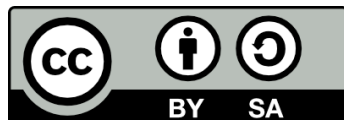




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Conceptualismos en el espacio sud-atlántico: Redes de relaciones entre España y Latinoamérica, 1972-1982

Pablo Santa Olalla Moya



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- Compartigual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - Compartigual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0. Spain License.**

Conceptualismos en el espacio sud-atlántico: Redes de relaciones entre España y Latinoamérica, 1972-1982.

Volumen I: Núcleo de la investigación

Pablo Santa Olalla Moya

Dirección: Dra. Anna Maria Guasch Ferrer y Dra. Paula Barreiro López

Tutorización: Dra. Anna Maria Guasch Ferrer



Programa de Doctorado: Societat i Cultura: Història, Antropologia, Art i Patrimoni

Àmbito de investigació: Història i Teoria de les Arts

Barcelona, 2020

*¿Es que se puede considerar al arte iberoamericano como algo fijo,
como un cadáver al cual se va a disecar para analizarlo doctoralmente en el laboratorio,
tomando las distancias y poniéndose en una situación neutra?*

Julio Le Parc, 1978

Índice

Resumen.....	9
Resumo em português	10
Prefacio: agradecimientos, proceso, herramientas y resultados.....	11
INTRODUCCIÓN	17
Desterritorializar los conceptualismos latinoamericanos y españoles, y reterritorializarlos como sud-atlánticos	17
<i>Los estudios del conceptualismo desde su emergencia hasta la actualidad.....</i>	<i>22</i>
<i>El “arte conceptual” como concepto</i>	<i>37</i>
<i>Preguntas de partida, hipótesis y objetivos.....</i>	<i>42</i>
Hacia un estudio panorámico de redes relacionales.....	47
<i>Marco teórico: una historia espacial, posicionada y cruzada.....</i>	<i>48</i>
<i>Marco espacial: ¿Latinoamérica y España?.....</i>	<i>57</i>
<i>Estructura de la tesis</i>	<i>62</i>
BLOQUE 1:	
Los agentes artísticos en movimiento transnacional hacia el conceptualismo	67
1.1. 1950-1965. Del barco al avión: los primeros pasos hacia la experimentación de la mano de Alberto Greco	71
<i>1.1.1. Las causas tecnológicas, políticas y artísticas de la movilidad de un artista excéntrico contra el arte moderno-tradicional</i>	<i>71</i>
<i>1.1.2. Alberto Greco y la disolución del límite del arte y la vida en la primera Jet Age.....</i>	<i>85</i>
1.2. 1967-1975. De la experimentación al conceptualismo en el espacio sud- atlántico durante la Guerra Fría Cultural	95
<i>1.2.1. El intercambio cultural como catalizador de relaciones: Ángel Crespo y la Revista de Cultura Brasileña</i>	<i>95</i>

1.2.2. Regina Silveira y Julio Plaza en la segunda Jet Age: becas, encuentros y trabajo a través del Atlántico 106

1.2.3. La profesionalización de los agentes conceptualistas y sus consecuencias 125

1.3. 1975-1982. La movilidad de los artistas conceptuales en un mundo que se abre a la globalización..... 137

1.3.1. Del arte post-studio al “colectivo” de los agentes-viajeros: el ensamblaje de la movilidad y el arte conceptual..... 137

1.3.2. Muntadas y Valcárcel Medina a través de Latinoamérica: dispositivos conceptuales cuasi-antropológicos..... 148

1.3.3. Carlos Ginzburg más allá del espacio sud-atlántico: del artista-mendigo a la crítica al turismo de la Jet Age..... 165

BLOQUE 2:

Objetos, medios de masas y tecnologías de la comunicación como catalizadores de redes a través del Atlántico177

2.1. 1962-1977. La cultura material en el proceso de “desmaterialización” de la obra de arte 181

2.1.1. Los objetos como medios y los medios como objetos. El arte conceptualista se inserta en los canales abiertos por las sociedades en vías de modernización..... 181

2.1.2. Clemente Padín y el arte-correo: del arte “inobjetal” hacia un “lenguaje de la acción”.. 201

2.2. 1972-1981. ¿Control o emancipación? Las relaciones entre arte e innovación técnica y tecnológica219

2.2.1. La conciencia de una “ideología tecnocrática” en el seno de las tensiones entre arte, técnica y tecnología 219

2.2.2. Los conceptualismos se lanzan al uso de los “nuevos medios”: causas, ejemplos y consecuencias 233

2.3. 1965-1985. TV / VT: La televisión y el vídeo como opciones para el arte conceptual en la sociedad de los medios251

2.3.1. La imagen electrónica y sus posibilidades: video-documentación, video-instalación, media-about-media. 251

2.3.2. El Portapak viajero de Muntadas: un equipo portátil que genera encuentros a ambos lados del Atlántico 270

2.3.3. La institucionalización del vídeo en el contexto de las reclamaciones por un Nuevo Orden Mundial de la Información y Comunicación..... 284

BLOQUE 3:

Instituciones, eventos, teorías: plataformas de visibilidad del arte conceptualista.....299

3.1. 1968-1978. Del desarrollismo como ideología imperante al “circuito institucional” latinoamericano303

3.1.1. *Modernización y dictadura. ¿Por qué algunos empresarios industriales apoyan el arte último?* 303

3.1.2. *El CAYC de Jorge Glusberg: difusión a toda costa* 321

3.1.3. *Todo(s) cabe(n) en el museo. El modelo inclusivo del MAC USP de Walter Zanini* 336

3.1.4. *¿Existe un “circuito institucional” español?* 351

3.2. 1972-1983. Los eventos de arte como lugares de fricción e integración.....357

3.2.1. *El conceptualismo en la periferia de la periferia. Las Bienales Coltejer de Medellín y sus polémicas*357

3.2.2. *Desarrollo y consecuencias de los Encuentros de Pamplona: revisados pero no resueltos* 375

