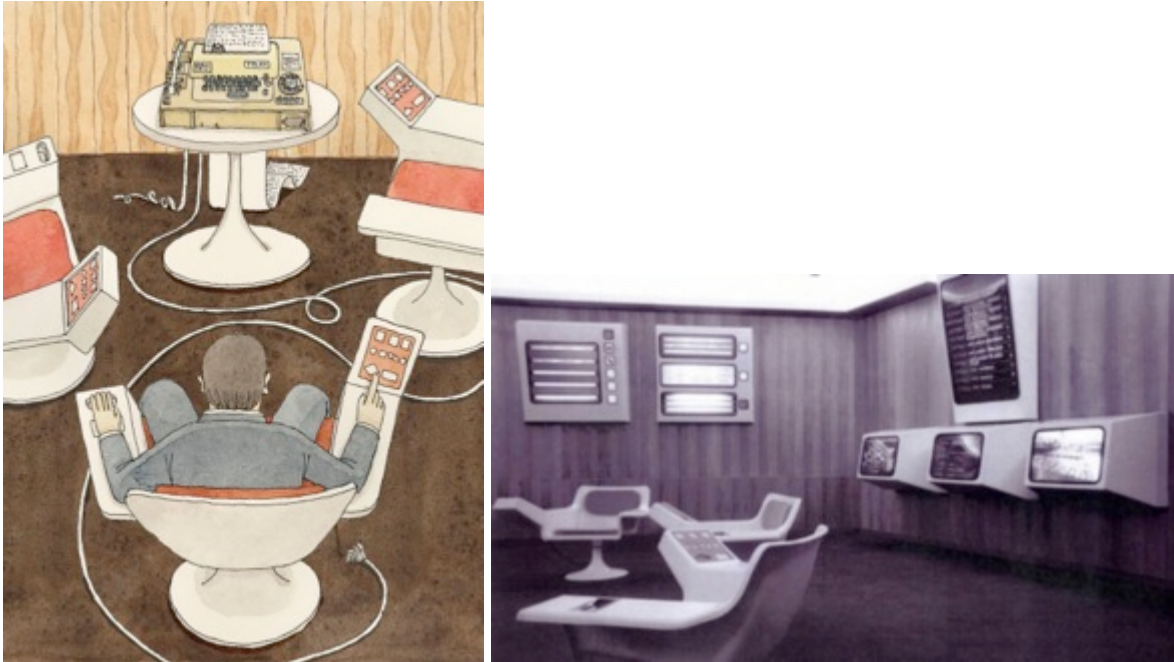
La investigadora Eden Medina ha realizado un importante estudio contemporáneo sobre los efectos políticos, culturales y tecnológicos del proyecto Cybersyn:

Se trata de un estudio sobre las circunstancias históricas, políticas y tecnológicas que en Chile permitieron que el Gobierno de Allende utilizara los computadores y aplicara los principios de la cibernética de maneras que no se podrían haber replicado en países más ricos.³⁵³

Cybersyn, así como el Museo de la Solidaridad, iban a instalarse en las salas del edificio construido para la UNCTAD III, hasta que 1973 dio un vuelvo en la historia de estas iniciativas que enlazaron de manera específica la historia del arte experimental, el diseño y la tecnología en Chile.

³⁵² Eden Medina, *Revolucionarios cibernéticos. Tecnología y política en el Chile de Salvador Allende*, op. cit., 188.

³⁵³ *Ibíd.*, 23.



Imágenes de la sala *Opsroom* de Cybersyn. El primero es un dibujo proyectual y el segundo una fotografía de la maqueta.

El activar y nombrar actualmente la experiencia de residir y transitar sobre la memoria programática del proyecto de edificación para la UNCTAD III propone una expresión de resistencia al olvido para la construcción de un nuevo acontecimiento en el presente, una forma de fundar su residencia que siempre está afuera de un lenguaje objetivado.

Estas experiencias que presuponen información e investigación significan mucho más que documentación, significan un trabajo de comprensión de la resignificación de bienes y prácticas realizadas por los diferentes grupos sociales, en vista de una construcción u operación comunitaria que determina un sistema referencial de la cultura de aquel contexto específico donde no solo se resignificaba el arte en el contexto social, sino que se ensayaban nuevas formas de vida. Esta clase de reflexión-acción sobre experiencias y materialidad cultural pone de relieve el poder y saber que nos hace pensar en un presente que admite acentuar la noción de actualidad, no exponiendo reseñas de memorias nostálgicas sino márgenes y diferencias. Es por eso que interrogar singularidades históricas, inflexiones ideológicas, acontecimientos historiográficos y cualidades escriturales formula y plantea la cuestión de pertenencia sobre unas versiones que se sitúan en su exceso de contexto para comprender los tránsitos conceptuales de sus propuestas.

3.4.3. Cartografía en crisis: primeros episodios de solidaridad con Chile

Durante los meses posteriores al golpe militar chileno de septiembre de 1973, a causa de la situación de extrema violencia que se vivía en el país, se organizaron internacionalmente una gran cantidad de acciones pensadas en clave de solidaridad con la resistencia chilena. El estado de sitio, la prohibición de tránsito en el espacio público, la censura, la desaparición de personas, los episodios de violencia cotidiana, la persecución a los partidos políticos de la izquierda, la salida de personas en asilo político buscando resguardar su vida y la de sus familiares, daban noticia al exterior y generaron las reacciones desde múltiples países y agentes.

En el ámbito cultural, fueron múltiples los hechos que iban encrudeciendo el panorama. La muerte del poeta Pablo Neruda, el asesinato del cantante Víctor Jara, el exilio de artistas de izquierda perseguidos por la Dictadura, la desaparición de productores culturales sobre los que no se sabía de su paradero. Durante los últimos meses de 1973 y antes de cumplirse un año del Golpe, Chile como utopía se transformaba en un escenario del horror frente a las democracias internacionales.

En el caso particular de Inglaterra se va a manifestar un episodio de solidaridad que va a integrar a múltiples actores sociales y que va a ser activado por un grupo de artistas entre los que se encontraba la artista chilena Cecilia Vicuña. En septiembre de 1973 el Partido Conservador gobernaba el Reino Unido, pero a principios de 1974 el Partido Laborista³⁵⁴ llegó al poder, cuestión que modificó la recepción política de las acciones posibles hacia la situación en Chile. El embajador para el Reino Unido en el Gobierno de Allende fue Álvaro Bunster, que asumió en marzo de 1971. Una figura clave del Partido Laborista fue Judith Hart, miembro de la Cámara de los Comunes y que había visitado Chile en agosto de 1971, entrevistándose con el presidente Allende. Incluso Hart publicó un artículo en *The Sunday Times* en octubre de 1971, destacando el proceso chileno y su vía democrática al

³⁵⁴ El Partido Laborista es un partido político de centro-izquierda del Reino Unido que se origina en la reunión de sindicatos de trabajadores británicos a principios del siglo XX.

socialismo. Luego de las noticias del golpe militar en Chile se conformaron en el Reino Unido una serie de «comités de solidaridad con el pueblo chileno» donde los trabajadores británicos tuvieron un rol determinante.³⁵⁵ Fueron tres mil los chilenos que llegaron exiliados y que fueron acogidos por programas como el Joint Working Group for Chilean Refugees (JWG) y el programa de becas del World University Service, United Kingdom (WUS UK). Una de las campañas de solidaridad en el Reino Unido fue la Chile Solidarity Campaign (CSC), de importancia fundamental a nivel político.³⁵⁶

La CSC fue creada en 1973 sobre el Movimiento de Libertad Colonial (Movement for Colonial Freedom) que había realizado movimientos de solidaridad contra el *apartheid* y la guerra de Vietnam. El primer secretario de la CSC fue Steve Hart, hijo de Judith Hart, y Mike Gatehouse fue el secretario ejecutivo. También participaba, entre otros, el economista chileno Juan Rada, quien recuerda:

Nosotros íbamos a hacer presentaciones a los sindicatos con Carlos Fortín y Álvaro Bunster. Íbamos a Liverpool, Manchester, etc., y hacíamos presentaciones en los sindicatos, ellos nos invitaban, así como también algunas iglesias. Nos llamaban a veces miembros del parlamento para que visitáramos algunos sindicatos en lugares específicos.³⁵⁷

Cecilia Vicuña, como colaboradora y convocada por el CSC, también fue parte de esas presentaciones que se hacían en sindicatos y otros sitios como por ejemplo escuelas de arte. El CSC contaba con comités locales en diversas ciudades británicas donde se articulaban intensamente con los sindicatos, quienes a su vez los apoyaban en sus acciones. Uno de los objetivos principales de la CSC era boicotear a Pinochet y también ayudar a los exiliados

³⁵⁵ «Un órgano de coordinación entre los distintos comités de solidaridad fue la Conferencia Internacional de Solidaridad con el Pueblo de Chile, llevada a cabo en Helsinki entre el 29 y 30 de septiembre de 1973, con la presencia de Isabel Allende y Volodia Teitelboim.» Paola Adriana Bayle, «La diáspora de una población calificada: el exilio académico chileno en el Reino Unido» (tesis doctoral, Universidad Nacional de Cuyo, 2010), 157.

³⁵⁶ También existió la Joint Working Group for Chilean Refugee (JWG) y el Chile Committee for Human Rights (CHCHR).

³⁵⁷ Entrevista de la autora con Juan Rada, octubre del 2013.

chilenos; como recuerda Rada, muchos chilenos pudieron entrar a las universidades inglesas gracias a los programas de becas durante los años setenta.

Mike Gatehouse plantea en un testimonio que

Lo que tenía más significado era que el Gobierno británico tuviera actitudes y gestiones que no favorecieran a la Junta y, en lo posible, favorecieran a la democracia, y eso valía mucho más que cualquier ropa o armamento y podía tener un significado mucho más importante, y para eso había que operar de una forma política dentro del campo político británico.³⁵⁸

Mike Gatehouse explica también que el CSC no tenía interés en radicalizarse a un solo partido de la izquierda, sino que la idea era colaborar y tener relación con todos los partidos.³⁵⁹ Este enfoque es importante para comprender la posición de Cecilia Vicuña en Artists for Democracy y la imposibilidad de continuidad de otras acciones futuras del grupo fundador. La idea de solidaridad era múltiple. No se daba de una forma exacta y única, sino que se trataba de variadas maneras de secundar, de experiencias disímiles, uniones temporales que convocaban acciones específicas de adhesión, solidaridades en plural que implicaban de por sí consensos y disensos entre las agrupaciones de apoyo.

Vicuña recuerda diferentes situaciones que vivió en Londres antes y después de su experiencia con AFD, y de cómo se prepararon las distintas acciones que este grupo desarrolló en sus inicios. A partir del encuentro en Londres con David Medalla y Guy Brett se conforma la nueva organización que se llamará AFD, dedicada a «apoyar las luchas del Tercer Mundo» y cuyo primer proyecto sería el apoyo a Chile, momento en el cual John Dugger diseñó el logotipo de la asociación. La primera reunión de AFD fue el 6 de mayo de 1974 en casa de Medalla y Dugger. La artista recuerda: «Estaban presente ellos dos, Guy Brett, yo, y dos estudiantes: Hugh Cave y Stephen Pusey. Luego el grupo empezó a crecer».³⁶⁰

El primer proyecto de AFD fue una muestra colectiva en Arts Meeting Place, un espacio de arte alternativo en Covent Garden. Era «una especie de cuadrado subterráneo, ahí se

³⁵⁸ Testimonio recogido en mayo del 2009, en Paola Adriana Bayle, «La diáspora de una población calificada: el exilio académico chileno en el Reino Unido», op. cit. 196.

³⁵⁹ Entrevista de la autora con Mike Gatehouse, correo electrónico, noviembre del 2013.

³⁶⁰ Entrevista de la autora con Cecilia Vicuña, mayo del 2009.

hacían reuniones y exhibiciones de “vanguardia”. Carolee Schneemann³⁶¹ mostró justo antes que nosotros». ³⁶² La exhibición incluyó obras de Medalla, Dugger, June Terra (artista filipino) y Vicuña. El espacio fue dividido en cuatro partes. Dugger expuso algunos de sus *Banners (Estandartes)*, Medalla recreó una obra anterior donde cubría a una persona con arcilla, Terra expuso fotografías y unas telas relacionadas con Filipinas y Vicuña presentó una obra llamada *Journal of Objects for the Chilean Resistance*. La artista recuerda que Brett escribió un artículo en el *London Times* donde mencionó solo las obras de Medalla y Dugger.



Imágenes de la exposición del grupo *AFD* en Arts Meeting Place, 1974.

³⁶¹ Carolee Schneemann es una artista estadounidense que ha basado su trabajo en los discursos del cuerpo, la sexualidad y el género. La performance a la que se refiere Vicuña es *Up to and Including Her Limits*, una de cuyas versiones fue presentada en el *Arts Meeting Place* en 1974.

³⁶² Entrevista de la autora con Cecilia Vicuña, mayo del 2009.

AFD fue creciendo en términos de adherentes, y se reunían en el espacio de la revista *Studio International*, donde Vicuña recuerda que se juntaba mucha gente, hasta incluso trescientas personas en algunas ocasiones. Claro que el nivel de compromiso iba modificándose, la mayoría de los asistentes a las reuniones eran curiosos, personas que querían enterarse superficialmente de qué cuestiones se estaban gestando, pero sin involucrarse demasiado al momento de desarrollar y programar las actividades. Los asistentes provenían de distintos sitios «africanos, checos, latinos, galeses, escoceses, entre otros. Los que más se implicaban en la planificación de las actividades eran no más de 10 personas»³⁶³, el grupo base de la asociación y algunos estudiantes interesados y con energía para invertir en las actividades que luego desarrollarían.



Imagen de la gran manifestación en Trafalgar Square con el estandarte elaborado por John Dugger y Cecilia Vicuña, Londres, 1974. En dicho momento la viuda de Allende agradece las manifestaciones de apoyo en Inglaterra.

³⁶³ Entrevista de la autora con Cecilia Vicuña, mayo del 2009.

La idea que surge, apoyar el movimiento de resistencia desde el extranjero hacia Chile, tiene un momento de visibilidad cuando Dugger sugiere organizar un Festival de las Artes para la Democracia en Chile. El grupo escribió una carta pidiendo a los artistas del mundo donar obras —que posteriormente se subastarían— para una exposición programada para octubre de 1974 en Londres. La carta trataba de sensibilizar a diversos artistas sobre las condiciones en que Chile estaba en el momento, pero también especificando que el proceso cultural que el país había vivido mediante el apoyo a la producción cultural durante el gobierno de la Unidad Popular mantenía un importante precedente para invocar aquel «laboratorio de la invención».

El 15 de septiembre de 1974 se realizó la manifestación masiva en Trafalgar Square. John Dugger, en colaboración con Cecilia Vicuña, diseñó y creó a mano una bandera sembrada como pieza central del escenario de la manifestación.

En el Royal College of Art de Londres se desarrolló el Festival de las Artes para la Democracia en Chile; sin un curador, fue montado por voluntarios de la AFD. Vicuña señala que contaron con la colaboración del artista chileno Roberto Matta, quien voló desde Italia, donde residía en ese momento, y pintó un gran mural de papel. Además participaron otros artistas con envíos desde diferentes partes del mundo como Julio Cortázar, Christo, Sol Lewitt y Edgardo Vigo, entre otros. Vicuña señala que «Ariel Dorfman, que ahora estaba en el exilio, vino de Roma para pronunciar el discurso de apertura. Una carta de los artistas encarcelados en Chile fue leída a la gran reunión».³⁶⁴

En septiembre de 1974 se cumplió un año del golpe de Estado en Chile. Cecilia Vicuña se encontraba en Londres con una beca de estudios y realizando muchas actividades como parte de su trabajo de arte y poesía. La artista había continuado sus actividades poéticas y artísticas que desarrollaba intensamente en Chile³⁶⁵ antes de su viaje a Londres.

³⁶⁴ *Ibíd.*

³⁶⁵ Nos referimos por ejemplo a las acciones realizadas con la Tribu No, de la cual es la fundadora, también a su exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, *Salón de Otoño*, en 1971. La artista además era coautora de un programa de televisión en Chile y ya había publicado su poesía internacionalmente. Asimismo había realizado una serie de acciones poéticas con sus «objetos precarios» en las playas de Con Con que fueron reactivados en el contexto londinense en otras exposiciones.

John Dugger escribe en octubre de 1976 en un documento mecanografiado entregado a Cecilia Vicuña y titulado «Notas sobre el gran estandarte Chile Vencerá (perfiles y análisis)»:

Este estandarte fue concebido como una obra de arte de participación masiva que funciona en el movimiento internacional de solidaridad con el pueblo chileno. La forma del estandarte se utiliza en este caso de una manera didáctica para ilustrar en la medida de lo posible los diversos sectores de trabajadores en sus muchas maneras para hacer un movimiento unificado. Se trata de una obra de arte antifascista.

Todas las figuras del estandarte fueron dibujadas a partir de los relatos que Vicuña comentaba a Dugger³⁶⁶ en su casa-taller okupa sobre Chile y la revolución cultural y política de la Unidad Popular, y fue realizado en varios pasos que implicaban la utilización de diapositivas proyectadas en la tela para dibujar las figuras a gran escala, luego el recorte de la tela y definición de las plantillas, la transferencia de las figuras a la gran lona. La noche del 11 de septiembre de 1974 el estandarte fue cortado en las veinte cintas que lo componen.

La manifestación masiva realizada en Trafalgar Square el 15 de septiembre de 1974 fue organizada por distintos agentes políticos y culturales tanto ingleses como chilenos. El pódium donde hablaron representantes políticos estaba coronado por el estandarte que había realizado Dugger, así como por una gran fotografía con un retrato de Allende. Entre quienes hablaron ese día, Hortensia Bussi³⁶⁷ agradeció a los obreros de la Rolls Royce de la ciudad escocesa de East Kilbride por realizar un boicot a Pinochet en marzo de 1974 y

³⁶⁶ Dugger había realizado anteriormente otros estandartes. Él aprendió a coser porque la artista Lygia Clark le enseñó mientras vivía en París años antes. Esta técnica estaba muy relacionada con los estandartes y banderas orientales que probablemente pudo ver y entender en su significado integral en el viaje que realizó con David Medalla en 1968-1969, con quien además formó en 1971 el Artist Liberation Front, que para ellos era un precedente de Artists for Democracy.

³⁶⁷ Hortensia Bussi ya había visitado Londres en noviembre de 1973 y había establecido contacto y reuniones con políticos laboristas.

negarse a reparar los motores de los aviones Hawker Hunter chilenos que habían bombardeado La Moneda en 1973.³⁶⁸

La exposición en el Royal College of Art en octubre de 1974 organizada por el grupo Artist For Democracy (Vicuña, Dugger, Medalla y Brett) fue sin duda el momento clave de acción crítica que según relata Vicuña «fue realizado a pulso y desde la cabina de teléfono de la calle».³⁶⁹ Todo fue sostenido desde la convocatoria internacional que se realizó a diversos artistas relevantes del momento, así como una gran convocatoria internacional a los artistas que quisieran colaborar. Se recibieron más de trescientas obras donadas para las campañas de resistencia y solidaridad con Chile. Se recibieron muchas cartas de apoyo de personalidades del campo cultural y el festival mismo fue una serie de actividades (danza, música, poesía, cine) que se planearon para incidir y colaborar con las distintas organizaciones de boicot en contra de Pinochet. La idea original era que el dinero que se recolectaría con el remate de las obras donadas fuera enviado al conjunto de movimientos antifascistas de Chile. Pero las diferencias entre los miembros de AFD —como señalan Vicuña³⁷⁰ y Dugger—, en concreto de David Medalla, quien quiso entregar el dinero exclusivamente al MIR,³⁷¹ desató conflictos internos que dejaron imborrables marcas en la relación de los miembros del grupo. Distintas razones no permitieron que esta actividad tuviera un buen final. Vicuña ha señalado que distintos conflictos internos, acusaciones y presiones impidieron que muchas de las actividades paralelas se desarrollaran. A partir de ese momento, AFD comenzó a desmoronarse.

³⁶⁸ «Para la Rolls Royce era complejo, pero la empresa calculó que no podía desafiar nuestra decisión, porque eran proveedores de la fuerza aérea británica y no podían arriesgarse a un paro. Así que acordamos que los motores chilenos quedarían a un lado y se continuaría con los demás trabajos», recuerda uno de los trabajadores, Bob Fulton, en una reciente entrevista en http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2013/09/130912_chile_escocia_allende_rolls_royce_solidaridad_finde.shtml, última visita, 27/10/2015. También es importante mencionar la película *Nae pasaran* (2013) de Felipe Bustos, que relata en detalle este episodio de solidaridad con Chile.

³⁶⁹ Entrevista de la autora con Cecilia Vicuña, septiembre del 2013.

³⁷⁰ Entrevista de la autora con Cecilia Vicuña, octubre del 2013.

³⁷¹ El MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), organización política chilena que establecía resistencia —muchas veces armada— al Golpe Militar.



Imágenes de la exposición y el montaje (donde se aprecia a Medalla y Brett) en el Royal College of Art, 1974

3.4.4. Escena de Avanzada. Una definición y deriva del conceptualismo en los años ochenta

Al poder identificar algunos de los itinerarios que conformaron diversos momentos de producción y circulación de la Escena de Avanzada, se puede dilucidar su problema respecto de los conceptualismos. Esto es, en el sentido de líneas que conformarían los vínculos que se establecen a partir de gestiones —mucho más solidarias que estratégicas— con algunas personas en el exterior,³⁷² debido a la condición sociopolítica del momento en Chile, amén de las represiones y censura que la dictadura militar establecía.

Las condiciones de represión y aislamiento, en algunos casos, podrían haber sido respuestas locales a las problemáticas planteadas respecto a la circulación bajo la lógica centro/periferia. En este sentido, Carla Macchiavello propone pensar cómo aquellas

Contradicciones y motivaciones involucradas en estos procesos de autodefinición han permanecido relativamente intocadas, llevando al mito de la «Avanzada» como un campo conceptual políticamente cargado por una parte, y a la obscuridad persistente de muchas obras, ideas e influencias paternas que permitieron su formación y contribuyeron en última instancia a su aislamiento por otra parte.³⁷³

Macchiavello ha advertido sobre la importancia de atender a las especificidades en relación a las influencias externas de los conceptualismos chilenos y la negación o poca socialización de los referentes que influían en algunos de los artistas. Aunque hay que

³⁷² Algunos de los contactos exteriores que estableció Nelly Richard comienzan con su presencia en unas Jornadas de Crítica en Buenos Aires organizadas por Jorge Glusberg en 1981, donde luego estableció contacto con el director de la revista italiana *Domus*, Alessandro Mendini, en la cual apareció un texto de Richard además de su fotografía intervenida en la portada del mismo número. Cf. *Domus* 616 (1981). Otra alianza a mencionar es el trabajo en conjunto con Jorge Glusberg que permitió la exposición *Cuatro artistas chilenos en el CAYC* de 1985. Aunque un precedente en este centro va a ser la presencia de Guillermo Deisler en 1971 y luego junto a Juan Downey como parte de *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, cuyo periplo comienza en 1972.

³⁷³ Carla Macchiavello, «Vanguardia de exportación: la originalidad de la “Escena de Avanzada” y otros mitos chilenos», en *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años ‘70 y ‘80 en Chile*, Fernanda Carvajal, María José Delpiano y Carla Macchiavello (Santiago: LOM Editores, 2011), 99.

señalar que algunos de los artistas jóvenes de los años ochenta como Víctor Hugo Codocedo y Alberto Díaz Parra —este último también miembro de la APJ (Agrupación de Plásticos Jóvenes)— han mencionado³⁷⁴ que uno de los referentes principales de su trabajo de arte y vinculación política era la radicalidad con la que el artista Joseph Kosuth hace uso del lenguaje. Si bien Kosuth ha sido asociado a la versión hegemónica del conceptualismo anglosajón, el uso que hacen los artistas chilenos de sus investigaciones conceptuales se extiende a explorar las capacidades del signo en tanto comunicación social en la serie de afiches y murales que los integrantes de la APJ realizaron en tanto medio para alterar la realidad de la Dictadura.



Distintas publicaciones y catálogos referidos a diferentes momentos de la Escena de Avanzada en la escritura de Nelly Richard y otros en los años ochenta en Chile.

³⁷⁴ Entrevista de la autora con Alberto Díaz Parra, noviembre del 2014.

Para establecer los problemas con la noción de Escena de Avanzada en el contexto chileno hemos considerado algunas definiciones hasta el momento pesquisadas en diferentes documentos. Dichas definiciones no están exentas de polémicas en el sistema del arte chileno, ni tampoco de certificaciones posteriores a este análisis. El ingreso al canon del conceptualismo ideológico/político de América Latina en el circuito internacional ha sido conflictivo por diversas causas; como señala Macchiavello, hay contradicciones en las escenas de origen que «facilitaron la instalación del conceptualismo en Chile en los años ochenta como una vanguardia».³⁷⁵ Si bien esta idea es cierta en cuanto a reconocer la presencia de algunos artistas en los eventos del arte internacional que han revisado los conceptualismos y que se han reseñado en esta tesis, presentaremos un posible desvío para estos argumentos que sitúan derivas de los conceptualismos chilenos en tanto experiencias radicales que reformulan las relaciones con las instituciones artísticas.

En cuanto al contexto de las producciones artísticas esta situación generó una serie de reacciones que se manifestaron en algunos casos en acciones contraoficiales. Como ha señalado Nelly Richard,

Bajo tales condiciones de vigilancia y censura, lo artístico-cultural se convierte en el campo sustitutivo —desplazatorio y compensatorio— que permite trasladar hacia figuraciones indirectas lo prohibido por el discurso oficial.³⁷⁶

Es en este contexto en que junto a otras manifestaciones artísticas herederas de una tradición pictórica y de una izquierda tradicional ligadas a lo que Richard señala como reparadoras de las nociones de «Pueblo, Nación, Identidad, Memoria, Resistencia, etc.» emerge para su interpretación la producción de obra de una serie de artistas que la autora denominó en 1977 «Escena de Avanzada». Estas mismas obras y sus productores no se caracterizaron por contar con una estrategia programática definida sin ser un grupo

³⁷⁵ Carla Macchiavello, «Vanguardia de exportación: la originalidad de la “Escena de Avanzada” y otros mitos chilenos», en *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años '70 y '80 en Chile*, op. cit., 87.

³⁷⁶ Nelly Richard, «La Escena de Avanzada y su contexto histórico-social», en *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile*, ed. Gerardo Mosquera. (Santiago: Editorial Puro Chile, 2006), 104.

unificado, sino que más bien contaban con diferencias³⁷⁷ en cuanto a la producción y circulación que, ligados a la generación de textualidades de Nelly Richard y de otros teóricos y críticos chilenos,³⁷⁸ se ocuparon en leer y/o analizar dicha coyuntura desde sus diversas lecturas.



Portada del libro autoeditado *Una mirada sobre el arte en Chile* de Nelly Richard, 1981.

³⁷⁷ Justo Pastor Mellado ha distinguido entre dos momentos de la Escena de Avanzada, uno inflacionario (desde 1977 hasta 1981) y otro deflacionario (desde 1981 hasta 1983), relacionados con textos firmados por Nelly Richard; el primero «Postulación de un margen de escritura», cuando la autora utiliza la noción de «vanguardia artística», y el segundo, «Una mirada sobre el arte en Chile», en el que la autora la modifica por el de «Escena de Avanzada». En «Seminario. Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica», leído durante los meses de mayo y junio de 1983 en el Taller de Artes Visuales y del cual se publicaron algunas partes en Nelly Richard y Justo Pastor Mellado, *Cuadernos de/para el análisis 1* (1983).

³⁷⁸ Entre ellos cabe destacar a Adriana Valdés, Pablo Oyarzún, Gonzalo Millán, Milan Ivelic, Justo Pastor Mellado y Gaspar Galaz.

Centrando la atención en una serie de documentos que se han pesquisado en relación a exposiciones realizadas en el exterior por artistas relacionados con la Escena de Avanzada, hay que considerar las diversas agrupaciones y coyunturas de exhibición específicas que se generaban en los años ochenta. Se propone analizar algunos catálogos y publicaciones generados a partir de envíos de obras desde Chile hacia contextos internacionales para establecer un mapa de recorridos que ponga en evidencia los diversos modos con los cuales los artistas —cuya producción se ha comprendido bajo la Escena de Avanzada— hacían circular sus trabajos en el exterior, siempre a partir de las convocatorias desde fuera. Gestiones que fueron posibles gracias al diálogo tanto con algunas instituciones como con ciertos gestores, con ello estableciéndose conexiones que, más adelante, se rentabilizarán en términos tanto editoriales como expositivos. Cada una de las modalidades utilizadas para los diversos envíos fueron parte de gestiones individuales que agrupaban, en distintas ocasiones, a actores determinados, ya sea por coyunturas específicas o bien por las alianzas del momento establecidas entre los artistas, gestores, teóricos y críticos.

Si bien fue Nelly Richard quien utilizó la noción de «Escena de Avanzada» por primera vez en su texto «Una mirada sobre el arte en Chile», publicado en octubre de 1981, en el que plantea

Lo que podría entenderse por escena «de avanzada» —por escena de transformación de las mecánicas de producción y subversión de los códigos de comunicación cultural—, tratándose de la puesta en escena de una secuencia así inaugural.³⁷⁹

En textos posteriores estas ideas fueron no tan solo modificándose en términos de la diversidad de obras abordadas, sino también en relación al programa escritural que la autora planteaba junto a las confrontaciones de sus ideas con otros productores textuales. Es así como en 1986, en el texto «Margins and Institutions: Art in Chile Since 1973», vuelve a

³⁷⁹ Nelly Richard, *Una mirada sobre el arte en Chile* (Santiago: autoedición, 1981), 3. En este momento la autora aborda las obras específicas de Eugenio Dittborn, Arturo Duclos, Silvio Paredes, Ariel Rodríguez, Mario Soro, Carlos Altamirano, Carlos Leppe, Raúl Zurita, Diamela Eltit, Marcela Serrano, Lotty Rosenfeld y el CADA.

referirse a la noción de Escena de Avanzada como activa desde el campo no-oficial de la producción artística chilena gestada bajo el régimen militar:

Esta designación es primeramente operativa: nos ha permitido, durante estos años en Chile, nombrar el trabajo de creadores empeñados en reformular las mecánicas de producción artística y de lenguaje creativo, en el marco de una práctica contrainstitucional.³⁸⁰

La misma autora señala cuatro años después en su libro *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas*:

Ocupo el término de «avanzada» para nombrar así el conjunto de obras surgidas a partir de 1975 [...]. Si bien, estrictamente hablando, la «avanzada» remite al núcleo productivo conformado entre 1975 y 1982 por los trabajos históricamente fundantes de Catalina Parra, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Lotty Rosenfeld, el grupo CADA, Carlos Altamirano (y por la constelación más dispersa de Víctor Codocedo, Mario Soro, Arturo Duclos, Alfredo Jaar, Gonzalo Mezza, etc.) extendiendo aquí esta nominación —más allá de cualquier ortodoxia nominal o militancia patentada— a obras como las de Gonzalo Díaz, Virginia Errázuriz y Francisco Brugnoli.³⁸¹

El hecho de analizar algunos envíos desde Chile por artistas de la Escena de Avanzada hacia contextos internacionales bien podría despejar una idea preconcebida desde el contexto nacional e internacional sobre un grupo definido de artistas, ciertas políticas de circulación y un programa de trabajo específico que en muchos casos respondía a las necesidades particulares y colectivas de exponer las obras y su coyuntura de producción. Este es un acercamiento a pensar en las problemáticas específicas de la relación con el discurso de los conceptualismos de América Latina en cuanto a las diferencias implícitas al momento de caer en relatos unívocos.

³⁸⁰ Nelly Richard, «Margins and Institutions: Art in Chile since 1973». *Art & Text* 21, número especial (1986): 123.

³⁸¹ *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas* (Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989), 36.

En 1977 Chile comenzó una etapa denominada por algunos historiadores y sociólogos como de fundación más profunda del modelo social y económico autoritario y neoliberal que la Dictadura construirá.

Una segunda fase que ha sido denominada como la etapa fundacional más propiamente [...]. Se coincide en que es una etapa caracterizada por la «fundación», esto es, por la completa hegemonía del régimen que impone avasalladoramente su proyecto, sin encontrar oposición significativa y con una capacidad social relativa de generar algunos tácitos consensos básicos en torno suyo.³⁸²

Este clima va a incidir en los tipos de recepción que tendrán las prácticas artísticas y las posibles dinámicas de producción y circulación.

En 1978 se realiza en Chile el Simposio Internacional Experiencia y Compromiso Compartidos organizado por la Vicaría de la Solidaridad³⁸³ y dedicado a los derechos humanos, institución con la cual colaboraba como fotógrafa Paz Errázuriz y desde donde también recibió premios por su labor.³⁸⁴ Paralelo a este evento se realizó la *Exposición Internacional de la Plástica* en el Museo de San Francisco, Santiago, donde participó un conjunto de artistas. En este lugar se va a reactivar la pregunta sobre el compromiso del arte en las luchas de movimientos sociales, los vínculos con organismos de derechos humanos y la lucha antidictatorial por parte de los artistas participantes. Paz Errázuriz va a presentar allí algunas de los retratos fotográficos que recoge en distintos lugares de Santiago. Se trata de fotografías que van a interpelar la represión del momento, ya que estas imágenes de los desfavorecidos no estarían de la mano de la ideología hegemónica del régimen sino que se relacionan con un interés comunicativo por los derechos sociales quebrantados en el país. En tanto documentos de ese contexto, las fotografías de Paz Errázuriz van a dialogar con

³⁸² Osvaldo Aguiló, *Plástica neo-vanguardista: antecedentes y contexto* (Santiago: CENECA, 1983), 15.

³⁸³ Organización de la Iglesia católica que colaboró intensamente con organismos de derechos humanos y familiares de detenidos desaparecidos durante la Dictadura.

³⁸⁴ En 1980, la revista *Solidaridad* de la Vicaría celebró el primer concurso fotográfico «La familia popular chilena». Paz Errázuriz ganó el primer y tercer premio y una mención honrosa con fotografías de las series del circo y de personas anónimas en Santiago.

aquellas obras de arte político que se presentarán en la exposición, desde su relación con lo ético y político del género fotográfico documental.



Imagen de la obra de Hernán Parada, Galería CAL, Santiago de Chile, 1979

Una de las obras presentadas en esa ocasión fue *Calados para marcar fechas y lugares determinados en la ciudad* de la artista Luz Donoso, que consistía en unos dispositivos matrices compuestos por fragmentos de cuerpos desconocidos con los que marcaba la ciudad a modo de estenciles. Los lugares elegidos se correspondían con aquellos donde se sabía o se rumoreaba que el régimen había practicado la represión, el asesinato o la tortura.

Estas acciones de denuncia anónimas apuntaban a manifestar en el espacio público el malestar que la Dictadura recluía al ámbito privado. Otra de las obras que se presentaron fue la *Obrabierta* titulada *A* del artista Hernán Parada. La propuesta era un sistema que permitía el ordenamiento de la información sobre un determinado suceso, así como «la suma de los medios que permitan su asimilación/entendimiento como trabajo de arte». En este caso se trataba de la desaparición de su hermano, y nombrar la inconclusión de la obra hasta que no hubiera señales, una suspensión del material biográfico que se exponía — fotografías y cuadernos de apuntes escolares sobre un mueble de su casa—. También se exhibió la obra colectiva *El archivo*, presentada por el Taller Bellavista —después llamado TAV—, que se basó específicamente en el caso del asesinato de Orlando Letelier.³⁸⁵ Se trataba de una obra participativa que contaba con dos archivadores de cajonera en los que había fotocopias documentales que registraban material extraído de la prensa chilena y de diversas publicaciones sobre este asesinato.

El público puede abrir los cajones, ver los archivos y aportar nuevos materiales. La obra se considera abierta por tanto, no finita, no resuelta, en permanente acumulación. En algún momento alcanzará la densidad adecuada que permita el cierre de la obra, que será, a su vez, el cierre de la historia desgarrada, inconclusa.³⁸⁶

La coexistencia en estos espacios de exposición de lenguajes tan diversos como el arte experimental y la fotografía van a ser el resultado de la utilización por parte de los artistas de distintas tácticas visuales para enfrentar la resignificación de la vida y porque de igual manera el cuestionamiento que se enfrentaba era la imagen y la producción de ideología.

³⁸⁵ Orlando Letelier fue canciller y ministro de Defensa del Gobierno de Salvador Allende. Fue detenido en 1973 y luego de lograrse su liberación se instaló en Estados Unidos. El 21 de septiembre de 1976 fue asesinado en Washington mediante una bomba explosiva accionada por control remoto que fue puesta en los bajos de su automóvil, atentado en el que también murió su secretaria y el esposo de ella. Están involucrados en este caso el agente de la CIA Michael Townley y los chilenos Manuel Contreras y Pedro Espinoza. Townley estaba casado con la chilena Mariana Callejas, que organizaba veladas literarias en su residencia en Santiago, lugar que se ha constatado después que fue un espacio de detención ilegal, tortura y homicidio por parte de agentes de la DINA, organización criminal de represión en la Dictadura.

³⁸⁶ Osvaldo Aguiló, *Plástica neo-vanguardista: antecedentes y contexto*, op. cit., 29.

En el mismo Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura se realizaron los seminarios de arte contemporáneo que preparaba la crítica y teórica Nelly Richard en 1979 y que estaban organizados por el Departamento de Programas Culturales. Allí asistían más de un centenar de artistas y productores culturales de la época, y se transformó en un espacio de discusión, revisión y actualización de las prácticas artísticas del contexto internacional aunque se centraron principalmente en artistas europeos y estadounidenses.³⁸⁷ Estos seminarios contaban con material de apoyo visual y textual, que era preparado por Richard y entregado a los asistentes con semanas de anticipación para su preparación. El material incluía resúmenes de los contenidos que se tratarían en las sesiones y un documento con reflexiones otros artistas que serían revisados en cada ocasión. La propuesta de Richard consistía en cuestionar el contexto chileno de las artes visuales con las prácticas del arte internacional para adoptar una posición al respecto:

Propongo como tarea para este seminario definir qué margen de culpabilidad sostenemos frente a la lectura de hechos culturales ya historizados; propongo historizar dicho margen como hecho cultural.³⁸⁸

El seminario no se planteó como un curso con la entrega de una información específica sino como la elaboración conjunta de unos contenidos y un material que estaba puesto a disposición de los participantes para dinamizar un trabajo reflexivo colectivo. El nivel de participación de los asistentes estuvo determinado por una metodología que se iba revisando en cada sesión para lograr una efectividad real en la reflexión colectiva y

³⁸⁷ Como revela el documento, la segunda sesión estaba dedicada al land art, con referencias a Walter De Maria, Michael Heizer, Christo, Richard Long, Robert Smithson, Gina Pane, Douglas Huebler y Dennis Oppenheim, entre otros. La tercera sesión se enfocaba en pintura como el proceso de revisión a partir del cuestionamiento del concepto de la representación con las referencias de Magritte, Jasper Johns, Jim Dine y llegando a Joseph Kosuth. La sexta sesión se enfocó en la deconstrucción/construcción de la pintura con referencias al trabajo de Malevitch, Vasarely, Albers y el grupo francés Supports/Surfaces. La séptima sesión se dedicó al body art referenciando a Duchamp, Manzoni, Klein, Kaprow, Fluxus, el accionismo vienés, Vito Acconci, Gilbert & George y Gina Pane. La información procede de la consulta de documentos inéditos y casetes de audio en el Archivo Luz Donoso, Santiago de Chile.

³⁸⁸ Nelly Richard, «La crítica de arte en Chile», *CAL* 3 (1979): 8.

participativa y que no replicara un modelo formativo jerárquico. Dos años después, Nelly Richard publica en octubre el libro *Una mirada sobre el arte en Chile* y allí por primera vez utiliza la noción de «Escena de Avanzada», que va a analizar la producción de algunos artistas chilenos organizados bajo esta denominación. Entre los artistas que formaron la Escena de Avanzada cabe destacar a Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, el CADA, Juan Dávila, Carlos Altamirano, Víctor Codocedo, Mario Soro, Arturo Duclos, Alfredo Jaar, Gonzalo Mezza, Gonzalo Díaz, Virginia Errázuriz, Francisco Brugnoli y Marcela Serrano.³⁸⁹ En los años setenta la Galería CAL tuvo un rol importante en la difusión de estos artistas, así como con la edición de cuatro números de la revista que circuló durante 1979, cuando finalmente cierra. En 1980 se inaugura la Galería Sur, donde se van a realizar exposiciones y a editar publicaciones como *La Separata*, en la que se abordaban las exposiciones de la galería y los debates del momento de los artistas de la Escena de Avanzada.

En 1983, en la primera sesión de un Seminario realizado en el Taller de Artes Visuales (TAV) de Santiago,³⁹⁰ Justo Pastor Mellado formula dos preguntas relacionadas entre otras cosas con las prácticas de la Escena de Avanzada:

¿De qué movimiento es vanguardia la vanguardia? ¿Y cuál es la estrategia que consolida y la consolida? [...] Yo llamo frente a ese espacio en el que todavía no se resolvía el problema de la hegemonía. Pero no es propiamente un frente. Es un frente de textos que se dan a conocer en momentos precisos. Frente y escena no es lo mismo. Cuando hablo de esta escena pienso que se le daba el atributo de frente, cuando carecía de todo para constituirse en frente.³⁹¹

³⁸⁹ La propuesta de esta noción acuñada por Nelly Richard fue sistematizada en 1986 en la publicación de «Margins and Institutions: Art in Chile since 1973», que proponía una manera de reformular la relación del arte y la política dejando de lado «toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda sin dejar, al mismo tiempo, de oponerse tajantemente al idealismo de lo estético como esfera desvinculada de lo social». Nelly Richard, «Margins and Institutions: Art in Chile since 1973», op. cit., 15-16.

³⁹⁰ Seminario *Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica* realizado en el Taller de Artes Visuales durante los meses de mayo y junio de 1983, Santiago, Chile. La cita anterior corresponde a la intervención de Mellado del viernes 13 de mayo. Cf. Justo Pastor Mellado, «Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica», en *Cuadernos de/para el análisis* 1 (1983).

³⁹¹ Justo Pastor Mellado, «Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica», op. cit., 5.

Esta posición sin duda que aborda nuevamente aquel eterno debate sobre las posibilidades de la posvanguardia en relación a completar el proyecto de la vanguardia histórica. Desde una posición disidente con esta lectura de Mellado, Nelly Richard ha propuesto:

El programa vanguardista de la modernidad le ofrece entonces a América Latina un modelo de ordenamiento de la crisis que no contempla la inorganicidad de tradiciones entrecortadas y desensambladas ni admite la precariedad de una sucesión de frases y procesos en constante desequilibrio de términos.³⁹²

La autora propone que algunos episodios incorporaron el conflicto del origen vernáculo respecto a las vanguardias históricas. Esto significaba actualizar sus lenguajes y técnicas como estrategia periférica. En el caso concreto de esta neovanguardia chilena, que estaría totalmente definida por su paisaje político, para la autora este tipo de arte chileno desarticuló los modelos parodiando significados, desviando pautas, resignificando formas y usos en operaciones críticas a partir de un «explosivo cuestionamiento del sistema arte que militaba a favor del quebrantamiento social y político del orden impuesto».³⁹³ Para Richard hay un grupo de maniobras «reconceptualizadoras» a modo de reformulaciones socioestéticas de acuerdo con el desmontaje del sistema de representación pictórico, la crítica institucional a partir de formas que serían inasimilables a las redes del mercado y la transgresión de géneros y lenguajes en cuanto desbordan también las disciplinas.

Una de las maneras en que la autora apunta que pueden ejemplificarse estas ideas es a partir de las acciones de arte que realizó el grupo CADA³⁹⁴ entre 1979 y 1985. En concreto se va a referir a las acciones *Para no morir de hambre en el arte* (1979) y *¡Ay Sudamérica!*

³⁹² Nelly Richard, «Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la sospecha», en *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, coord. Ana Maria de Moraes Belluzzo (São Paulo: Memorial UNESP, 1990), 188.

³⁹³ *Ibid.*, 189.

³⁹⁴ El CADA estuvo conformado por los artistas Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y el sociólogo Fernando Balcells. Se conformó en 1979 y hasta 1985, año en que realizaron la última acción como colectivo. Cf. Paulina Varas, «CADA. Estrategias del deseo», en *I Trienal de Chile*, ed. Nelly Richard (Santiago: CNCA, 2010).

(1981), ambas realizadas en Santiago de Chile, y que ella destaca a partir del uso del panfleto como el motor que activa las preguntas sobre arte/vida y arte/política. En ese sentido queremos destacar que, para Brian Holmes, estos movimientos de posvanguardia y su capacidad de acontecimiento en cuanto a las herramientas que posibilitaron estos artistas para la gente fueron «movimientos difusos que permiten a muchas personas tomar parte de la fabricación de las imágenes, de los lenguajes nuevos y de su circulación».³⁹⁵ Y en ese sentido revitalizan la genealogía de las vanguardias históricas en tanto herramientas para el presente.

El 3 de octubre de 1979 el CADA realizó la propuesta *Para no morir de hambre en el arte* en Santiago de Chile, compuesta por cuatro acciones simultáneas. Posteriormente exhibieron durante un mes, en la galería Centro Imagen, los videos que registraban las acciones llevadas a cabo, junto a la caja de acrílico y otras obras que realizaron artistas — tanto miembros como no miembros del colectivo— en los envases de leche vacíos.



Imágenes de la acción del CADA *Para no morir de hambre en el arte*, 1979. Se aprecian algunas personas repartiendo leche en un sector empobrecido de Santiago.

³⁹⁵ Ana Longoni et al., «Un sentido como el de Tucumán Arde lo encontramos hoy en el zapatismo. Entrevista colectiva a Brian Holmes», *Ramona* 55 (2005): 9.



Imágenes de la acción del CADA *Para no morir de hambre en el arte*, 1979. Se pueden apreciar las acciones en la galería Centro Imagen de Santiago.

El 17 de octubre de 1979 el CADA realizó la acción *Inversión de escena*, que consistió en levantar un lienzo blanco mediante el cual se clausuraba la entrada al Museo Nacional de Bellas Artes. A su vez, ocho camiones de una industria lechera chilena que habían desfilado por las calles de Santiago se estacionaron ante el frontis del museo. En un monitor instalado en uno de los camiones se proyectaban las imágenes grabadas del recorrido realizado por los vehículos.



Acción del CADA llamada *Inversión de Escena*. Proceso de montaje de la tela blanca en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, 1979.

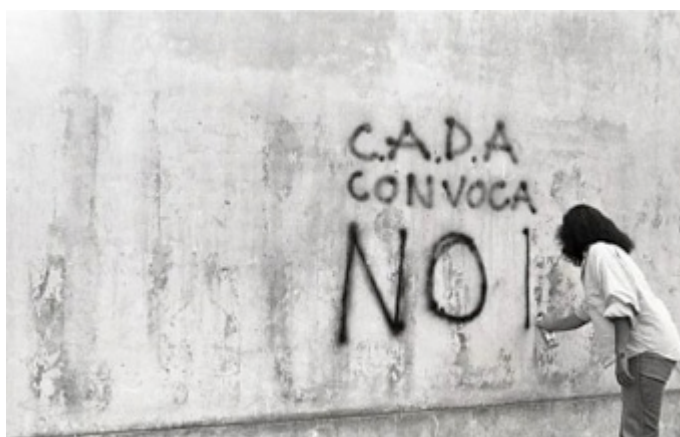
¡Ay Sudamérica! fue realizada el 12 de julio de 1981. Seis avionetas sobrevolaron algunos barrios de Santiago de Chile y desde ellas los integrantes del CADA lanzaron cuatrocientos mil volantes que contenían un texto encargado a una imprenta y firmado por el colectivo. El CADA consiguió los permisos de la Dirección Aeronáutica de Chile. Solicitó, además, autorizaciones de las localidades sobre las cuales pasarían, convocaron a seis pilotos civiles para que dirigieran las avionetas mientras los mismos integrantes del colectivo lanzaban los volantes desde el cielo hacia la ciudad.



Fotografías de la acción *Ay Sudamérica* del CADA, Santiago de Chile, 1981.

Otra de las características principales de CADA fue la acción de la convocatoria. Todas las acciones realizadas en espacios públicos apelaban no solo a la participación de los

espectadores, sino también a la activación y coproducción de las acciones con las personas que convocaban antes de o durante su acontecimiento. Esta manera de conformar un vínculo social que estaba perdido y mutilado por la dictadura militar chilena conforma aquello que hoy nombramos como «convocación», entendida como una instancia que se sostiene en el tiempo. Comenzada en septiembre de 1983 —a diez años del golpe militar en Chile—, la acción *NO+* se ha inscrito en el imaginario colectivo mediante las más diversas apropiaciones y reactivaciones. Esta acción consistió en escribir en distintos muros de la ciudad de Santiago la consigna «NO+» junto a una serie de colaboradores que tomaron esta expresión y la propagaron por los más diversos sitios. La primera imagen que conocemos trata de una persona haciendo un rayado en un muro escribiendo el siguiente texto: «CADA CONVOCA NO+», representando en el mismo acto la acción que la hace emerger.



Fotografías de convocatoria callejera del CADA para el *NO+*, Santiago de Chile, 1983.

La convocación del NO+ se propagó de manera muy intensa en las calles de Santiago primero y, luego, en todos rincones del país donde hubiera personas que quisieran manifestar el hastío. Además, se enlazó con una serie de otras manifestaciones de saturación que la sociedad civil estaba realizando a partir de marchas, protestas y acciones públicas retratadas muy bien por el grupo de fotógrafos de la AFI y otros medios de contrainformación.



Imágenes del NO+ en diferentes contextos de Chile en los años ochenta.

El NO+ se expandió y distribuyó, como una experiencia erosionada y capaz de crear una consigna múltiple, informe y colectiva, vigente hasta el día de hoy en las calles de Chile.

En 1984, el CADA hizo también un llamado a artistas de todo el mundo para comprometerse en esta acción y utilizar la frase en distintos momentos y situaciones, propagando así un gesto mínimo para lograr un efecto máximo. En el texto de la convocatoria señalan:

Hacemos un llamado solidario a los artistas internacionales para realizar una gran obra colectiva contra el hambre, la violencia, la destrucción y el imperialismo que se ejerce sobre los despojos de nuestro país.³⁹⁶

³⁹⁶ CADA, «Llamado a artistas del Colectivo Acciones de Arte (CADA)», hoja inédita, abril de 1984.

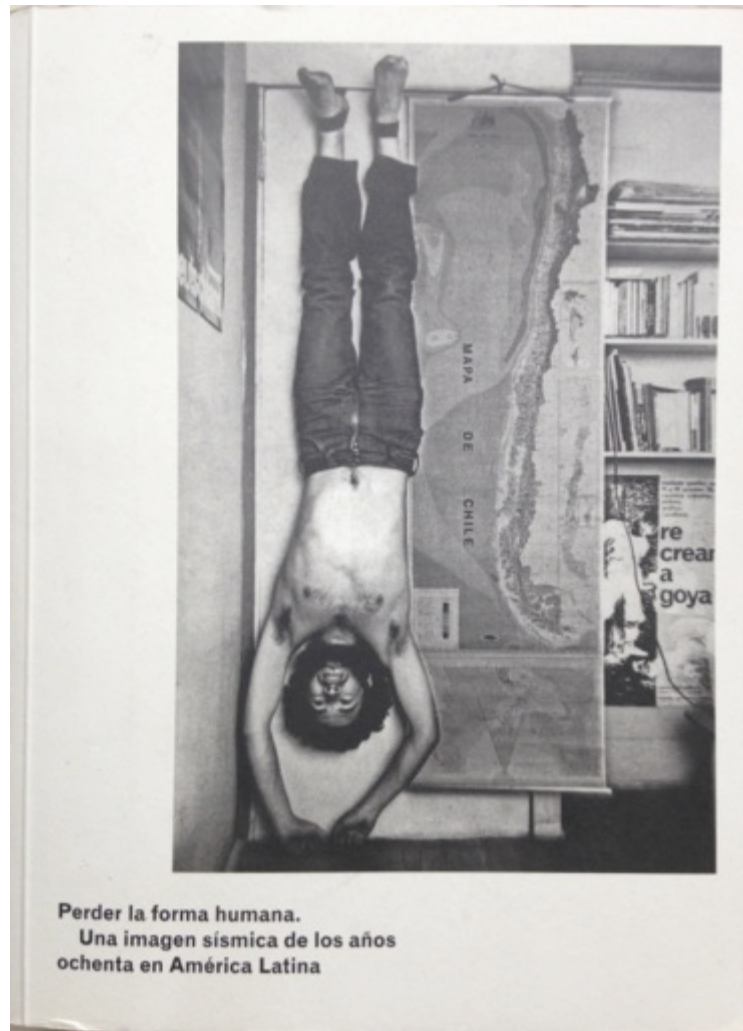
Archivo Lotty Rosenfeld.

La respuesta de artistas desde el extranjero fue muy importante, destacándose la creación del Colectivo NO+ en Bruselas, organizado entre ellos por Juan Castillo, y la exposición de parte de los resultados en la galería Inti de Nueva York en 1985.

3.5. Pensar desde los ochenta el contexto de los conceptualismos

Los conceptualismos de Chile en los años ochenta se sitúan como una respuesta al contexto. Esa respuesta se puede comprender, para finalizar nuestro estudio, con una reciente experiencia expositiva de un grupo de investigadores de la Red Conceptualismos del Sur de la cual somos parte y que se tituló *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. El título de la muestra comprendía referentes críticos sobre las construcciones de los relatos sobre la memoria y las prácticas creativas en ese periodo. «Perder la forma humana» estaba extraído de una cita del músico argentino Indio Solari, que resignificaba el concepto del antropólogo peruano Carlos Castaneda, que se enfocaba en la disolución del yo individual. En la exposición esta imagen estaba pensada por un lado en alusión a la masacre de los cuerpos y al exterminio ejercido por las dictaduras militares, los estados de sitio y las guerras internas; y en otro giro se remite a las metamorfosis de los cuerpos junto a las experiencias de libertad que ocurrieron en los años ochenta en América Latina. La imagen «sísmica» en esta muestra aludía a un ejercicio reflexivo ante múltiples temporalidades y territorios, un registro inestable y ondulante entre el colapso social y la aparición de nuevas formas de subjetivación, y a su vez vinculado con los estudios del historiador Georges Didi-Huberman sobre el historiador Aby Warburg, así como con la conceptualización de Jacques Derrida sobre los «acontecimientos sísmicos» en su libro *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*.³⁹⁷

³⁹⁷ Cf. Roberto Amigo et al., *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid: MNCARS, 2012), 11-15.



Catálogo de la exposición, MNCARS, 2012.

Esta exposición recogió el vínculo de las prácticas artísticas de algunos países de América Latina con su contexto, expandiendo el análisis desde el fenómeno artístico hacia posibilidades estético-políticas. Para una de las curadoras de la pasada exposición *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Rachel Weiss, este proyecto sobre los años ochenta incluso se transforma en un episodio que viene a responder contemporáneamente algunas preguntas respecto de la propuesta elaborada casi quince años antes por aquella exposición.

El título hace referencia al hecho de que el recurso del cuerpo era un soporte artístico y político principal. Comenzaron con el golpe de 1973 contra Allende en Chile, que inauguró una era de la política genocida que llegó a todo el continente y trajo a un brutal cierre una época de

esperanzas y expectativas revolucionarias. El punto final fue con el levantamiento zapatista de 1994, que marcó la apertura de una nueva era de movilizaciones y activismos a nivel global. Una vez más, se trataba de historias que habían sido suprimidas o mal distorsionadas con el tiempo: es significativo que muchos de los investigadores en el equipo eran en realidad los hijos de personas que habían vivido de primera mano la realidad de ese periodo brutal que estaban recuperando.³⁹⁸

Una de las apuestas de la exposición radicaba en pensar cómo algunos artistas, grupos y productores culturales en general idearon nuevas formas de hacer política a partir del contexto que estaba patrocinado por la violencia institucional en diversos ámbitos de América Latina. Weiss propone que esta exposición mantenía unos objetivos que

No estaban unidos de manera exclusiva a la idea del arte, de tal manera que no todo lo que había en la exposición tenía que ser defendible en esos términos. Ellos estaban más interesados en las experiencias que esas sociedades habían tenido, y cómo la gente había respondido. El arte era importante para ellos como una forma en que las personas se defendieron, pero no era la única manera que les interesaba, y de ahí su inclusión de máscaras rituales paraguayas arete guasu, las cuales han sido actualizadas continuamente durante siglos por los indios guaraníes para recrear varias depredaciones desde la conquista, que la tribu ha soportado resistiendo y sobreviviendo.³⁹⁹

Esta cuota de diferencia, cuyos límites exceden las relaciones con los objetos artísticos, permitieron responder a aquellos anhelos de hacer parte las historias locales que provocan la emergencia de un tipo de práctica diferenciada en estos conceptualismos. La pregunta que cabe aquí entonces es hasta dónde se excede ese límite. Sin duda que la reflexión grupal final puede dar luces sobre estas cuestiones:

Lo bueno es que logramos algo inédito o muy raro: volcar una investigación colectiva en curso en una curaduría. Es realmente sorprendente la cantidad de casos y materiales que el proyecto exhuma y hace visibles por primera vez. Además de las relaciones y afinidades que se

³⁹⁸ Rachel Weiss, «Thinking Back on Global Conceptualism», op. cit.

³⁹⁹ *Ibíd.*

evidenciaron entre distintos contextos y episodios, y que nunca antes se habían contrastado. Lo malo es que fue en definitiva una investigación «aplicada», es decir orientada estrictamente a producir una exposición. Fue un forzamiento que, pese a las dificultades, posibilitó llegar a un gran resultado, que hizo emerger un panorama muy valioso. Nos queda claro que el trabajo que hemos iniciado es urgente, importantísimo en términos locales, y que pocos lo están haciendo.⁴⁰⁰

Poder desbordar y deshacer el camino para comprender las dinámicas que lo hicieron posible ha sido uno de los objetivos de este estudio. Al momento de pensar en ideas finales para esta cartografía crítica, hemos pensado en recurrir a una serie de movimientos sobre el territorio que fueron modificándolo y rehaciéndolo mientras sucedían los hechos.

Las prácticas del arte correo excedieron lo que hoy pensamos como red y vínculos, pero sobre todo posibilitaron la creación de herramientas concretas. Un elemento que destaca Weiss sobre ellos es la posibilidad de que algunos conceptualismos eran un arte profundamente político a partir de reconocer que algunas «obras políticamente problemáticas se podían distribuir con más seguridad si no dejaban un residuo físico, y las obras de arte hechas de ideas no exigían ni dinero para ser producidas ni permiso para ser exportadas, y así pues nos podían eximir, al menos hasta cierto punto, de ser reguladas por sistemas económicos y burocráticos».⁴⁰¹ Estas presencias diferidas de la obra, los artistas y los circuitos alternativos van a refundar un camino a seguir para pensar otros inicios bajo trayectorias que complejizan este territorio.

⁴⁰⁰ Comunicación interna de la Red Conceptualismos del Sur.

⁴⁰¹ Rachel Weiss, «Reescribir el arte conceptual», op. cit., 154.



Imágenes de la exposición realizada en el MNCARS, 2012

3.6. El arte correo como itinerario descentrado

Antes de llegar a las conclusiones de este estudio, proponemos la revisión de algunas experiencias de artistas ligados al arte correo como una experiencia descentrada. Las trayectorias espaciotemporales que mantuvieron artistas latinoamericanos y de Europa del Este, quienes tenían como puntos en común proponer líneas de fuga respecto a la censura y represión impuesta por los regímenes dictatoriales de los sesenta y setenta.

La relación entre los artistas de la Europa del Este y de Hispanoamérica pone de manifiesto la situación que se vivía por aquel entonces. El eje transversal este-sur consolidaba su vínculo más allá de los polos políticos e ideológicos dominantes.⁴⁰²

Un ejemplo de aquello fue el circuito de información que se generó utilizando el correo postal oficial a partir de la presencia diferida del remitente que, a la vez, se iba complementando con otras formas de intercambio solidario utilizando el viaje de sujetos para trasladar remesas o en casos especiales la presencia real del remitente con el envío en su mano. Hay que considerar que las personas que integraban la red de arte correo muchas veces no se conocieron personalmente, pero establecieron una intensa relación afectiva a partir de la presencia o ausencia de sus cuerpos, haciendo emerger otra manera de entender las relaciones entre una subjetividad política y su representación corporal.

La simultaneidad de este fenómeno de búsqueda de una comunicación de experimentadores en el campo de la actividad poética y artística, en otros continentes y rincones del planeta, es un hecho ya sin discusión. Pero como segunda aclaración básica debo agregar que es aquí donde confluye en esta constelación un fenómeno nuevo sumamente interesante. Y es, que con la internacionalización del fenómeno de búsqueda de contactos, de público, de lectores y espectadores para estas obras postales viene a influir indirectamente a los creadores, quienes comienzan a experimentar en mensajes posibles de leer sin las barreras idiomáticas y así se comienza, o mejor dicho, se recurre a

⁴⁰² Cristina Freire, «Clemente Padín. Palabra, acción y riesgo», en *Clemente Padín. Word, Action, and Risk* (Bremen: Weserburg Studienzentrum für Künstlerpublikationen, 2010), 24.

aqueellos sistemas de signos que permiten una lectura directa. En este sentido lo visual comienza a ser lo que preocupa en adelante...⁴⁰³

GT49
25-6-71

cayc

argentina
buenos aires
67-9046
eipidio gonzález 4070
centro de arte y comunicación

expo internacional de proposiciones a realizar

investigaciones poéticas

Los investigadores poéticos que participarán en la muestra serán 28: Wladimir Dias-Pino, Dailor Varela, José Neumann Pinto, Alvaro & Neide de Sa, Joao Felicio Dos Santos (Brasil); Andy Suknaski, John Robert Colombo (Canadá); Carl Fernbach-Flarsheim, Richard Kostelanetz, Ken Friedman, Dick Higgins, Agnes Denes, Ursula Meyer, Alexis Rafael Krasilovsky (Estados Unidos); P.A. Gette, con la colaboración de B. Ljungberg y H. Backstrom (Suecia); Jochen Gerz, Julien Blaine, Jean-Claude Moineau, Marcel Alocco (Francia); Alain Arias-Misson (Bélgica); Sarenco, Franco Vaccari, Adriano Spatola (Italia); Clemente A. Padín (Uruguay) Guillermo Deisler (Chile) y Edgardo Antonio Vigo (Argentina).

Desde la poesía/proceso, movimiento que capitaliza el uso de secuencias gráfico-poéticas en un espacio poético, se abre un panorama hacia las investigaciones.

La intencionalidad de la expo/ es mostrar ese panorama y las distintas soluciones dadas por poetas experimentales internacionales. Se partió de la idea de presentar los proyectos y dentro de las posibilidades de la organización realizarlos. El observador deberá descubrir el sutil hilo que los define como proposiciones poéticas y polemizar dentro de sí mismo, las definiciones aparentemente fijas y decantadas, para entrar en un campo donde las perspectivas se desfloran en diferentes puntos de vista.

A un espacio tipográfico le siguió un espacio poético/visual; hoy el espacio es el de las propuestas a realizar.

A los poemas/objetos, el objeto/poético, hoy podríamos definirlos como objetos propuestos.

charla a cargo de edgardo antonio vigo

organizador de la muestra.

Investigador y trabajador poético argentino, ha realizado innumerables tareas de divulgación en el campo de la poesía visual, sonora y experimental. Autor de artículos y del ensayo "Desde la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar" (Editorial Diagonalcero/70, La Plata), participando como representante del país en eventos internacionales.

Su charla informará sobre el panorama histórico de las experiencias visuales, sus conexiones y búsqueda de un lenguaje propio hasta arribar a las investigaciones actuales dentro del campo de lo poético.

Inauguración:
Viernes 2 de julio
22 horas
Viamonte 452
Entrada Libre

Charla:
Viernes 16 de julio
22 horas
Viamonte 452
Entrada Libre

Gacetilla del CAYC con la exposición organizada por Vigo donde asistieron muchos artistas de la red de arte correo, poesía concreta y arte experimental de fines de los sesenta.

⁴⁰³ Guillermo Deisler, texto inédito. Archivo Guillermo Deisler, Santiago.

En el caso particular del artista Guillermo Deisler, sus operaciones epistolares y de lenguaje visual ampliaron la visión hermenéutica de ida y vuelta del sistema postal cotidiano. Esta acción de recibir mantiene implícito el acto de enviar y, sin duda, también considera fundamental la traducción de aquel objeto o carta recibida. La acción de traducir espacios y ficciones plurales de lenguaje y sentido, porque la traducción en clave poético-visual inscribe la idea de transfiguración en la medida de multiplicar el significado diferido que no se refiere solo a la traducción de idiomas, ya que esta especie de «ausencia de lenguajes» conforma un cuerpo como dispositivo catalizador y «una estructura organizativa en estado de devenir».⁴⁰⁴ Esta idea de traducción es vital para activar su sentido en el nuevo escenario donde se despliega el contenido de la carta. Aquí nos gustaría proponer que el sistema del arte correo se activa como un cuerpo de trayectorias atemporales y deslocalizadas físicamente, y a la vez entramadas, reverberantes, contaminadas y afectivas.

El arte correo produjo un vínculo a través de trayectorias que generan sistemas comunes de afecciones; el desplazamiento de las obras, así como la reproductibilidad y pérdida del origen, están estratégicamente visibilizadas en este contexto postal, a través de una especie de «coleccionismo del lugar» y un extrañamiento de lo que circula. Guillermo Deisler, Clemente Padín, Edgardo Vigo, Wladimir Dias-Pino, Álvaro y Neidé de Sá utilizaban regularmente el correo postal estatal para el envío de sus materiales visuales, pero también había una intensa red de relaciones construida por y con las personas en sus derivas particulares, desde quienes viajaban y portaban en su propio equipaje las cartas y materiales para entregárselas a otros en su punto de destino, hasta la presencia directa del remitente en la casa del destinatario con la carta en mano.

La propuesta del artista Ulises Carrión en 1977 del «Sistema Internacional de Arte Correo Errático (SIACE)»⁴⁰⁵ como una «alternativa a las Oficinas de Correo oficiales»

⁴⁰⁴ Susan Kelly, «The Transversal and the Invisible: How Do You Really Make a Work of Art That Is Not a Work of Art?», *Republicart.net* (2005), en http://republicart.net/disc/mundial/kelly01_en.htm, última visita, 27/10/2015.

⁴⁰⁵ Ulises Carrión, «Sistema Internacional de Arte Correo Errático. Una alternativa a las Oficinas de Correo oficiales», documento escrito en Ámsterdam en 1977, reproducido en Mauricio Macin, ed., *Arte Correo* (México D. F.: Museo de la Ciudad de México, 2011), 246.

impulsaba otras posibilidades para transmitir mensajes al margen del sistema establecido, inventando nuevas formas de intercambio, como señala el texto:

El mensaje debe enviarse a la oficina del SIACE por cualquier medio, excepto por el Correo oficial. Puede ser entregado por el autor o por cualquier persona [...]. [Y finaliza] Al usar el SIACE, usted contribuye a la única alternativa a las burocracias nacionales y fortalece a la comunidad internacional de artistas.⁴⁰⁶

La necesidad urgente de crear nuevas formas de intercambio no solo se debía a una expansión del sistema artístico para una comunidad establecida, sino que también se instalaba como una interpelación de los sistemas de circulación en el marco de un contexto político. Los aparatos represivos de los regímenes dictatoriales en Latinoamérica y Europa del Este no lograban revisar la gran cantidad de remesas que pasaban por sus espacios de control. De esta manera, se conformaba un intersticio por donde se filtraban las cartas y envíos mas allá del control signico y corporal de los sujetos, que en el caso de artistas de esta red viviendo en el exilio político —como Guillermo Deisler— adquiría un valor de sobrevivencia epistolar.

Para los latinoamericanos, y ya somos unos cuantos los creadores, que voluntariamente o impulsados por circunstancias políticas se ven obligados al exilio, los que trabajamos en «arte por correo» se transforma en el paliativo que neutraliza esta situación de «ciudadanos fallecidos», como ha dado por llamar el escritor paraguayo Augusto Roa Bastos a esta masiva emigración de trabajadores de la cultura del continente sudamericano.⁴⁰⁷

A través de estas redes de colaboración se demuestra una alta efectividad a la hora de pensar en modos de producción que activaron lugares no transitados por las artes visuales de «salón». El sistema propone la manufactura relacionada con una clara conciencia de la distribución de aquellos objetos, poemas, cartas o dibujos que tienen la capacidad de transformar y, a su vez, funcionan como cruces de la crítica a modo de acción transversal entre arte y cotidianeidad, cuestión que hoy permite repensar no solo lo que se distribuye

⁴⁰⁶ *Ibíd.*, 246.

⁴⁰⁷ Guillermo Deisler, texto inédito. Archivo Guillermo Deisler, Santiago.

como arte y técnicas asociadas, sino que expone e inscribe una exploración de escenarios y un reconocimiento tanto de capas de lectura de semióticas visuales como de nuevos abordajes de técnicas para producir un nuevo objeto de intercambio, más cercano a su potencial traducción como sistema de registro o cartografía de simultaneidades y deslizamientos culturales.

Los medios de comunicación de masas dirigidos al consumo de los sujetos eran uno de los principales objetivos de ataque del sistema de arte correo, en la medida que develaban e ironizaban a modo de contrainformación la manipulación que afectaba a las personas, que les impedía pensar autónomamente y los transformaba en sujetos fáciles de dirigir. Por ello, los signos utilizados bajo la lógica de la «poesía visual» en las redes de arte correo tenían ese carácter de reivindicación emancipatoria y comunicacional que transgredía los signos para transformarlos en nuevas formas de activación de contenidos poético-políticos. La circulación conllevaba una responsabilidad en la medida de ir componiendo una creación de colectividad ajena al circuito oficial del arte y que potenció formas de colaboración y solidaridad en momentos específicos, como en el caso del artista uruguayo Clemente Padín, quien además de estar preso por el aparato represivo uruguayo de la última dictadura militar, fue despojado de muchos de sus libros y archivo personal por parte de un régimen que controlaba los cuerpos y sus memorias cotidianas. Una manera de recuperar estos materiales fue a partir de la colaboración de los receptores de sus envíos postales en el periodo anterior a su detención. En este sentido, la red de arte correo funcionaba como un depósito de responsabilidades compartidas donde esta conectividad del sistema postal se vuelve a su vez inseparable de su propia memoria y de su historia de transformación, pues se relaciona con la clase de tareas que este sistema de código postal acciona y produce una «actividad correlacionada».⁴⁰⁸ Además es importante señalar que la recuperación de la libertad de Padín fue gracias a un movimiento internacional que se agenció desde diversos colectivos, algunos miembros de la red de arte correo que lucharon desde el exterior para que el artista recuperara su libertad.

⁴⁰⁸ Francisco Varela, *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2005), 53.

La idea de obra única, auténtica y original carece de sentido en el universo del intercambio. Y la distinción entre original y copia se revela obsoleta, aun a despecho de los intereses de un mercado del arte obstinado en salvar este tipo de producción conceptual.⁴⁰⁹

Es posible entonces pensar la red de arte correo como la extensión del cuerpo más allá de sus límites objetuales, y preguntarse por cuál es ese tipo de subjetividad política que construyen los sujetos, además de identificarlos en sus diferentes trayectorias, durante los años sesenta, setenta y en su institucionalización a partir de los años ochenta por parte de museos y colecciones privadas que recibieron los productos de la red pero no necesariamente su carácter disruptivo en los circuitos artísticos, políticos y sociales, lo que hoy día se transforma en una tarea pendiente de abordar desde los dispositivos críticos de investigación.



Tarjeta postal de Guillermo Deisler, 1983.

Una característica común en muchos artistas de la red de arte correo fue la incidencia en plataformas editoriales, muchas de ellas de autocreación donde la manualidad de las ediciones las caracterizaba de la industria editorial, y sobre todo la apertura a nuevas voces

⁴⁰⁹ Cristina Freire, «Clemente Padín. Palabra, acción y riesgo», en *Clemente Padín. Word, Action, and Risk*, op. cit., 25.

que no estaban necesariamente inscritas en los sistemas oficiales. Un ejemplo de ello es la carpeta *UNI/vers(;*) de Guillermo Deisler, desarrollada desde 1987 hasta 1995 desde su residencia en Halle, Alemania, donde convocó a muchos artistas de la red de arte correo. «El carácter periódico de la publicación obligó al editor a diseñar un modelo de autogestión que permitiera la permanencia del proyecto en el tiempo»⁴¹⁰ y que tuvieran un objetivo sustentable a partir de sus ideas iniciales de *Peace Dream Project*, como se titularon todas las carpetas. *UNI/vers(;*) y la gran cantidad de postales distribuidas a gran escala por el artista, así como muchos otros materiales distribuidos en la red de arte correo, se tornan tácticas de intercambio y distribución de contenidos, así como nuevas estrategias de inserción en circuitos ideológicos, como una manera de incidir en lo político y de acompañar un proceso colectivo de denuncia y co-construcción proyectada hacia el futuro.

⁴¹⁰ Paulina Varas y Francisca García, «Guillermo Deisler: redes, textualidades y cuerpos gráficos». Texto inédito presentado en la mesa *Redes de resistencia y movilización: el arte correo como extensión del cuerpo político* en el encuentro de la Red Conceptualismos del Sur *Poner el cuerpo. Formas del activismo artístico en América Latina, años 80* celebrado en el Centro Cultural de España de Lima, julio del 2011.

CONCLUSIONES

EL CHASQUI CARTÓGRAFO

A lo largo de esta investigación hemos planteado itinerarios, recorridos y líneas de fuga para pensar hoy en día los conceptualismos en América Latina, en un territorio que no es fijo sino que está en constante movimiento y redefinición. Las estrategias de reactivación de las memorias insertas en los legados de este periodo se resisten a categorías fijas en tanto siguen activando en el presente diversas posibilidades de vida y sentidos múltiples.

Esta investigación se piensa como una herramienta crítica para revisar la manera en que se reducen términos al aplicarse sin contexto. En el caso de la noción «conceptualismo ideológico» esta ha devenido como un insumo que ha generado inadecuaciones en sus usos, en tanto reductor de experiencias complejas y situadas en contextos muy diversos. Nuestra apuesta ha sido la de generar un análisis crítico utilizando las nociones que presenta la cartografía crítica, como la posibilidad de crear un nuevo mapa de relaciones que haga emerger alternativas de uso, desclasificaciones y desjerarquías para pensar las prácticas artísticas relativas a los conceptualismos, fuera de un eje central y en coexistencia con su potencia reveladora de formas de vida.

Para reconocer las problemáticas que han surgido respecto de las restricciones que se han aplicado a la hora de analizar ciertos momentos, obras o artistas de los conceptualismos de América Latina, se han atravesado diferentes caminos que se trazan desde las primeras operaciones institucionales desde el CAYC de Buenos Aires para definir y realizar ciertas apropiaciones de lo que se comprendía en los años setenta como arte conceptual de la mano de lo que el director Jorge Glusberg iba conociendo a partir de sus viajes al exterior. Estas maniobras institucionales devinieron en una serie de problemas a la hora de pensar cierta unificación de las prácticas de artistas de tan diferentes contextos.

Si bien se ha intentado dar cuenta de algunas de las instancias expositivas de los setenta que fueron cimentando para el futuro lógicas reductivas respecto de la potencia de los conceptualismos, el complejo escenario que trazó el CAYC en Buenos Aires requiere de otros estudios más acabados donde se pueda dar cuenta a cabalidad del tipo de vínculos que establecía Glusberg con el entramado artístico, político y económico de esos años. En esta

tesis nos interesaba poner atención en aquellos primeros años que establecieron formas de colaboración al exterior, los que generaron maneras de significar por defecto prácticas artísticas que bordeaban definiciones unitarias y generaban insumos críticos que desbordaban lo que incluso en esos años se definía como arte. Algunas dialogaban con un afuera del sistema artístico que existe hasta el día hoy. Prueba de ello fueron en el contexto argentino —solo por mencionar algunas— las diversas reapropiaciones de imaginarios, símbolos y legados críticos que muchos artistas y movimientos sociales reactivaron después de la crisis económica del 2001. Allí mismo está situado aquello que planteamos en esta investigación respecto a los usos y abusos del episodio Tucumán Arde, fuera de su contexto no solo territorial, sino porque este episodio nunca se refirió al sistema del arte únicamente, siempre estuvo en su interés un desbordamiento intenso respecto a un debate estético-político. El desafío para analizar en profundidad esas incidencias actuales queda abierto a futuras investigaciones.

La especificidad en la emergencia de la noción «conceptualismo ideológico» se fue rastreando en una serie de documentos de los setenta, pero también fue relevante revisar los trabajos de autores más recientes de manera de considerar los aportes que se han hecho hasta el momento para rastrear la complejidad del término. Nuestra posición se centró en recorrer cada uno de estos episodios y darle el contexto tanto en Argentina, como después en España desde la escritura de Simón Marchán Fiz. Su escritura estuvo afectada por un momento determinante como fueron los últimos años de la dictadura franquista. Esto nos pareció importante de destacar, pues el mismo autor ha insistido en ello, y comprendiendo el contexto en que fue escrito el libro mencionado es que pudimos ajustar las posibilidades y límites que Marchán Fiz planteaba para su análisis de los conceptualismos centrados casi exclusivamente en Argentina. Aquella que Glusberg le había relatado.

Los términos que analizan las obras que circulan en el escenario internacional del arte pueden carecer de un contexto lo que los vacía de sentido. Esa es una de las cuestiones que quisimos plantear en esta investigación, con el ejemplo de algunas obras en el discurso curatorial de Mari Carmen Ramírez respecto a los conceptualismos. Si bien hacemos mención a ciertos trabajos de autores provenientes del pensamiento decolonial o la crítica multiculturalista de los años noventa, nuestro interés estuvo orientado en mostrar cómo se van fraguando estas ideas reductivas de las prácticas artísticas en los contextos expositivos.

La dificultad de dar cuenta de los lugares desde donde emergen las prácticas artísticas es sin duda un problema curatorial y museográfico recurrente. En este caso quisimos insistir en que el discurso curatorial implícito en algunas exposiciones de conceptualismos a la vez reducían las mismas obras a un adjetivo único, el de «ideológico». Entonces nuestra idea era plantear ideas que quedan aún pulsando: ¿es posible pensarlas desde otro lugar?, ¿qué otro tipo de realidad puede poseer una práctica artística que proviene desde el colonialismo cultural?, ¿qué sería si no es ideológico, hay nuevos términos por fundar como accesos a su comprensión?

La propuesta fue rastrear dificultades en los discursos planteados para pensar y expandir los conceptualismos, como fue la experiencia de la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, que como mencionaron los propios curadores unos años después de la muestra, el problema ya no radica únicamente en repensar la periferia en confrontación con el centro, el desafío es dar cuenta de las relaciones internas entre los diferentes itinerarios que comprenden estos modos de producir arte, exhibirlo y hacerlo circular. La memoria no es fija, no puede depositarse en un único lugar, no puede museificarse porque está viva en cada uno de los sitios donde pulsa su reactivación.

Esta cartografía crítica de los conceptualismos no intentaba rastrear todos los itinerarios, dar cuenta exhaustiva de todas y cada una de las prácticas artísticas de los conceptualismos del subcontinente. Esta imposibilidad de mostrar el territorio completo en un mapa, del tamaño real del territorio, es lo que nos animó a pensar entonces en algunos ejemplos, algunos tránsitos que incomoden el mapa trazado por los relatos oficiales de lo que *debe* ser el conceptualismo frente a lo que *puede* ser. En este sentido nos interesaba mostrar cómo aquella potencia transformadora animaría nuevas rutas, maneras problemáticas y resistentes para acceder ahora a un territorio indefinido, a volver a revisar y mirar aquello que parecía tan definido, tan accesible, y a la vez tan clausurado.