3.2.3. *Las Bienales de São Paulo de Walter Zanini: éxito y disolución de un modelo integrador* 392

3.3. Dos momentos fuertes para situar la crítica de arte y sus teorías circulantes en el espacio sud-atlántico del conceptualismo 403

3.3.1. *1972: Primeros encuentros de la crítica en América Latina. Rechazo del arte conceptual en el marco de la teoría de la dependencia*..... 403

3.3.2. *1978: Subterráneos o institucionalizados: los conceptualismos en el “boom” de la discusión latinoamericanista* 418

3.3.3. *Fin de fiesta versus proceso en curso: dos modelos teóricos para intentar comprender qué pasa con el arte conceptual* 435

EPÍLOGO:

Pervivencias y derivas443

Del “arte-vida” al “artes, vidas” 445

Pérdida y rehabilitación del aura: una perspectiva sobre el auge actual de los conceptualismos periféricos 458

Instancias de recuperación. La Red de Conceptualismos del Sur y la patrimonialización del conceptualismo español..... 467

CONCLUSIONES477

CONCLUSÕES EM PORTUGUÊS505

BIBLIOGRAFÍA533

Fuentes primarias y durante el periodo de estudio..... 535

Fuentes secundarias y posteriores al periodo de estudio 557

Archivos y repositorios consultados 583

Resumen

Desde un enfoque interdisciplinario de historia del arte espacial, cruzada y horizontal, esta investigación realiza un mapeo significativo de las redes de relaciones establecidas por los conceptualismos de Latinoamérica y España durante la década extendida de los años setenta. Las circulaciones y encuentros se revisan desde las tres principales instancias que conforman el campo del arte conceptual: los agentes artísticos, los objetos y los medios que emplean, y las plataformas – instituciones y eventos – y teorías a través de las cuales se produce su reconocimiento. La emergencia y asentamiento del conceptualismo en el eje sud-atlántico se produce en un contexto particular demarcado por procesos políticos en el marco de la Guerra Fría tardía, como la presencia común de dictaduras a ambos lados del Atlántico, o el fomento del desarrollismo; también por procesos tecnológicos como los avances en las comunicaciones y los transportes en la *Jet Age*, que aceleran la conectividad local, nacional, regional e internacional, abriendo el mundo hacia la globalización; y finalmente por procesos generales en las artes, como la crisis del proyecto moderno-vanguardista que conduce a una paulatina deriva hacia la posmodernidad. Al revisar la confluencia de esas tres instancias artísticas con esos tres cortes del momento histórico, el conceptualismo queda definido, no de manera unívoca sino a través de su evolución, como un modo de hacer arte específico que se infiltra en el campo artístico hasta la actualidad.

Palabras clave

Arte conceptual, Conceptualismo, Conceptualismos, Redes de relaciones, Atlántico sur, España, Latinoamérica, *Jet Age*, Movilidad, Circulaciones.

Resumo em português

A partir de uma abordagem interdisciplinar de história das artes espacial, cruzada e horizontal, esta pesquisa realiza um mapeamento significativo das redes de relações estabelecidas pelos conceitualismos da América Latina e da Espanha durante a década extensa dos anos setenta. Circulações e encontros são analisados a partir das três principais instâncias que compõem o campo da arte conceitual: os agentes artísticos; os objetos e os meios empregados; as plataformas – instituições e eventos –; e as teorias através das quais o seu reconhecimento tem lugar. A emergência e o estabelecimento do conceitualismo no eixo do Atlântico Sul ocorre num contexto particular demarcado por processos políticos no quadro do final da Guerra Fria, tais como a presença comum de ditaduras em ambos os lados do Atlântico, ou como a promoção do desenvolvimentismo; assim como por processos tecnológicos, tais que os avanços nas comunicações e nos transportes na *Jet Age*, que aceleram a conectividade local, nacional, regional e internacional, abrindo o mundo à globalização; e, finalmente, por processos gerais nas artes, como a crise do projeto moderno-vanguardista que conduz a uma deriva gradual rumo à pós-modernidade. Ao rever a confluência dessas três instâncias artísticas com esses três cortes do momento histórico, define-se o conceitualismo, não de uma maneira unívoca, mas através da sua evolução, como uma modalidade específica de fazer arte que se infiltra no campo artístico até à atualidade.

Palavras-chave

Arte conceitual, Conceitualismo, Conceitualismos, Redes de relações, Atlântico Sul, Espanha, América Latina, *Jet Age*, Mobilidade, Circulações.

Prefacio: agradecimientos, proceso, herramientas y resultados

No hubiese podido escribir esta tesis sin el apoyo sin condiciones de mi red relacional más cercana. Juan me ha soportado en las buenas y en las malas, de manera increíble, todo este tiempo. Mis padres siempre han confiado en que podía llevar esta tarea a cabo. Por tónica que sea, la frase “sin ellos no hubiese podido llegar hasta aquí” no puede ser más cierta. El Club de Lectura – Antonio, Patricia, Jose, Jota, Marta, Jordi, Cristina, Xavi, Javi, Albert, Will, Esther, Jordi, Baptiste, Laure, Gato, Marta, Lluís, Irene, Poma y todas las nuevas criaturas que han ido apareciendo – siempre ha estado allí, como válvula de escape hacia afuera del campo del arte que me ha permitido descansar la cabeza cuando era necesario. Jaime, Sara y sus respectivos han tenido una paciencia infinita en la intermitencia de nuestros encuentros, que sin duda hay que retomar lo antes posible. Los/las compañeros/as y colegas en el ARXIU/AM – Andrea, Lola, Mercader, Muntadas, Teresa y todos/as los/las que han pasado por allí durante estos años – me han visto ir arriba y abajo haciendo este esfuerzo, y me han acompañado todo el tiempo: ¡Gracias!. Los/las compañeros/as y colegas en el periplo doctoral – Juliane, Víctor, María, María, Christian, Júlia, Rosa, Anita y todos/as las demás – convirtieron esos cuartos que hacen de laboratorio del departamento en un lugar divertido. Las experiencias compartidas, algunas cervezas, el cariño y el apoyo han sido constantes y muy útiles para sobrellevar este proceso. En La Escocesa he encontrado un núcleo de artistas y agentes artísticos – Enric, Helena, Alba, Abril, Dani, Marla, Carlos, Valentina, Dani, Joan Marc, Thilleli, Juan Antonio y tantos/as otros/as – que no solo piensa, sino actúa, en el compañerismo, los cuidados y el bienestar, cosa más rara de lo que debería dentro del campo del arte. A todos/as ellos/as, y a los/las que de un modo u otro, en estudios, trabajos, viajes y amistades me han acompañado durante estos años, tengo que agradecerles la paciencia y el ánimo. He estado ausente en ocasiones, ¡pero era temporal!

En el entorno académico ha sido esencial la confianza de la Prof. Anna Maria Guasch Ferrer, a quien conocí estudiando el Màster d’Estudis Avançats en Història de l’Art en la Universitat de Barcelona. En ese máster aprendí algunas de las herramientas que he empleado en esta tesis, por lo que quiero agradecer a todos/as los/las profesores/as, así como al Departament d’Història de l’Art en su totalidad, su esfuerzo en la docencia. Pero a la Prof. Guasch quiero darle las gracias especialmente, por haberme abierto las puertas a este proceso de doctorado, que ha sido largo y costoso, pero también sumamente interesante. He aprendido mucho, y sin su ayuda no hubiese sido posible. Ella fue quien me puso en contacto con la Prof. Paula Barreiro López, que junto a la Prof. Guasch es quien más ha aportado a lo que de excelente pueda tener esta tesis. La Prof. Barreiro ha hecho un esfuerzo de seguimiento pormenorizado que no puedo sino agradecerle enormemente. He tenido suerte de que fuese ella, con su increíble capacidad de trabajo, saber hacer y paciencia, quien co-dirigiese esta tesis. Si no ha resultado mejor, sin duda ha sido por mi incapacidad de interiorizar todos los comentarios, razonados y razonables, que me han aportado

ambas directoras. Gracias a las dos.

A las directoras les tengo que agradecer también que me permitiesen formar parte y colaborar en los grupos y proyectos de investigación que dirigen: Art Globalization Interculturality (AGI) y Modernidad(es) Descentralizada(s): Arte, política y contracultura en el eje transatlántico de la Guerra Fría a la contemporaneidad [MoDe(s) y MoDe(s)2]. De estos entramados académicos han surgido algunas ideas, líneas de trabajo, recursos y contactos que han permitido el buen desarrollo de esta investigación. AGI y MoDe(s) han sido muy activos durante todos estos años. A través de ellos he participado de numerosos congresos y simposios, donde he presentando partes de la tesis para contrastarlas públicamente, y he aprendido de otros/as investigadores/as españoles/as e internacionales. Por ejemplo, durante la celebración del seminario doctoral internacional “Cuestionando las divisiones durante la Guerra Fría: una caja de herramientas para una historia transnacional del arte”, organizado por MoDe(s) en marzo de 2018, la Prof. Mathilde Arnoux nos introdujo la metodología de la “*historie croisée*” [historia cruzada] propuesta por Michael Werner y Benedicte Zimmermann, que ha resultado un modelo esencial para esta tesis, pues condensa y sistematiza toda una serie de ideas que yo trabajaba de un modo disperso e intuitivo. Le agradezco a la Prof. Arnoux, pero también a otros agentes cuya lista sería interminable, sus aportes. A través de AGI pude proponer y coordinar el simposio internacional “Tecnologías de acumulación: bases de datos y otros archivos”, en noviembre de 2017, o participar como coordinador en el seminario On Mediation sobre teoría y prácticas curatoriales; estas actividades han enriquecido mis conocimientos y habilidades particulares para una profesionalización en el campo del arte, además de servir para conocer a muchos/as colegas y establecer relaciones que espero duren largos años.

La investigación y escritura de esta tesis han sido posibles gracias a un Ajut per al Personal Investigador en Formació [Ayuda al Personal Investigador en Formación] de la Universitat de Barcelona (APIF-UB) que pude disfrutar entre marzo de 2016 y marzo de 2019. La ayuda, en forma de contrato laboral, además de darme el sustento necesario para sobrevivir durante esos tres años, me permitió impartir clases en el Grado de Historia del Arte en la Universitat de Barcelona. La experiencia fue extremadamente enriquecedora. Me recordó que si los/las investigadores/as hacemos todo este esfuerzo, no es por un título o por cualquier otro asunto de prestigio o poder, como es tan tristemente habitual, sino por la mejora de la educación y el conocimiento para aquellos/as que nos acompañan ahora, y los/las que vendrán.

Los contactos a través de los grupos y proyectos de investigación, el contrato de investigador en formación – que me permitió solicitar una bolsa de viaje –, y una voluntad personal de trabajar en red y en movimiento, han servido para establecer una extensa red internacional de contactos académicos. A través de ella he podido participar en numerosos encuentros, simposios y congresos fuera de la Universitat de Barcelona, ampliando la visibilidad de mis investigaciones y contrastando mi trabajo con el realizado en otros territorios. Esta experiencia de investigación en circulación ha sido una de las más enriquecedoras del periodo de doctorado. Los más relevantes de los eventos en los que he participado son: la Transregional Academy “Modernisms: Concepts, Contexts and Circulations” (São Paulo, 2016) organizada el Max Weber Stiftung, el MAC USP, la UNIFESP, la Terra Foundation y el Forum Transregionale Studien, en la que conocí a