Decidimos pensar otros desvíos y acceder a ciertos itinerarios desde las experiencias chilenas como líneas de fuga. Asumir la posición de cartógrafos sensibles permitía influirnos por lo que escribimos, afectarnos por aquello que desde nuestra experiencia va amplificando los registros de aquello que abordamos. En este sentido abordamos casos y episodios de lo que podría fundar una mirada problemática de los conceptualismos en Chile. Si bien nuestro interés fue mencionar accesos críticos, estos no se plantean como

unificadores de unas experiencias que en el futuro deberán ser revisitadas para ver la viabilidad de sus rutas. Enfrentar la noción de «Escena de Avanzada» trazado para explicar algunas prácticas del conceptualismo en Chile fue la primera parte de un proceso que debió mirar hacia los episodios surgidos incluso antes del golpe de Estado chileno y analizar genealogías que en tanto márgenes de esa historia van incidiendo en su unificación tornándola informe, incluso como una ruta monstruosa.

Tuvimos la oportunidad de comprender cómo fue posible crear un itinerario descentrado que además había sido dibujado y soñado en el mismo momento en que emergieron los conceptualismos ideológicos como categoría encarcelada. Las redes de arte correo pensadas desde América Latina excedieron cualquier mapa que pudimos imaginar. Fue a partir del trazado de rutas de colaboración, solidaridad, comunicación, acción directa, amistad y afecciones que los y las artistas de fines de los sesenta entrelazados en aquello que permitió la sobrevivencia a algunos y la existencia creativa a otros.

En el caso específico de los artistas que activaron la red de arte correo en Sudamérica, Guillermo Deisler, Clemente Padín y Edgardo Vigo, las posibilidades de interrelación fueron un exceso de vínculos imposibles de mapear. Porque la presencia diferida del cuerpo pasaba más allá del sujeto y se transformaba en un agente que iba y venía sin fin.

Una de las imágenes que va a utilizar Deisler recurrentemente en sus envíos, obras y poemas va a ser la del chasqui, joven corredor inca que estaba encargado de llevar mensajes en el sistema de comunicación del Tahuantinsuyu. Su efectividad en los mensajes se debía a que funcionaban en un sistema de postas que permitían detener guerras, entregar encargos lejanos al inca, aportar información vital a algunas comunidades, etc. El chasqui llevaba consigo pocos elementos, pero entre ellos iba el quipu, elemento de notación, de información compleja, de memoria viviente. El chasqui y el quipu para Deisler eran una manera de resistir el sistema de control del correo estatal. Este imaginario reactivado de la comunicación va a manifestarse como alterador; transforma los modos de comunicarse y desde allí no hay retorno posible.



Tarjeta postal de Guillermo Deisler, 1978.

Los relatos y las colecciones que hoy podemos revisar desde nuestra pulsión sobre el archivo desmarcan esta idea fija de un escenario porque la movilidad impide que ingrese de manera homogénea a la historia canónica, el dispositivo «red arte correo» ya no puede representarse bidimensionalmente como trayectorias trazadas en un mapa, sino que deben pensarse tridimensionalmente como líneas de fuga desde los territorios e incluso desde el lenguaje del arte cuyas derivas y prácticas internas desbordan el sistema de relaciones que imaginamos. En esta línea, ningún archivo de arte correo estaría completo, ya que en ese sistema de correspondencias, cada objeto o carta espejea en otro lugar en un vaivén interminable.

Si ya se ha insistido en que los discursos globales dejan paso a una serie de minorías sin representación ni legitimación central —aunque la resistencia evoque opciones disímiles—, podríamos construir un momento y un relato donde la disidencia a las definiciones totalitarias y las actuaciones de lo común fueran reverberaciones de aquello que cada cierto

tiempo se reactiva. Probablemente esto surge desde la serie de articulaciones, entrecruzamientos y conformación de redes de trabajo cooperativas, descentralizadas y autónomas, donde hoy en día podemos encontrar ese deseo como una nueva potencia y energía emancipatoria sobre nuestras genealogías y memorias en crisis.

BIBLIOGRAFÍA

Libros, capítulos de libros y catálogos de exposiciones

- Aguiló, Osvaldo. *Plástica neo-vanguardista: antecedentes y contexto*. Santiago: CENECA, 1983.
- Aliaga, Juan Vicente y Cortés, José Miguel. «Entrevista con Simón Marchán Fiz». En *Arte conceptual revisado*, eds. Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés, 39-59. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990.
- Alonso, Rodrigo. *Sistemas, acciones y procesos, 1965-1975*. Buenos Aires: Fundación PROA, 2011.
- Amigo, Roberto; Badawi, Halim; Biczel, Dorota; Carvajal, Fernanda; Colombino, Lía; Cristi, Nicole; Davis, Fernando; Expósito, Marcelo; Gamarnik, Cora; García B., Francisca; García Pérez de Arce, Isabel; Gutiérrez Castañeda, David; Henaro, Sol; Keller, Andrés; La Rocca, Malena; Longoni, Ana; López, Miguel Ángel; Lucena, Daniela; Manzi, Javiera; Mesquita, André; Nogueir, Fernanda; Novoa, Glexis; Rivas San Martín, Felipe; Ordóñez Ortégón, Luisa Fernanda; Suárez, Sylvia; Tapia, Mabel; Tarazona, Emilio; Varas, Paulina; Vidal, Ana; Vindel, Jaime y Weiss, Rachel. *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: MNCARS, 2012.
- Barnitz, Jacqueline. «Conceptual Art in Latin America: A Natural Alliance». En *Encounters/Displacements: Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles*, eds. Mari Carmen Ramírez y Beverly Adams, 35-47. Austin: Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas, 1992.
- Brett, Guy. «El ejercicio experimental de la libertad». En *Hélio Oiticica*, 222-239. Barcelona: Fundació Tàpies, 1992.

- Buchloh, Benjamin. «El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones». En *Formalismo e historicidad*, 167-199. Madrid: Akal, 2004.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1997.
- Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación latinoamericana. Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: Hum, 2008.
- ; Weiss, Rachel y Farver, Jane. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. Nueva York: Queens Museum of Art, 1999.
- Carnevale, Graciela; Expósito, Marcelo; Mesquita, André y Vindel, Jaime. *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2015.
- Carrión, Ulises. «Sistema Internacional de Arte Correo Errático. Una alternativa a las Oficinas de Correo oficiales», documento escrito en Ámsterdam en 1977. En *Arte Correo*, ed. Mauricio Macin, 246. México D. F.: Museo de la Ciudad de México, 2011.
- Cooper, David. *Psiquiatría y antipsiquiatría*. Buenos Aires: Locus Hipocampus, 1976.
- Davis, Fernando. «Prácticas revulsivas. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo». En *Conceitualismos do Sul / Sur*, eds. Cristina Freire y Ana Longoni, 99-117. São Paulo: Annablume / USP-MAC / AECID, 2009.
- . «La invención de nuevos conceptos de vida. Estrategias poéticas y políticas de los conceptualismos en América Latina». En *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*, 143-155. Madrid: MNCARS, 2011.
- Deisler, Mariana; Varas, Paulina y García, Francisca. *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2014.
- Didi-Huberman, Georges. «Esperar ver a un hombre». En *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, 11-14. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- Escobar, Ticio. *El arte en los tiempos globales. Tres textos sobre arte latinoamericano*. Asunción: Ediciones Don Bosco / Ñandutí Vive, 1997.
- . «Identidades en tránsito». En *Artelatina. Cultura, globalización e identidades cosmopolitas*, coords. Heliosa Buarque de Hollanda y Beatriz Resende, 170-192. Río de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2000.

- Foncea, Pepa. «Un capítulo del diseño chileno». En *275 días. Sitio, Tiempos, Contexto y Afecciones Específicas*, eds. Paulina Varas y José Llano, 68-71. (Santiago: MOP / Comisión Nemesio Antúnez, 2011)..
- Foster, Hal. «¿Quién teme a la neovanguardia?» En *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, 3-36. Madrid: Akal, 2001.
- Freire, Cristina. «Clemente Padín. Palabra, acción y riesgo». En Anne Thurmann-Jajes y Cristina Freire, 23-27 *Clemente Padín. Word, Action, and Risk*. Bremen: Weserburg Studienzentrum für Künstlerpublikationen, 2010.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D. F.: Grijalbo, 1990.
- . «Noticias recientes sobre la hibridación». En *Artelatina. Cultura, globalización e identidades cosmopolitas*, coords. Heliosa Buarque de Hollanda y Beatriz Resende, 60-82. Río de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2000.
- Giunta, Andrea. «Víctor Grippo. Poderes de lo precario». En *Eztétyka del sueño*, Carlos Basualdo, Octavio Zaya, Glauber Rocha, Artur Barrio, Luis Camnitzer, Gonzalo Díaz, Víctor Grippo, José Antonio Hernández-Díez, Juan Fernando Herrán, María Teresa Hincapié, Cildo Meireles, Doris Salcedo, Tunga y Meyer Vaisman, 97-102. Madrid: MNCARS, 2001.
- . *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Glusberg, Jorge. «Coloraciones y sistemas de Nicolás García Urriburu». En *De la figuración al arte de sistemas*, 8-9. Buenos Aires: CAYC, 1970.
- . «Introducción a Arte de Sistemas». En *Arte de Sistemas. Centro de Arte y Comunicación en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires*, 5. Buenos Aires: MAM/CAYC, 1971.
- Godoy, Francisco. «Modelos, límites y desórdenes de los discursos post-coloniales sobre el arte latinoamericano. Textos y contextos de las exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)». Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2015.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Ediciones Cátedra / Universitat de València / Instituto de la mujer, 1991.

- Jay, Martin. *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2000.
- Lippard, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Barcelona: Akal, 2004.
- . «Hagámoslo nosotros mismos». En *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*, Mari Paz Balibrea, Tony Bennett, Eugeni Bonet, Rosi Braidotti, Jesús Carrillo, Jean-Louis Comolli, Douglas Crimp, Rosalyn Deutsche, Marcelo Expósito, Jonathan Flatley, Édouard Glissant, Carles Guerra, Francisco J. Hernández Adrián, Lucy R. Lippard, Ana Longoni, Arlindo Machado, Lev Manovich, Josep Maria Montaner, Angela McRobbie, Nelly Richard, María Ruido, Raúl Sánchez Cedillo, Neil Smith, Juan Antonio Suárez y Gabriel Villota Toyos, 34 -50. Barcelona: MACBA, 2009.
- Longoni, Ana. «El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo». En *Arte y Literatura en la Argentina del siglo XX*, Viviana Usubiaga y Ana Longoni, 61-106. Buenos Aires: Fundación Telefónica / Fundación Espigas / FIAAR, 2006.
- y Mestman, Mariano. *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.
- Macchiavello, Carla. «Vanguardia de exportación: la originalidad de la “Escena de Avanzada” y otros mitos chilenos». En *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años ‘70 y ‘80 en Chile*, Fernanda Carvajal, María José Delpiano y Carla Macchiavello, 85-117. Santiago: LOM Editores, 2011.
- . «Una bandera es una trama». En *40 años Museo de la Solidaridad por Chile. Fraternidad, arte y política, 1971-1973*, ed. Claudia Zaldívar, 28-47. Santiago: MSSA, 2013.
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Madrid: Akal, 1997.
- Marchesi, Mariana. «El CAYC y el arte de sistemas como estrategia institucional». En *Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional, 1969-1977*, María José Herrera y Mariana Marchesi. 54-87, Buenos Aires: Fundación OSDE, 2013.
- Medina, Eden. *Revolucionarios cibernéticos. Tecnología y política en el Chile de Salvador Allende*. Santiago: LOM Editores, 2014.

- Mesquita, André. «Mapas disidentes. Propositiones sobre un mundo en crisis (1960-2010)». Tesis doctoral, Universidad de São Paulo, 2013.
- Mezzadra, Sandro. *La cocina de Marx*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- Moulian, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: LOM Editores, 2002.
- Navarrete, Carlos. «Una mirada a la trayectoria escultórica de Félix Maruenda». En *Félix Maruenda*. 102-109, Santiago: Fundación Pablo Neruda, 2007.
- . *Carlos Ortúzar. Presencia y geometría*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2010.
- Olea, Héctor. «Reflejo constelar: los textos». En *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, 45-73. Madrid: MNCARS, 2000.
- Parcerisas, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007.
- Preciado, Beatriz. «Cartografías *Queer*: el *flâneur* perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía “zorra” con Annie Sprinkle». En *Cartografías disidentes*, ed. José Miguel Cortés, s. p. Madrid: SEACEX, 2008.
- Ramírez, Mari Carmen. «Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America». En *Latin American of the Twentieth Century*, eds. Waldo Rasmussen, Fatima Bercht y Elisabeth Ferre, 156-165. Nueva York: Museum of Modern Art, 1993.
- . «Re-materializaçào». En *Universalis. XXIII Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996.
- . «Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980». En *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, eds. Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss, 53-71. Nueva York: Queens Museum of Art, 1999.
- . «Reflexión heterotópica: las obras». En *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, 23-43. Madrid: MNCARS, 2000.
- . «Tácticas para vivir de sentido: carácter precursor del conceptualismo en América Latina». En *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, 373-388. Madrid: MNCARS, 2000.
- y Adams, Beverly, eds. *Encounters/Displacements: Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles*. Austin: Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas, 1992.
- y Olea, Héctor. *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*. Madrid: MNCARS, 2000.

- Richard, Nelly. *Una mirada sobre el arte en Chile*. Santiago: autoedición, 1981.
- . «Contraoficialidad, poder y lenguajes». En *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989.
- . «Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la sospecha». En *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, coord. Ana Maria de Moraes Belluzzo, 185-199. São Paulo: Memorial UNESP, 1990.
- . *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- . «Roturas, memoria y discontinuidades (en homenaje a W. Benjamin)». En *La insubordinación de los signos*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- . «La Escena de Avanzada y su contexto histórico-social». En *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile*, ed. Gerardo Mosquera. Santiago: Editorial Puro Chile, 2006.
- , coord. *Arte en Chile desde 1973: Escena de Avanzada y sociedad*. Santiago, FLACSO, 1986.
- Ricoeur, Paul. *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Rojas, Sergio. *Pensar el acontecimiento, variaciones sobre la emergencia*. Santiago: Facultad de Arte de la Universidad de Chile, 2005.
- Rolnik, Suely. *Cartografía sentimental. Transformaciones contemporáneas del deseo*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2014.
- Rullani, Enzo. «El capitalismo cognitivo, ¿un déjà-vu?». En *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Olivier Blondeau, Nick Dyer Whiteford, Carlo Vercellone, Ariel Kyrou, Antonella Corsani, Enzo Rullani, Yann Moulier Boutang y Maurizio Lazzarato, 99-106. Madrid: Traficantes de sueños, 2004.
- Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editores, 2014.
- Varas, Paulina. «CADA. Estrategias del deseo». En *I Trienal de Chile*, ed. Nelly Richard. 161-162, Santiago: CNCA, 2010.
- . «Convocaciones del archivo». En *Revisión / Remisión de la historiografía de las artes visuales chilenas contemporáneas*, Alberto Madrid, José de Nordenflycht y Paulina Varas. 121-160, Santiago: Ocho Libros Editores, 2011.
- . «Recomponer un cuerpo, fragmentar la letra y descoser la política». En *Catalina Parra. El fantasma político del arte*. 7-13, Santiago: Ocho Libros Editores, 2011.

- . «Una obra termina al volverse una acción». En *Una acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso*. 2-5, Santiago: CEAC/UC, 2011.
- . «La memoria hablada: Cecilia Vicuña y Artists for Democracy». En *Artists for Democracy: el archivo de Cecilia Vicuña*. s/p Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos / Museo Nacional de Bellas Artes, 2014.
- . «Frotarse los ojos: la terapia de las fotografías como una “ética del ver”». En *Paz Errázuriz*. Madrid: Fundación MAPFRE, 2015.
- y García, Francisca. «Guillermo Deisler: redes, textualidades y cuerpos gráficos». Texto inédito presentado en la mesa *Redes de resistencia y movilización: el arte correo como extensión del cuerpo político* en el encuentro de la Red Conceptualismos del Sur *Poner el cuerpo. Formas del activismo artístico en América Latina, años 80*. Centro Cultural de España de Lima, 2011.
- y Llano, José, eds. *275 días. Sitio, Tiempos, Contexto y Afecciones Específicas*. Santiago: MOP / Comisión Nemesio Antúnez, 2011.
- Varela, Francisco. *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2005.
- Vindel, Jaime. *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*. Madrid: Brumaria, 2014.
- Zamudio-Taylor, Víctor. «Entrevista a Mari Carmen Ramírez». En *ARCO noticias*, 30-32. Madrid: IFEMA/ARCO, 1997.
- Zourabichvili, François. *El vocabulario de Deleuze*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

Artículos en revistas especializadas

- Buffone, Xil. «Expediente Glusberg». *Ramona* 38 (2003): 56-85.
- Carrillo, Jesús. «El origen y el fin». *Carta* 1 (2010): 87-88.
- Corbeira, Darío y Expósito, Marcelo. «Simón Marchán Fiz. Extractos de la entrevista realizada por Darío Corbeira y Marcelo Expósito». *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* 1 (2003): 140-143.
- . «Tino Calabuig. Extracto de la entrevista realizada por Darío Corbeira y Marcelo Expósito». *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* 1 (2003): 131-135.
- Davis, Fernando. «El conceptualismo como categoría táctica». *Ramona* 82 (2008): 30-40.
- . «Entrevista a Luis Camnitzer: “Global Conceptualism fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico”». *Ramona* 86 (2008): 24-34.
- De Bruijne, Matthijs. «Less is more». En «Ejercicios para un balance del proyecto ExArgentina». *Ramona* 55 (2006): 64-66.
- Díaz Cuyás, José. «La carnavalización de la vanguardia». En «Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español», José Díaz Cuyás. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* 1 (2003): 19-29.
- y Pardo, Carmen. «Pere Portabella». En «Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español», José Díaz Cuyás. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* 1 (2003): 59.
- Jacoby, Roberto. «Tucucu mama nana arara dede dada. La madre de todas las obras políticas cumple el destino de los mitos». *Ramona* 55 (2006): 86-91.
- Longoni, Ana. «Fuera de contexto». En «Ejercicios para un balance del proyecto ExArgentina». *Ramona* 55 (2006): 72-74.
- . «Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)». *Papers d'art* 93 (2007): 155-158.
- . «Respuesta a Jaime Vindel». *Ramona* 82 (2008): 19-25.
- ; Lucena, Daniela; Risler, Julia y otros. «Un sentido como el de Tucumán Arde lo encontramos hoy en el zapatismo. Entrevista colectiva a Brian Holmes». *Ramona* 55 (2005): 7-22.

- Marchán Fiz, Simón. «Prólogo a la primera edición de *Del arte objetual al arte de concepto*». En «Nuevos comportamientos artísticos: Madrid 1971-1974». *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* 3 (2005): 86-93.
- Martínez Bonati, Eduardo. «Arte de antimuseo». *Revista Quinta Rueda* 3 (1972).
- Mellado, Justo Pastor. «Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica». *Cuadernos de/para el análisis* 1 (1983): 4-5.
- Ossa, Nena. «Jorge Glusberg, el motor tras CAYC y otras actividades». *CAL* 2 (1979): 23.
- Richard, Nelly. «La crítica de arte en Chile». *CAL* 3 (1979): 8.
- . «Margins and Institutions: Art in Chile since 1973». *Art & Text* 21, número especial (1986).
- . «Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial. Alrededor de la noción de “Sur”», *Ramona* 91 (2009): 24-30.
- Rojas Mix, Miguel. «Instituto de Arte Latinoamericano». Separata de los *Anales de la Universidad de Chile*, 93-118. abril-junio (1970).
- Varas, Paulina. «De la vanguardia artística chilena a la circulación de la Escena de Avanzada». *ICAA Documents Project Working Papers* 1 (2007): 54-61.
- Vindel, Jaime. «Los sesenta desde los noventa». *Ramona* 82 (2008): 9-18.
- Weiss, Rachel. «Reescribir el arte conceptual». *Papers d'art* 93 (2007): 151-155.

Materiales de archivo y recursos en línea

Arte, Globalización, Interculturalidad (AGI). «Nuevas tipologías críticas en el estudio de las prácticas artísticas contemporáneas: Identidad, Micropolítica y Etnografía». En <http://artglobalizationinterculturality.com/es/el-proyecto/periodo-2008-2010/>, última visita, 01/09/2015.

Calvo Serraller, Francisco; Díaz Cuyás, José; Marchán Fiz, Simón y Ramírez, Mari Carmen. «Del arte objetual al arte del concepto (1972-2012)». En <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/arte-objetual-al-arte-concepto-1972-2012>, última visita, 01/03/2015.

Crampton, Jeremy y Krygier, John. «An Introduction to Critical Cartography», *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies* 1, 4 (2005): 11-33, en <http://acme-journal.org/index.php/acme/article/view/723/585>, última visita, 27/10/2015.

Davis, Fernando. «Dispositivos tácticos. Notas para pensar los conceptualismos en Argentina en los 60/ 70». *Territorio Teatral*. En http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n4_02.html, última visita, 27/10/2015.

Farver, Jane. «Global Conceptualism: Reflections». *Post. Notes on Modern & Contemporary Art Around the Globe* (29/04/2015). En http://post.at.moma.org/content_items/580-global-conceptualism-reflections, última visita, 27/10/2015.

Folleto de difusión del departamento de información pública del MOMA. En https://www.moma.org/.../MOMA_1993_0010_6-4, última visita, 30/10/2015.

Foucault, Michel. «Des espaces autres». Conferencia, Cercle des Études Architecturales, 14 de marzo de 1967. *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984): 46-49. Versión en español disponible en https://docs.google.com/document/d/1e_rh6BVLfRaG9akuHUAcxWYpplEIy7OZtO3wlmzxzUk/edit?hl=es, última visita, 27/10/2015.

Glusberg, Jorge. «Actividades próximas». Gacetilla CAYC, *GT* 119 (21/04/1972).

—. «Arte e ideología en CAYC al aire libre». En «Arte de Sistemas II: Arte de Sistemas Internacional. Arte de Sistemas Argentina. CAYC al Aire Libre» (09/1972). En

- <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/761671/language/es-MX/Default.aspx>, última visita, 20/10/2015.
- . «Segundo y último aviso». Gacetilla CAYC, *GT 399* (11/06/1974). En <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/747413/language/es-MX/Default.aspx>, última visita, 26/10/2015.
- International Center for Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston (ICAA). «Qué es el CEAC = What is the CEAC». En *Primera muestra del Centro de Arte y Comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria* (Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1969), en <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/748067/language/es-MX/Default.aspx>, última visita, 19/10/2015.
- . «Documents of the 20th Century Latin America and Latino Arts». En <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>, última visita, 15/01/2015.
- Kelly, Susan. «The Transversal and the Invisible: How Do You Really Make a Work of Art That Is Not a Work of Art?». *Republicart.net* (2005). En http://republicart.net/disc/mundial/kelly01_en.htm, última visita, 27/10/2015.
- Laboratori de Mitjans Interactius (LMI). *Viviv Radical Memory*. En <http://www.lmi-ub.org/es/vivid-radical-memory>, última visita, 08/10/2015.
- Llano, José. «La notación del intérprete. La construcción de un paisaje socio-cultural a través de la experiencia como huella material en Valparaíso». *CRAC 5* (2011). En <http://www.cracvalparaiso.org/?p=1049>, última visita, 10/10/2015.
- Longoni, Ana. «El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia». En blogs.macba.cat/pei/files/2011/01/caia-2001.pdf, última visita, 20/10/2015.
- . «Entrevista con Graciela Carnevale sobre el archivo Tucumán Arde». *Latinart.com. An Online Journal of Art and Culture* (01/08/2007). En <http://www.latinart.com/spanish/transcript.cfm?id=91>, última visita, 27/10/2015.
- López, Miguel. «¿Es posible reconocer el conceptualismo latinoamericano?» *Afterall Journal 23* (2010). En ayp.unia.es/dmdocuments/afterall_23_miglop2b.pdf, última visita, 28/10/2015.
- Morais, Frederico. «Reescribiendo una Historia del Arte Latinoamericano». En *I Bienal de*

- Artes Visuais do MERCOSUL* (Porto Alegre: FBAVM, 1997). Traducción al castellano de Alicia Romero y Marcelo Giménez disponible en <http://historiadelararte5alvarez.blogspot.com.es/2009/03/texto-morais.html>, última visita, 20/05/2015.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Red Conceptualismos del Sur. *Cartografías*. En www.museoreinasofia.es/red-conceptualismos-sur/cartografias, última visita, 01/03/2015.
- . Red Conceptualismos del Sur. *Poner el cuerpo. Formas del activismo artístico en América Latina, años 80*. En <http://www.museoreinasofia.es/red-conceptualismos-sur/poner-cuerpo-formas-activismo-artistico-america-latina-anos-80>, última visita, 01/03/2015.
- Pini, Ivonne. «Anotaciones sobre el inicio del conceptualismo en América Latina». *Ensayos. Historia y teoría del arte* 8, 8 (2003): 9-24. En http://www.iiie.unal.edu.co/revistaensayos/articulos/ensayos_8_2003/pini_8.pdf, última visita, 28/10/2015.
- Rolnik, Suely. «Geopolítica del chuleo». *EIPCP, European Institute for Progressive Cultural Policies* (10/2006). Traducción al español de Damian Krauss y Florencia Gómez, revisada por Joaquín Barriendos y Marcelo Expósito. En http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es/#_ftn4, última visita, 15/05/2015.
- Tristestópicos. En <http://transform.eipcp.net/correspondence/1138271983/?lid=1134254817>, última visita, 15/05/2015.
- Weiss, Rachel. «Thinking Back on Global Conceptualism». *Post. Notes on Modern & Contemporary Art Around the Globe* (01/05/2015). En http://post.at.moma.org/content_items/578-thinking-back-on-global-conceptualism, última visita, 27/10/2015.

Entrevistas

Elías Adasme

Graciela Carnevale

Paz Errázuriz

Jenny Holmgren

Ana Longoni

Simón Marchán Fiz

Antoni Muntadas

Hernán Parada

Catalina Parra

Juan Rada

Nelly Richard

Lotty Rosenfeld

Cecilia Vicuña

ANEXO I Cronología comparada de episodios en Argentina, Chile, Brasil y Perú. ⁴¹¹

	CHILE	ARGENTINA	BRASIL	PERÚ
1947	Inauguración del Museo de Arte Contemporáneo, Este Museo es el primer intento de sistematizar el coleccionismo y la circulación estatal sobre el Arte Contemporáneo. Además significa la modernización de la enseñanza universitaria del Arte			
1948	Grupo de Estudiantes Plásticos José Balmes, Gracia Barrios, Alberto Pérez, Eduardo Martínez Bonati, entre otros. Esta agrupación fue el vínculo inicial conformado por los artistas que abrirán el debate sobre el informalismo en Chile.			
1949			Fundación del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro (MAM-RJ)	
1951			Se realiza la I Bienal Internacional de Sao Paulo	
1952	“El Quebrantahuesos”, experiencia literaria-visual que se exhibió en la vitrina de un restaurante de Santiago. Realizado por Enrique Lihn, Alejandro Jodorowsky, Luis Oyarzún, Nicanor			

⁴¹¹ Esta información es una selección del informe colectivo *Cartografías* de la Red Conceptualismos del Sur, redactado en 2007 por Paulina Varas, Fernando Davis, Ana Longoni, Cristina Freire, Miguel López y Emilio Tarazona.

	Parra, Jorge Sanhueza, Jorge Berti y Roberto Humeres. La importancia de esta experiencia es que se considera como una instancia de transferencia informativa en términos de la incorporación de un léxico en la visualidad chilena.			
1955	1955 se funda el Grupo de Arte Moderno "Rectángulo" y en 1956 realizan su primera exposición en el círculo de Periodistas de Santiago (Ramón Vergara Grez, Gustavo Pobrete, Mario Carreño, Waldo Vila, Luis Drogett, entre otros artistas invitados) artistas vinculados al Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile. Este es el primer grupo de arte vanguardia en Chile.		Helio Oiticica participa de la segunda exposición del Grupo Frente. Allí se vincula con los artistas que en el futuro serán parte del movimiento neoconcreto como Ivan Serpa, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Lygia Pape, Décio Vieira, Abraham Palatnik, Franz Weissmann y Amílcar de Castro.	Se funda el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC). Los artistas y gestores involucrados fueron Luis Miró Quesada Garland, Fernando de Szyszlo, Francisco Moncloa, entre otros. Esta se va a convertir en la principal sala de exposición en Lima y un lugar de confluencia de artistas peruanos y extranjeros.
1956		Se crea el Museo de Arte Moderno por iniciativa del crítico y escritor Rafael Squirru. En 1959 Squirru comienza a formar la colección del nuevo museo.	1ª exposición nacional de arte concreto realizada en el MAM-SP donde se funda oficialmente el movimiento del mismo nombre	
1957		El artista Kenneth Kemble realiza sus primeros collages utilizando materiales extrapictóricos y degradados. Las poéticas del informalismo inauguran el ciclo de la vanguardia sesentista.		
1958		La familia del empresario Torcuato Di Tella, funda, con motivo de cumplirse diez años		Juan Acha inicia sus colaboraciones como crítico de arte de artículos teóricos

		de su muerte, el Instituto Torcuato Di Tella, cuyas principales actividades fueron la difusión del arte contemporáneo y la investigación de las ciencias sociales.		y análisis de exposiciones en el diario <i>El Comercio</i> .
1959		La galería Van Riel es sede de la primera exposición del Movimiento informal, integrado por Kemble, Alberto Greco, Enrique Barilari, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Towas (Tomás Monteleone) y Luis Alberto Wells.	Se publica en el <i>Jornal do Brasil RJ</i> el Manifiesto neo-concreto de Ferreira Gullar. Es firmado por Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Lygia Clark, Lygia Pape y F. Gullar. Se realiza la 1ª exposición <i>Neoconcreta</i> en el MAM-RJ.	
1960		En el marco del 6º Salón Anual de Arte Nuevo, Kemble presenta un objeto semejante a una vagina dentada, mientras Alberto Greco expone un tronco de árbol hallado en la calle, en parte carbonizado. Se crea el Centro de Artes Visuales (CAV) del Instituto Torcuato Di Tella. Inicia sus actividades la Galería Lirolay, dirigida por Germaine Derbecq.		Gloria Gómez-Sánchez realiza su primera exposición informalista en el Instituto de Arte Contemporáneo. Jorge Eielson realiza <i>Papel</i> , obra poética conceptual. Esta incluye poesía concreta
1961	Creación del Grupo Signo (José Balmes, Gracia Barrios, Alberto Pérez y Eduardo Martínez Bonatti) Introduce al sistema del arte chileno el debate contemporáneo sobre la abstracción no figurativa de vertiente geométrica. Lo que tiene una especial incidencia en la aseveración crítica de las artes visuales chilenas. El grupo funcionará hasta 1965	Enrique Barilari, Kenneth Kemble, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí, Silvia Torras y Luis Alberto Wells, realizan una exposición colectiva bajo el título <i>Arte Destructivo</i> . El artista Alberto Greco, integrante del movimiento informalista, cubre el centro de la ciudad de Buenos Aires con grandes carteles con los textos: “Greco, qué grande sos” y “Greco: el pintor informalista más		

		grande de América”. Antonio Berni expone en la galería Witcomb de Buenos Aires Berni en el tema de Juanito Laguna, pinturas y collages que abordan distintos episodios de la saga, iniciada un año antes, de un chico de una villa miseria.		
1962	1962 Creación del "Grupo Forma y Espacio" que nace a partir del "Grupo Rectángulo" (Ramón Vergara Grez, Matilde Pérez, Gustavo Poblete, Carmen Piamonte) Se acentúan las investigaciones en percepción, se invita a psicólogos a trabajar junto a arquitectos e ingenieros	En Galería Lirolay Emilio Renart exhibe su Integralismo. <i>Bio-Cosmos n° 1</i> en galería Lirolay y Marta Minujín expone Cartones, colchones y botas.		
1963		Alberto Greco durante una estadía en Roma, escribe los muros del centro histórico con la frase: “La pintura acabó. ¡Viva el Arte Vivo-Dito!”. A la salida del metro en Madrid reparte un volante donde anuncia la realización de un “momento vivo-dito” el 18 de octubre en el andén de la estación del metro Sol.		
1965	El artista Guillermo Deisler funda en Santiago las ediciones <i>Mimbre</i> .	Alberto Greco se suicida en la ciudad de Barcelona. En una acción que puede interpretarse como su último <i>Vivo-dito</i> , escribe en su mano izquierda, antes de morir, la palabra “Fin”. Se constituye el Movimiento Arte Nuevo (MAN), impulsado por un grupo de artistas de la ciudad de La Plata. Marta Minujín Junto con el artista Rubén Santantonín presenta en	Se realiza la exposición <i>Opinião 65</i> en el Museo de Arte de Rio de Janeiro. Entre las obras se presentan los “Parangolé” de Helio Oiticica.	El crítico argentino Jorge Romero Brest realiza una serie de conferencias sobre happenings, ambientaciones y las ‘novísimas formas’ del arte contemporáneo en el mes de agosto en Lima.

		<p>el ITDT La Menesunda, un “circuito-ambientación” -Desde finales de 1965, el Grupo de Vanguardia de Rosario –cuya actuación se extiende hasta 1968- protagoniza una serie de episodios que le dan visibilidad en la escena cultural local.</p>		
1966		<p>Se constituye un grupo de poetas visuales, autodenominado <i>Movimiento Diagonal Cero</i> e integrado por Jorge de Luján Gutiérrez, Gancedo, Luis Pazos, Vigo y Carlos Ginzburg –quien ingresa en 1967, tras retirarse Gancedo. Ricardo Carreira expone <i>Soga y texto</i> en el Premio Ver y Estimar, y la Mancha de sangre en el Homenaje al Vietnam, multitudinaria exposición colectiva en la galería Van Riel.</p> <p>En la galería Van Riel de Buenos Aires se realiza la exposición colectiva <i>Homenaje al Viet-Nam</i>. Allí Ferrari presenta por primera vez La civilización occidental y cristiana, luego de su censura en el Premio Di Tella; Ricardo Carreira, expone Mancha de sangre, propuesta con la que avanza en la politización de su planteo conceptual; Roberto Jacoby, esculturas en poliéster que reproducen a escala natural imágenes de la guerra de Vietnam tomadas de la prensa gráfica, y Juan Carlos Romero, un collage troquelado, también a partir de una imagen de un medio periodístico, irónicamente titulado American way of life.</p>	<p>Se realiza la exposición colectiva <i>Opinião 66</i> en el museo de arte Moderno de Rio de Janeiro donde participan entre otros: Antonio Berni, Antonio Dias, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Lygia Clark, Oscar Bony.</p> <p>Se realiza la exposición colectiva <i>Proposta 66</i> en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, participan: Hélio Oiticica y Ubirajara Ribeiro</p>	<p>Se forma el grupo de vanguardia Arte Nuevo, realizando dos presentaciones grupales de manera sucesiva.</p> <p>Descripción: El grupo Arte Nuevo se forma en octubre de 1966, en abierta oposición crítica al Festival Americano de Pintura (I Bienal de Lima) organizado por el Instituto de Arte Contemporáneo. Inaugura su primera exhibición en un local del Centro de Lima bautizado por ellos como ‘El Ombbligo de Adán’, donde se realiza un happening de Felipe Buendía y una ambientación de muñecons de papel, yeso y alambre de Gloria Gómez-Sánchez, además de una serie piezas de colorida estética pop y op.</p> <p>Esta misma exposición luego será trasladada al Museo de Arte de Lima por pocos días.</p>

		<p>Oscar Masotta organiza en el ITDT un seminario que reúne dos obras (un happening y una obra de los medios) y dos conferencias (una suya y otra a cargo de Alicia Páez).</p> <p>Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari forman el grupo Arte de los medios de comunicación de masas, nombre con el que firman colectivamente sus obras. En el manifiesto "Un arte de los medios de comunicación", donde el grupo propone "tematizar a los medios como medios", anuncian que entregarán a la prensa el informe escrito y fotográfico de un happening nunca realizado.</p>		
1967	<p>Inicio de la "reforma universitaria" en la Universidad Católica de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso; Pontificia Universidad Católica de Chile y Universidad de Chile. Esto genera una adhesión en los meses siguientes en la Pontificia Universidad Católica de Chile y en la Universidad de Chile. Al estar el sistema artístico chileno tan vinculado a la universidad en su institucionalización y legitimación e incluso en su producción, se provocan efectos radicales en todas estas variables a partir de la reforma. Sobre todo remarcando el compromiso del artista con la sociedad,</p>	<p>El Grupo de artistas de Rosario difunden un segundo manifiesto, titulado "De cómo se pretende dar oxígeno a una pintura que hace tiempo ha muerto".</p> <p>Oscar Masotta publica El pop-art (Buenos Aires, Columba) y Happenings (como compilador, Buenos Aires, Jorge Álvarez)</p>	<p>Se realiza la exposición: <i>Nova Objetividade Brasileira</i> en el MAM de Rio de Janeiro. Cuyo curador fue Frederico Morais. Entre las obras presentes, destacan: "Tropicália" de Helio Oiticica. Y el texto "A Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda" que estaba firmado por Hélio Oiticica, Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Carlos Zilio, Mário Pedrosa, Maurício Nogueira Lima, entre otros.</p>	<p>Teresa Burga presenta una ambientación pop en la Galería Cultura y Libertad, referido al tema femenino.</p>

	<p>entendiendo a este como un artista orgánico.</p> <p>El artista Guillermo Deisler se establece en la ciudad de Antofagasta y desde allí se constituyen lazos de colaboración entre las ediciones <i>Mimbre</i> y las redes alternativas de poesía visual y arte correo a nivel internacional.</p>			
1968	<p>Creación de las "Brigadas Ramona Parra" dentro de Partido Comunista de Chile en las Juventudes Comunistas. (Danilo Bahamondes, Luis Alberto Corvalán, entre otros) Esta manifestación de arte crítico al utilizar como soporte de obra los espacios públicos y resolver sus propuestas formales del modo ilustrativo procuran aumentar la accesibilidad del mensaje político que contiene.</p> <p>Formación del DIU oficina de arte incorporado (Eduardo Martínez Bonatti, Iván Vial W. y Carlos Ortúzar) Uno de sus proyectos emblemáticos es el paso bajo nivel del cerro Santa Lucía de Santiago y que debe leerse en términos de la modernidad en el debate chileno.</p>	<p>Ricardo Carreira participa del Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia en Rosario, presentando la ponencia "Compromiso y arte".</p> <p>David Lamelas participa del envío argentino a la XXXIV Biennale di Venecia con Oficina de Información sobre la Guerra de Vietnam. Los organizadores de la bienal censuraron el título de la obra, que fue reemplazado por Complejo de información sobre un tema elegido, a tres niveles de la imagen: visual, escrita y oral.</p> <p>Oscar Masotta Organiza en el Di Tella la I Bienal Mundial de la Historieta.</p>	<p>En el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro se realiza la exposición "Salón de Bússola". En este contexto, el artista Artur Barrio exhibe la primera trouxa ensangrentada. En este contexto participan además de Artur Barrio, Pedro Geraldo Escosteguy, Angelo de Aquino, Antonio Pereira da Silva, Pietrina Checcacci, Daniel Azulay, Sonia von Brusky, Luiz Alphonsus, Maria Luiza Leão,</p>	<p>Gloria Gómez-Sánchez exhibe <i>Rojo Azul, Amarillo</i> donde presenta varias piezas lumínicas, viajando luego a Buenos Aires donde toma contacto con la escena de vanguardia platense.</p> <p>Teresa Burga viaja a Chicago por dos años para realizar estudios sobre arte conceptual en el Art Institute de Chicago.</p>
1969	<p>Exposición de Luis Camnitzer "Masacre de Puerto Montt" en el Museo Nacional de Bellas Artes. Esta Exposición pone en</p>	<p>En 1969 Edgardo Vigo distribuye cuatro etiquetas impresas con la leyenda "Obras (in) completas" y unas breves instrucciones para su</p>	<p>Se realiza un gran Boicott a la Bienal de São Paulo, que deja de ser un centro de producción artística y entra en un período</p>	<p>Jorge Eielson presenta en la exposición <i>Plans and Proyects as Art</i>, realizada en la Kunsthalle de</p>

	<p>circulación dentro de Chile la problemática de la expansión de las prácticas del grabado a partir de una visión crítica sobre un hecho político contingente. Exposición "Cuerpos Blandos" de Juan Pablo Langlois Vicuña en el Museo Nacional de Bellas Artes. Este trabajo es el primer referente de una reflexión sobre las posibilidades de la "Antiforma" y también sobre una crítica institucional desde el espacio Museal en el contexto chileno.</p>	<p>utilización libre. Carlos Ginzburg realiza una serie de envíos de sobres intervenidos con sellos de goma con diversas leyendas, como "El medio es el mensaje", "El mensaje perdido", "La carta abierta", "El sobre al revés" o "El mensaje censurado". El Movimiento Diagonal Cero (Edgardo Antonio Vigo, Jorge de Luján Gutiérrez, Omar Gancedo, Carlos Ginzburg, Luis Pazos) participa en la Exposición Internacional de la Nueva Poesía, organizada por la revista OVUM 10, dirigida por el artista uruguayo Clemente Padín, en la Galería U de Montevideo. El grupo de artistas que integra el MDC es precursor en la introducción e investigación de las prácticas de la poesía visual en Argentina, cuyos desarrollos eran entonces desconocidos no sólo en la ciudad de La Plata, sino también en el campo cultural porteño.</p>	<p>de decadencia a lo largo de los años 70. Helio Oiticica expone en Londres, en la Whitechapel Gallery, generándose un intercambio con algunos críticos londinenses como Guy Brett y con otros artistas de ese momento.</p>	<p>Berna, 5 piezas de su serie denominada <i>Esculturas subterráneas</i>. El artista pop Luis Zevallos Hetzel gana el I Premio en los Festivales de Ancón con un cuadro Pop denominado Motocicletas.</p>
1970	<p>Gordon Matta-Clark hace una intervención en el Museo Nacional de Bellas Artes. La importancia se revela en el imaginario del sistema artístico chileno de las últimas décadas, en donde a nivel internacional se redescubre la obra de Matta-Clark y se revalora generando un efecto de filiación forzada a partir de su origen paterno. Creación del Instituto</p>	<p>Horacio Zabala envía sobres que contienen la fotocopia del mismo antes de pegarle las estampillas. Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires, integrado por los grabadores Horacio Beccaría, César Ariel Fioravanti, Julio Muñeza, Marcos Paley, Juan Carlos Romero y Ricardo Tau, inicia un programa de demostraciones técnicas de las prácticas del grabado en la vía</p>	<p>Exposição "Do Corpo à Terra" – Belo Horizonte – MG. Primeira mostra de siteworks realizada no Brasil. Paralelamente, ocorre Se realiza la exposición "Objeto y Participación", en el Palacio de las Artes en Belo Horizonte, con la curaduría de Frederico Morais. Allí participan los artistas Artur Barrio, Alfredo José Fontes,</p>	<p>Jorge Eielson e Ivonne Von Mollendorf toman por asalto el Metro de París en la acción <i>Ballet subterráneo</i>. Rafael Hastings expone en la galería parisina Yvon Lambert. Teresa Burga realiza una primera serie de propuestas conceptuales sobre papel en Chicago. Se presentan una</p>

	<p>de Arte Latinoamericano dependiente de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile a partir de la fusión del antiguo Instituto de Extensión Artística y del Centro de Arte Latinoamericano. Su director fue Miguel Rojas Mix y el subdirector Pedro Miras. Este Instituto fue clave en la gestión y difusión de una serie de exposiciones y encuentros internacionales de arte, en los que se vinculaban la coyuntura política de la UP en un país que se replanteaba sus políticas culturales y la noción del artista inserto en la sociedad. Se realiza la exposición "la imagen del hombre" Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal. Organizada por Miguel Rojas Mix. Artistas: Hugo Marín, Francisco Brugnoli, Ricardo Mesa, Mario Irarrázabal, entre otros. Instituto de Arte Latinoamericano. Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. Revisión al paradigma de la figuración y de la representación de la figura humana en las prácticas escultóricas dando cuenta de la crisis humanista marxista.</p>	pública.	<p>Artur Barrio, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Décio Noviello, Dileny Campos, Dilton Araújo, Eduardo Ângelo, George Helt, Franz Weissmann, Hélio Oiticica e Lee Jaffe, Ione Saldanha, José Ronaldo Lima, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alphonsus, Manoel Serpa e Manfredo de Souza Netto, Orlando Castano e Yvone Etrusco, Thereza Simões, Terezinha Soares e Umberto Costa Barros, Frederico Morais.</p>	<p>serie de ambientaciones en la galería Cultura y Libertad, realizadas por alumnos recientemente egresados de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA). Emilio Hernández Saavedra realiza la exposición de arte conceptual <i>Galería de arte</i>. Rafael Hastings expone una serie de paneles escritos sobre la historia del arte peruano y sobre la vida y pensamiento del crítico peruano Juan Acha. Mario Acha presenta su exposición <i>Iniciación al cinematógrafo</i>. Rafael Hastings realiza la acción 'Todo el amor' Un grupo de artistas realiza una serie de pintas callejeras a modo de graffiti con la siguiente inscripción: "arte = \$", en la galería Cultura y Libertad.</p>
1971	<p>Exposición "Salón de Otoño" de Cecilia Vicuña en el Museo Nacional de Bellas Artes. Esta exposición</p>	<p>En el CAYC se realiza la exposición <i>Arte de Sistemas</i>, con la presencia de artistas nacionales y extranjeros.</p>	<p>Se realizan acciones en un nuevo boicott a la Bienal de São Paulo.</p>	<p>Con la iniciativa de Francisco Mariotti, Luis Arias Vera y otros artistas se genera un Festival</p>

<p>es clave por la lectura que le da Nemesio Antúnez como "obra de arte conceptual" y que abre por primera vez la posibilidad del uso de este término en el arte chileno.</p> <p>Mural realizado por Roberto Matta y la Brigada Ramona Parra (BRP) denominado "El primer gol del pueblo chileno". En este proyecto artístico Roberto Matta legitima las posibilidades del valor formal del muralismo como práctica y a su vez, su vínculo con BRP legitima la ética política del pintor surrealista.</p> <p>"I Encuentro de artistas del Cono Sur" en el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile. Allí se dio a conocer la "Declaración de la Habana" redactada en el Congreso de Educación y Cultura de la capital cubana. En Chile fue dada a conocer por José Balmes en el contexto de este encuentro. En esta reunión se discutió sobre el papel de arte en una sociedad que estaba cambiando y cómo el trabajo del artista y su labor en centros culturales, colegios, universidades y sindicatos, podía ayudar a una sociedad más equitativa.</p> <p>La artista Cecilia Vicuña se traslada a</p>	<p>Juan Pablo Renzi participa en Arte de Sistemas, exposición organizada por el CAYC en el Museo de Arte Moderno, con Panfleto N° 3, un texto titulado "La nueva moda" - expuesto en la sala y reproducido en el catálogo- en el que se pronuncia en contra de la temprana validación de las prácticas radicales de la vanguardia del 68 bajo la rúbrica de "arte conceptual", para reivindicar su carácter político.</p> <p>Víctor Grippo inicia su serie Analogía, en la que utiliza papas, en algunos casos conectadas a electrodos. En un texto ubicado junto a la obra, Grippo señala la analogía entre la papa y la conciencia humana.</p> <p>Grippo es uno de los más significativos y sensibles artistas conceptuales de los años '70. Fue parte del Grupo de los Trece, lanzado desde el CAYC. Su poética entrecruza una teoría social utópica con experimentación científica (e incluso alquimia o conocimientos herméticos).</p>	<p>Se realiza la exposición "Expo-Projeção", con la curaduría de Aracy Amaral en el Espaço Grife, São Paulo, Brasil. Participan los artistas: Raymundo Colares, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Cláudio Tozzi, Artur Barrio, Iole de Freitas, Cildo Meireles, Antonio Dias, entre otros.</p>	<p>de Arte Total denominado <i>Contacta</i> y realizado en el Parque Neptuno (a espaldas del Museo de Arte Italiano donde se encontraba entonces alojado el Instituto de Arte Contemporáneo). El proyecto fue planteado como un desborde de creadores de diversos géneros y estilos, desde pintores hasta músicos y poetas en un ambiente de fiesta general. Es a mediados de 1971 que el gobierno militar de Velasco inicia una marcada tendencia represiva como respuesta a las huelgas y protestas en torno a las medidas reformistas. En el período inmediato se acusan y encarcelan a algunos artistas que habían participado de la escena de vanguardia acusados de tráfico de drogas. El crítico de arte Juan Acha sería encarcelado por cerca de dos semanas bajo los cargos infundados de corruptor. Luego de su liberación, decide abandonar el país, logrando establecerse hacia mayo de 1972 en México D.F, donde permanecerá hasta su muerte en 1995.</p>
---	---	---	--

	Londres como estudiantes gracias a una beca del British Council.			
1972	<p>En el mes de abril se inaugura el edificio UNCTAD III con obras de los artistas Roser Bru, Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonati, Mario Carreño, Luz Donoso, Pedro Millar, Roberto Matta, Federico Assler, Sergio Castillo, Iván Vial, entre otros. Proyectado para la III Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo en el Tercer Mundo. Emblema arquitectónico nacional donde se vio maniatada la posibilidad de abordar el arte, la integración y la ciencia. Este edificio fue modificado después del golpe de Estado en septiembre de 1973 por la Junta de Gobierno Militar, como Ministerio del Interior y luego como parte del Ministerio de Defensa. Muchas de las obras de los artistas están desaparecidas o fueron destruidas.</p> <p>Se inaugura el Museo de la Solidaridad. La idea de colección nace en 1971 desde la "Operación Verdad" que era la resistencia al bloqueo informativo de la ITT para derrocar al Gobierno de Salvador</p>	<p>Luis Pazos realiza en el CAYC <i>la acción La ciudad poseída por los demonios</i>.</p> <p>Se realiza el Contrasalón, que se inaugura el mismo día del salón oficial, el 21 de septiembre, en la Sociedad Central de Arquitectos, convocado por el Grupo Manifiesto (Diana Dowek, Daniel Costamagna, Alfredo Saavedra, Magdalena Beccarini, Fermín Eguía y Norberto Maylis). El grupo participa con una obra referida a la reciente masacre de Trelew (el fusilamiento el 22 de agosto de 1972 de 16 guerrilleros detenidos en una cárcel de Rawson, como represalia a un intento de fuga). Entre los expositores se encuentra Alberto Heredia quien, habiendo sido distinguido en el polémico certamen de 1971 con el tercer premio, decide renunciar al mismo en repudio a la censura oficial.</p> <p>El CAYC presenta en un sede <i>Hacia un perfil del arte latinoamericano</i>, exposición del Grupo de los Trece e invitados, exhibida de manera simultánea en el marco del Encuentro Internacional de Arte de Pamplona (España) y en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima (Perú). La totalidad de las obras expuestas es realizada de acuerdo a normas IRAM (Instituto de Racionalización de</p>		<p>Teresa Burga presenta la obra conceptual <i>Autorretrato. Estructura. Informe. 9 – 6 – 72</i>. Bajo el título genérico de "Autorretrato" un informe sobre si misma en un registro estadístico de datos que separaba en un "Informe rostro" (Perfiles en trazos indiciarios sobre papel, un levantamiento topográfico de sus rostro, fotografías de frente y perfil con cotas de medidas de sus facciones trazadas sobre papel milimetrado, etc), "Informe corazón" (una máquina que reproduce en luces rojas y sonido grabado los latidos de su corazón) e "Informe Sangre" (análisis bioquímico de los componentes de su sangre, etc). La artista pretendía así suprimir los componentes subjetivos de un autorretrato tradicional y con signar su presencia como una suma de datos perfectamente cuantificables.</p>

	<p>Allende. Este Museo recibe colaboraciones de diversos intelectuales como: Mario Pedrosa, Rafael Alberti, Louis Aragón, José María Moreno Galván, Jean Lemayre, Giulio Carlo Argan, Carlo Levy, Dore Ashton, José Balmes, entre otros. El Museo de la Solidaridad fue organizado por el brasileño Mario Pedrosa para instalarse en el edificio de la UNCTAD III con donaciones de artistas como Calder, Stella, Vasarely, Torres-García, Oldenburg, entre otros. La colección de este Museo fue protegida en su gran mayoría en el exterior y con la Democracia fue restituida al contexto chileno, hoy funciona con el nombre "Museo de la Solidaridad Salvador Allende"</p> <p>La artista Matilde Pérez viaja en comisión de servicios y hace un convenio entre el centro de investigaciones cinéticas de París, dirigido por Vasarely y Le Parc y la Facultad de Arte de la Universidad de Chile. Este vínculo es importante para entender los esfuerzos truncados por la Dictadura de un debate en Chile sobre arte y tecnologías en los años 70s.</p>	<p>Materiales) N° 4504 y 4508 y en papel heliográfico, condiciones que facilitan su reproducción.</p> <p>El CAYC organiza en la plaza Roberto Arlt, la exposición <i>Arte e ideología en CAYC al aire libre</i>, muestra del Grupo de los Trece y artistas invitados, que se desarrolla en coincidencia con la segunda edición de <i>Arte de Sistemas</i>, expuesta en la sede de la institución porteña y en el Museo de Arte Moderno.</p> <p>La exposición en la plaza cuenta con alrededor de sesenta participantes y convoca no sólo a artistas visuales, sino también a grupos de teatro, música y performers. La muestra fue clausurada al día siguiente por orden de funcionarios municipales. La policía cercó la plaza, incautó y destruyó las obras.</p>		
--	--	--	--	--

1973	<p>11 de septiembre, derrocamiento del Gobierno de la Unidad Popular bajo el mando del Presidente elegido democráticamente Salvador Allende, por parte de la Junta Militar encabezada por el General Augusto Pinochet, y el apoyo de la CIA junto a intereses privados de la derecha chilena. En el contexto artístico lo podemos entender como el desmantelamiento simbólico y programático de la enseñanza universitaria de artes plásticas además de los controles ejercidos bajo la censura y la represión de cualquier tipo de manifestación crítica no ligada al régimen de la Dictadura.</p> <p>Una de las primeras medidas represivas será la detención, tortura y asesinato de destacados productores culturales chilenos, en los primeros días posteriores al Golpe como la muerte del cantautor chileno Víctor Jara, o el exilio de Guillermo Deisler, por nombrar solo algunos.</p> <p>Juan Downey que residía en Nueva York comienza su proyecto "Video Trans América". El artista realiza este proyecto videográfico en países y culturas de centro y Sudamérica, cuyo material será utilizado</p>	<p>Luis Pazos presenta en la exposición <i>Arte en cambio</i> en el CAYC la serie Transformaciones de las masas en vivo, fotografías en las que un grupo de personas representan con sus cuerpos una secuencia de imágenes fuertemente connotadas.</p> <p>Un grupo de artistas Perla Benveniste, Juan Carlos Romero, Eduardo Leonetti, Luis Pazos y Edgardo Vigo realizan la obra "<i>Proceso a nuestra realidad</i>" con la que participan en la cuarta edición del Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini, con una obra compuesta por un muro de ladrillos de siete metros de largo por dos de alto, que el grupo de artistas realiza horas antes de la inauguración del evento en el Museo de Arte Moderno. En un lado de la pared, pegan una serie de afiches realizados por la organización PRT-ERP, con los retratos de los dieciséis guerrilleros asesinados en Trelew; en el otro, una imagen multiplicada de los recientes episodios de violencia en Ezeiza, junto con diversos graffiti y consignas políticas –visibles en esos días en los muros de la ciudad- entre los que destaca la frase "Ezeiza es Trelew". Durante la inauguración, los artistas reparten una tarjeta con el único elemento de acrílico de la obra – material que era condición utilizar para participar del certamen-</p>	<p>Se realiza la exposición "Indagación sobre a naturaleza, significado y función de la obra de arte" en la Galería del Instituto Brasil-Estados Unidos. El curador fue: Frederico Moraes. Y los artistas: Anna Bella Geiger, Waltércio Caldas, Carlos Vergara, Frederico Moraes, entre otros.</p>	
------	--	---	--	--

	<p>para realizar videos e instalaciones junto a dibujos y fotografías que el artista realizó en sus diversos viajes. El proyecto de viaje dura hasta 1979.</p>	<p>representando una gota de sangre.</p> <p>El Equipo de <i>Contrainformación</i>, integrado por Graciela Carnevale, Juan Pablo Renzi y José María Lavarello, produce un audiovisual referido a la masacre de Ezeiza, en las inmediaciones del aeropuerto, cuando regresa el líder de su prolongado exilio.</p>		
1974	<p>Se publica en Londres <i>Sabor a mí</i> de Cecilia Vicuña a partir de el ofrecimiento que hace Felipe Ehrenberg para publicar este texto fruto de una residencia de Vicuña en las afueras de Londres. Este libro de artista comprende un cruce entre el lenguaje verbal y el lenguaje visual lo que converge en un dispositivo crítico que intenta activar la movilización de conciencia sobre la crisis chilena generada en el primer momento post Golpe.</p> <p>Carlos Leppe presenta <i>El Happening de las gallinas</i> en Galería Carmen Waugh. Una de las primeras obras del artista donde comienza un programa de trabajo que aborda la identidad sexual a partir del mismo cuerpo del artista.</p> <p>Se funda <i>Artist for Democracy</i> (Londres) por parte del grupo compuesto por Cecilia Vicuña, Guy Brett,</p>	<p>Los artistas Juan Bercetche, Carlos Ginzburg, Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan Carlos Romero, Edgardo Vigo y Horacio Zabala, realizan la carpeta <i>Sellado a mano</i>, utilizando sellos de goma con diferentes inscripciones, de claro contenido político.</p> <p>Luis Pazos, Edgardo Vigo y Horacio Zabala organizan una exposición conjunta en el Club Universitario de La Plata. La obra de Zabala, tres tableros de ajedrez con un texto, explora las relaciones de poder a partir de la oposición rey-peón y de la alteración del tablero de juego (restando o sumando casilleros). Pazos exhibe <i>Forma oculta</i>, una sábana cubriendo un bulto sobre el piso, como si se tratara de un cadáver. Vigo expone un nuevo señalamiento en el que incluye las fechas de las masacres de Trelew y Ezeiza, junto con la del reciente asesinato, por parte de la Triple A, de dos familiares de un militante Montonero en</p>	<p>Se realiza la exposición “Prospectiva 74” en el Museo de Arte Contemporáneo de Sao Paulo, Organizada por Walter Zanini en colaboración con Julio Plaza, la exposición tuvo la participación de 150 artistas, nacionales y extranjeros.</p>	<p>Teresa Burga realiza la instalación de arte conceptual <i>4 Mensajes</i>. Casi invisible para los medios de comunicación y sumamente críptica para la crítica y el público esta exposición marca un distanciamiento en los años sucesivos de la obra de Burga en las salas de exposición, el cual será interrumpido en 1981 cuando, junto a Marie-France Cathelat realiza el proyecto titulado “El perfil de la Mujer peruana”, nuevamente sobre la base de la estadística.</p>

	<p>David Medalla y John Dugger. El grupo de artistas realiza una serie de acciones en relación con los grupos que trabajan por la solidaridad y resistencia chilena. En ese contexto participan en septiembre de la gran manifestación en Trafalgar Square y organizan en octubre una gran Festival de las Artes para la Solidaridad con Chile además de una exposición-remate de obras de artistas internacionales en el Royal College of Art.</p> <p>Se funda el TAV (Taller de Artes Visuales) gestado por artistas exonerados de la Universidad de Chile, tales como Luz Donoso, Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Pedro Millar, este era un lugar de discusión y práctica artística, posteriormente aparecerá C.A.L. (Coordinadora de Arte Latinoamericano)</p>	<p>la ciudad de La Plata, y la leyenda: “El ‘systema’ pretende coagular rápido la sangre del pueblo”. La muestra no pudo inaugurarse por decisión del responsable del espacio, quien juzgó inadecuado el contenido de las obras. Las obras expuestas en el Club Universitario coinciden en la radicalización política que caracteriza el curso de la vanguardia en el período. La intervención de Vigo puede interpretarse en continuidad con otras dos obras anteriores: el Señalamiento XI, una tarjeta con la inscripción “Souvenir del dolor”, distribuida en 1972 en homenaje a los caídos en Trelew, y la obra que realiza en 1973 junto a otros cuatro artistas en el marco del Salón Acrilicopaolini, referida a las masacres de Trelew y Ezeiza.</p>		
1975	<p>Se edita el número 1 de la revista “Manuscritos” por el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile cuyo director fue Cristián Huneeus. Esta revista estaba a cargo del poeta Ronald Kay y la artista Catalina Parra. Proyecto editorial fundamental a la hora de entender la densidad de</p>	<p>Vigo envía tarjetas postales a diversos artistas, con la consigna de que sean intervenidas y devueltas al remitente. Ese mismo año publica en el último número de Hexágono '71 “Sellado a mano”, texto en el que introduce la discusión en torno al potencial político de un arte de investigación latinoamericano. Edgardo Antonio Vigo y Horacio Zabala</p>		

	publicaciones del período, en relación a las investigaciones textuales/visuales.	organizan en la Galería Arte Nuevo de Buenos Aires la Última Exposición Internacional de Artecorreo, en la que participan 199 artistas postales de 25 países. Victor Grippo Presenta en la Galería Artemúltiple de Buenos Aires Algunos oficios, instalación en que presenta una serie de situaciones y herramientas que remiten al hacer de tres trabajadores: el albañil, el herrero y el horticultor.		
1976	<p>Formación del grupo editorial V.I.S.U.A.L. (Ronald Kay, Catalina Parra y Eugenio Dittborn) Este grupo realizó una serie de ediciones de catálogos de arte que se entienden, como una de las estrategias visuales más críticas, en términos de la circulación de obra en soportes alternativos, atendiendo a la coyuntura represiva del momento y sobre las investigaciones del período en relación a la visualidad y la textualidad.</p> <p>Edición de "V.I.S.U.A.L.: dos textos de Nelly Richard y Ronald Kay sobre nueve dibujos de Eugenio Dittborn" sobre la exposición "Delachilenapinturahi storia" en Galería Época. Esta exposición de Eugenio Dittborn es clave en el sentido que se debe considerar como inaugural respecto de</p>	Entre los meses de mayo y octubre, León Ferrari recopila decenas de noticias de los diarios referidas a la aparición de cadáveres en las costas del Río de La Plata. Debiendo abandonar el país por razones políticas, se exilia en Brasil, donde edita cuatro ejemplares de este material, con el título <i>Nosotros no sabíamos</i> .	Publicación del Manifiesto del grupo que se llamó posteriormente "Nervo Óptico" de Porto Alegre.	Mirko Lauer publica <i>Introducción a la pintura peruana</i> . Se trata de un estudio sobre la pintura peruana desde una mirada sociológica.

	<p>la relación de la imagen y la palabra en términos de la problematización del estatuto de la ilustratividad. Por otra parte es una imagen manifiesto en relación a la crítica de la representación pictórica que se desarrollará en los siguientes años.</p>			
1977	<p>Eugenio Dittborn edita "final de pista", bajo el sello editorial V.I.S.U.A.L. con un texto de su autoría y la gráfica de la exposición homónima. Eugenio Dittborn en "Final de Pista" en este ensayo visual y textual desarrolla una reflexión acerca del dispositivo fotográfico y las representaciones sociales en el arte.</p> <p>Se publica "La nueva Novela" de Juan Luis Martínez. Obra poética construida a partir de citas textuales y textos del autor, bajo una idea editorial donde el discurso visual y el discurso textual, se entrelazan.</p> <p>Exposiciones en Galería Época de Santiago, de "Imbunches" de Catalina Parra; "El huevo: Wolf Vostell" y "Final de Pista. 11 pinturas y 13 gratificaciones" de Eugenio Dittborn. Esta Galería permitió, a partir de los vínculos entre Dittborn y la Directora Lily Lanz,</p>	<p>Victor Grippo en agosto realiza una muestra individual en el CAYC con el título <i>Conciencia de la energía</i>, exposición con la que concluye la serie de las Analogías.</p>	<p>Exposición "Poéticas Visuais" En el Museo de Arte Contemporáneo de Sao Paulo.</p>	

	<p>obtener la visibilidad y circulación de estos proyectos expositivos. La exposición de Parra y Dittborn fueron fundamentales en el debate local sobre la visualidad y el experimentalismo de los soportes visuales, junto a una aguda crítica política. La exposición de Vostell fue clave para iniciar la discusión sobre el video arte en el contexto chileno.</p>			
1978	<p>1978-1980 proyecto de Lotty Rosenfeld “Una milla de cruces sobre el pavimento” y publicación del catálogo “Una milla de cruces sobre el pavimento” (Eugenia Brito y Diamela Eltit) sobre la obra de Lotty Rosenfeld.</p> <p>Intervenciones en diferentes carreteras donde la artista realiza un signo + a partir de la línea continua de tránsito. Acto de resistencia simbólico a las condiciones sociopolíticas del momento en el contexto chileno.</p>	<p>Norberto Gómez exhibe en la galería Arte Nuevo un conjunto de esculturas en resina poliéster que representan vísceras y restos humanos.</p>	<p>Un incendio destruyó el 80% de la colección y el archivo del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, provocando graves daños en el edificio.</p> <p>I Encuentro Internacional de Video arte en el Museo de la Imagen y el sonido de São Paulo.</p>	
1979	<p>Eugenio Dittborn publica de “estrategias y proyecciones de la plástica nacional sobre la década de los ochenta”. Libro editado por Eugenio Dittborn en que analiza a través de citas graficas de su propia obra y de otros artistas la producción de nuevos sentidos en términos de la producción de signos.</p> <p>“Para no morir de</p>			<p>Se funda el grupo Paréntesis, que surge como un grupo de artistas que pretenden reactivar un evento de Arte Total y producir situaciones culturales fuera del ámbito restringido de las galerías y las salas de exposición. Varios de los artistas que luego conformarían el taller E.P.S. Huayco realizan la</p>

	<p>hambre en el arte” acción del Colectivo de Acciones de Arte (CADA), realizada en el Museo Nacional de Arte y en una población periférica de Santiago de Chile. CADA integrado por: Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Diamela Eltit, Raúl Zurita y Fernando Balcells. Acción de arte en el paisaje urbano, dirigida a operar en el cuerpo social. En el cual también se especifican las condiciones sociopolíticas y transformaciones culturales de la sociedad chilena y la re-discusión de una cultura democrática. Además se indaga en las categorías de Cultura-Estado, clase social, papel del trabajo intelectual. Y en lo específico de que modo el colectivo inscribe y propone su trabajo.</p> <p>“Inversión de escena” acción del CADA en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago. Acción de arte realizada en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes. Como imagen subversión a la institucionalidad artística.</p> <p>Carlos Altamirano realiza "Versión residual de la historia de la pintura chilena" que consiste en el registro fotográfico en varios lugares de</p>			<p>carpeta serigráfica “Diciembre ‘79”</p>
--	--	--	--	--

<p>Santiago, con la presencia del artista con su propuesta. En este trabajo Altamirano cuestiona la Historia del Arte chilena como una que nos e constituye, que sólo son fragmentos yuxtapuestos sin un programa definido.</p> <p>Juan Castillo realiza intervenciones en la ciudad de Santiago “Investigaciones sobre el Eriazo”. Utilización de muros urbanos como soporte de obra, registro que posteriormente es llevado a museos y galerías.</p> <p>(abril-junio) Se realiza en Santiago el “Seminario de Arte Actual” organizado por Nelly Richard y realizado en el Instituto chileno-norteamericano de Cultura (Nelly Richard, Carlos Gallardo, Carlos Altamirano, Benito Rojo, Lotty Rosenfeld, Victor Hugo Codocedo y Juan Castillo) Seminario cuyo documento da cuenta del debate surgido en torno a una revisión crítica de las artes visuales y sus instancias de circulación internacional.</p> <p>(noviembre) Exposición de Juan Dávila “El cuerpo de/en la pintura de Dávila/fragmentos” en Galería CAL. Dávila</p>			
--	--	--	--

	<p>expone el carácter ambiguo de la identidad cultural y de la institucionalidad artística periférica al mezclar referencias de artistas conocidos internacionalmente, iconos del Pop y arte homosexual; en una misma pintura.</p> <p>Alfredo Jaar comienza su proyecto (hasta 1981) “estudio sobre la felicidad” que posteriormente fue editado en formato libro (1999, Actar, Barcelona) Única intervención del artista en el contexto chileno. Obra multimedial con fuerte incidencia del soporte video donde se interpela el cuerpo social como soporte de la obra a través de la metáfora de los mecanismos de la representación grafica de las ciencias sociales.</p>			
1980	<p>Ronald Kay publica “Del espacio de acá. Señales para una mirada americana” Este conjunto de ensayos reflexionan sobre el estatuto de la fotografía en la construcción del imaginario latinoamericano, apartir de su inclusión en algunas obras de Eugenio Dittbron.</p> <p>Nelly Richard publica “Cuerpo Correccional” sobre la obra de Carlos Leppe que analiza y profundiza sobre la</p>			<p>Se funda el taller E.P.S. Huayco (Francisco Mariotti, Maria Luy, Rosario Noriega, Herbert Rodríguez, Armando Williams, Juan Javier Salazar, Mariela Zevallos) Entre marzo y mayo el taller E.P.S. Huayco realiza su proyecto <i>Arte al paso</i>, colocando una alfombra de latas de leche yuxtapuestas y vacías sobre cuya superficie de círculos se había pintado la imagen</p>

	<p>exposición de Carlos Leppe "Sala de espera" realizada el mismo año en la Galería Sur. La importancia de este texto radica en que por primera vez se aplica una analítica semiótica y psicoanalítica para la caracterización del uso del cuerpo como soporte de obra en las prácticas del arte crítico en Chile, a partir de la obra de Carlos Leppe.</p>			<p>de un 'salchipapas' (alimento casero preparado con salchichas y papas fritas). La pieza sería emplazada en el suelo de la galería Forum, en una muestra titulada <i>Arte al paso</i> junto con serigrafías y textos con frases y consignas alusivas a lecturas sociales de la plástica.</p> <p>El taller E.P.S. Huayco emplaza la imagen de la santa no oficial Sarita Colonia en el km. 54.5 de la Carretera Panamericana Sur.</p>
1981	<p>Nelly Richard publica "Una mirada sobre el arte en Chile" y "Postulación de un margen de escritura crítica" Por primera vez la autora utiliza la noción de "Escena de Avanzada" designando la sobras y programas de Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Juan Dávila, CADA, entre otros. en textos posteriores estas ideas fueron no tan sólo modificándose en términos de la diversidad de obras abordadas si no que también en relación al programa escritural que la autora planteaba junto a las confrontaciones de sus ideas con otros productores textuales</p> <p>Acción del CADA "Ay Sudamérica" Lanzan 400.000 volantes desde avionetas que</p>		<p>Exposición "Arte Postal" en la Bienal de São Paulo, con la curaduría de Walter Zanini.</p>	<p>Juan Javier Salazar realiza su exposición <i>El sistema es implacable con la grasa</i>.</p> <p>Armando Williams, Willy Ludeña, Hugo Salazar del Alcázar y Rossana Agois realizan la acción <i>Lima en un árbol</i>. consistió en trasladar un árbol dentro de una gran maceta para colocarlo intempestivamente en el cruce de dos avenidas transitadas en el Centro de Lima (Rufino Torrico y La Colmena), interrumpiendo el tránsito y cancelando con la presencia de la planta el flujo ordinario de ese espacio de la urbe. Teresa Burga y Marie-France</p>

	<p>sobrevuelan Santiago, con un texto que trata sobre las condiciones de los artistas en la vida cotidiana reflexionando sobre los límites entre arte y política.</p> <p>Publicación en la revista “Domus” de un texto de Nelly Richard sobre arte chileno. La autora escribe un texto sobre las condiciones de operatividad de las obras chilenas en su contexto, aunque relacionadas con las prácticas artísticas latinoamericanas. Uno de los primeros intentos sobre una circulación de la "Escena de Avanzada" en contextos internacionales que después será rentabilizado en exposiciones dentro y fuera de Chile.</p> <p>Eugenio Dittborn publica “Fallo fotográfico”. Libro que es el resultado de una ponencia del artista en el seminario “la incorporación de la fotografía en el arte chileno” realizado en el TAV (Taller de Artes Visuales) en el mes de julio. En este libro están condensadas las prácticas gráficas y escriturales que ha desarrollado Dittborn y que articulan su sistema retórico y poético</p> <p>Publicación de la revista “La Separata” (1ª edición) posteriormente en</p>			<p>Cathelat realizan la obra conceptual de corte sociológico titulado <i>El Perfil de la mujer peruana</i>.</p>
--	--	--	--	---

	<p>1982 se publicaran los números 2-3-4-5 y 6. Esta revista contendrá una serie de textos críticos sobre la coyuntura exhibitiva relacionada con la "Escena de Avanzada" Publicación del libro "La pintura en Chile desde la colonia hasta 1981" de Gaspar Galaz y Milan Ivelic. En este libro los autores consignan algunas de las experiencias críticas de arte chileno relacionadas con la "Escena de Avanzada", Capítulo que será criticado fuertemente por Nelly Richard en la revista "La Separata" en relación a la oficialización de estas prácticas</p>			
1982	<p>Edición de "Ruptura, documento de arte y crítica" de ediciones CADA. Publicación que contiene una serie de textos críticos en los lindes del arte y la política. Exposición "Historia sentimental de la pintura chilena" de Gonzalo Díaz realizada En el Centro Cultural Mapocho. Este proyecto instala en Chile la discusión en torno a la apropiación de los valores de la neofiguración, la transvanguardia y el arte Pop en conflicto con discurso oficial de la practica de la pintura en Chile. Envío de artistas chilenos bajo la curatoria de Nelly</p>			<p>Episodio: El artista alemán Helmut Psotta dicta una serie de cursos libres en las Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica estableciendo un contacto crítico y polémico con los estudiantes y con la institución.</p>

	<p>Richard a la 12ª Bienal de París. Situación de debate entre los integrantes y cercanos a la "Escena de Avanzada" en relación a este envío a París. Instancia de internacionalización de algunos artistas bajo la curatoría de Nelly Richard</p>			
1983	<p>Seminario realizado en el TAV (taller de artes visuales) del "Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica" a cargo de Justo Pastor Mellado. Ensayo que formula cuestionamientos y críticas pertinentes al sistema del arte chileno, ambas relacionadas entre otras cosas con las prácticas de la "Escena de Avanzada" "Galería Sur" edita durante ese año once catálogos llamados "Arte & textos". La Galería Sur editó, durante 1983, una decena de catálogos que recogían textos de críticos y teóricos chilenos además de escritos de artistas que expusieron trabajos en dicha galería. "No +" acción del CADA Llamado a artistas del CADA para realizar una obra colectiva que responda a la Dictadura Militar. Publicación de "Cuadernos de/para el análisis" de Nelly Richard y Justo Pastor Mellado. Autoedición que contiene textos de los autores relativos a</p>	<p>El primer Siluetazo tuvo lugar por iniciativa de tres artistas (Julio Flores, Guillermo Kexel y Rodolfo Aguerreberry) que propusieron a las Madres de Plaza de Mayo implementar este recurso masivamente durante la III Marcha de la Resistencia, el 21 de septiembre de 1983, aún bajo dictadura. Cientos de manifestantes poniendo el cuerpo en el lugar de los ausentes, dibujando y pegando siluetas en un improvisado taller al aire libre hasta la medianoche, a pesar del operativo represivo reinante.</p> <p>La Asociación Argentina de Críticos de Arte organiza, en proximidad con la asunción del presidente electo Raúl Alfonsín, un ciclo de exposiciones en diferentes espacios, bajo la consigna Homenaje de las Artes Visuales a la Democracia.</p>		<p>Se conforma el Grupo Chaclacayo y empiezan a realizar una serie de acciones en una casa fuera de Lima. Descripción: Raúl Avellaneda y Sergio Zevallos, alumnos de la Escuela se unen a Psotta en un proyecto creativo para el cual se recluyen fuera de la escena artística en una casa ubicada en el este de Lima, en Chaclacayo (límite con Chosica). Allí desarrollan una serie de trabajos gráficos y foto-performance con alusiones fuertes a la violencia que azota al país por la lucha terrorista iniciada en 1980 por Sendero Luminoso. Los trabajos pretendían un tipo de trabajo creativo para "exorcizar" los componentes malignos de la sociedad inoculados en los espacios más íntimos y personales de la psique.</p>

	una visión crítica del arte y el contexto cultural			
1984	Exposición "Que Hacer?" del artista Gonzalo Díaz realizada en galería Sur, Santiago de Chile. Marca la vinculación del protocolo de trabajo entre el teórico del arte Justo Pastor Mellado y el artista Gonzalo Díaz, en el contexto de la puesta en crisis de la pintura y la emergencia de la objetualidad.		Termina la dictadura militar y comienza el proceso de restablecimiento del proceso democrático en Brasil.	Exposición del Grupo Chaclacayo en el Museo de Arte de Lima Primeras intervenciones del colectivo Bestias/Bestiarios. Se realiza el proyecto <i>Deshechos en arquitectura</i> Se exhibe la muestra <i>Vanguardias de los años 60s</i> curada por Gustavo Buntinx en el Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores.
1986	Nelly Richard publica "Margins and Institutions. Art in Chile since 1973" edición bajo la colaboración de Francisco Zegers editor y Art and text de Melbourne, Australia. Libro donde la autora inscribe en el contexto nacional la noción de "Escena de Avanzada" como activa desde el campo no-oficial de la producción artística chilena gestada bajo el régimen militar Publicación de "Desacato, sobre la obra de Lotty Rosenfeld". Donde se documenta y analiza la obra de Rosenfeld producida entre 1979 - 1985: acciones de arte y videografía			
1987	Exposición "Hegemonía y visualidad. Pintura-dibujo-video-instalaciones"			

	<p>realizada en galería VISUALA y "Simposio Gramsci" realizado por el Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz organizada por Justo Pastor Mellado donde participaron los siguientes artistas: José Balmes, Francisco Brugnoli, Gonzalo Díaz, Juan Downey, Virginia Errázuriz, Nury González, Jorge Tacla. Reutilizando la noción de Gramsci "hegemonía" y su relación con la visualidad en términos de los vínculos entre arte y política en el escenario pre-cierre de la dictadura militar. Se realiza esta exposición relacionada con el proceso de recomposición de la renovación intelectual de la sociedad chilena y de la denominada "Escena de Avanzada". Festival Downey, edición de libro "Video porque Te Ve", Galería Visuala. Festival dedicado a la revisión y análisis del artista Juan Downey, que también considera la edición de un catálogo de mismo nombre donde se presentan textos provenientes del análisis crítico, la filosofía y la antropología. Se editó un libro cuyos autores son: Juan Downey, Justo Pastor Mellado, Diamela Eltit, Patricio Marchant, Pedro</p>			
--	---	--	--	--

	<p>Mege, Nestor Olhagaray, José Pérez de Arce, Constantino Torres, Anne Hoy Eric Michaels. Seminario "Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad" realizado el 22 y 23 de agosto organizado por FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales), participantes: Nelly Richard, Rodrigo Cánovas, Norbert Lechner, Bernardo Subercaseaux, Diamela Eltit, Pablo Oyarzún, Gonzalo Muñoz, José Joaquín Brunner, Francisco Brugnoli, Adriana Valdés, Martín Hopenhayn y Eugenio Dittborn. Se revisa lo que fue el desarrollo de la denominada "Escena de Avanzada" atendiendo a diferentes aspectos tales como la relación arte-institución, política, sociedad y dictadura y el efecto de la producción simbólica de ésta, la que es contextualizada en los diferentes elementos del sistema de arte, la escritura, la recepción, entre otros</p>			
1988	<p>(octubre) triunfo del NO: a la no continuidad en el poder del Dictador General Augusto Pinochet.</p> <p>Gaspar Galaz y Milan Ivelic publican el libro Chile Arte Actual (Valparaíso: Taller Ediciones</p>	<p>El Grupo Gráfica Experimental realiza una nueva exposición con el nombre Gráfica y Espacio, presentada sucesivamente en el Centro Cultural Recoleta y en la Fundación Banco Patricios.</p> <p>El Grupo Escombros, integrado por Horacio</p>		<p>El artista Herbert Rodríguez inicia el <i>Proyecto Arte-Vida</i> (1988-1989).</p> <p>El taller NN realiza el proyecto <i>NN-Perú. Carpeta Negra</i>.</p>

	Universitarias de Valparaíso) La importancia de este texto radica en que visibiliza por primera vez, para el canon historiográfico, una serie de eventos, hechos, obras y artistas pertenecientes a prácticas experimentales y críticas en el arte chileno.	D'Alessandro, David Edward, Luis Pazos, Héctor Puppo y Juan Carlos Romero, realiza su primera acción en un baldío del barrio de San Telmo: un graffiti con el texto: "Somos artistas de lo queda. Nos sorprende seguir vivos cada mañana, sentir sed e imaginar el agua". Ya en democracia, las acciones de arte se extienden tanto dentro de espacios institucionales como en la calle, algunas veces en estrecha vinculación con movimientos sociales y políticos.		
1989	Exposición "Lonquén, Diez años" de Gonzalo Díaz en la galería Ojo de Buey de Santiago. Obra referida al proceso judicial y simbólico desencadenado por el hallazgo de los cuerpos de campesinos detenidos desaparecidos en la mina de Lonquén en 1979. "Cautivos" (Lotty Rosenfeld, Gloria Camiruaga, Pedro Lemebel) intervención, instalación y performance en Hospital abandonado de Ochagavía, comuna PAC, Santiago de Chile			
1990	Creación de la Galería Gabriela Mistral. Apuesta curatorial sustentada en la investigación y la experimentación, favoreciendo propuestas artísticas experimentales en los			Juan Javier Salazar realiza su exposición individual titulada <i>Parece que va a llover</i> , bajo la curaduría de Gustavo Buntinx.