académicos/as que todavía hoy son importancia para la investigación – especialmente Katarzyna Cytlak, con quien conocí Montevideo, pero también Pauline Bachmann, Miriam Oesterreich o Joaquín Barriendos, entre otros/as –; el Seminario Predoctoral Internacional “Atlántico Frío. Guerra cultural, disidencia artística, redes y zonas de contacto en los tiempos del Telón de Acero” (Barcelona, 2016), organizado por la Terra Foundation, MoDe(s), la Universitat de Barcelona, la Universidad Autónoma de Madrid, el MACBA y el MNCARS; el “2017 IFA–ISLAA Symposium: Beyond the Symbolic: Art and Social Engagement in the Americas” (Nueva York, 2017), organizado por el Institute of Fine Arts (IFA-NYU) y el Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA); el Seminario Internacional “Engaging with Screens: Art, Archive, Book” (Loughborough, 2017), organizado por la University of Loughborough, al cual acudí junto a la artista e investigadora Anna Dot en un viaje divertidísimo que ha dado sus frutos; el Congreso Internacional “Through, From, To Latin America: Networks, circulations and artistic transits from the 1960s to the present” (Lisboa, 2017), organizado por MoDe(s), la FCSH-NOVA, y el CIEBA / FBAUL; el Congreso Internacional “Les écritures des archives II: archives et création artistique” (Varsovia, 2017), organizado por la Uniwersytet Warszawsky, el Institut de Culture Polonaise, el CRAL CNRS-EHESS y el Centre de Civilisation Française, en cuya oportunidad pude hablar largamente con Ana Longoni y Daniel García Andújar, en paseos por la ciudad y atrapados en un aeropuerto; el Congreso Internacional “Artifacts, Images and Styles in Circulation. A Digital Approach” (París, 2019), organizado por la École Normale Supérieure, la Université de Grenoble-Alpes y el Purdue College of Liberal Arts; o el Congreso Internacional “Art/Histories: Migrations, Transculturality & The Idea of Latin America” (Zurich, 2020), organizado por la Universität Zürich y el Lateinamerika Zentrum Zürich.

Pero no todo el conocimiento puede articularse desde presentaciones parciales, y en encuentros puntuales. De importancia capital han sido los tiempos dilatados de las estancias en centros de investigación, realizadas durante el periodo de recogida de datos, fuentes e informaciones, y en las que se dio un gran empujón a la escritura de la tesis. En 2017 pude hacer una estancia de nueve meses en el Centro de Estudios y Documentación (CEDOC) del MACBA, donde he consultado tantos documentos, y a cuyo personal quiero agradecer especialmente la amabilidad y el trato excelente que dan a los/las investigadores/as que acuden a su institución. Un año después, en 2018, pude investigar durante tres meses en el marco del proyecto de investigación Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC), dirigido por la Prof. Cristina Freire en la Universidade de São Paulo, en Brasil. A la Prof. Freire le quiero agradecer haberme incluido en las actividades de su grupo, y haberme permitido acercarme a los entresijos del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), caso central de esta tesis. En el GEACC conocí a colegas en la investigación – Bruno, Luiza, Marina e outros/as – y en el acervo y el archivo de la institución – Fernando, Silvana – con quienes espero tratar mucho más en el futuro. La estancia en Brasil fue financiada por un Ajut per a la Mobilitat del Personal Docent i Investigador [Ayuda para la Movilidad del Personal Docente e Investigador] de la Universitat de Barcelona.

Tanto esta última estancia de investigación como en la ocasión de la Transregional Academy en São Paulo en 2016, los viajes a Latinoamérica me permitieron trabajar en diversos territorios, visitando Buenos Aires y La Plata (Argentina); São Paulo y Porto Alegre (Brasil); Bogotá y

Medellín (Colombia); y Montevideo (Uruguay). Durante las estancias y viajes – también dentro de España y a otros lugares fuera del eje sud-atlántico, como los Estados Unidos o Francia – pude hacer numerosas entrevistas, y tener encuentros con artistas e investigadores, entre otros Regina Silveira, Vera Chaves Barcellos, Francesc Torres, Carlos Ginzburg, Artur Barrio, Genilson Soares, Ana Longoni, Andrea Giunta, Muntadas, Halim Badawi, Horacio Zabala, Antoni Mercader, Luis Pazos, Héctor Puppo, Clemente Padín, Fernando Davis, y Darío Ruiz Gómez. A todos/as ellos/as les estoy enormemente agradecido por su generosidad en recibirme y por compartir sus conocimientos conmigo. Es una honra haberles conocido, sin su trabajo y prácticas artísticas excelentes durante tantos años, esta tesis no existiría.

En esos viajes pude consultar bibliotecas, archivos y fondos documentales – tanto institucionales como privados –, pude comprar y consultar libros, y visitar museos y exposiciones, todos ellos de gran interés para la investigación. En cada archivo, repositorio documental o biblioteca he conocido a personal dedicado, cuyo trabajo ha facilitado el mío de múltiples maneras. Bibliotecarios/as, archiveros/as, conservadores/as y otros agentes son de gran relevancia para la investigación académica, y en especial para la historia del arte. Todo mi reconocimiento y agradecimiento a su trabajo. En los últimos años he tenido la suerte de poder aproximarme a sus modos de hacer a través de la Associació Arxiu Muntadas. Centre d'Estudis i Recerca (ARXIU/AM). Solo puedo dar las gracias por la oportunidad de trabajar en ese archivo, lo cual me ha llevado a valorar otros, pero también a tener habilidades y herramientas para enfrentarme a grandes cantidades de ítems e informaciones. Sin estos contactos, circulaciones e intercambios a través de los viajes y los archivos no hubiese sido posible compilar y revisar para esta tesis la gran cantidad de documentación directa y de publicaciones actualizadas, de distintos países, alrededor de los conceptualismos sud-atlánticos.