	<p>siguientes años. Primera edición de la Revista de Crítica Cultural a cargo de Nelly Richard como directora cuyo consejo editorial lo componían: Juan Dávila, Eugenio Dittborn, Diamela Eltit, Carlos Pérez y Adriana Valdés. Revista que instala el debate sobre Crítica Cultural en el contexto chileno, y que además vinculó a los artistas de la Escena de Avanzada en el comité editorial y en la gráfica de sus primeros números.</p>			
--	---	--	--	--

ANEXO 2 Obras de exposiciones que se han abordado en esta tesis: *Hacia un perfil del arte latinoamericano* (1972), *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* (1999) y *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968* (2001)

Hacia un perfil del arte latinoamericano (1972), CAYC, Buenos Aires.

hacia un perfil del arte latinoamericano

hacia un perfil del
arte latinoamericano

towards a latin american
profile of art

muestra del grupo de los
trece e invitados
especiales organizada
por jorge glusberg

exhibition of the group of
the thirteen and special
guests organized by
jorge glusberg



El Grupo de los Trece en una de sus reuniones periódicas en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC).

Grupo de los Trece:

Jacques Bedel, Luis Benedit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Jorge Glusberg, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich.

Group of the Thirteen:

The Group of the Thirteen at one of their periodical meetings in the Center of Art and Communication (CAYC).

e Invitados Especiales:

Marcel Alocco, Juan Navarro Baldeweg, Juan Bercetche, Guillermo Deisler, Juan Downey, Ken Friedman, Jochen Gerz, Klaus Groh, Guerrilla Art Action Group, Dick Higgins, Richard Kostelanetz, Uzi Kotler, Auro Lecci, Oscar Maxera, Marie Orensanz, Osvaldo Romberg, Clorindo Testa, Enrique Torroja, Horst Tress, Jiri Valoch Horacio Zabala.

and Special Guests:

El arte conceptual, el arte como idea, arte opaco, opuesto a lo ideológico (dominio de los signos transparentes).

Althusser define a la ideología como "un sistema de representaciones colectivas acerca de las condiciones de existencia en general que permita a los hombres tomar conciencia de sus condiciones de existencia social y material".

Nikos Poulantzas refuerza la definición: "La ideología es un conjunto coherente de representaciones, valores, creencias. Concierna al mundo en que viven los hombres, a sus relaciones con la naturaleza y con los hombres".

La ideología se desarrolla en la dimensión de lo imaginario social, y en consecuencia está necesariamente falseada. Su función social no es ofrecer a los hombres un conocimiento verdadero de la estructura social (condiciones reales de existencia) sino simplemente insertarlos de alguna manera en las actividades prácticas que sostienen dicha estructura.

Es decir, que lo ideológico se opone a lo científico, porque no propone un conocimiento de la realidad objetiva sino una adecuación a las prácticas del sistema.

La ideología tiene por función ocultar las contradicciones reales, reconstruir en un plano imaginario un discurso coherente que justifique la inserción de la gente en la estructura social.

Gramsci designa a la ideología como "cemento", pues sirve para cohesionar, para tapar. En las formaciones capitalistas, lo ideológico siempre invierte y oculta las relaciones reales, tanto para los explotados como para los explotadores, y ambos pasan a ser las

víctimas.

La ideología de una formación social, es la de la clase dominante, es decir la ideología burguesa en las formaciones económicas capitalistas.

Los valores, creencias, costumbres, etc., se manifiestan en todos los productos sociales y en consecuencia también en la producción artística.

Las formas ideológicas o formas en que los hombres toman conciencia de su realidad social son, según Marx: Arte, Religión, Moral, Costumbres, Derecho, Filosofía.

Desde el punto de vista de la semiología el arte es un discurso ideológico, es decir, un sistema semiológico, ya que discurso es todo sistema de signos. A través del hecho artístico el hombre puede, siguiendo las definiciones anteriores, tomar conciencia de su realidad social.

Una ideología, como sistema de representaciones colectivas, no es otra cosa que un sistema de significaciones.

Los hombres se significan la realidad social y natural, y esta significación constituye lo ideológico.

El arte es una forma de significación de la realidad, es decir, un sistema semiológico cuyas leyes y mecanismos han comenzado a ser explorados.

En los países ideológicamente sometidos por las metrópolis y económicamente esclavizados, las manifestaciones artísticas no pueden dejar de significar esta realidad dependiente y tributaria, pero lo importante es exaltar y hacer explícito y manifiesto este contenido casi oculto en muchas de

las manifestaciones artísticas latino-americanas. Ya sea en contra o a favor, el artista siempre revela su situación de dependencia.

El propósito consciente de que este significado esté presente y adopte formas precisas, determina la constitución racional y sistemática de un nuevo programa creativo (el GRUPO DE LOS TRECE) donde la sustancia de los significantes remiten a un significado determinado y unívoco, independientemente del contenido conceptual que podrá ser más o menos revolucionario según la actitud de cada artista. La normalización de los trabajos refuerza ese significado unívoco.

Como prueba estructural, es evidente que una presentación de esta naturaleza no puede pasar desapercibida: su significación política es manifiesta.

Desde el punto de vista semiológico, estamos frente a un conjunto de signos que explicitan sus condiciones de producción: mensajes opacos que revelan el código que los constituye, con un valor de denuncia directa (como oposición a los signos transparentes que son aquellos mensajes que ocultan sus códigos).

El contraste que determina la presencia de productos alienados que no cuestionan sus condiciones productivas, marca de esta manera las notas de un arte revolucionario. Se define tanto por las formas como por los contenidos: no hay verdadera transformación ideológica sin una real transgresión retórica.

Incluir en un mismo modelo formal distintos contenidos, es una transgresión al código (transgresión ideológica). Así lo dice Umberto Eco: "Toda real transgresión de las expectativas ideológicas, es

efectiva en la medida en que se realiza en mensajes que transgreden también los sistemas de expectativas retóricas, y toda profunda transgresión de las expectativas retóricas, es también una redimensionalización de las expectativas ideológicas".

Esta experiencia revolucionaria en el plano artístico no puede evaluarse fuera del circuito comunicacional. Como hecho artístico es un fenómeno de comunicación: de transmisión de significaciones, pero en este caso, las mismas formas de transmisión de significaciones están presentes como "leit-motiv" o modelo formal de la exhibición. Lo que expone la muestra es, entre otros niveles, las características de un canal de comunicación distinto: se utiliza un medio nuevo en este contexto, y su valor consiste no tanto en ser nuevo, sino en estar normaliza-

do y ser fácilmente reproducible.

Las condiciones técnicas de producción y reproducción, están así significadas: en una palabra, la opacidad es el significado global de la muestra.

Lo que significa que la muestra es, en última instancia, su propia opacidad significante:

- 1) La opacidad de la sustancia significante (papel hellográfico).
- 2) La opacidad del contenido de cada obra (monumento al prisionero político desconocido, por ejemplo, evidencia su procedencia latinoamericana).
- 3) La opacidad que manifiesta la normalización y la fácil reproducción técnica (opacidad como manifestación de las condiciones de producción) se aúnan produciendo un núcleo connotativo, un haz de efectos de sentido que remiten inequívocamente

a la problemática de la muestra.

Esta se orienta a promover significados en sus destinatarios reales. Todo el aparato ideológico de la crítica burguesa, dominio de signos transparentes que ocultan sus códigos, y que puede llegar a adquirir distintos grados de sofisticación evaluativa, es un filtro que impone el "sistema" a la comunicación real que intentan los artistas con el destinatario pueblo-espectador.

El arte como idea, representado en esta muestra, es así la manifestación de una opacidad revolucionaria, opuesta a la conciencia engañosa de las ideologías, y representa una real problemática latinoamericana.

Jorge Glusberg

Todas estas obras han sido realizadas en papel heliográfico Ozalid TS negro, K 1.13.023 de Química Hoechst S. A.; la reproducción se ha realizado con una máquina combinada heliográfica Beniluz, mecanismo de variación de velocidad electrónica y una producción de 300 mts. lineales p/hora.

Presentación de la muestra

No existe un arte de los países latinoamericanos, pero sí una problemática propia, consecuente con su situación revolucionaria.

Mi idea para esta exhibición ha surgido como respuesta a los sentimientos y deseos de independencia y liberación que sienten los artistas argentinos.

He pedido a cada uno que se ajustara a las dimensiones normalizadas por IRAM (Instituto Argentino de Racionalización de Materiales) Nos. 4504 y 4508, y este sistema económico y fácilmente reproducible no es producto del azar, sino propio de nuestra impo-

sibilidad de competir con medios tecnológicos y posibilidades económicas que aún no disponemos.

Los conflictos generados por las injustas relaciones sociales que priman en los pueblos latinoamericanos no pueden dejar de aparecer en esta faceta de la vida cultural.

Las soluciones o inquietudes de otros grupos superdesarrollados no se pueden aplicar a nuestros medios sociales.

Nuestros artistas tomaron conciencia de los requerimientos de sus realidades nacionales y se plantea-

ron respuestas regionales, consecuentes con el cambio de todas las áreas de la vida humana que se proponen los subprivilegiados de hoy, que pensamos son los potencialmente privilegiados de mañana.

j. g.

grupo de los trece

group of the thirteen

jacques bedel

Obras presentadas:

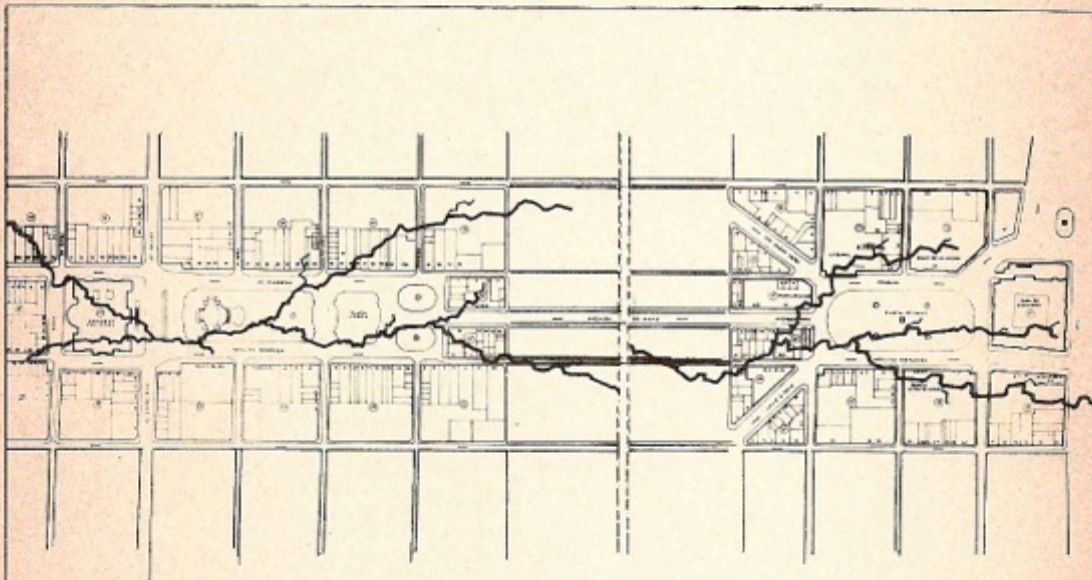
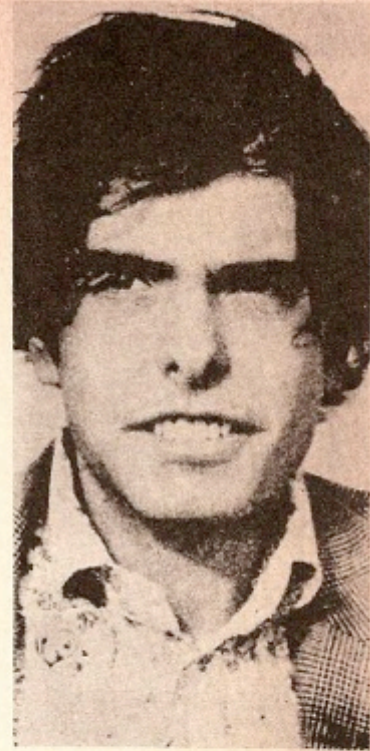
Hipótesis para la destrucción de la casa de don Federico González debido a una explosión
 Hipótesis para la verificación de los daños producidos por un terremoto en el centro de la ciudad de Buenos Aires
 Hipótesis para la desaparición del Pico Ojos del Salado (6.100 m) provincia de Catamarca, República Argentina
 Estudio para la restauración de papel de dibujo

Works exhibited:

Hypothesis for the destruction of the house of Mr. Federico González due to an explosion
 Hypothesis for the verification of damages produced by an earthquake in the center of the city of Buenos Aires
 Hypothesis for the removal of Ojos del Salado's Peak (6.100 m) province of Catamarca, Argentine Republic
 Study for the restoration of a white drawing paper

Nació en Buenos Aires, Argentina, 1947. Arquitecto. Realizó trabajos de ambientación y ensayos con estructuras inflables, también fotografías experimentales. Representó la Association Internationale des Arts Plastiques en el X Congreso Internacional de Arquitectos. Integra el Grupo de los Trece. Premiado: Museo de Bellas Artes, Buenos Aires, Premio Braque. Museo de Arte Moderno, Buenos Aires. La Energía en las Artes Visuales.

Born Buenos Aires, Argentina, 1947. Architect. Specializes on works on environments and essays with inflatable structures. Also with experimental photography. Represented the Association Internationale des Arts Plastiques at the X International Congress of Architects. Integrates the Group of the Thirteen. Prizes: Museum of Fine Arts, Buenos Aires. Braque Prize. Museum of Modern Art, Buenos Aires. The Energy in Visual Arts.



Hipótesis para la verificación de los daños producidos por un terremoto en el centro de la ciudad de Buenos Aires

edificios públicos afectados		principales edificios afectados:	
edificio	metros cuadrados	edificio	metros cuadrados
Congreso Nacional	1945	Palacio del Gobierno	19.254,354,30
Parque Central	51	Palacio de Justicia	24.200
Teatro de la Nación	67	Palacio de la Legislación	24.200,00
Palacio del Poder Judicial	54	Palacio de la Ciudadanía	41.807,654,20,21
Dirección de Justicia	13	Palacio de la Ciudadanía	2.877,90
Palacio de la Ciudadanía	77	Palacio de la Ciudadanía	24.200,00
Palacio de la Ciudadanía	21	Palacio de la Ciudadanía	24.200,00
Palacio de la Ciudadanía	34	Palacio de la Ciudadanía	24.200,00
Palacio de la Ciudadanía	15	Palacio de la Ciudadanía	24.200,00

jacques bedel

1970

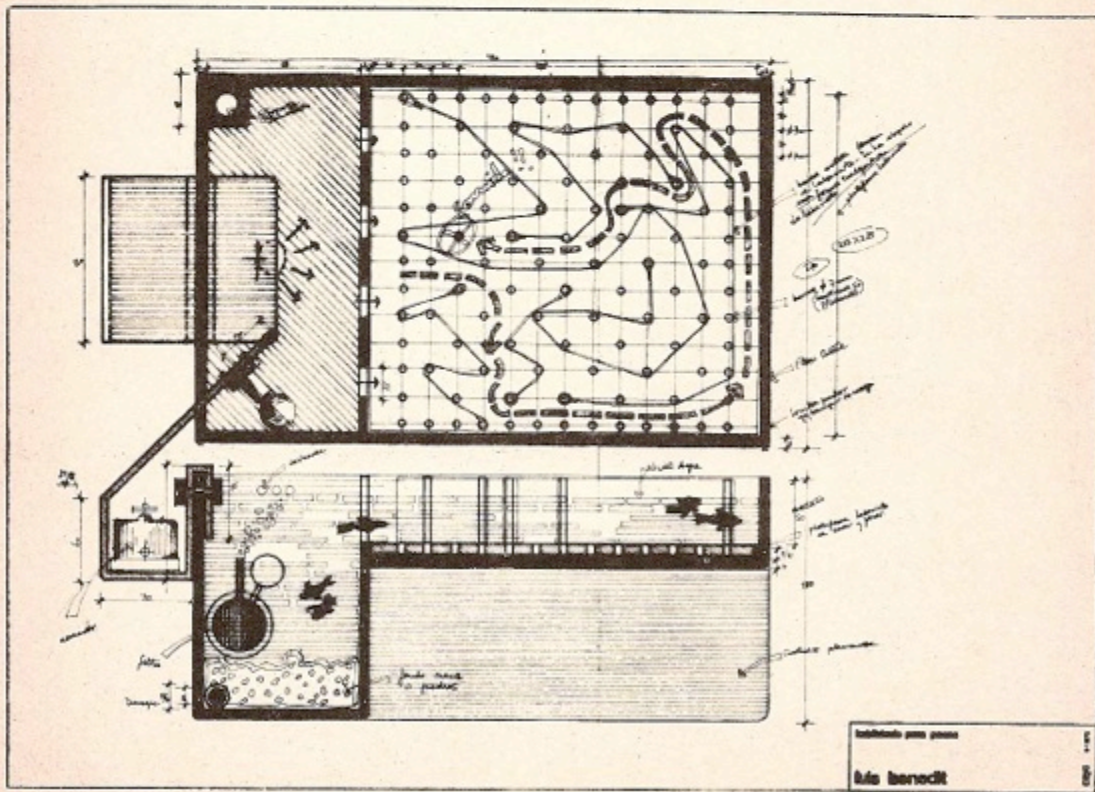
luis benedit

Obras presentadas:
Habitáculo para ratas blancas
Habitáculo para cucarachas
Habitáculo para peces

Works exhibited:
Habitat for white rats
Habitat for cockroaches
Habitat for fishes

Nació en Buenos Aires en 1937. Arquitecto en 1963. Trabajó en Italia y en España durante 1964/65 y 1967/68. Exhibe desde 1961. Fue el único representante argentino en la Bienal de Venecia 1970. En 1972 expone en junio en Munich en la Galería Bucholz y en noviembre en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Integra el Grupo de los Trece.

Born in Buenos Aires 1937. Architect 1963. During 1964/65 and 1967/68 worked in Italy and Spain. Exhibits since 1961. Only Argentine representative at the Venice Biennial 1970. June 1972 presents in Munich at the Bucholz Gallery and in November at the Modern Art Museum of New York. Integrates the Group of the Thirteen.



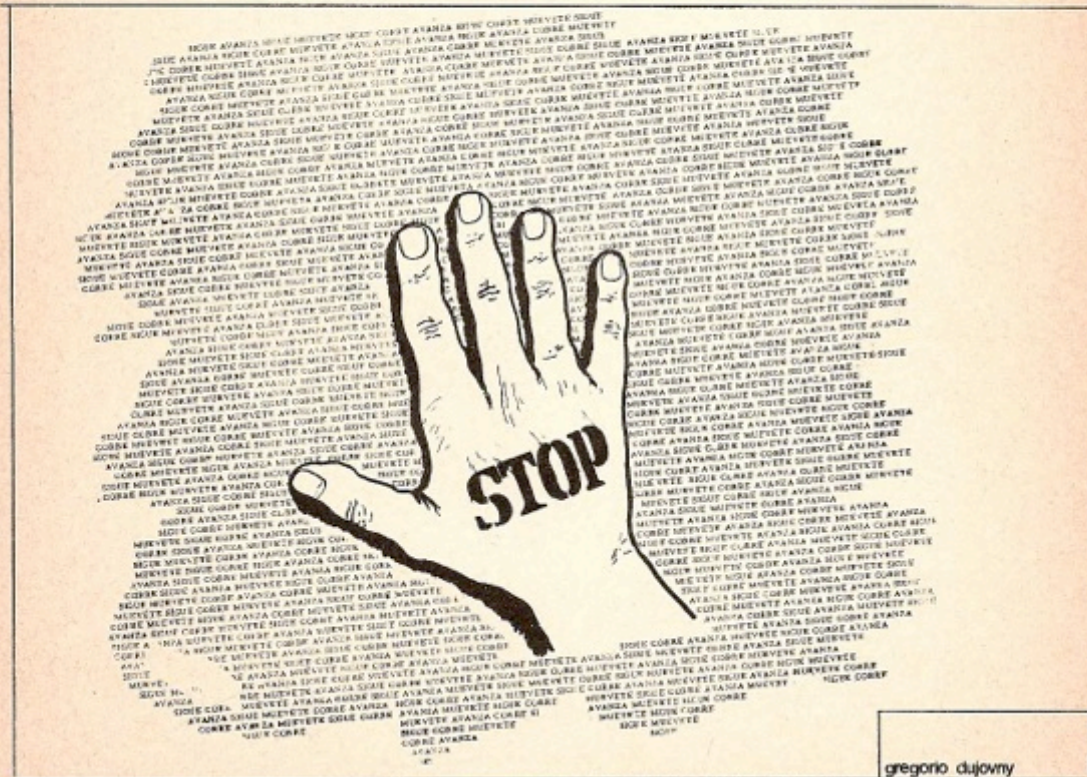
gregorio dujovny

Obras presentadas:
Stop
Sin titulo

Works exhibited:
Stop
Untitled

Nació en Córdoba, Argentina, en 1925. Residió dos años en Nueva York donde realizó cursos de arte en la Universidad de esa ciudad. Viajó por América, Europa y Medio Este. Exhibió en los Estados Unidos y en otros países americanos. Trabaja actualmente con rayos laser. Integra el Grupo de los Trece.

Born in Córdoba, Argentina, 1925. Lived for two year in New York, following course on art at the State University. Traveled through America Europe and Middle East. Exhibited at the United States and another America countries. Presently works with laser rays. Integrates The Group of the Thirteen.

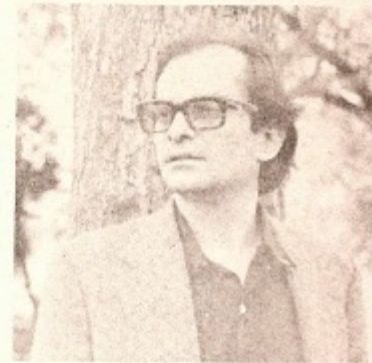


gregorio dujovny

victor grippo

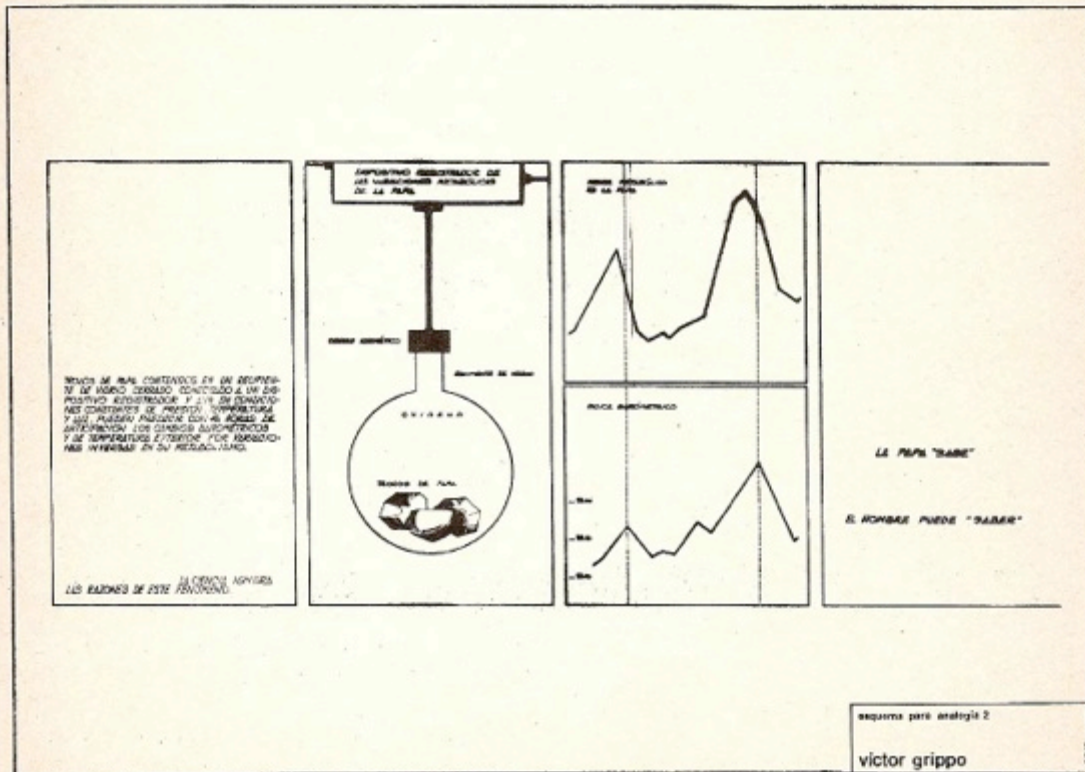
Obras presentadas:
Esquema de la obra presentada
en la muestra Arte de Sistemas,
Museo de Arte Moderno, Buenos
Aires, 1971
Esquema para Analogía II

Nació en 1936. Realizó estudios
superiores de Química y Diseño.
Cursos de Visión con el Profesor
Cartier. Expone desde 1953.
Representó a la Argentina en la
VI Bienal de París. Integra el
Grupo de los Trece.



Works exhibited:
Outline of the work presented
in the exhibition Art Systems,
Museum of Modern Arts,
Buenos Aires, 1971
Analogy Outline II

Born in 1936. Studied Chemistry
and Design. Followed course on
"Vision" by Professor Cartier. Exhi-
bits since 1953. Represented
Argentina at the VI Biennial of
Paris. Integrates the Group of the
Thirteen.



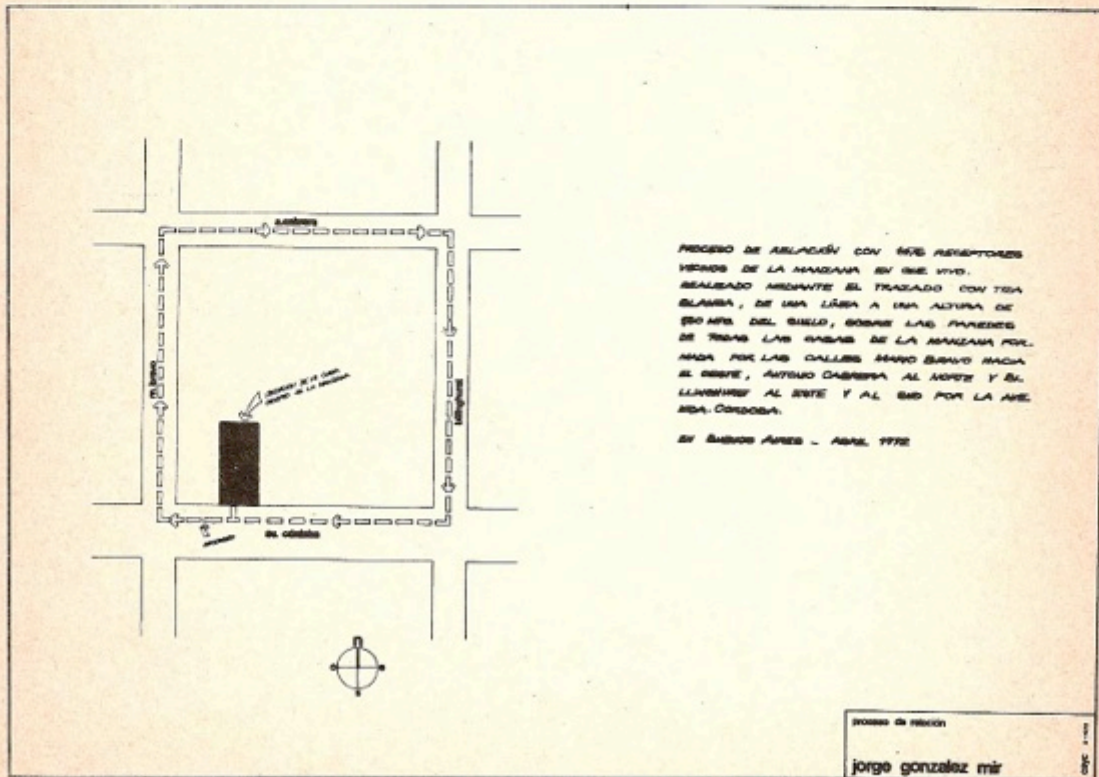
jorge gonzález mir

Obras presentadas:
Propuesta A-R-71
Proceso de Relación

Works exhibited:
Proposal A-R-71
Process of Relation

Nació en Buenos Aires. Ejerció la docencia durante los años 1955, 1956 y 1957 en el Instituto Superior de Arte de la Universidad Nacional de Tucumán. Fue profesor de dibujo en la Academia de Bellas Artes del Norte durante 1960, y en ese año expone por primera vez. Participa en 40 muestras en el país y en el extranjero. Integra el Grupo de los Trece.

Born in Buenos Aires. During the years 1955, 1956 and 1957 he taught at the Instituto Superior de Arte de la Universidad Nacional de Tucumán. He was professor of drawing at the Academia de Bellas Artes del Norte during 1960 and in this year he exhibits his works for the first time. Since then, he participated in 40 exhibitions in Argentina and abroad. He integrates the Group of the Thirteen.



jorge glusberg

j. g. junto al artista Luis Pazos en la inauguración de la muestra FOTOGRAFIA TRIDIMENSIONAL que el primero organizó en marzo de 1972.

j. g. with artist Luis Pazos at the inauguration of TRIDIMENSIONAL PHOTOGRAPHY organized by j. g. in march 1972.

Nació en Buenos Aires en 1932. En 1951 integró el equipo de redacción de la revista "Ver y Estimar". Entre 1952/55 actuó en la Comisión de Artes Plásticas y la revista de la Sociedad Hebraica Argentina. Entre 1964/70 tuvo a su cargo la sección Artes Plásticas de la revista "Análisis". Entre 1965/68 fue corresponsal del diario "La Capital" de Rosario. A partir de 1967 es corresponsal de la revista "Goya" de Madrid, y desde 1969 de la revista "D'Ars" de Milán. También a partir de 1969 dirige la sección Plástica de la revista "Dinamix", la sección Arte y Tecnología de la revista "Iram" y corresponsal de la revista "Art & Artist" de Londres. Fue Jurado de innumerables concursos. Actualmente colabora con revistas europeas y americanas. Trabaja en diseños industriales. Director del CAYC. Integra el "Grupo de los Trece".

Born in Buenos Aires in 1932. In 1951 formed part of the editorial staff of the magazine "Ver y Estimar". Between 1952/55 worked in the committee of Plastic Arts of the Hebraica Society in Argentina. Between 1964/70 was in charge of the Plastic Art column of the magazine "Análisis". Between 1965/68 correspondent for the newspaper "La Capital" of Rosario. Since 1967 correspondent for magazine "Goya" of Madrid and since 1969 for the magazine "D'Ars" of Milan. Since 1969, he also heads the Section on Plastic Art of the magazine "Dinamix", the Section on Art and Technology of the magazine "Iram", as well as correspondent for the magazine "Art and Artist" of London. Acted as jury for innumerable prizes. Actually collaborates with european and american magazines. Works on industrial designs. Director of CAYC. Integrates the "Group of the Thirteen".



no existe un arte de los países latinoamericanos pero si una problemática propia, consecuente con su situación revolucionaria.
mi idea para esta exhibición ha surgido como respuesta a los sentimientos y deseos de independencia y liberación que sienten los artistas argentinos.
he pedido a cada uno que se ajustara a las dimensiones normalizadas por IRAM (Instituto argentino de racionalización de materiales) no 4504 y 4508, y este sistema económico y fácilmente reproducible no es producto del azar, sino propio de nuestra imposibilidad de competir con medios tecnológicos y posibilidades económicas que aún no disponemos.
los conflictos generados por las injustas relaciones sociales que priman en los pueblos latinoamericanos no pueden dejar de aparecer en esta faceta de la vida cultural.
las soluciones o inquietudes de otros grupos superdesarrollados no se pueden aplicar a nuestros problemas sociales.
nuestros artistas tomaron conciencia de los requerimientos de sus realidades nacionales y se plantearon respuestas regionales, consecuentes con el cambio de todas las áreas de la vida humana que se proponen los subprivilegiados de hoy, que pensamos son los potencialmente privilegiados de mañana.

presentación de esta muestra

jorge glusberg

luis pazos

Obras presentadas:
El muro de los lamentos
El cazador maldito
Dialéctica de la realidad nacional
Proyecto del monumento al
prisionero político desaparecido

Works exhibited:
Wall of Mournings
The damned hunter
Dialectical of National Reality
Project of Monument to the
disappeared political prisoner

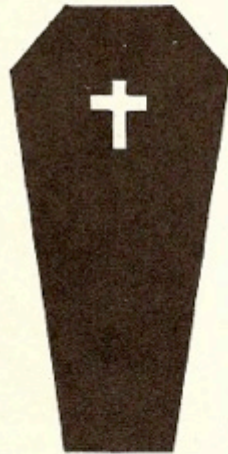
CINCO PROPOSICIONES PARA
UN ARTE LATINOAMERICANO

1. HACER DEL ARTE LA CONCIEN-
TIZACION DEL PRESENTE.
2. LIBERAR NUESTRA CULTURA
COLONIZADA Oponiendole
una CONTRACULTURA DE
VIOLENCIA.
3. HALLAR UNA APERTURA HACIA
LO POPULAR COMO UNICO
MEDIO DE INTEGRAR EL ARTE
A LA REALIDAD.
4. CREAR DE FRONTERAS PARA
ADENTRO.
5. AMAR NUESTRA PROPIA CUL-
TURA CON LA MAS FEROS
DE LAS LEALTADES; ODIAR
A LAS CULTURAS DOMINAN-
TES CON EL MAS IMPLACABLE
DE LOS ODIOS. PORQUE
SOLO LA FEROCIDAD NOS
HARA LIBRES.

FIVE PROPOSALS FOR A LATIN
AMERICAN ART

1. MAKE OF ART THE CONSCIEN-
TIOUSNESS OF THE PRESENT.
2. FREE OUR COLONIZED CUL-
TURE BY MEANS OF A
COUNTER-CULTURE OF VIO-
LENCE.

3. ENCOUNTER AN APERTURE
TOWARDS THE POPULAR AS
THE ONLY MEANS OF IN-
TEGRATING ART TO REALITY.
4. CREATE FROM BORDERS
INWARDS.
5. LOVE OUR CULTURE WITH
FEROCIOUS LOYALTY; HATE
THE DOMINANT CULTURES
WITH THE MOST IMPLACABLE
HATRED. SINCE ONLY FEROCITY
SHALL MAKE US FREE.



**proyecto de monumento
al prisionero político
desaparecido**

luis pazos

alberto pellegrino

Obras presentadas:
Crisis
Sin título
El ABCDE del arte actual
Texto para una cadena

Nació en 1940. Aún no ha muerto y si no lo matan seguirá diciendo lo que piensa a través de distintos medios de expresión. Primer Premio, muestra Escultura, Follaje y Ruidos, organizada por el CAYC en noviembre de 1970. Integra el Grupo de los Trece.

Works exhibited:
Crisis
Untitled
Sin título
The ABCDE of present art
Text for a chain

Born in 1940. Not yet dead and if not killed shall continue expressing his thoughts through different means of expression. First prize at the Sculture-Follage and Noise Exhibition organized by the Center of Art and Communication in November 1970. Integrates the Group of the Thirteen.



TEXTO

EL ÁTOMO *es* un poco absurdo que durante su vida no gasta dinero (energía), pero en su testamento, para su fortuna a sus dos hijos *pi* y *pe*, con la condición de que con una pequeña parte a la comunicación, menos de un millón de la zona interna (energía o masa). Los hijos, juntos tienen algo menos de lo que tuvo el padre. La suma de los pesos de *pi* y de *pe* es un poco más pesado, más que la masa *pi* del átomo reactivo. Pero la parte dada a la comunicación, aunque relativamente pequeña, aun es tan enormemente grande, considerable como energía cinética, que lleva consigo una gran amenaza de destrucción. Advertir esta amenaza se ha tornado el problema más urgente de nuestra época.

ALBERT EINSTEIN

PROPUESTA

ENVIAR UNA CARTA, CON ESTE TEXTO, A DIEZ PERSONAS PIDIENDO A CADA UNA DE ELLAS QUE ABRA LO PROPIO.

texto para una cadena

alberto pellegrino

CAYC 1971

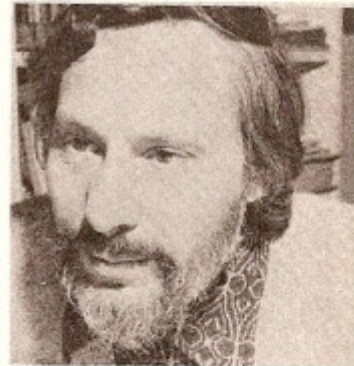
alfredo portillos

Obras presentadas:
 Boceto para un afiche callejero
 Obra presentada muestra Arte
 de Sistemas Buenos Aires 1971
 Piedra Fundamental

Works exhibited:
 Sketch for a street poster
 Work presented at Art System
 Buenos Aires 1971
 Fundamental Stone

Diseñador. En 1952 egresó de la Universidad Nacional de Tucumán. Profesor de Diseño en el IPSAP de La Rioja, fundador y rector de la Escuela Superior de Diseño y Técnica Artesanal de La Rioja. Escuela Superior de Diseño y Técnica Artesanal de La Rioja. Director del Museo Municipal de Bellas Artes de dicha ciudad. Realizó cursos con Tomás Maldonado, Gui Gonsiepe, Misha Black. Exhibe desde 1950. Integra el Grupo de los Trece.