Debo destacar también que el uso de lenguas como el inglés y el portugués – además del español y el catalán – ha sido constante en las circulaciones y lecturas realizadas durante estos años, y necesario para acceder a informaciones difíciles de alcanzar sin esos conocimientos. En una investigación de redes relacionales como esta, el portugués ha resultado esencial. La diferencia idiomática con Brasil, aunque sutil, hace que los trabajos de investigación relacionados con Latinoamérica muchas veces profundicen poco en las prácticas y fenómenos acontecidos en ese país. Aquí se ha intentado en todo momento evitar eso. Otro conjunto de herramientas muy útiles para la investigación han sido las ofrecidas por mi formación en Bellas Artes, y mi interés particular en las nuevas tecnologías. Manejo de manera bastante fluida herramientas informáticas de tratamiento de imagen, de mapeo y representación de gráficos y diagramas, que han sido especialmente relevantes para la visualización de los complejos entramados relacionales trabajados en la tesis, tanto en el proceso de investigación como en la publicación de los resultados. De un modo modesto, la investigación se aproxima en ciertos aspectos a un tratamiento propio de las *Digital Humanities* [Humanidades digitales], dedicadas a aplicar los últimos avances de las tecnologías de datos al estudio de disciplinas humanísticas como la historia del arte. En el proyecto de investigación MoDe(s) se han llevado a cabo distintas iniciativas de trabajo con *Geographic Information Systems* [Sistemas de información geográfica] (GIS) con las cuales he colaborado, en un aprendizaje colectivo muy interesante. Pero además el trabajo con bases de datos que realizo desde hace años, tanto en el ARXIU/AM como en mi proyecto personal

Accumulation Technologies Database [Base de datos de tecnologías de acumulación] (2018) ha ayudado en gran medida a la presente investigación.

Finalmente, debo mencionar que, antes de la lectura de esta tesis, el proceso de investigación ha tenido distintos retornos. He puesto gran empeño en trabajar temas tangenciales, tanto en relación al corpus de contenidos como a las metodologías de archivo y humanidades digitales puestas en marcha. Con esfuerzo, he conseguido publicar algunos textos en revistas académicas y de investigación, como la revista en línea *interARTive*, el *Boletín de Arte* de la Universidad de La Plata, *Artnodes* de la Universitat Oberta de Catalunya, y la *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo* de la Universitat de Barcelona. Otros textos han aparecido también en forma de capítulos de libro, como en los volúmenes *Dolor, represión y censura política en la cultura del siglo XX* (2017), publicado por la Universidad de Granada; *Routledge Companion to Digital Humanities and Art History: Archiving, Networking, and Mapping* (2020), publicado por Routledge; o *Artistas y reconocimiento* (2020), publicado por Trea Arte. Como colofón a la investigación ha habido también una aproximación curatorial a los contenidos de la tesis, que al mismo tiempo ha sido un retorno y una herramienta investigativa. He tenido la suerte de poder comisariar la exposición “Muntadas / Silveira. Diálogos. Mundo, Arte, Vida” (2020), abierta al público en la Fundação Vera Chaves Barcellos y en la Galería Bolsa de Arte de Porto Alegre, en Brasil. Se trata de la primera exposición conjunta de estos artistas, la brasileña Regina Silveira, y el español Muntadas, ambos casos de estudio muy relevantes para la investigación. Tanto en la propuesta curatorial como en el texto del catálogo he intentado destacar la capacidad de estos artistas para trabajar en movimiento, mediante metodologías conceptuales y proyectuales, desplegando desde los años setenta hasta la actualidad unas prácticas artísticas (auto)conscientes y (auto)analíticas de gran relevancia internacional. A Regina Silveira y a Muntadas – y a Vera Chaves Barcellos, como directora de la fundación – quiero agradecerles especialmente su generosidad.

Este ha sido, a grandes rasgos, el conjunto de agentes humanos y no humanos – personas, herramientas, procesos y resultados – que ha girado en torno al periplo vital de esta tesis doctoral. Pero faltaría una última voluntad: he trabajado desde el inicio con la idea de intentar horizontalizar la historiografía española del arte conceptual con la latinoamericana. Todavía no sé si esto es posible, con un substrato colonial y neocolonial como el que marca indeleblemente el eje Latinoamérica-España. Me han asaltado dudas a lo largo de todo el proceso, pero igual que al final de la investigación se reconoce que para conocer el conceptualismo hay que abrazar sus contradicciones, espero que con esta tesis suceda lo mismo. Solicito abrir un diálogo Sur-Sur, y la revisión de otras fuentes y otros casos me dice que si no ha habido más contactos ha sido antes por la cerrazón de los españoles – sí, normalmente en masculino – que por la falta de atención de sus colegas latinoamericanos/as. Ojalá me ayuden a ver dónde todavía tengo que seguir aprendiendo. El esfuerzo habrá valido la pena si una centésima parte de todo lo escrito puede ser aprovechada por otras personas de ambos lados del Atlántico, en el futuro. Si algo de lo que se expone a continuación te interesa – o si, por el contrario, hay algo que revisar –, por favor, no dudes en escribirme. ¡Soy todo oídos!

Pablo Santa Olalla, Barcelona, 29 de junio de 2020.

INTRODUCCIÓN

Desterritorializar los conceptualismos latinoamericanos y españoles, y reterritorializarlos como sud-atlánticos

Los conceptualismos no tendrían lugar sin la conectividad que ofrece la circulación ampliada y paulatinamente acelerada de personas, objetos e informaciones en el avance mundial de la sociedad de la información. Una distancia temporal suficiente respecto a la emergencia del fenómeno artístico conceptual, y un creciente reconocimiento en las últimas décadas, han convertido a estas prácticas en históricas, pero al mismo tiempo sus postulados continúan activos en la producción artística contemporánea. La visibilidad del arte conceptual, en muchas ocasiones marginal, contracultural y con una institucionalización y mercantilización menores, ha dependido largamente de la capacidad de los distintos actores en juego para generar conexiones y establecer afinidades. Siendo así, los estudios de redes de relaciones destacan como una metodología esencial para comprender la emergencia y el desarrollo del arte conceptualista en su momento histórico, y hasta la actualidad.

Esta tesis detecta y completa algunos vacíos historiográficos encadenados. Los estudios transnacionales y de redes han tomado un ímpetu considerable en los últimos años, como evolución de una historia del arte de corte global desarrollada en el tránsito hacia el siglo XXI (Guasch 2000; 2016; 2018). Pero esos abordajes apenas han tratado los movimientos y comunicaciones del arte conceptual, en sus diversas configuraciones locales, regionales y transnacionales. En América Latina el conceptualismo se ha estudiado en base a figuras y movimientos particulares, en ámbitos nacionales y, solo en escasas ocasiones, en perspectiva regional o intercontinental¹. Los estudios que investigan las artes conceptuales latinoamericanas desde enfoques sobre las conexiones establecidas más allá del subcontinente son prácticamente inexistentes². En España sucede algo similar. Puede decirse que todavía falta trabajo para llegar

-
- 1 Se han trabajado casos puntuales en los que agentes e instancias concretos despliegan operaciones transnacionales, por ejemplo en Brasil, al estudiar la figura del teórico y comisario Walter Zanini (Freire, C. 2013a; Grossmann 2018); o en Argentina, al historiar las relaciones del campo artístico porteño con los Estados Unidos (King 1985; Giunta 1995; 2001; Longoni y Mestman 2000; Garrido 2007; Novoa 2011).
 - 2 El arte-correo, como práctica transnacional, parecería una excepción, que no obstante ha sido enfocada desde figuras concretas y ámbitos nacionales (Picazo 1980; FBSP 1981k; Crane y Stofflet 1984; Zanini 1985; Bleus 1998; Delgado y Romero 2005; Betancur 2006; Davis y Nogueira 2010; Sousa 2010; Nogueira 2011; Areán, Montesino y Ossorno 2015; Juliá 2015; Sayão 2015; Santa Olalla 2017a; Debeusscher y Santa Olalla 2018).

a acuerdos historiográficos sobre la relevancia de las prácticas conceptuales nacionales³. Se han estudiado figuras y prácticas específicas, pero son posibles todavía otras muchas investigaciones, tanto centradas en trayectorias o procesos concretos, como desde otros enfoques más amplios, de carácter nacional e internacional. Por tanto, el vacío respecto a los estudios de las redes relacionales transnacionales articuladas en torno al arte conceptualista en el eje Latinoamérica-España es compartido a ambas partes del Atlántico.

En el conceptualismo es esencial su vinculación con el contexto, sea desde la buscada eliminación de la distancia entre el arte y la vida, sea desde una toma de consciencia crítica de sus marcos de emergencia e inserción, que en muchos casos conduce hacia una ideologización de las prácticas artísticas. Los modos de hacer que se adscriben bajo los postulados conceptualistas atienden a los procesos sociales, políticos y culturales que los rodean, así como a su propio lugar en esos procesos, vinculándose con el degradado de escalas entre lo micro y lo macrosocial. Esto es, en el conceptualismo se produce una articulación de los procesos locales y globales, y para revisarlo históricamente debe hacerse lo mismo. Los años setenta son un momento histórico de inflexión, en el que se superponen cuestiones como el agotamiento del periodo vanguardista y posvanguardista y la apertura hacia la posmodernidad⁴, la decadencia de las distintas configuraciones del pensamiento utópico, la mundialización de la comunicación y los transportes, los avances en la técnica y la tecnología – especialmente la electrónica –, o la imposición del neoliberalismo como sistema (des)regulador de ámbito global (Mattelart 1996; Canclini 1999; Rosa 2005; Guasch 2000). Esta década configura una fase germinal del mundo como lo conocemos hoy en día, a pesar de que la aceleración y la constante sustitución de objetos y procesos haga que parezca lejana desde la actualidad. Tales cuestiones generales conforman una problemática específica y multicapa que es revisada a lo largo de este trabajo en su confluencia sobre el nudo historiográfico que supone el arte conceptual.

El enfoque de esta investigación es espacial y temporalmente panorámico, bajo el entendimiento de que para comprender el arte conceptual, así como sus conexiones transnacionales, debe entenderse también el momento geo-histórico en el que emerge, evoluciona y se asienta. 1972 es una fecha clave. En España se celebran los Encuentros de Pamplona, interpretados como un evento seminal nacional para las prácticas conceptuales y experimentales, con una relevante presencia de agentes latinoamericanos⁵. Latinoamérica asiste a la celebración de la III Bienal de Arte Coltejer en Medellín, mientras en São Paulo Walter Zanini lotea el espacio expositivo del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) – entonces situado en los edificios de la Bienal de São Paulo de Niemeyer – para sortearlo a los jóvenes artistas participantes de “Jovem Arte Contemporânea (JAC) VI”. Ese año también se celebra en

3 Los dos estudios recientes más amplios son el de Pilar Parcerisas (Parcerisas 2007), y Patricia Mayayo y Jorge Luís Marzo (Marzo y Mayayo 2015), que no obstante no abordan la conectividad internacional, o lo hacen solo tangencialmente.

4 En un plano artístico, el arte contemporáneo es visto como una herramienta de propaganda para el desarrollo. Surgen las posvanguardias, y el proyecto moderno-vanguardista comienza a ser discutido. Se asienta el “robo de la idea del arte moderno” por parte de los Estados Unidos (Guilbaut 1983).