Designer. In 1952 graduated at the National University of Tucumán. Professor of Design at the IPSAP of La Rioja. Founder and Headmaster of the High School of Design and Artesany Technic of La Rioja. Director of the Municipal Museum of Fine Arts of La Rioja. Studied with Tomas Maldonado, Gui Gonsiepe, Misha Black. Exposes since 1950 and integrates the Group of the Thirteen.



BUSCADOS



principal responsable

ALFREDO PORTILLOS
 DISEÑO Y TÉCNICA ARTESANAL DE LA RIOJA
 ESCUELA SUPERIOR DE DISEÑO Y TÉCNICA ARTESANAL DE LA RIOJA
 DIRECTOR DEL MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES DE LA RIOJA
 REALIZÓ CURSOS CON TOMÁS MALDONADO, GUI GONSIEPE, MISHA BLACK


 VISTA 1


 VISTA 2


 VISTA 3


 VISTA 4


 VISTA 5



 VISTA 6


 VISTA 7


 VISTA 8


 NEGRO


 VISTA 9


 VISTA 10


 VISTA 11

ALFREDO PORTILLOS
 DISEÑO Y TÉCNICA ARTESANAL DE LA RIOJA
 ESCUELA SUPERIOR DE DISEÑO Y TÉCNICA ARTESANAL DE LA RIOJA
 DIRECTOR DEL MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES DE LA RIOJA

boceto para un afiche callejero
 alfredo portillos

juan carlos romero

Obras presentadas:

- Proceso de un ventilador
- El lunfardo lenguaje argentino 1
- El lunfardo lenguaje argentino 2
- El lunfardo lenguaje argentino 3

Works exhibited:

- Process of a ventilator
- The "lunfardo" argentine language 1
- The "lunfardo" argentine language 2
- The "lunfardo" argentine language 3

Nació en 1931 en Argentina.

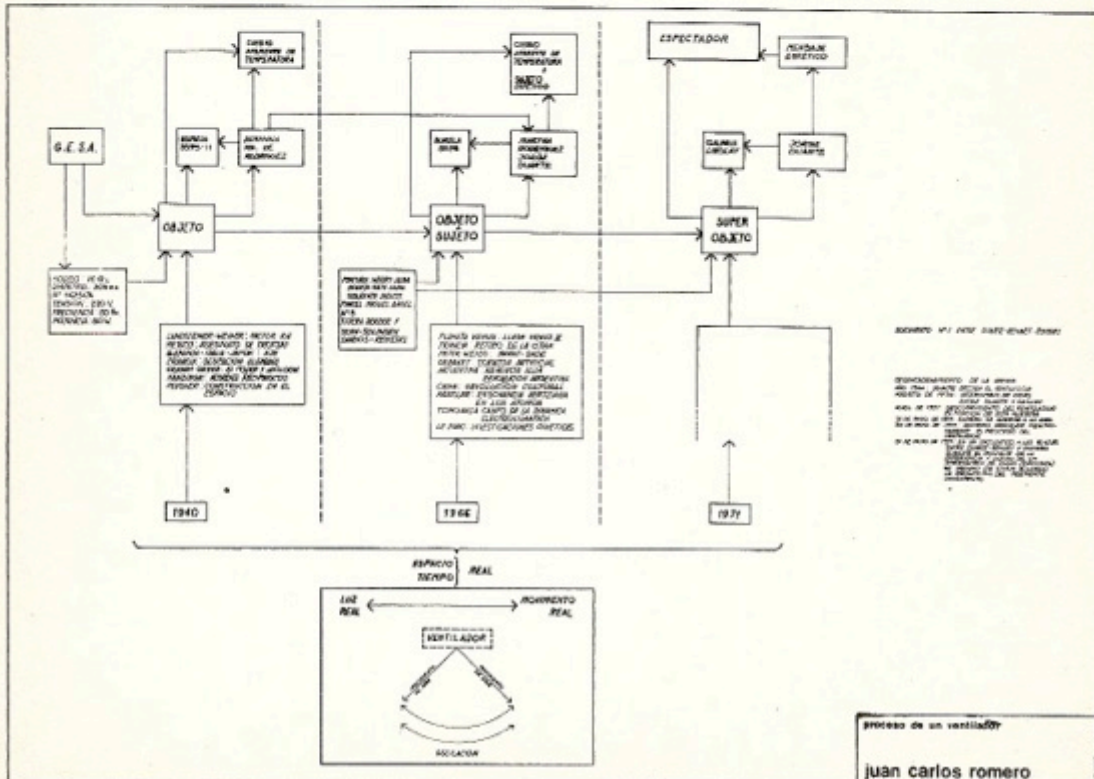
DE LA REALIDAD NACIONAL
Nº 12: EL LUNFARDO - LENGUAJE
ARGENTINO. EL LUNFARDO ES
EL LENGUAJE QUE UTILIZA EL
PORTEÑO CUANDO COMIENZA
A ENTRAR EN CONFIANZA.
TIENE SUS SIMILARES EN EL
RESTO DE LAS GRANDES CIUDADES
DEL MUNDO: ASI EL CALO

MADRILEÑO, EL JERGOIN ITALIA-
NO, EL SLANG NEONYORKINO.
EL USO DE FRASES COMPUESTAS
CON PALABRAS LUNFARDAS
NOS PERMITE DARLE UNA SIGNI-
FICACION ESPECIAL A LA
COMUNICACION ENTRE UN POLI-
CIA Y UN DETENIDO A TRAVES
DE UNA PALIZA, LA SIGNIFICA-
CION SIEMPRE ES PROVISTA
POR EL REPRIMIDO O SEA: EL
DETENIDO, EL QUE PUEDE
LLEGAR A SER DETENIDO O EL
QUE TIENE RELACION AMISTO-
SA O FAMILIAR CON EL DETENI-
DO; EN NINGUN CASO EL
REPRISOR NECESITA DE IDIOMAS
FUERA DE LOS QUE ESTAN
INSTITUCIONALIZADOS QUE
SIEMPRE SON IDIOMAS REPRE-
SORES (POR ESTAR A SU
SERVICIO CON SUFICIENTE
EFECTIVIDAD). LUNFARDO: IDIO-
MA O LENGUAJE DEL PUEBLO,
VIVO EN SU NECESIDAD, PERMITE
QUE SUS PALABRAS MUERAN
CUANDO SON DEMASIADO USA-
DAS Y RECONOCIDAS POR LOS
QUE TIENEN QUE RECIBIRLAS.

Born 1931 in Argentina.

OF THE NATIONAL REALITY Nº 12:
THE LUNFARDO - ARGENTINE
LANGUAGE. "LUNFARDO" IS THE

LANGUAGE UTILIZED IN CON-
FIDENCE BY THE "PORTEÑO"
(PERSON BORN IN BUENOS AI-
RES). IT HAS ITS SIMILARS IN ALL
LARGE CITIES OF THE WORLD
SUCH AS THE "CALO" OF MA-
DRID, THE ITALIAN "JERGOIN",
THE NEW YORK "SLANG". THE
USE OF PHRASES COMPOSED
WITH "LUNFARDO" TERMS PER-
MITS THE OBTAINING OF A
PARTICULAR MEANING TO THE
COMMUNICATION BETWEEN A
POLICEMAN AND A DETAINED
PERSON, THROUGH MEANS OF
A BEATING. ALWAYS, THE MEAN-
ING IS PROVIDED BY THE
REPRESSOR THAT IS TO SAY:
THE ARRESTED INDIVIDUAL,
HE WHO CAN BE ARRESTED. OR
HE WHO MAINTAINS FRIENDLY
OR FAMILY RELATION WITH THE
ARRESTED. IN NO CASE DOES
THE REPRESSOR NEED LANGUA-
GES OUT OF THOSE INSTITU-
TIONALIZED WHICH ARE ALWAYS
REPRESSIVE LANGUAGES (DUE
TO BEING AT THEIR SERVICE
WITH SUFFICIENT EFFECTI-
VENESS). "LUNFARDO": IDIOM
OR LANGUAGE OF THE PEOPLE,
ALIVE IN ITS NECESSITY, PER-
MITS ITS WORDS TO DIE WHEN
THEY ARE OVERUSED AND
RECOGNIZED BY THOSE WHO
HAVE TO RECEIVE THEM.



julio teich

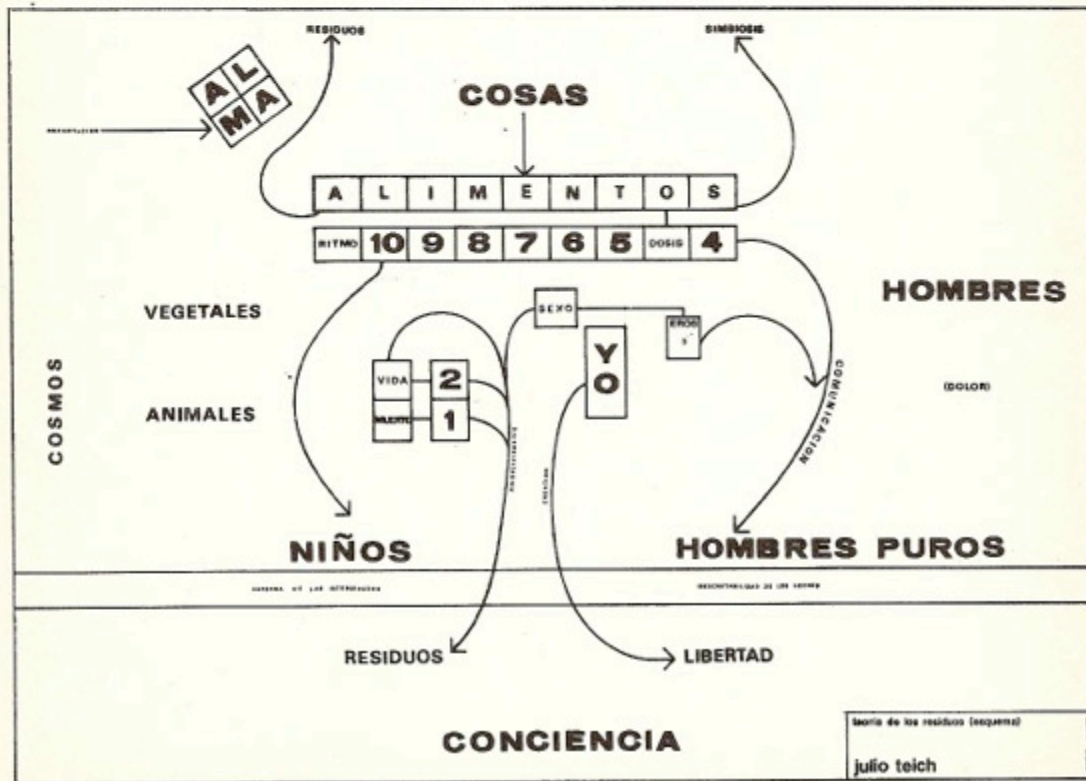
Nació en Buenos Aires en 1934.
Arquitecto, muralista y vitralista.
Intenta —como tantos otros— remover los obstáculos que se oponen a la expansión de la vida.



Obras presentadas:
Teoría de los residuos (esquema)
FloreCIMIENTO de la nada

Works exhibited:
Theory of garbage (scheme)
Florish of nothing

Born in Buenos Aires in 1934.
Architect and muralist. Intents —like many others— to remove the obstacles that oppose the expansion of life.



invitados especiales

special guests

juan downey

Obras presentadas:
El boicot de las uvas
Haga rico a Chile

Works exhibited:
Boycott Grapes
Make Chile Rich

Juan Downey
12, E. 20th St.
New York, N. Y. USA 10003.

CAMARA DE PROMOCION PARA EL USO UNIVERSAL DEL
SALITRE (NITRATO DE SODA Y POTASIO) EMPREZADA POR
JUAN DOWNEY EN NEW YORK EN ABRIL DE 1970.

LA MAYORIA DE LOS ALIMENTOS QUE COMEMOS SON,
EN GRAN PARTE, EL RESULTADO DE FERTILIZANTES
E INSECTICIDAS ARTIFICIALES. SE HA PROBADO QUE
ESTOS SON DANGEROS PARA: LA HUMANIDAD, LOS ANIMALES,
LAS PLANTAS, LA TIERRA, CREANDO ASI, EL
DESEQUILIBRIO ECOLOGICO DEL PLANETA.
ESTE ES HOY UN PROBLEMA DE VIDA O MUERTE
PARA LOS PUEBLOS SUPERDESBARRILLADOS,
Y EN CORTO PLAZO, LO SERA PARA TODOS.
EL USO DE FERTILIZANTES ARTIFICIALES COMENZO
A PRINCIPIOS DE ESTE SIGLO, CUANDO SUBSTITUYERON
EN EL MUNDO, EL INTENSIVO USO DEL NITRATO DE CHILE,
QUE ES UN FERTILIZANTE NATURAL DE PRIMERA CALIDAD.

Haga rico a Chile

juan downey

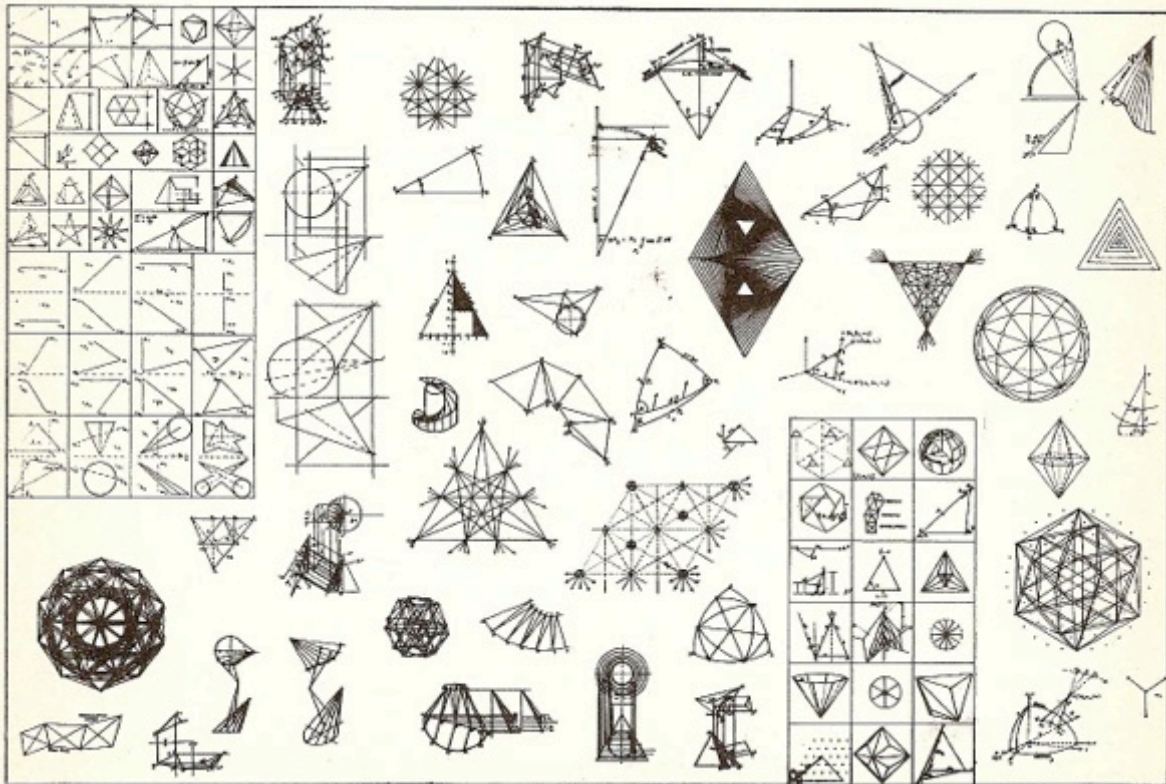
agnes denes

Obras presentadas:
Juicio ante el Santo Tribunal -
Paolo Veronese
Juicio ante el Santo Tribunal -
Galileo Galilei

Works exhibited:
Trial before the Holy Tribunal -
Paolo Veronese
Trial before the Holy Tribunal -
Galileo Galilei

Vive en Estados Unidos. Trabaja
en arte filosófico y teórico. Trabajó
en Suecia y Estados Unidos.
Exhibiciones: Museum of Modern
Art New York Whitney Museum
of American Art. Participó en más
de 35 exhibiciones colectivas
nacionales e internacionales desde
1965 en Estados Unidos,
Europa y Sud América. Arte de
Sistemas. Museo de Arte Mo-
derno, Buenos Aires, 1971.

Lives in the United States. Works
in philosophical and theoretical
art. Trained in Sweden and United
States. Exhibitions: Museum of
Modern Art New York, Whitney
Museum of American Art. Partici-
pated in more than 35 national
and international group shows
since 1965 in the United States,
Europe and South America. Art
System. Museum of Modern Art,
Buenos Aires, 1971.



juan navarro baldeweg

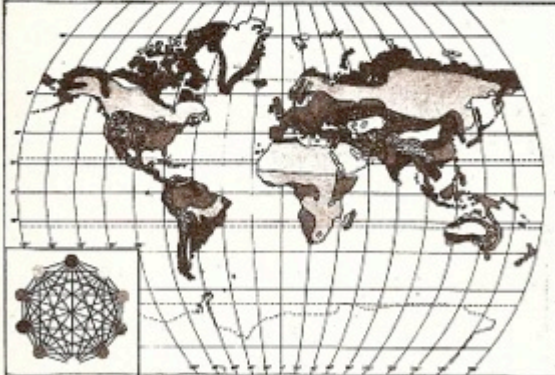
Obras presentadas:
Transfiriendo sistemas ecológicos
Apoyo informativo temporario -
Panorama de Boston

Nació en Santander, España en 1939. Desde el año 1953 estudió dibujo, pintura y grabado, graduándose en 1965 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid. Participó en diversas exhibiciones colectivas y dos individuales en Madrid en 1960 y 1965



Works exhibited:
Transferring ecological systems
Temporary informative support -
Panorama of Boston

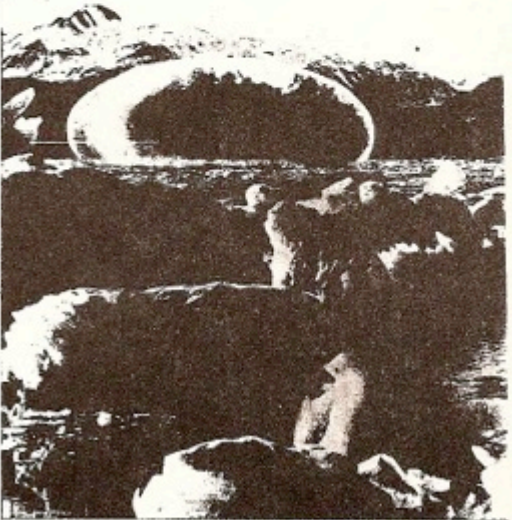
Born in Santander, Spain, 1939. Since 1953 studied drawing, painting and engraving. Graduated in 1965 from the Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid. He participated in several collective exhibitions and in two one-man shows Madrid 1960 and 1965.



The diagram consists of a world map with a grid of latitude and longitude lines. A large, dark, irregular shape is superimposed on the map, representing a specific ecological system. Below the map is a smaller diagram of a complex, interconnected network of lines and nodes, resembling a molecular or biological structure.

LEGENDA DE TRANSFERENCIA DE SISTEMAS ECOLÓGICOS
EL PAÍS QUE HA SIDO SEÑALADO EN EL MAPA MUESTRA LA LOCALIZACIÓN DE LOS SISTEMAS ECOLÓGICOS QUE SE TRANSFIEREN DE UN PAÍS A OTRO.

● MEDITERRANEO	● TROPICAL
● MEDITERRANEO OCCIDENTAL Y NOROCCIDENTAL	● TROPICAL HÚMEDO
● MEDITERRANEO OCCIDENTAL Y NOROCCIDENTAL	● TROPICAL HÚMEDO
● TROPICAL HÚMEDO	● TROPICAL HÚMEDO
● TROPICAL HÚMEDO	● TROPICAL HÚMEDO



A black and white photograph of a rugged, mountainous landscape. In the foreground, there are dark, rocky outcrops. In the middle ground, a large, light-colored, rounded rock formation stands prominently. The background shows more mountains under a bright sky.

Transfiriendo sistemas ecológicos
juan navarro baldeweg

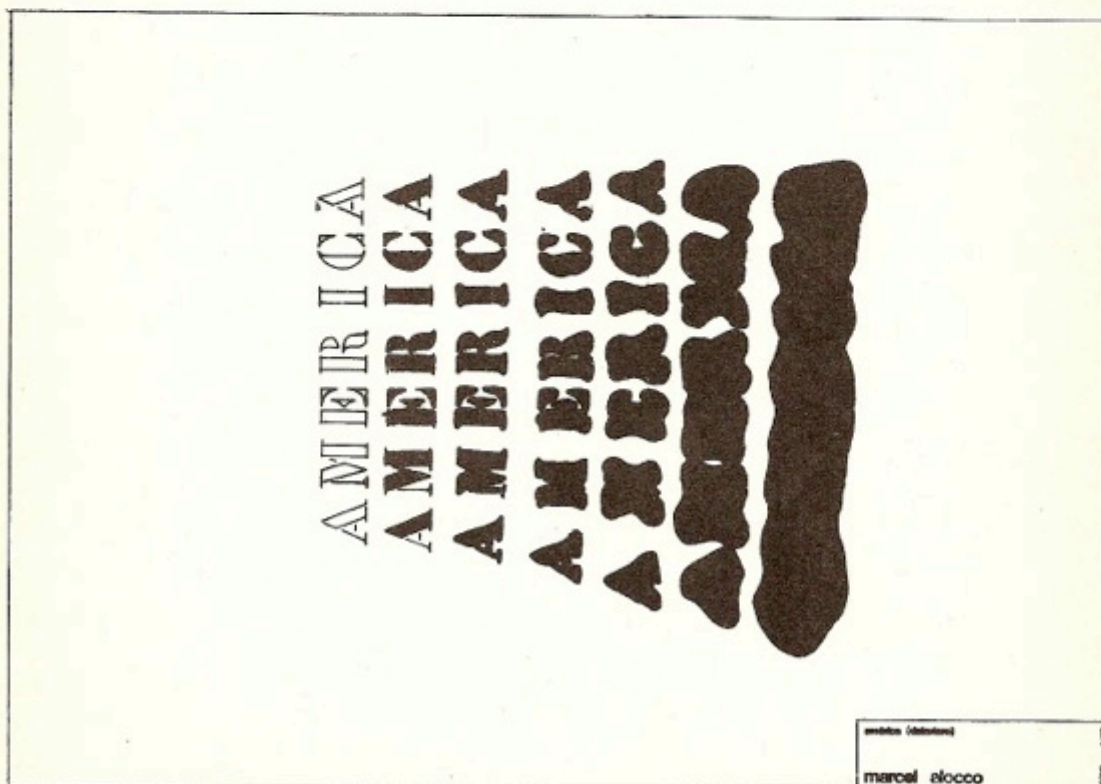
marcel alocco

Obras presentadas:
El Deterioro de América
Partición Desigual

Vive en Le Florval-Bougainvillées,
128, Avenue de la Lanterne, Francia.

Works exhibited:
The deterioration of America
Unequal Partition

Lives at Le Florval-Bougainvillées,
128, Avenue de la Lanterne, France.



ken friedman

Obras presentadas:
Recordatorios
Asuntos
Música en Marcha
Altar de Borges

Licenciado en Artes en el Colegio del Estado de San Francisco. 1966, Miembro del grupo Fluxus. Director del Fluxus West. Editor en Jefe de las publicaciones de Fluxus West. Colaborador de la revista Underground en 1967. Enseñó literatura sobre surrealismo y de vanguardia para el Departamento de Inglés y Artes Expandidas del Colegio del Estado de San Francisco. Exhibiciones: Kolnischer Kunstverein, Cologne, Alemania; Museo Whitney de Arte Americano, Nueva York; CAYC, Buenos Aires, Gallery Ten, Londres; Dum Umeni Mesta Brna

Works exhibited:
Reminders
Issues
Marching Music
Altar to Borges

Master of Arts, San Francisco State College. 1966, member of the Fluxus group. Director of Fluxus West. Editor-in-Chief of the Fluxus West Publications. Contributing writer of Underground magazine in 1967. Taught literature of surrealism and the avant-garde for the English Department and Expanded Arts of San Francisco State College. Exhibitions: Kolnischer Kunstverein, Cologne, Germany; The Whitney Museum of American Art, New York; Centro de Arte y Comunicación. Buenos Aires; Gallery Ten, London, Dum Umeni Mesta Brna

LOS AVANCES QUE CUESTIONA ESTA EXHIBICIÓN SON IMPORTANTES NO SOLO PARA EL ARTISTA LATINOAMERICANO SINO TAMBIÉN DEBIDO A LA DIFERENCIA DE LA OBRA DE LOS ARTISTAS LATINOAMERICANOS SON TAMBIÉN PUNTOS DE REFERENCIA PARA OTROS ARTISTAS.
ES LA ACTUAL SITUACIÓN, COMO SON RELACIONADOS CON A OTROS OTRAS ARTISTAS Y OTROS OTRAS OTRAS PARA APLICAR NO SOLO PROBLEMAS ESTÉTICOS, SON E SPECIALES Y TAMBIÉN MORALES ?
COMO MANTENER LOS PUNTO DE REFERENCIA, EN OTRO TIEMPO Y TRABAJAR A DEPRESIÓN DE COMPARTIR ARTISTAS DE TODO EL MUNDO ?
COMO DE SON POR CALIDAD TIPO DE FORMA, SEA APOYO SOCIAL, DINERO, TIEMPO O APOYO EN PERSONAL, MODO DE VIVIR ? O LOS OTRAS ?
A MENSA QUE PRECISAMOS CONCEPTOS "REVOLUCIONARIOS", REALMENTE BUSCAMOS EN OTROS O OTRAS MODO DE HACER, SIMPLEMENTE BUSCAMOS COMO MANTENERLOS CAPAZES EN LA METÓDICA Y SEGURIDAD DE NUESTROS OTRAS.
EVOLUCIONAR CONTINUAMENTE NUESTROS TRABAJOS, NUESTROS OTRAS, NUESTROS RELACIONES, O NOS OTRAS EN LA APARICIÓN DE "TRANSFORMACIONES" EN EL NUEVO CONTEXTO ?
COMO NUESTROS TRABAJOS VAN DE NUESTROS OTRAS A OTROS OTRAS, TRATAMOS DE ADECUARLOS A NUESTRA SITUACIÓN, HACERLOS ESO DE LAS NECESIDADES Y PROBLEMAS DEL MOMENTO, O ACTUAMOS COMO "REFERENCIAS DE LA CULTURA" PARA REFERIR NUESTROS TRABAJOS A OTROS OTRAS Y ARTISTAS ?
CUAL ES LA TAREA DEL ARTISTA LATINOAMERICANO O OTROS EN LAS OTRAS ARTISTAS DE LATINOAMÉRICA, ASÍ Y AFUERA ?
SIN CONTEXTO CON SU OTRAS NUESTROS OTRAS HACEN EL EXTERIOR, PERO FALLAMOS EN NUESTRA OTRAS DE APOYO Y TRABAJOS DE ARTISTAS DE OTROS OTRAS ?
EL CONTEXTO EXTERNO Y LUCHA CON ESTOS CONTEXTO, REPRESENTA AN OTRAS PARALELA A LA EXHIBICIÓN "MACHO DE PERSEU, LATINOAMERICANO DEL ARTE".
A MENSA QUE LUCHAMOS Y TRABAJAMOS JUNTOS PARA ELEVAR NUESTROS TRABAJOS Y NUESTROS OTRAS, ESTA PEZA DE TRANSFORMACIÓN ES UN MODO ASISTENTE DE OTROS OTRAS, UNA REAL E SITUACIÓN MORALES.

ken friedman

ken friedman

ken friedman

jochen gerz

Obras presentadas:
Tres Contribuciones

Nació en Berlín (Alemania). Vive
en París.



Works exhibited:
Three contributions

Born Berlin (Germany). Lives in
Paris.

CAUTION ART CORRUPT
ATTENTION L'ART CORROMPT
ATENCIÓN: EL ARTE CORROMPE

1

IN THE BOURGEOIS SOCIETY AUTHENTICITY
PROBABLY CONSISTS FOR AN ARTIST IN BEING
UNAUTHENTIC AND TO SAY SO.

DANS LA SOCIÉTÉ BOURGEOISE, L'AUTHENTICITÉ
CONSISTE PROBABLEMENT POUR UN ARTISTE À
ÊTRE INAUTHENTIQUE ET DE LE DIRE.

2

EN LA SOCIEDAD BURGUESA, LA AUTENTICIDAD
CONSISTE, PROBABLEMENTE, PARA UN ARTISTA
EN SER INAUTHENTICO Y ATREVERSE A DECIRLO.

ART IS A CONVENTION
L'ART EST UNE CONVENTION
EL ARTE ES UNA CONVENCIÓN

3

3 contribuciones

jochen gerz

klaus groh

Nació en Polonia en 1936. Vive en Oldenburg (Alemania).

Born in Poland in 1936. Lives in Oldenburg (Germany).

Obras presentadas:
Definiciones

Works exhibited:
Definitions



DEFINICIONES

CONSIDERO QUE LO MAS IMPORTANTE DEL MUNDO PARA TODOS ES DEMOSTRAR QUE EN TODO LUGAR EXISTEN POSIBILIDADES DE VIVIR, DE SER CREADORES EN LAS COSAS COTIDIANAS Y SOLO A LOS INDIVIDUOS CON CREATIVIDAD, PUEDE UD. LLAMARLOS ARTISTAS O ALGO PARECIDO. SOLAMENTE ELLOS PUEDEN INDICAR ESTAS POSIBILIDADES EN TODO LUGAR PARA AYUDAR A ENCONTRAR LA VIDA PROPIA DE LAS PERSONAS. DENTRO DE UN SISTEMA EXISTEN REGIONES DE LIBERTAD. SI ALGUIEN DESCUBRE LAS FRONTERAS, NATURALMENTE SE ESFORZARA PARA VER QUE HAY DETRAS DE ELLAS Y LO QUE ES MAS IMPORTANTE, ¿QUIEN ESTABLECE LAS FRONTERAS Y POR QUE?

EN EL CAMINO PARA DEMOSTRAR LO ANTEDICHO SE DEJAN DISTINTAS HUELLAS Y ESTAS HUELLAS, QUE SERAN RELIQUIAS O EN SITUACIONES ESPECIALES OBJETOS DE RECUERDO, SON TRABAJOS DE CREATIVIDAD O ARTE.

IT IS THE MOST IMPORTANT THING OF THE WORLD FOR ALL PEOPLE, TO SHOW THEM THAT THERE ARE POSSIBILITIES TO LIVE, TO BE CREATIVE IN THE KIND OF DAILY LIVINGS EVERYWHERE. AND ONLY CREATIVE PEOPLE, YOU CAN CALL THEM ARTISTS OR SO, ONLY THEY CAN SHOW POSSIBILITIES EVERYWHERE TO FIND PEOPLE'S OWN WAY OF LIFE. INSIDE A SYSTEM, THERE ARE REGIONS OF FREEDOM. IF SOMEBODY DISCOVERS THE BORDERS, NATURALLY HE WOULD LIKE TO SEE, WHAT IS BEHIND THE BORDERS, AND WHAT IS VERY IMPORTANT: WHO MAKES THE BORDERS. AND WHY?

ON THE WAY TO SHOW SUCH TRIALS, THERE YOU LEAVE THE DIFFERENT TRACES. AND THESE TRACES, RELICS OR IN SPECIAL SITUATION ALSO SOUVENIERS ARE WORKS OF CREATIVITY OR ART.

CONSIDERO QUE LO MAS IMPORTANTE DEL MUNDO PARA "TODOS" ES DEMOSTRAR QUE EN TODO LUGAR EXISTEN POSIBILIDADES DE VIVIR, DE SER CREADORES EN LAS COSAS COTIDIANAS Y SOLO A LOS INDIVIDUOS CON CREATIVIDAD, PUEDE UD. LLAMARLOS ARTISTAS O ALGO PARECIDO. SOLAMENTE ELLOS PUEDEN INDICAR ESTAS POSIBILIDADES EN TODO LUGAR PARA AYUDAR A ENCONTRAR LA VIDA PROPIA DE LAS PERSONAS. DENTRO DE UN SISTEMA EXISTEN REGIONES DE LIBERTAD. SI ALGUIEN DESCUBRE LAS FRONTERAS, NATURALMENTE SE ESFORZARA PARA VER QUE HAY DETRAS DE ELLAS Y LO QUE ES MAS IMPORTANTE, ¿QUIEN ESTABLECE LAS FRONTERAS Y "POR QUE"? EN EL CAMINO PARA DEMOSTRAR LO ANTEDICHO SE DEJAN DISTINTAS HUELLAS Y "ESTAS HUELLAS, QUE SERAN RELIQUIAS, O EN SITUACIONES ESPECIALES OBJETOS DE RECUERDO, SON TRABAJOS DE CREATIVIDAD O "ARTE".

ENCONTRAR LOS MEDIOS PARA IDENTIFICARSE CON TORNOS SUS OBRAS ES EL MAYOR PROBLEMA DE LA GENTE CREATIVA, QUIERE DECIR QUE LA ÚNICA OBLIGACIÓN DE LOS ARTISTAS ES HOY AYUDAR A VIVIR, AMAR, PENSAR.

EL ARTISTA ES "QUIEN" DEBE ENSEÑARLO POR MEDIO DE SUS OBRAS, UD. DEBE APLICARLO POR Y EN LA OBRA Y DISEÑO ES LO QUE PUEDE COPIAR DE ELLA, Y SI UD. SABE QUÉ HACER, PRIMERO COPIANDO Y LUEGO POR IDEA PROPIA, HACER UD. BOLLADO SU CAMINO.

AYUDAR A EXPERIMENTAR LAS POSIBILIDADES INDIVIDUALES DE VIDA, ES LO QUE LOS ARTISTAS PUEDEN AYUDAR A HACER.

definiciones

klaus groh

copy 1971

guerrilla art action group

Compuesto por Jon Hendricks y Jean Toche. Lugar de residencia: Nueva York.

Composed by Jon Hendricks and Jean Toche. Residence: New York.

Obras presentadas:
Estética y Revolución
Comunicado Junio 24 1971 al
Secretario General de la Conferencia sobre Medios Ambientales Humanos (Naciones Unidas)

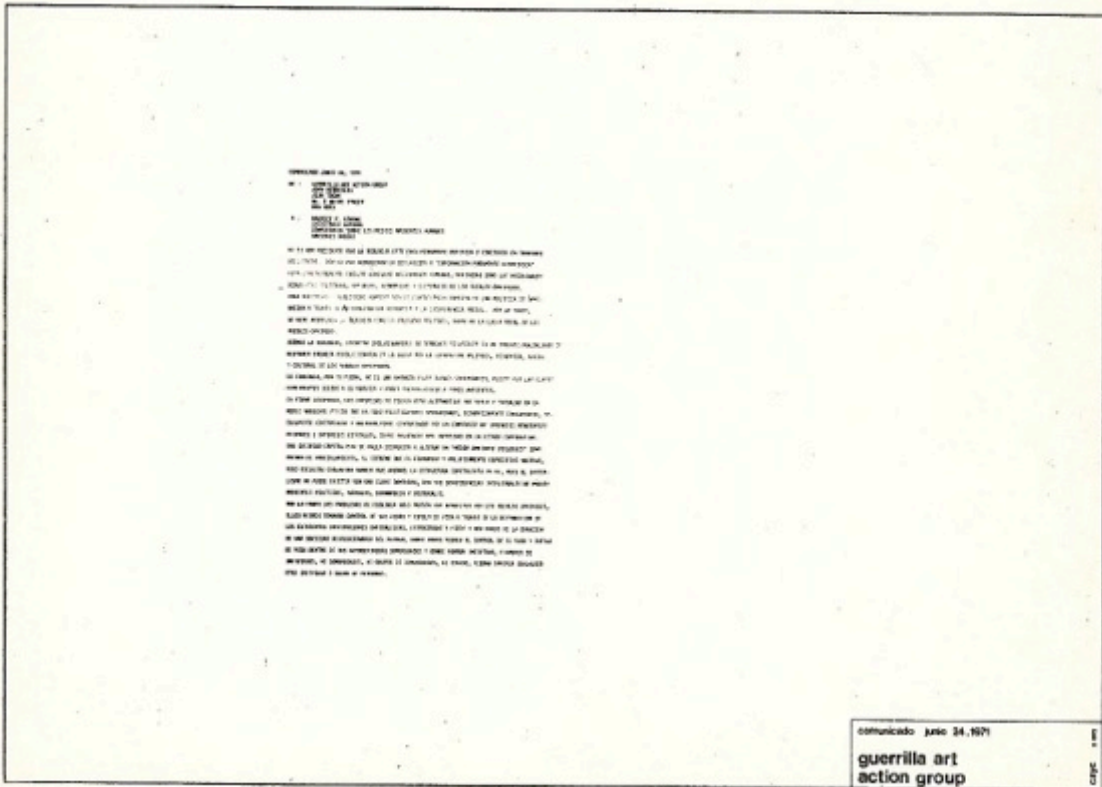
Works exhibited:
Communique of June 24 1971
to the General Secretary of the
Conference of Human Environment
(United Nations)

"ESTETICA Y REVOLUCION"
PARA ESTAR INVOLUCRADO EN
LABOR UTIL —COMO ARTISTA
REVOLUCIONARIO— DEBE USTED:

1. ESTAR A DISPOSICION CUANDO SE LO REQUIERA
2. OLVIDARSE DE IMPRIMIR SU PROPIA ESTETICA ESTILISTICA SOBRE LA REALIDAD.
3. ELABORAR CON REALIDADES DIARIAS NO FANTASIAS.
4. SER CAPAZ DE SUPERAR SUS DEPRESIONES PERSONALES.
5. ELABORAR CON CUESTIONAMIENTOS NO PERSONALIDADES.
6. SER ACTIVO, NO REACTIVO.
7. PODER TRABAJAR SOLO O CON OTROS.
8. SER FLEXIBLE.
9. SABER TOMAR INICIATIVA CUANDO ES NECESARIO
10. NO TEMER EQUIVOCARSE.
11. NO TEMER SER INCONSISTANTE.
12. SER VERSATIL.
13. SER IMAGINATIVO.
14. ELIMINAR PRECONCEPTOS.
15. REDEFINIR CONSTANTEMENTE SU ROL TAL COMO LO DICTA LA REALIDAD.

"ESTHETICS & REVOLUTION"
TO BE INVOLVED IN USEFUL
LABOR —AS A REVOLUTIONARY
ARTIST— YOU MUST:

1. BE AVAILABLE WHEN NEEDED.
2. FORGET ABOUT IMPRINTING YOUR OWN STYLISTIC ESTHETIC ONTO THE REALITY.
3. DEAL WITH DAY-TO-DAY REALITIES, NOT FANTASIES.
4. BE ABLE TO OVERCOME YOUR PERSONAL HANG-UPS.
5. DEAL WITH ISSUES, NOT PERSONALITIES.
6. BE ACTIVE NOT REACTIVE.
7. BE ABLE TO WORK ALONE, OR WITH OTHERS.
8. BE FLEXIBLE.
9. BE ABLE TO TAKE INITIATIVE WHEN NEEDED.
10. NOT BE AFRAID OF MAKING MISTAKES.
11. NOT BE AFRAID OF BEING INCONSISTANT.
12. BE VERSATILE.
13. BE IMAGINATIVE.
14. GET RID OF PRECONCEPTIONS.
15. CONSTANTLY REDEFINE YOUR ROLE AS REALITY DICTATES.



comunicado junio 24, 1971
guerrilla art
action group

dick higgins

Obras presentadas:
Oda a Londres
Estructura

Works exhibited:
Ode to London
Structure

PEARLS , PEARLS OF PEARLS
PEARLS , PEARLS OF GARLIC
PEARLS , PEARLS OF LEAVES
PEARLS . GARLIC OF PEARLS
PEARLS . GARLIC OF GARLIC
PEARLS . GARLIC OF LEAVES
PEARLS . LEAVES OF PEARLS
PEARLS . LEAVES OF GARLIC
PEARLS . LEAVES OF LEAVES

GARLIC . PEARLS OF PEARLS
GARLIC . PEARLS OF GARLIC
GARLIC PEARLS OF LEAVES
GARLIC , GARLIC OF PEARLS
GARLIC , GARLIC OF GARLIC
GARLIC , GARLIC OF LEAVES
GARLIC . LEAVES OF PEARLS
GARLIC . LEAVES OF GARLIC
GARLIC , LEAVES OF LEAVES

LEAVES . PEARLS OF PEARLS
LEAVES . PEARLS OF GARLIC
LEAVES , PEARLS OF LEAVES
LEAVES , GARLIC OF PEARLS
LEAVES , GARLIC OF GARLIC
LEAVES , GARLIC OF LEAVES
LEAVES , LEAVES OF PEARLS
LEAVES , LEAVES OF GARLIC
LEAVES , LEAVES OF LEAVES

estructura

dick higgins

© 1990

richard kostelanez

Obras presentadas:
No

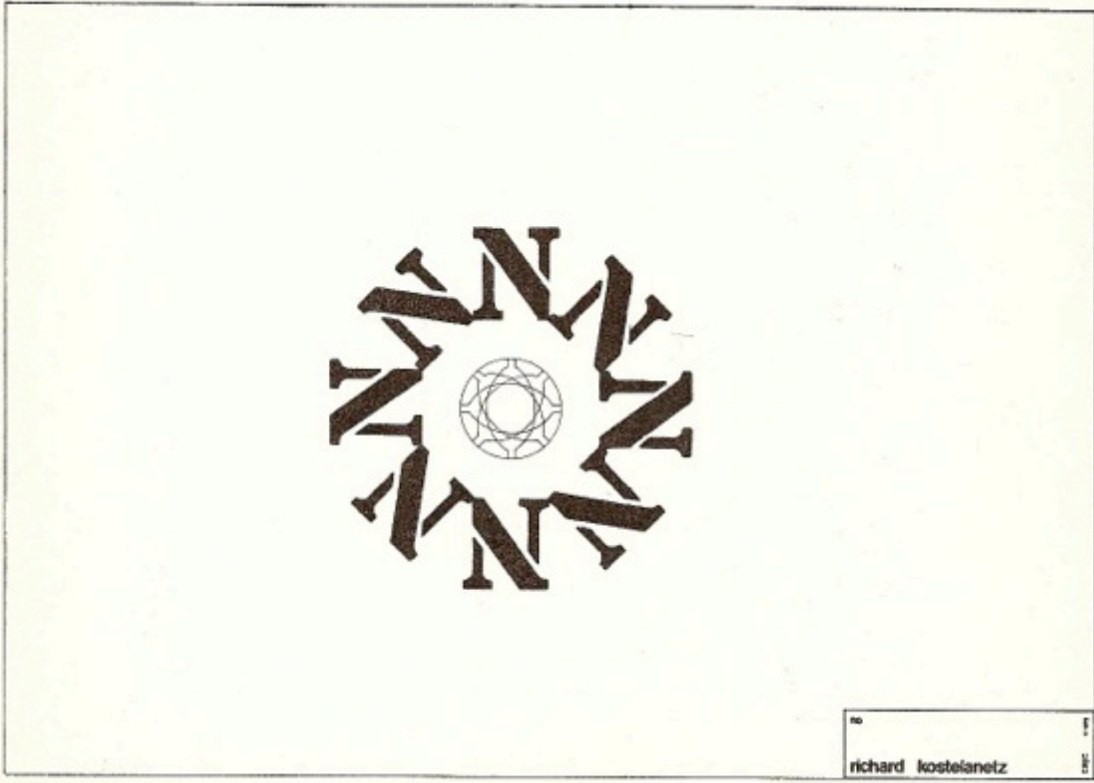
Works exhibited:
No

Nació en Estados Unidos en 1940. Vive en Nueva York. Autor de: "The Theatre of Mixed Means", 1968; "Visual Language", 1970; "Metamorphosis in the Arts", 1972; "Music of Today", 1967; "The New American Arts", 1965. Escribe contribuciones para revistas como Artscanada, The Sunday Times (Londres), Book Week, etc. Editor de "Arts in Society", "The Humanist", "Lotta Poetica".

Born 1940 in the United States. Lives at New York. Author of: "The Theatre of Mixed Means", 1968; "Visual Language", 1970; "Metamorphosis in the Arts", 1972; "Music of Today", 1967; "The New American Arts", 1965. Writes contributions for magazines and reviews as Artscanada, The Sunday Times (London), Book Week, etc. Contributing Editor of "Arts in Society", "The Humanist", "Lotta Poetica".

```

[RRRRRRRRRRRRRRRRRRUUUUUUUUUUUU
[      RRR      UUUUUUUUUUU
[R RRRRRRRRRRRRR RRU UUUUUUUUUUU
R RRRRRRRRRRRRR RU UUUUUUUUUUU
[R RRRRRRRRRRRRR RU UUUUUUUUUUU
CR RRRRRRRRRRRRR RU UUUUUUUUUUU
CR RRRRRRRRRRRRR RU UUUUUUUUUUU
CR RRRRRRRRRRRRR RU UUUUUUUUUUU
CR RRRRRRRRRRRRR RU UUUUUUUUUUU
[R RRRRRRRRRRRRR RU UUUUUUUUUUU
[R      RRRU UUUUUUUUUUU
[R RRRRRRRRRR RRRRU UUUUUUUUUUU
[R RRRRRRRRRR RRRRU UUUUUUUUUUU
[R RRRRRRRRRR RRRUU UUUUUUUUUUU
[R RRRRRRRRRR RRRUUU UUUUUUUUU
[R RRRRRRRRRR RRUUUU UUUUUUU
: RRRRRRRRRR      UUUUUU
:RRRRRRRRRRRRRRRRUUUUUUUUUUUU
  
```



no
richard kostelanez

uzi kotler

Obras presentadas:
Estudio de incentivación visual
en vías rurales
Líneas de altura - Bahía Paraíso -
Antártida Argentina
Señalizador

Nació en Buenos Aires en 1942.
Vive en Israel desde 1962, donde
estudia y enseña en la Escuela
de Arquitectura Technion de
Haifa. En 1971 obtiene una beca
y desarrolla en la Argentina —su
país natal— una investigación sobre
programas para aplicar a cami-
nos,, autorrutas, y espacios abier-
tos.

Works exhibited:
Study of visual incentivation in rural
areas
Height lines - Bahía Paraíso -
Antártida Argentina
Signalizer

Born in Buenos Aires 1942. Lives
in Israel since 1962, where he
studies and teaches at the Technion
Art School of Haifa. In 1971 he
obtains a scholarship and deve-
lops in Argentina —his country
of birth— an investigation on pro-
grammes applicable to highways,
roads and open spaces.



auro lecci

Nació en 1938 en Firenze, Italia. Estudió arquitectura, arte, música electrónica en Italia y EE.UU. Trabaja actualmente en la Universidad de Massachusetts, Amherst, U.S.A.

Obras presentadas:
Coordenadas fundamentales para un tercer mundo I
Coordenadas fundamentales para un tercer mundo II
Coordenadas fundamentales para un tercer mundo II

Yo considero que lo fundamental de mi trabajo actual es: Primero, la definición y construcción de un marco para el set de entidades y relaciones que son partes del sistema objeto de una investigación en cada momento determinado. Segundo, llevar a cabo la investigación del sistema, desde el punto de vista del receptor.

Born in 1938 at Firenze, Italy. Studied architecture, art electronic music in Italy and U.S.A. At present works at the Massachusetts University, Amherst, U.S.A.

Works exhibited:
Fundamental coordinates for a Third World I
Fundamental coordinates for a Third World II
Fundamental coordinates for a Third World III

I consider the fundament of my present works is: First, the definition and construction of a frame for the set of entities and relations which form part of the system object of an investigation of the system. as from the point of view of the receptor.



COORDINATE FONDAMENTALI PER UN TERZO MONDO SPAZZO A

A: :AREA

x **AMERICA LATINA**

y **ASIA**

z **AFRICA**

coordinate fondamentali
pour un tiers monde 1
auro lecci

juan bercetche

Obras presentadas:

Malla 10 x 10
Reducción
Causa y Efecto
Descomposición de una fuerza
Despiece en 0.403

Works exhibited:

Mesh 10 x 10
Reduction
Cause and Effect
Descomposition of a Force
Break-down in 0.403

Nació en Buenos Aires, en 1944. Arquitecto. Integra el Grupo de los Trece. Participó en las siguientes exhibiciones: XVIII Concurso Anual SHA de Estímulo para Jóvenes Artistas Plásticos. Buenos Aires, 1971. Fotografía Tridimensional I, CAYC, Buenos Aires, 1972. Arte de Sistemas. III Bienal de Arte Coltejer, Colombia, 1972. Museo de Arte Contemporáneo, Lima, Perú, 1972. Hacia un perfil de Arte Latinoamericano, Quito, Ecuador, 1972. Certamen de Nuevas Experiencias de Arte, Fundación Bonafide, Buenos Aires, 1972.

TODA PROFESION * EXISTE PORQUE EXISTE UN PROBLEMA A RESOLVER.

TODAS LAS PROFESIONES. EL ARTE ENTRE ELLAS, ESTAN EN CRISIS.

LA CRISIS PROVIENE DE QUE EL PROBLEMA NO SE HALLA EN LA ESFERA DE LAS PROFESIONES, SINO QUE ES EXTERIOR A ELLAS.

PROFESION: del latín "professio". ACCION DE PROFESAR. CONFESION PUBLICA DE UNA COSA.

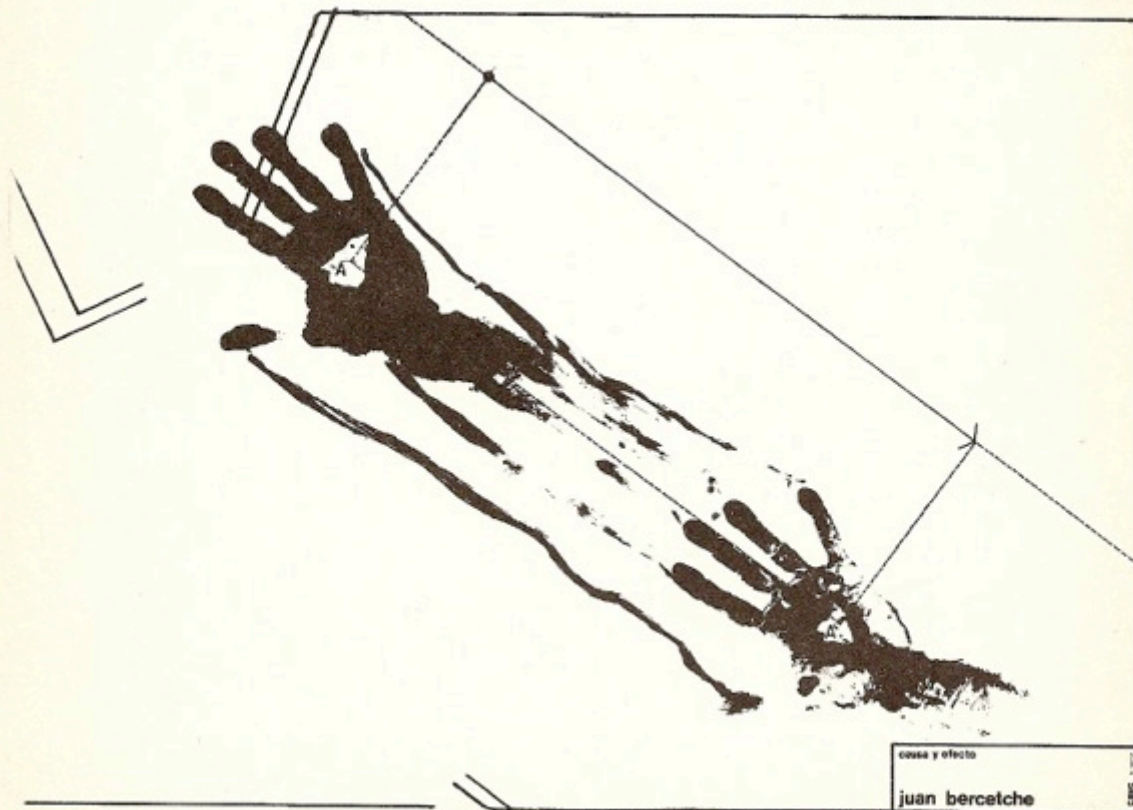
Born Buenos Aires. 1944. Architect. Integrates The Group of the Thirteen. Participated in the following exhibitions: XVIII Annual Context at SHA for Young Plastic Artists, Buenos Aires, 1971. Tridimensional Photography I. CAYC, Buenos Aires, 1972. Art Systems, III Biennial Coltejer Art, Colombia, 1972. Museum of Contemporary Art, Lima, Perú, 1972. Towards a Latin American Profile of Art, Quito, Ecuador, 1972. Context New Experiences of Art, Bonafide Foundation, Buenos Aires, 1972.

ALL PROFESSIONS * EXIST BECAUSE THERE IS A PROBLEM TO RESOLVE.

ALL PROFESSIONS, THE ART AMONGST THEM, ARE IN CRISIS.

THE CRISIS OVERCOMES BECAUSE THE PROBLEM IS NOT IN THE SPHERE OF PROFESSIONS, BUT IS EXTERIOR TO THEM.

PROFESSION: of latin "professio". ACTION OF PROFESSING. PUBLIC CONFESSION OF A THING.



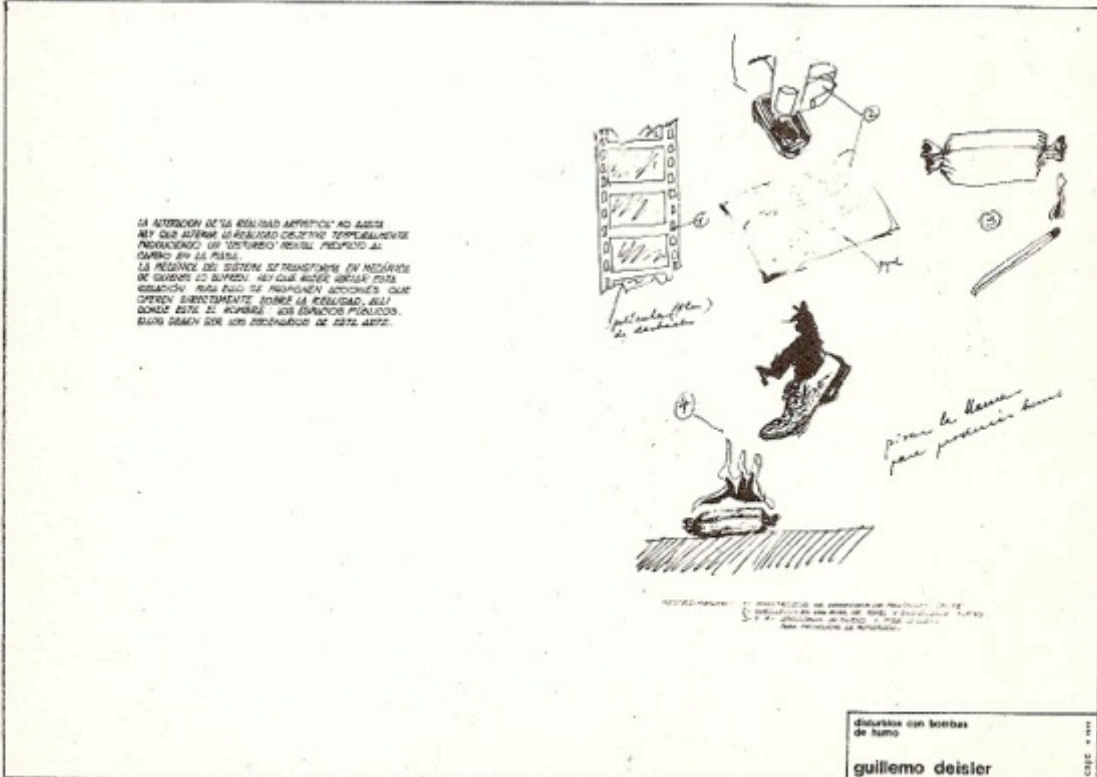
guillermo deisler

Obras presentadas:
Disturbios con bombas de humo
Interrupción cruce peatonal
La idea y el pensamiento como obra de arte

Nació en Santiago de Chile en 1936.
Es grabador y xilógrafo. Dirige una colección de poesía visual. Tiene una cátedra de Arte Visual en la Universidad de Chile en Antofagasta. A partir del año 1968 se dedica a la poesía visual.

Works exhibited:
Smoke Bombs Riots
Pedestrian Crossing Interruption
The Idea and thought as work of art

Born 1936 at Santiago de Chile.
Works on gravures and xilopraghs. Editor of a collection of visual poetry. Teaches at the University of Antofagasta (Chile) Visual Art. Since 1968 is dedicated to visual poetry.



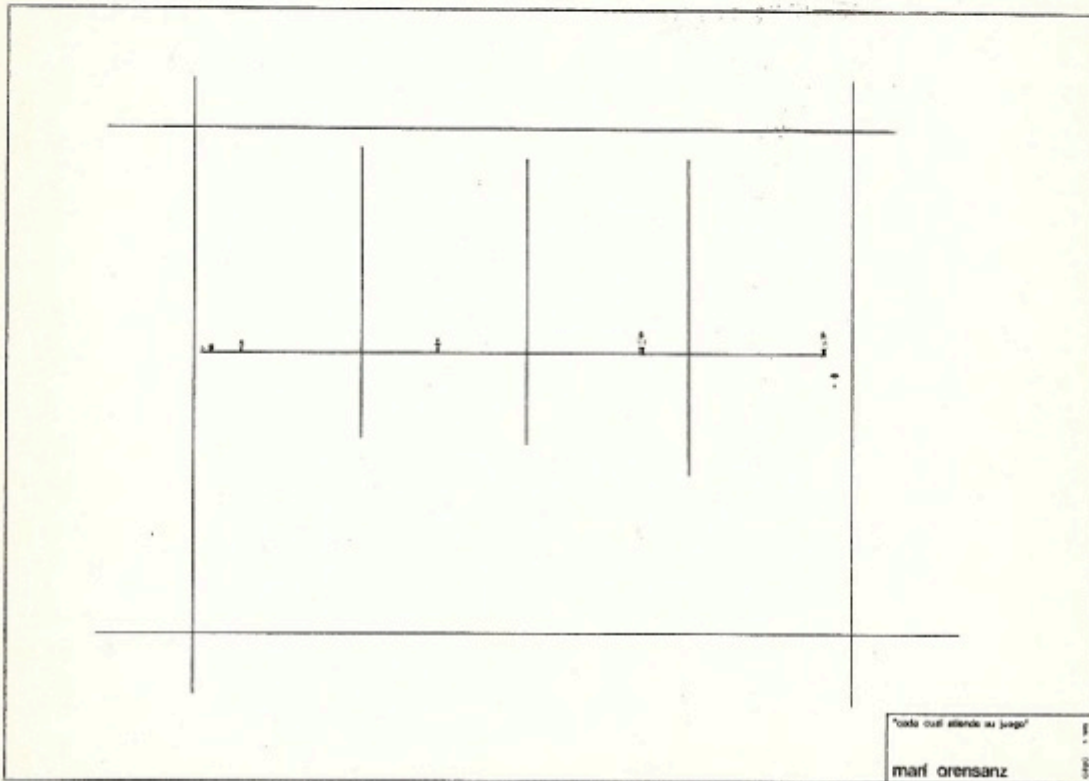
marie orensanz

Obras presentadas:
Cuidado con la subida
Los caminos conducen a ...
Cada cual atiende su juego

Works exhibited:
Be careful with the ascension
All roads lead to ...
Each one plays its own game

Nació en Mar del Plata en 1936, provincia de Buenos Aires, Argentina. Estudia en los talleres de E. Pettoruti y A. Seguí. Viajes de estudio a Europa en 1953, 1962 y 1964. Viaje de estudio a Estados Unidos y México en 1966. Exhibe desde 1963. En 1964 obtiene el Premio a un Artista Extranjero en el Museo de Arte Moderno de París.

Born in 1936 in Mar del Plata (Province of Buenos Aires). Studied in the workshops of E. Pettoruti and A. Seguí. Travelled to Europe in 1953, 1962 and 1964; and to U.S.A. and Mexico in 1966. Exhibits since 1963. In 1964 obtained the prize to a Foreign Artist at the Museum of Modern Art of Paris.



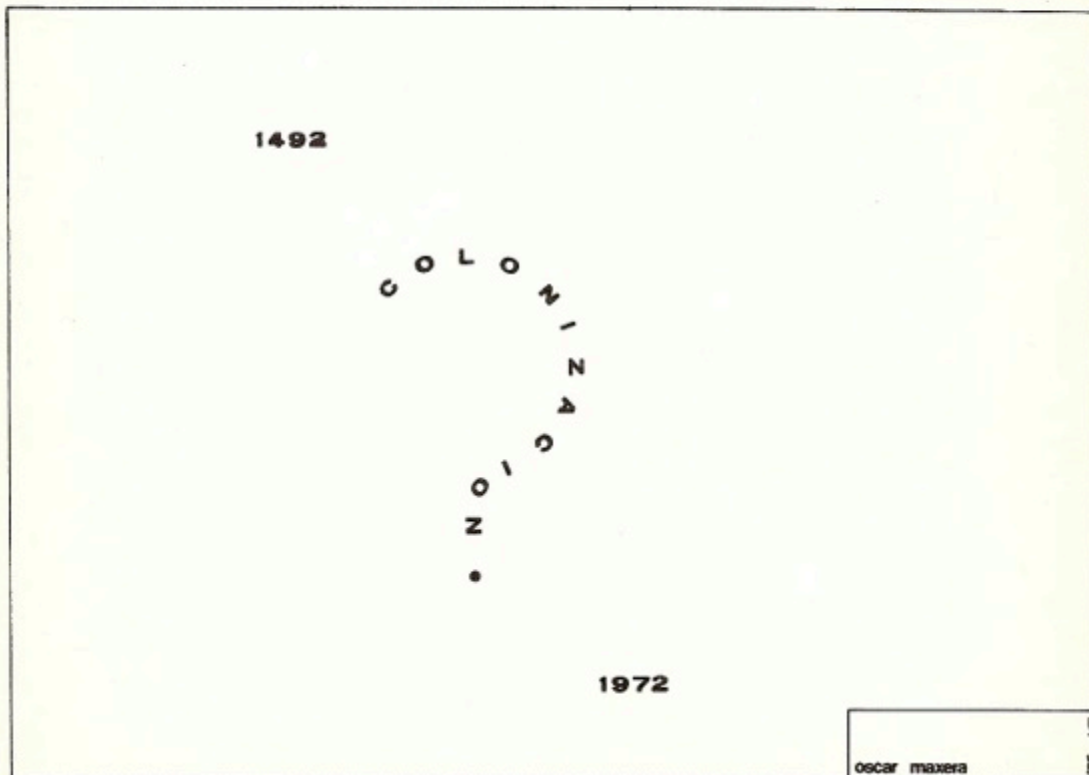
oscar maxera

Obras presentadas:
Finalidad de la Creación
Colonización

Works exhibited:
Object of Creation
Colonization

Nació en Argentina. Exposiciones:
1970, Primer Certamen Nacional
de Investigaciones Visuales. 1971,
Galería Lirolay. 1972, invitado por
el Centro de Arte y Comunicación
participa de las siguientes muestras:
Fotografía Tridimensional, CAYC,
Buenos Aires; III Bienal Coltejer,
Medellín, Colombia; Arte como
Idea en la Argentina, Quito, Ecua-
dor; Arte de Sistemas, Instituto
de Arte Contemporáneo, Lima,
Perú; Encuentro Internacional
de Arte de Pamplona, España.

Born in Argentina. Exhibitions:
1970, First National Competition
on Visual Investigations. 1971,
Lirolay Gallery. 1972, invited by
CAYC, participates in Tridimen-
tional Photography. Buenos Aires;
III Biennial of Art Coltejer, Me-
dellín, Colombia; Art Systems and
Towards a Profile of Latin Ame-
rican Art at Pamplona, Spain, and
Lima, Perú.



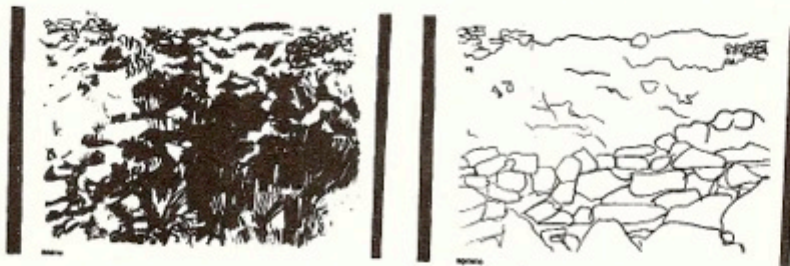
osvaldo romberg

Obras presentadas:
Situación de tiempo

Works exhibited:
Situation of time

Nació en Buenos Aires en 1938. Estudió y luego enseñó en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Desde 1957 viajó en reiteradas oportunidades por Europa y Estados Unidos exhibiendo su obra. En 1968 obtiene el Gran Premio de Grabado del Salón Nacional de Buenos Aires.

Born in Buenos Aires, in 1938. Studied and later taught at Faculty of Architecture of the University of Buenos Aires. Since 1957 has travelled several times to Europe and the United States presenting his works. In 1968 he obtains the prize for engraving at the National Hall of Buenos Aires.



descomposición simultánea de un paisaje y de una población tucumana desocupada

situación de tiempo
osvaldo romberg

clorindo testa

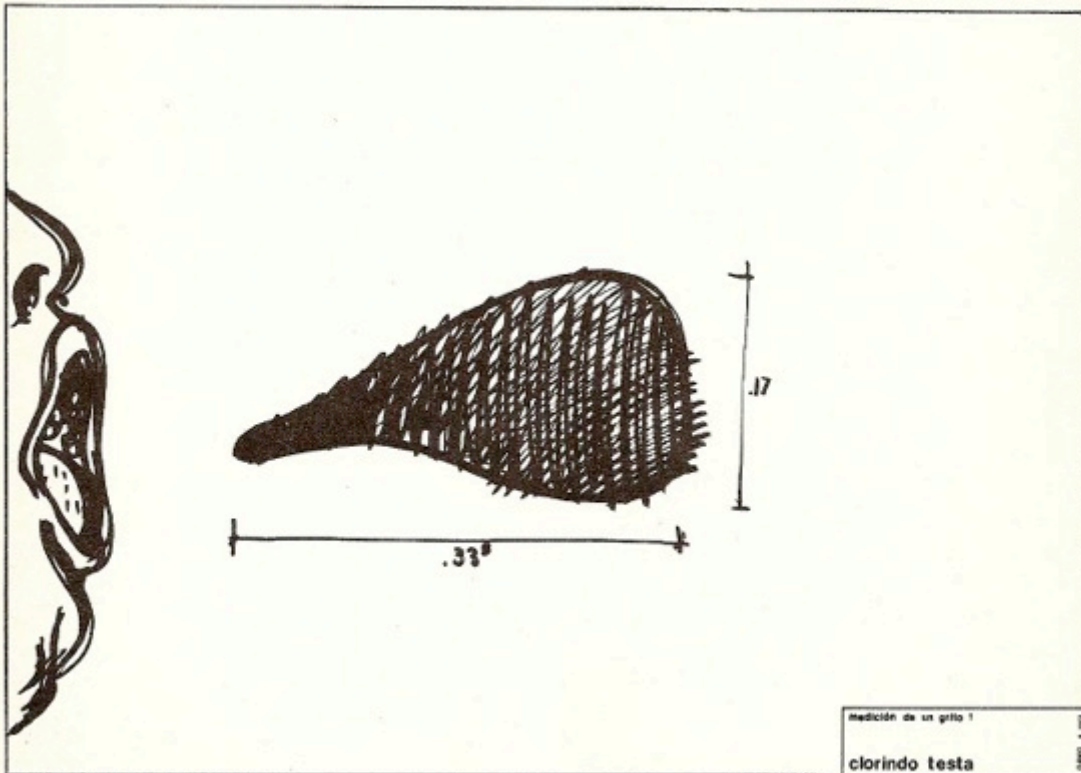
Obras presentadas:
 Medición de un grito 1
 Medición de un grito 2
 Medición de un grito 3

Works exhibited:
 Measurement of a shout 1
 Measurement of a shout 2
 Measurement of a shout 3

Nació en 1923 en Nápoles, Italia. Graduado de Arquitecto en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires en 1948. Entre los años 1949/51 reside en Italia becado por la Universidad Nacional de Buenos Aires. 1956/59. Profesor en la Facultad de Arquitectura. A partir de 1962 expone en distintas galerías y museos del país y del exterior. En 1958 obtiene una medalla de oro en la Exposición Universal de Bruselas; 1961, Premio Nacional Di Tella de pintura; 1965, Premio Arte de América en la Bienal Kaiser; 1969, Premio Somisa. Participó en diversas Bienales de San Pablo y Venecia. No nos alcanzaría el espacio de este catálogo para enumerar sus premios y menciones como arquitecto entre 1951 y la fecha.

Born in 1923 at Naples (Italy). Graduated in 1948 as Architect at the University of Buenos Aires. Between 1949/51 resides in Italy under a scholarship from the University of Buenos Aires. 1956/59, Professor at the Faculty of Architecture. From 1962 exhibits at different galleries and museums

of Argentina and abroad. In 1958 obtains a gold medal at the Universal Exhibition of Brussels; 1961, National Prize for Paintings at Di Tella; 1965, Art of America Prize at the Kaiser Biennial. 1969, Somisa Prize. Has participated in various biennials at Sao Paulo and Venice. We lack space to mention in this catalogue all the prizes and awards he has received as architect since 1951 to date.



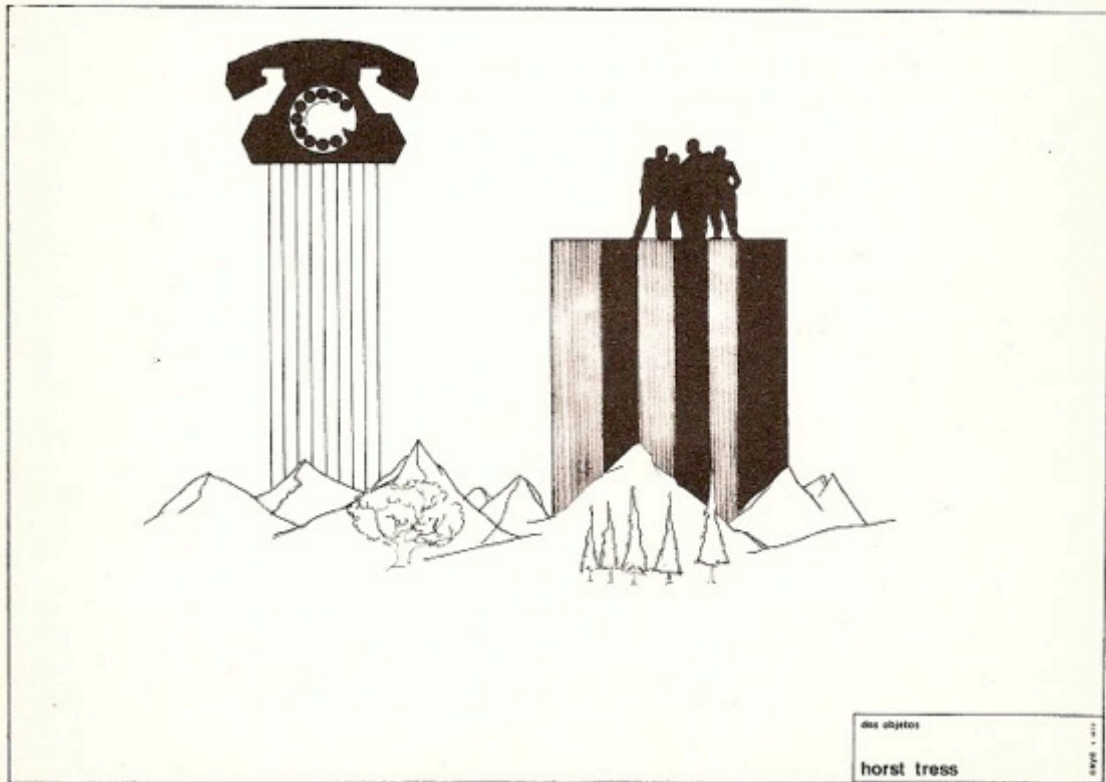
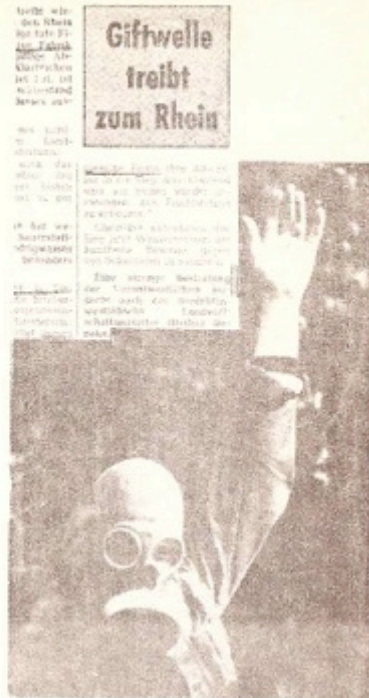
horst tress

Obras presentadas:
Ascensor
Dos Objetos

Nació en 1950 en Koln (Alemania).
Estudió y trabajó de tipógrafo y
en la industria gráfica. Co-fundador
en 1969 del Grupo Quo minus.
Realizó exposiciones en varios mu-
seos y galerías de Alemania, Sid-
ney (Australia) y Osaka (Japón).

Works exhibited:
Elevator
Two Objects

Born in 1950 at Koln (Germany).
He studied and worked as printer
and in the graphic industry. Co-
founder in 1969 of the Quo minus
Group. He exposed in various
museums and galleries of Germa-
ny, Sydney (Australia) and Osaka
(Japan).



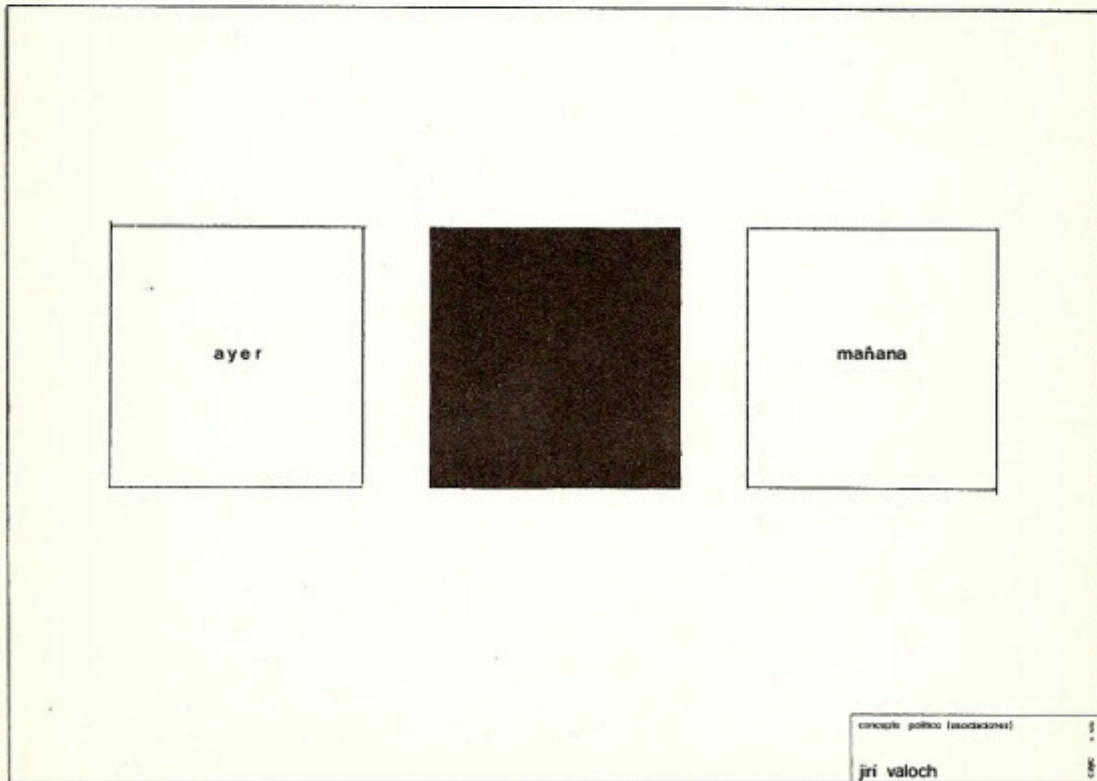
jiri valoch

Obras presentadas:
Concepto Político
Cuatro Asociaciones
Hágalo Ud. mismo

Works exhibited:
Political Concept
Four Associations
Do it yourself

Nació en 1946, vive en Brno. Terminó sus estudios de filosofía en la Universidad de Brno. Desde 1964 dedicado a la poesía experimental (visual y concreta). 1966: Textos - direcciones para medio ambientes y situaciones. 1968: Acciones y poemas realizables. 1970: Tierra poemas y acciones. Participó en 45 exposiciones poesía-visual-concreta-espacial en Europa y América. Escribió poemas en revistas, catálogos, etc.

Born in 1946. Lives at Brno. Finalized his studies in philosophy at the University of Brno. Since 1964 he is dedicated to the experimental poetry (visual and concrete). 1966: Text for environments. 1968: Actions and poems. 1970: Land, poems actions. Participated in 45 exhibitions in Europe and America. Wrote poems for magazines and papers.



horacio zabala

Obras presentadas:
Fuerza: Tensión por superficie
Las deformaciones son proporcionales a las tensiones
Sin título
Sin título
Sin título

Works exhibited:
Force: Tension by surface
Deformations are proportioned to the tensions
Untitled
Untitled
Untitled

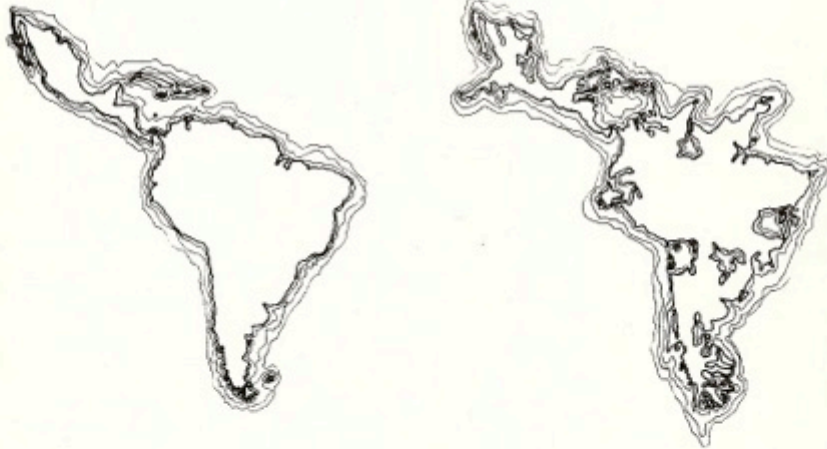
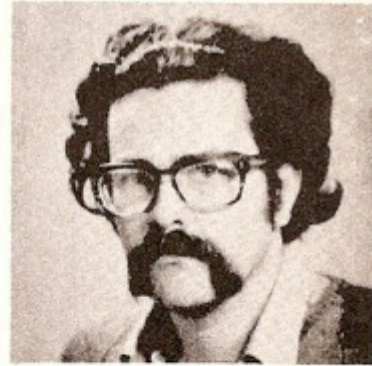
Nació en Buenos Aires en 1943.
Arquitecto. Comienza a exhibir en 1967.

Born Buenos Aires, 1943. Architect.
Starts exhibiting in 1967.