5 Véase el subapartado 3.2.2., “Desarrollo y consecuencias de los Encuentros de Pamplona: revisados pero no resueltos”.

Kassel la Documenta V, comisariada por Harald Szeeman. Se trata de un momento de fuerte institucionalización del arte conceptual, aunque el evento también presenta pintura hiperrealista, abriendo el campo hacia una vuelta a prácticas tradicionales que marcará el final de la década y el tránsito hacia los años ochenta (Bremer 2015). En estos eventos el arte conceptual se inserta y adquiere visibilidad, aunque a través de una recepción siempre polémica. En 1972 aparecen las primeras monografías sobre arte conceptual (Meyer 1972; Millet 1972a; Marchán 1972; Lippard 1973). Es también el año en que Jorge Glusberg comienza a hacer circular internacionalmente sus muestras “Arte de sistemas” (CAYC 1972c; 1972d; 1972e; 1972f) y “Hacia un perfil del arte latinoamericano” (CAYC 1972a; 1972h). Los españoles Muntadas, Francesc Torres y Àngels Ribé se instalan en los Estados Unidos definitivamente, y el primero adquiere un videograbador portátil de Sony, el Portapak⁶. Todos estos eventos son interpretados por la historiografía artística como el asentamiento de las prácticas conceptualistas, aunque debido a sus postulados anti-institucionales y anti-comerciales la ganancia de visibilidad se interpretará a lo largo de la década como contradictoria. Sin embargo, la entrada en el mercado y las instituciones solo es parcial, y supone una mejora de las condiciones para un grupo de agentes muy reducido, procedentes de Europa y los Estados Unidos (Richard, S. 2009). A principios de los años setenta, por tanto, el potencial idealista, activista y contracultural de los conceptualismos se encuentra activo.

La presente investigación recoge la evolución del arte conceptualista en sus relaciones a través del Atlántico Sur, y para ello no presenta una panorámica estática, sino aborda una matriz de transformaciones, para la cual se le ha establecido un momento de cierre en 1982. El arco temporal termina, por tanto, penetrando brevemente en la década de los ochenta, para dar pie a la apertura del núcleo de la tesis hacia la actualidad, pero sin encaramarse todavía en la posmodernidad artística, en la cual los cambios son demasiado importantes como para mantener la cohesión discursiva del trabajo⁷. En 1982 el vídeo ya supone un medio de creación asentado, y los artistas conceptualistas experimentan habitualmente con este y otros “nuevos medios” tecnológicos tales como el fax, la fotocopiadora, las comunicaciones vía teléfono y satélite, o el videotexto⁸. Muntadas plantea su concepto de “*media landscape*” [paisaje de los medios] (Muntadas 1982), al mismo tiempo que Regina Silveira y Julio Plaza comisarian, respectivamente, las muestras “Artemicro”, con microfichas (Amaral 2004) – figura 147 –, y “Arte pelo telefone: Videotexto” [Arte por teléfono], con la tecnología hoy obsoleta del videotexto (Prado 1997; Santaella 2003). Todavía en Brasil, Hudinilson Jr. comienza en 1982 su taller de arte con fotocopias en la Pinacoteca do Estado de São Paulo (Hudinilson 1984). Carlos Ginzburg finaliza su serie crítica sobre el turismo *Les voyages de Ginzburg*, iniciada en 1972⁹. Se trata de un tiempo de inflexión, con algunos importantes cierres de proyectos. Zanini, que deja la dirección del MAC

6 Véase el subapartado 2.3.2., “El Portapak viajero de Muntadas: un equipo portátil que genera encuentros a ambos lados del Atlántico”.

7 Trabajos recientes como *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas* establecen una periodización muy similar a la aquí empleada; el capítulo en el que se aborda el conceptual en ese texto abarca desde 1973 a 1982 (Marzo y Mayayo 2015, 337-470).

8 Véase el subapartado 2.2.2., “Los conceptualismos se lanzan al uso de los ‘nuevos medios’: causas, ejemplos y consecuencias”.

9 Para una revisión de esta serie de Ginzburg, véase el subapartado 1.3.3., “Carlos Ginzburg más allá del espacio sud-atlántico: del artista-mendigo a la crítica al turismo de la *Jet Age*”.

USP en 1978, comisaria las Bienales del São Paulo XVI (1981) y XVII (1983). Estas suponen un soplo de aire fresco en la decadente institución, que se venía debatiendo entre las críticas del campo del arte local y el boicot internacional debido a la dictadura (Zanini, W. 2018). Sin embargo, la Bienal XVIII (1985), comisariada por Sheila Leirner, aunque mantiene la estructura organizada por Zanini, se dedica a los medios tradicionales¹⁰, tal y como hace en 1982 Rudi Fuchs en la Documenta VII de Kassel (FBSP 1981j; 1981k; 1981l; 1983a; 1985). Mientras tanto, en la España de 1982 se inaugura la primera edición de la feria comercial ARCO (Albarrán 2008; Marzo y Mayayo 2015, 499-501), y en 1983 se celebra una tempranísima retrospectiva del arte conceptual nacional, “Fuera de formato”, en cuyo catálogo, a través de los textos de Simón Marchán y Antoni Mercader, se escenifica la tensión entre el “retorno a la pintura” y la continuidad de las posiciones activistas del arte conceptual de los setenta (Jerez 1983). Estas diatribas marcan lo que en esta investigación se destaca como un proceso de soterramiento de los conceptualismos, que solo comenzarán a repensarse y recuperarse entrados los años noventa.

Por su heterogeneidad y sus múltiples desdoblamientos – respecto a las variedades de prácticas artísticas, lugares de aparición e inserción, y fortunas críticas –, el conceptualismo puede ser entendido como un rizoma. Y para situarlo, a lo largo de esta investigación se trabajan simultáneamente tres cortes, con la voluntad de que a través de ellos se perfilen los procesos que lo conforman. Arte, política y tecnología son constantemente llamados a articularse entre sí, organizándose en una historia que no es específicamente lineal ni arborescente. En los bloques que componen el núcleo teórico se presentan múltiples cronologías simultáneas, que avanzan, retroceden o saltan, insistiendo allí donde puede condensarse un sentido. En el espacio abierto demarcado por estos tres cortes o planos de sentido, se han identificado y analizado las redes relacionales establecidas por las principales instancias del campo del arte conceptual que trabajan en el eje Latinoamérica-España. Estas instancias productoras de redes son los agentes artísticos, los objetos y los medios, y las plataformas y teorías. A cada una de ellas, como un núcleo significativo, se le ha dedicado un bloque, y cada bloque se extiende en espacios-tiempos superpuestos hasta cubrir el marco general de la investigación. Esto permite observar cómo las distintas agencias no solo surgen, sino también interactúan y se transforman con el paso del tiempo y el movimiento por el espacio.