FIJANDO LIMITES, EL ARTE ES UN PUNTO DE VISTA. TRABAJANDO CON RELACIONES LOGICAS PODEMOS PASAR DE CONTEMPLADORES ESTETICOS A RAZONADORES. EL ASPECTO FORMAL PASA INADVERTIDO CUANDO ESTAMOS ANALIZANDO. SOLO CONTRIBUYE A "LO DADO" A "DARSE". EL ERROR EMPIEZA CUANDO DE LOS CONCEPTOS QUEREMOS VER EXPRESIONES O EN LOS HECHOS SUBSTITUYENTES ENCONTRAR LOS HECHOS SUBSTITUIDOS. PROPUGNANDO TESIS A PARTIR DE REFERENCIAS CLARAS, EL ARTE TIENE UNA FINALIDAD EN VISTA A DETERMINADOS EFECTOS.

PROPOSING THESIS FROM CLEAR REFERENCES, ART HAS A FINALITY IN VIEW TO DETERMINED EFFECTS.

ESTABLISHING LIMITS. ART IS A POINT OF VIEW. WORKING WITH LOGIC RELATIONS WE CAN PASS FROM AESTHETIC CONTEMPLATORS TO REASONERS. THE FORMAL ASPECT PASSES INADVERTEDLY WHEN WE ARE ANALYSING AND ONLY CONTRIBUTES TO "THE GIVEN", "TO GIVE". THE ERROR STARTS WHEN WE WISH TO SEE EXPRESSIONS FROM THE CONCEPTS OR IN THE REPLACEABLE FACTS FIND THE SUBSTITUTED FACTS.



LAS DEFORMACIONES SON PROPORCIONALES A LAS TENSIONES

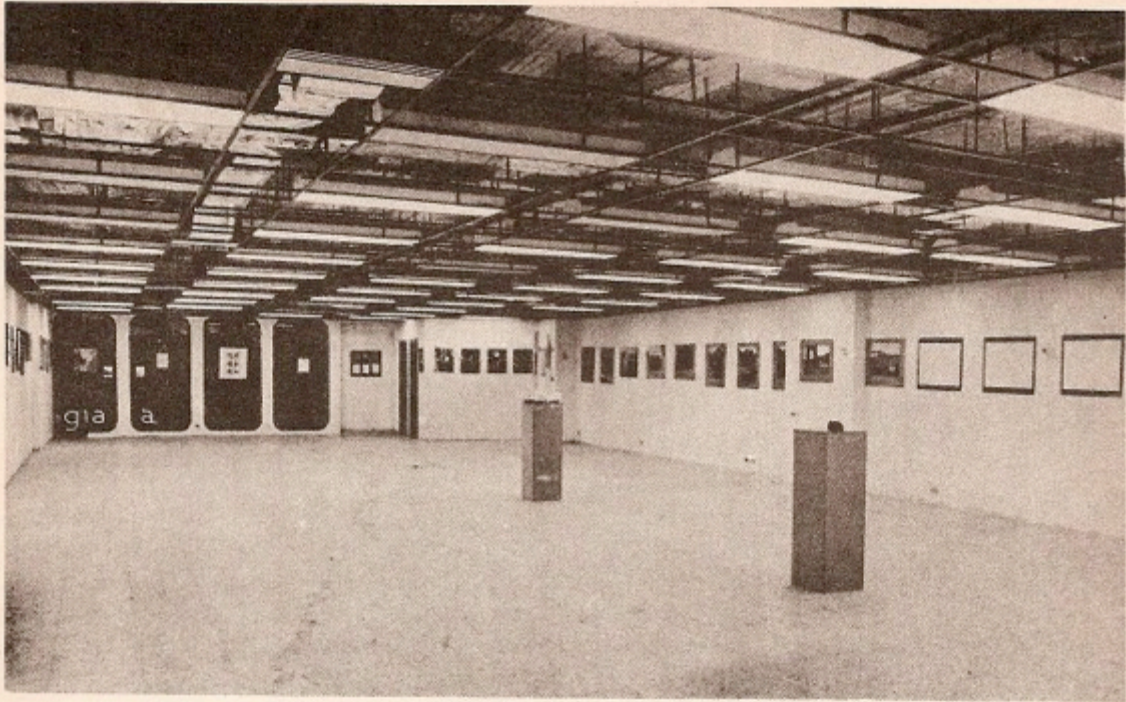
horacio zabala

1966

Los jurados de la III Bienal Coltejer, Gillo Dorfles y Jasia Reichardt. Entre ambos el artista argentino Carlos Ginzburg, integrante del Grupo de los Trece.

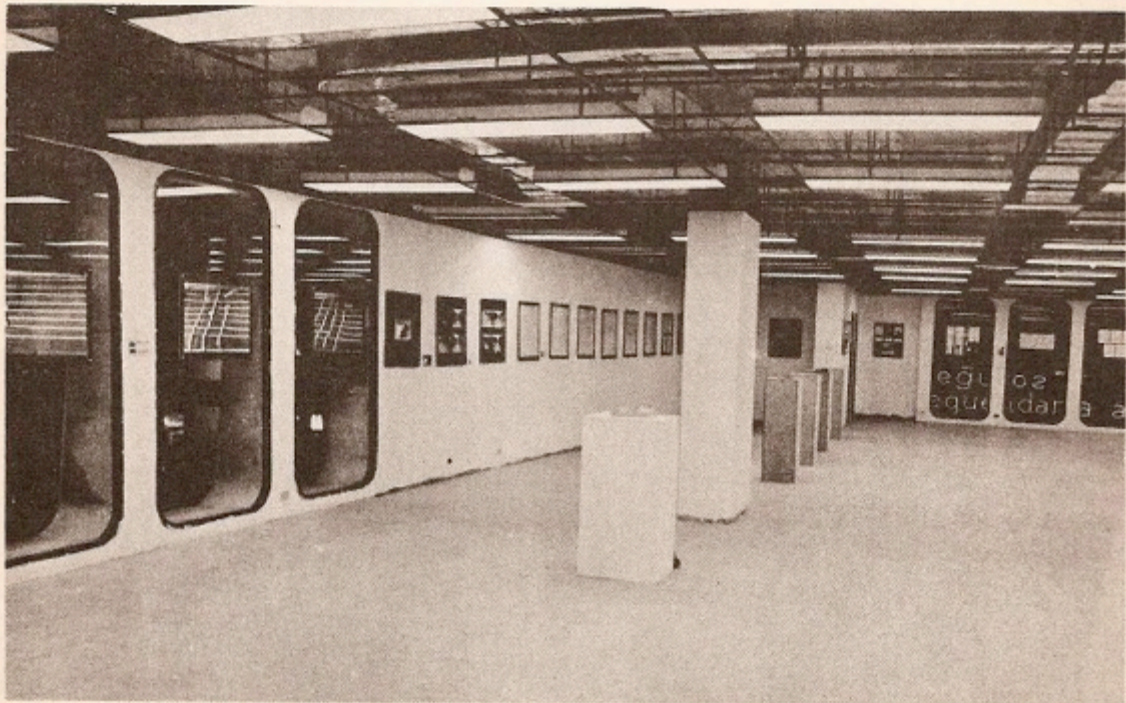
The jury at the III Coltejer Biennial, Gillo Dorfles and Jasia Reichardt. Between them the Argentine artist Carlos Ginzburg, who integrates the Group of the Thirteen.





Hacia un Perfil del Arte Latinoamericano exhibida en la III Bienal Coltejer, organizada por el Centro de Arte y Comunicación en Medellín, Colombia (Mayo-Junio 1972).

Towards a Profile of Latinamerican Art exhibited at the III Coltejer Biennial, organized by the Center of Art and Communication in Medellín, Colombia (May-June 1972).



Diseño Gráfico:
Jorge Glusberg
Impresión: Artes Gráficas Delgado
Fotograbados: Eica S. R. L.
Linotipia: Linosur S. A.
Proyecciones cinematográficas:
Meyer Film, Gral. Urquiza 178
Proyecciones en video:
Trangsa, Sarandí 140

Graphic Design:
Jorge Glusberg
Printed: Artes Gráficas Delgado
Photo-gravures: Eica S. R. L.
Linotype: Linosur S. A.
Cinema projections:
Meyer Film, Gral. Urquiza 178
Video-tape:
Trangsa, Sarandí 140

Editado por: Centro de Arte
y Comunicación
Elpidio González 4070
Buenos Aires - Argentina
Fecha de impresión: 20/6/72
Impreso en: Artes Gráficas Delgado
Pedro Lozano 4602/12 - Capital
Ejemplares: 2.000

Edited by: Centro de Arte
y Comunicación
Elpidio González 4070
Buenos Aires - Argentina
Printing date: 20/6/72
Printed in: Artes Gráficas Delgado
Pedro Lozano 4602/12 - Capital
Copies: 2.000

***Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* (1999). Imágenes de las obras de artistas incluidos en el apartado de Latinoamérica, curadora Mari Carmen Ramírez. Fotografías extraídas del catálogo de la muestra.**



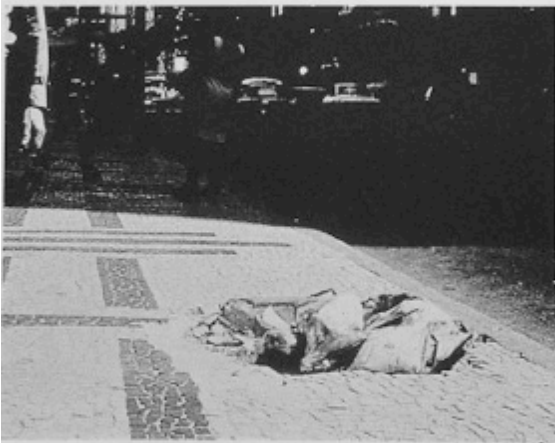


FIGURE 145.
Artur Barrio, *DEFL ... —situação ... +s+ ... ruas*,
April 1970, documentation in slide projections.
Collection of the artist.



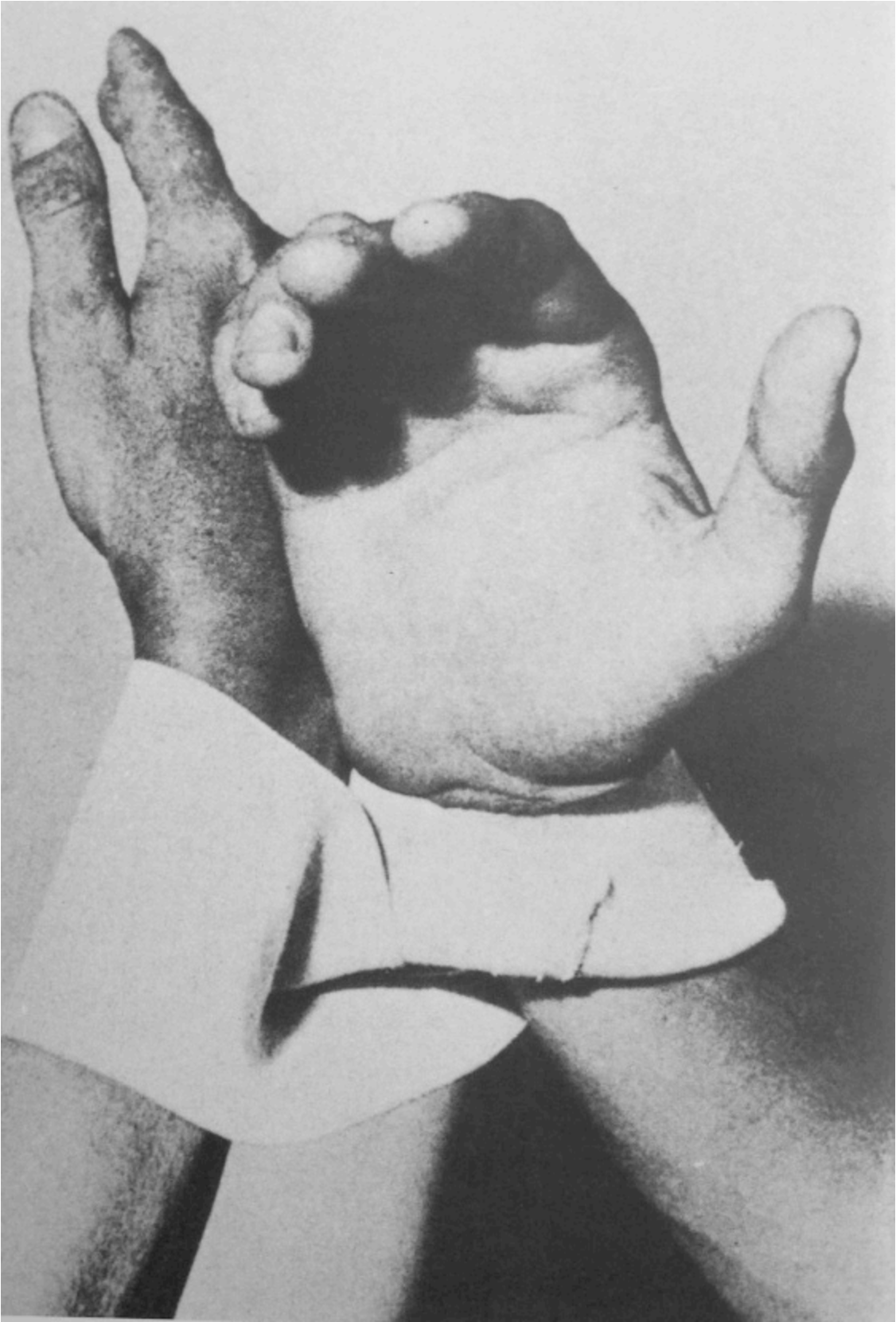
FIGURE 146.
Victor Grippo, *Analogía I (Analogy I)*, 1970-71. (on right), potatoes, zinc and copper electrodes, electrical wires, instrument to measure a continuous low-voltage current, push-button, text, and wood. Ruth Benzacar Galería de Arte, Buenos Aires.



FIGURE 147.
Alberto Greco, from the series *Vivo dito*, 1962,
documentary photograph.



FIGURE 148.
Oscar Bony, *La familia obrera* (*Proletarian Family*), 1968, documentary photograph of performance held at Experiencias 68 Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires. Collection of the artist.



LYGIA CLARK



HELIO OITICICA

Cuando Dios miró la tierra y he aquí que estaba corrompida, porque toda carne había corrompido su camino sobre la tierra y Dios dijo a Noé: El fin de toda carne ha venido delante de mí: hasta un Arca de madera de Gopher: harás aposentos en el Arca y los embetunarás con brea por dentro y por fuera. Y de esta manera la harás: de trescientos codos la longitud del Arca de cincuenta codos su anchura y de treinta codos su altura. Una ventana harás al Arca y la acabarás a un codo de elevación por la parte de arriba y pondrás la puerta del Arca a su lado; y la harás sira bajo segundo y tercio. Y he aquí que traigo un diluvio de aguas sobre la tierra para destruir toda carne en que haya espíritu de vida debajo del cielo: todo lo que hay en la tierra morirá.

Cuando Dios dijo todo esto a Noé, el gran caribal, el trepador obnubilado por la feroz alegría de saber la muerte de su prójimo como a sí mismo olvidó embetunar los desagües de su navío y cuando pararon siete de los cuarenta días de lluvias gordas el Arca hecha con los planos del cielo se hundió con gran estrépito de hubuyas y el sumero Noé con sus hijos con su mujer y con las mujeres de sus hijos se fue al infierno seco y con ellos la flor y nata de los serviles de sus cionarios los conservadores del reino animal: cada una de las siete parejas elegidas los generales de mar altos entorchados los sapos y los obreros los secretarios del pecado los cocodrilos y culebras de la OEA los leones arrodillados los corderos y los obispos los únicos catorce tipos religiosos que existían sobre la tierra y que el abominable Noé pudo localizar, se fueron a la mierda entre aguas y lluvias.



Pero entrante las mil rabias pecadoras las revolucionarias que no creyeron en Dios las marañollosas ateas las que supieron gobernar su cuerpo con libre albedrío, inflaron sus cuatro globos redondos y dulces se alimentaron las unas a las otras reciprocamente y volvieron a hacer pie entre los olivos: desesperado pie pues habían visto desaparecer uno a uno sin poder agarrarlos a todos sus hombres huesudos y duros que se hundieron como arcabúes. Pero por suerte el bueno de Satanás, ese aniano inventor desterrado junto las porres mas relectas de cada uno de los moribundos y contribuyó insertándolas el gran árbol embarazador sobre el que se precipitaron las maifragas sobre vivientes. Era un coral árbol caliente de fruto peregrino plantado rígido en la cumbre de una loma en el cruce de cuatro caminos repletos de maifragas vibrantes cuidando su turno y arriba: los grandes ráamos, las juanas enhorquilladas, las águiles Marias ensartadas cada una con su fruto profundo colgadas de los pedunculos como flores agitadas. Y mas arriba Dios que observaba al gran vegetal con esos curiosos frutos portizos, el formidable latido sincrónico y una nube de sudor y suspiros sobre el patio de mujeres ya ahitar borrachas de sava. Y nada pudo hacer Dios contra la vida.

"El Arca de Noé" o "El árbol embarazador" Leon Ferrari. Castellón 15/1/64.

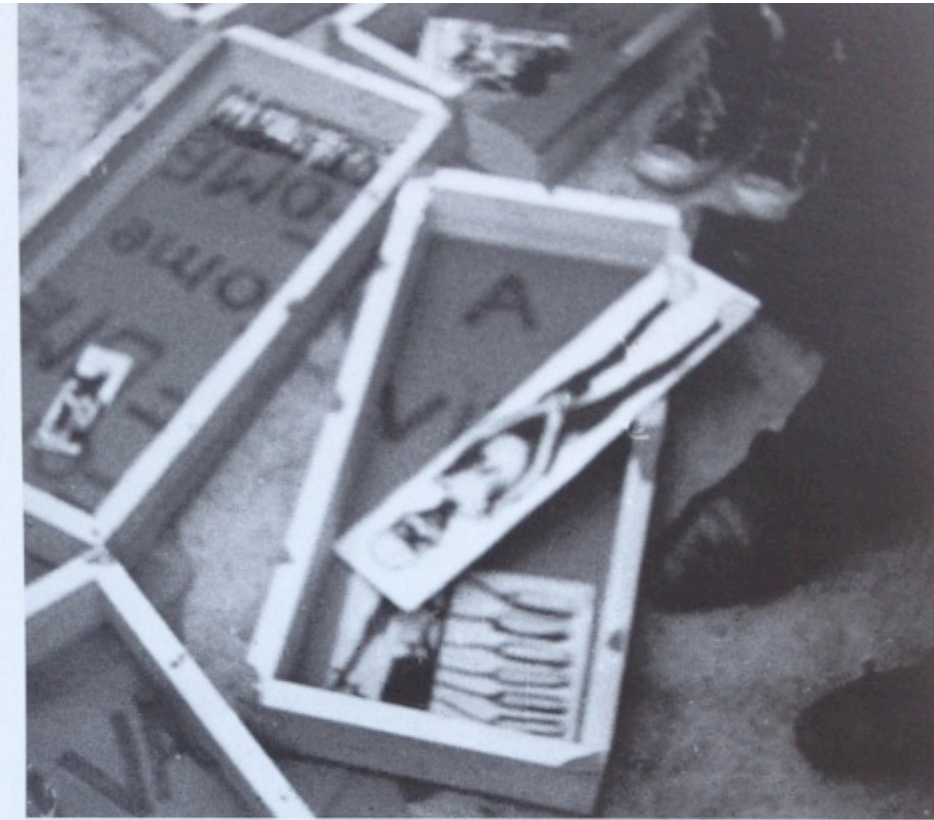
LEON FERRARI



FIGURE 152.
Antonio Caro, *Colombia, Coca Cola*, 1976,
enamel paint on tin. Collection Museo de Arte
Moderno, Bogotá.



EDUARDO COSTA



ANTONIO MANUEL

Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968 (2001). Imágenes de las obras de artistas incluidos en el apartado versión conceptual, curadora Mari Carmen Ramírez. Fotografías extraídas del catalogo de la muestra.





JOSÉ BALMES, *Realidad 11*, 1964



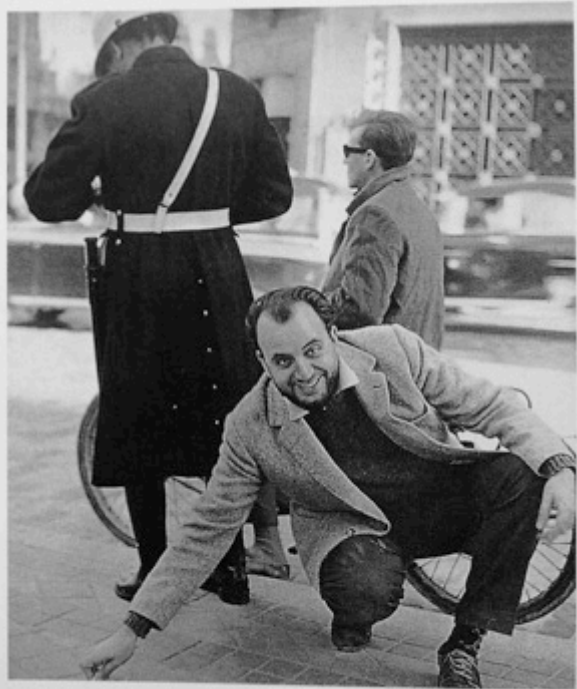
ARTUR BARRIO, *Trougha Ensangüentada*, c. 1969



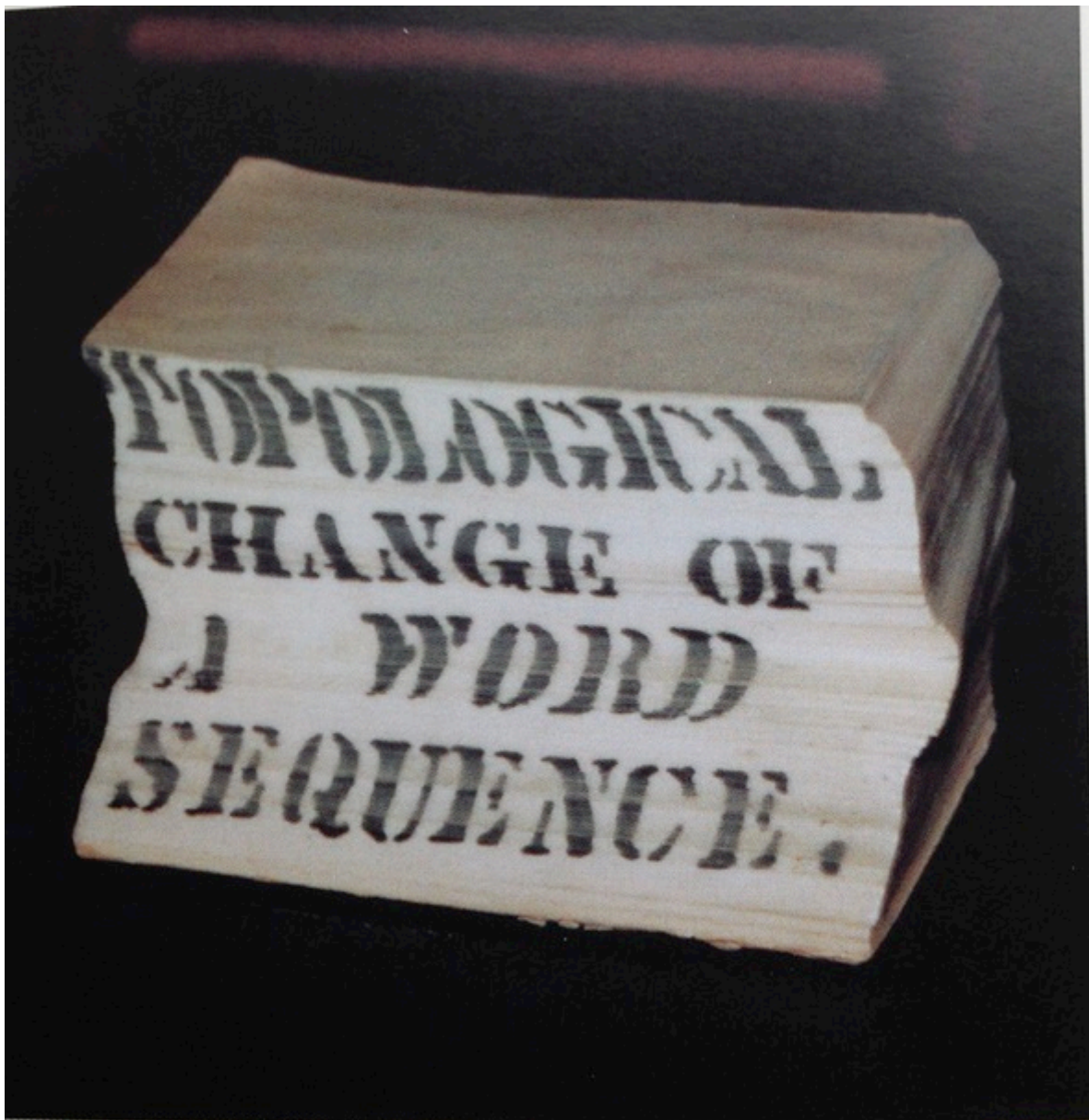
ARTUR BARRIO, *Situação... DEFL... +s+... ruas*, 1969



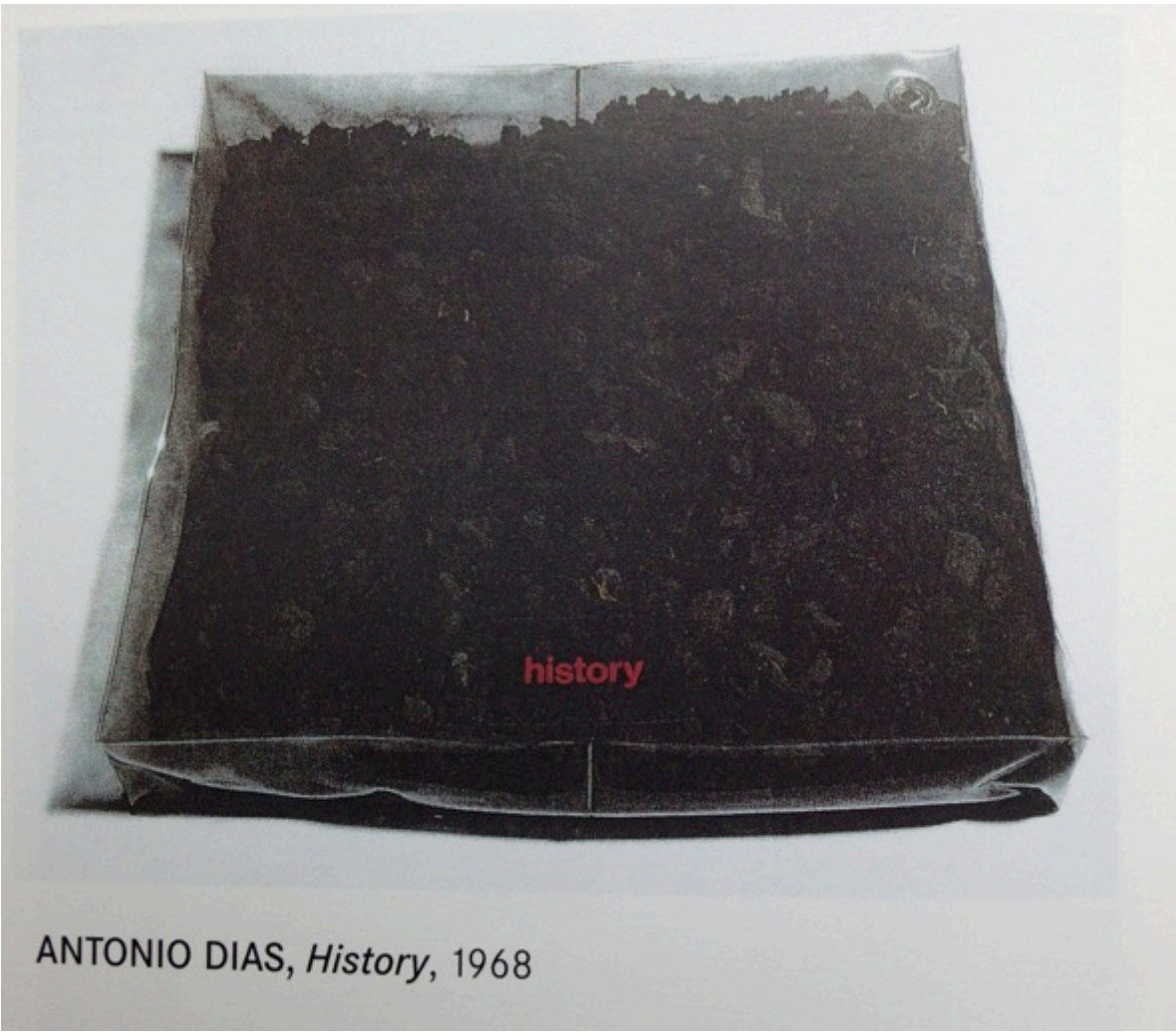
OSCAR BONY, *La Familia Obrera*, 1968-2000



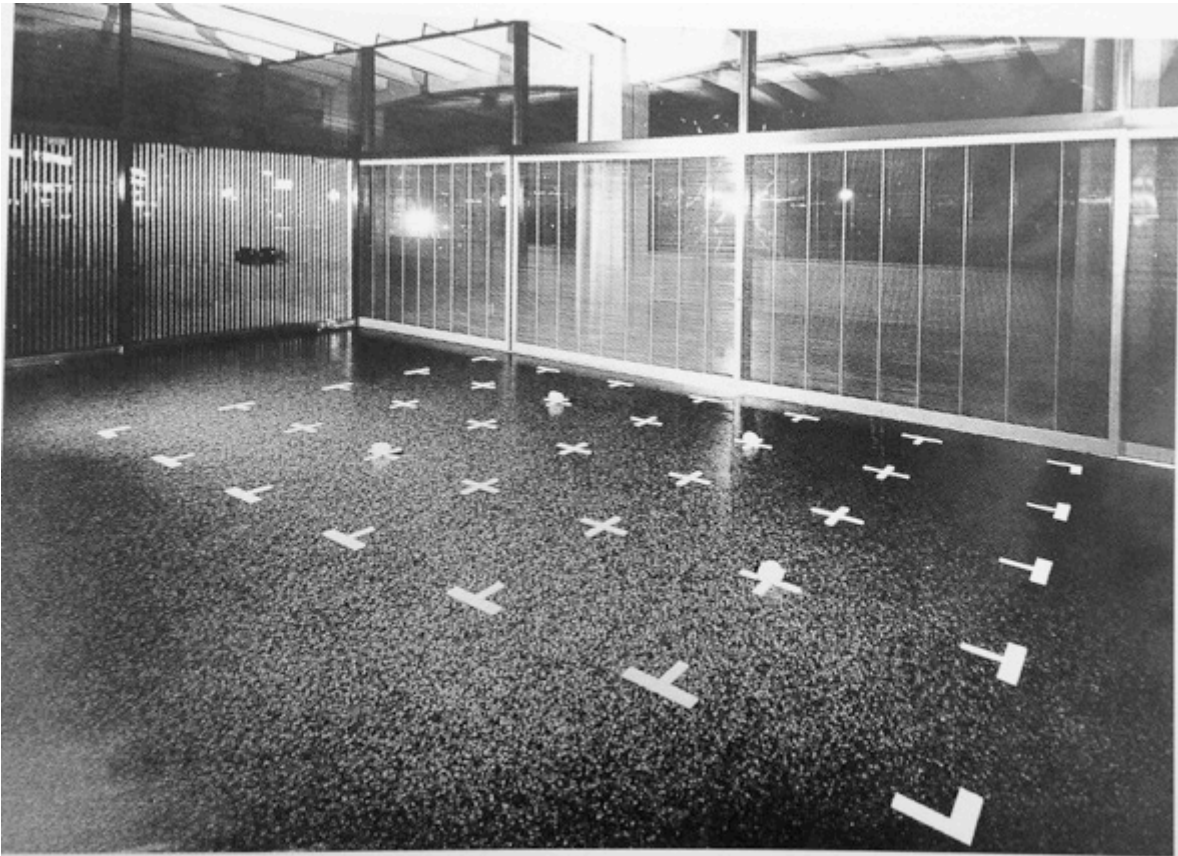
ALBERTO GRECO, *Serie Vivo-Dito*, 1963



LUIS CAMNITZER, *Topological Change of a Word Sequence*, 1969



ANTONIO DIAS, *History*, 1968



ANTONIO DIAS, *Do It Yourself: Freedom Territory*, 1968

UNA MODA (relato)

Para las grandes fiestas o para el cine. Este vestido o vestido incluye recortes totalmente en parte final de un dedo alzado, o de dos o tres de una misma mano.

Encuadran el dedo desde su posición lateral en posición, incluyendo la parte final de un dedo, o de dos o tres de una misma mano.

18 CABALLERO/VERBA

UNA FOLIA DE TELA SOBRE LA PIEL NATURAL. Presentamos para esta temporada una serie que comienza en una película delgada de oro que cubre toda la zona de la mano, agitando momentáneamente que reluce, todo su contorno y estructura de su forma. Estas piezas, simples pero muy sofisticadas, clásicas en su estilo pero muy modernas. Quiera llamar a la moda, pensar de un modo que cree un momento la vida misma que están distribuidas a medida.

Una variante para las ocasiones que giran —a qué se— de algunas estilizadas para las ocasiones en las que se requiere la elegancia, tanto en, para presentar el diseño hace entrega hacia abajo, o la muestra de algunas formas más sencillas.

Vistemos con esta idea. Para unas interpretaciones con sus detalles sutiles, son los que presentamos desde de esta misma línea. Una imagen clásica de la moda por lo tanto, elogiada por nuestro diseñador en esta temporada.

Entendemos que una belleza —una clara o abstracta— que precede de una idea, es siempre de un tipo o modo. Un tipo que es una de las razones, las personalidades, las fortalezas al resto de las modas.

Como ya habíamos afirmado las formas —y los detalles— serán siempre sencillos, un uso de estos estilos para los dedos de las manos, en caso que cualquier tipo de dedo y no solamente los dos últimos dedos. Estas piezas son más sencillas para presentar con un detalle, ya que, obviamente, el uso del dedo mismo se convierte en un detalle.

20 CABALLERO/VERBA

"Se acabó la contemplación estética porque la estética se disuelve en la vida social..."

Octavio Paz

Mesa y texto: Eduardo Costa, Juan Fianco
Fotos: Humberto Rojas, Roberto Ahuero
Modelo: María Lucrecia
Realización de los objetos para las fotos: Dante Niro

Otra variante requiere una idea que cubra la perfección que se hace a veces a los recortes sencillos de una persona: el uso que cubra a la zona lateral en cuando a una orilla, y de un modo tradicional se puede encontrar de él, un tipo a medida.

CABALLERO/VERBA 21

EDUARDO COSTA



EDUARDO COSTA



CILDO MEIRELES, *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula*, 1973



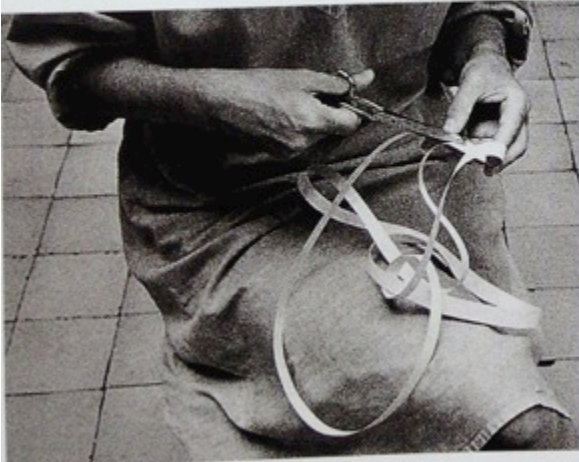
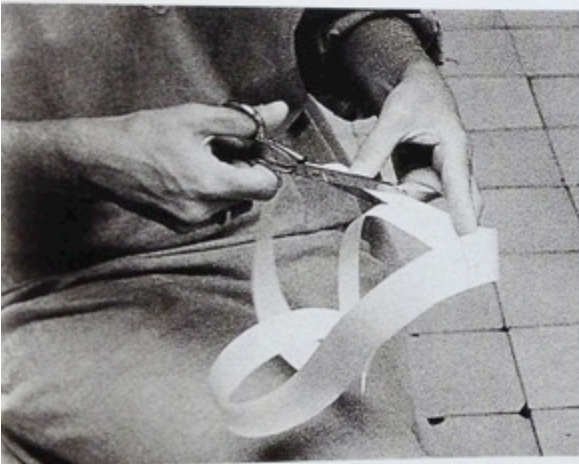
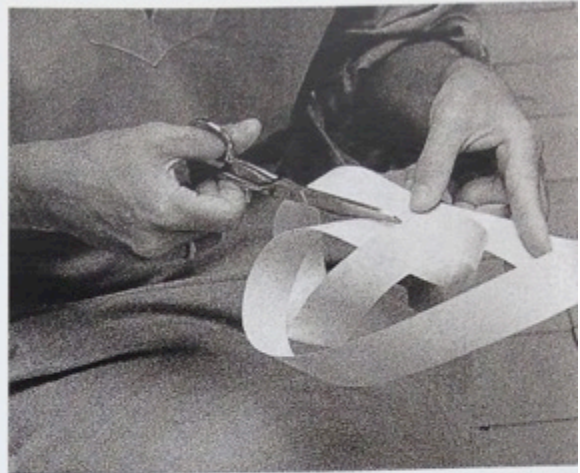
WALDEMAR CORDEIRO, *Dollar*, 1966



ANTÔNIO MANUEL, *O Corpo é a Obra*, 1970



ANTÔNIO MANUEL, *Representação outra vez/eis o saldo*, 1968



LYGIA CLARK, *Caminhando*, 1963



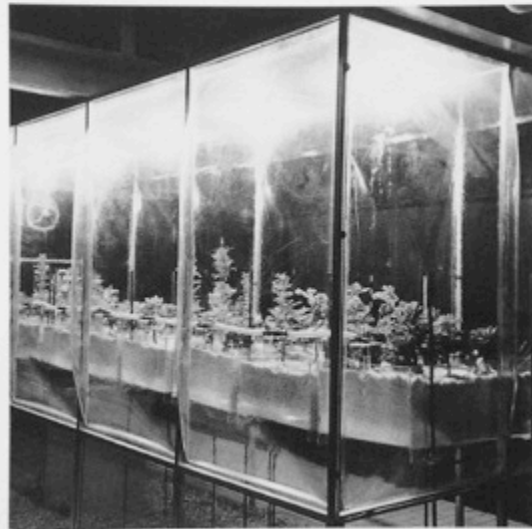
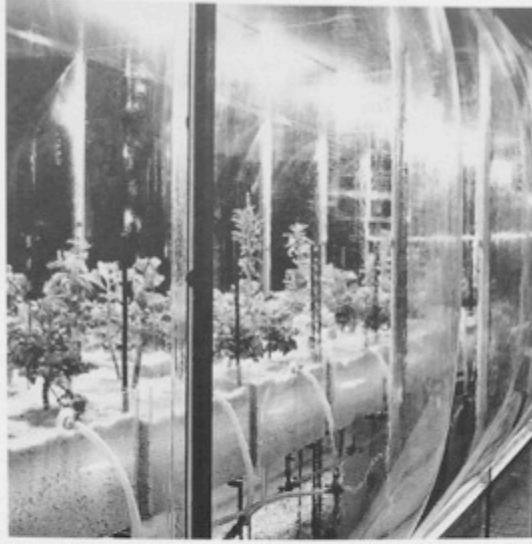
HÉLIO OITICICA, *Bólido Vidro 4, Terra*, 1964



HÉLIO OITICICA, *Parangolés*, 1970



LUIS FERNANDO BENEDIT, *Minibiotrón*, 1970



LUIS FERNANDO BENEDIT, *Fitotrón*, 1972-73



CARNEVALE, FAVARIO, RENZI, et al., *Ciclo de Arte Experimental*, Feb.-Mar. 1968



EDUARDO FAVARIO, *Obra Clausurada*, 1968



TUCUMÁN ARDE, Acción Político-Experimental Colectiva, 1968