Los agentes artísticos posvanguardistas más experimentales abren el campo a modos de hacer basados en la acción, el proceso y la crítica al sistema-arte. Paulatinamente, los artistas adoptan modos de hacer transdisciplinares. Suman y conjugan la práctica totalidad de los desvíos del hecho artístico moderno-tradicional: ponen en cuestión sus espacios y modos de inserción, los roles de los agentes implicados, los modos de hacer y teorizar lo que es designado como arte. Abiertos a una deriva conceptualista, aquellos agentes que trabajan desde esos desvíos circulan por el ovillo de conexiones internacionales en el marco de la *Jet Age*, y hacen uso de los canales abiertos por las políticas exteriores orientadas a la cooperación cultural en un marco de Guerra Fría. Hacia mediados de los setenta, los conceptualismos ya están asentados, y quienes los practican emplean sus metodologías para analizar críticamente las condiciones sociopolíticas

10 Véase el subapartado 3.2.3., “Las Bienales de São Paulo de Walter Zanini: éxito y disolución de un modelo integrador”.

y culturales que les rodean. En el transcurso, el arte conceptual se ha erigido como un modo de hacer específico, que a pesar de los intentos de soterramiento historiográfico y teórico, se extiende hasta entrar en la posmodernidad.

Los objetos y medios, con el avance del consumo y la comunicación de masas, y tras operaciones duchampianas y post-duchampianas como el *ready-made*, son vistos por el arte conceptualista como herramientas con potenciales artísticos. Pero también como posibles catalizadores de un cambio social, a través de operaciones activistas y contraculturales, que permiten intervenir en ámbitos extra-artísticos, desde una voluntad de mejorar las condiciones del arte y la vida. No obstante, las industrias de bienes de consumo, del espectáculo y la información crecen de forma imparable. Durante los años setenta, la preponderancia de medios masivos como la televisión, la radio o la prensa generalistas, en plena extensión global del tardocapitalismo, coincide con el incipiente proceso de institucionalización de las artes conceptuales y realizadas con “nuevos medios” tecnológicos. Se produce una toma de conciencia de las reducidas capacidades de intervención directa del arte en el cuerpo social; y prácticas de confrontación como las conceptuales son criticadas por no poder llevar a cabo su proyecto transformador, un tanto idealista, de cambio social. Sin embargo, los conceptualismos, antes orientados a producir acciones directas en la realidad que los rodea, ahora se centran en exponer los procedimientos de control y las sujeciones, insistiendo en su finalidad de crear una conciencia crítica.

Las plataformas de apoyo al arte contemporáneo – esto es, las instituciones y los eventos artísticos –, surgen como instancias dependientes de políticas desarrollistas. En el espacio sud-atlántico, el desarrollismo emerge de una matriz compleja en la que confluyen el avance de gobiernos dictatoriales y represivos, y las presiones transnacionales para el control de los territorios subalternos por parte de las grandes potencias. Museos, centros de arte, encuentros y bienales conforman un entramado que fomenta el arte del momento, en muchas ocasiones instrumentalizado como un indicador del grado de modernización de los países. El conceptualismo se inserta tangencialmente en estas plataformas, desde las que recibe los envites de una crítica de arte sumida en polémicas en torno a los ejes tradición-vanguardia e identidad-dependencia. En la segunda mitad de los años setenta, el entramado de instituciones, eventos y teorías alcanza cierta saturación en el territorio latinoamericano, seguida de una decadencia marcada por el cierre del periodo desarrollista en el tránsito hacia los ochenta. Mientras, España se abre a la “transición democrática”, y el sistema-arte avanza con el “entusiasmo” de la bonanza del momento sociopolítico, pero también con el “desencanto” del continuismo institucional del franquismo. Tanto en unos territorios como en el otro, a pesar del diferente momento que toman sus evoluciones, el arte conceptual se ve soterrado. No encuentra apoyos por parte de un sistema-arte ahora volcado en el mercado y sus dictados. La crítica postula un “final de ciclo” en el arte conceptualista y experimental, el cual, como se comprueba en esta investigación, es más un constructo historiográfico que una realidad, aunque se extiende durante las décadas siguientes.

Esta tesis pretende desterritorializar los conceptualismos latinoamericanos y españoles a través del estudio, no de unos ni de otros en particular, sino de los vínculos y especificidades que quedan registrados en las redes relacionales entre ambos lados del Atlántico. Tal proceso conduce a una reterritorialización conjunta de estos conceptualismos en un mismo plano de sentido, que sirve

para explicar procesos inabarcables por otro tipo de enfoques microhistóricos o comparativos, nacionales o regionales. Han sido puestos en relieve, e incluso resueltos, procesos que otros abordajes no detectaban o solo aprehendían superficialmente. Por ejemplo, la interiorización del movimiento por parte de los agentes artísticos conceptuales, con claras consecuencias para sus prácticas artísticas; o la superación de la supuesta contradicción de los conceptualismos “desmaterializados” que operan con objetos, al aplicar un enfoque desde la cultura material; o también el levantamiento del enigmático carácter exitoso de eventos artísticos “en la periferia de la periferia”, como las Bienales Coltejer (1968-1972) en Colombia o los Encuentros de Pamplona (1972) en España, los cuales ganan nuevas capas de sentido al ser abordados en un marco común que los liga al ideario del desarrollo extendido en el eje Latinoamérica-España.

La evolución conjunta de las tres instancias analizadas – agentes, objetos y medios, y plataformas y teorías –, cruzada por los tres cortes del rizoma conceptual – arte, política y tecnología –, expone un mapeo muy significativo de las redes de relaciones que configuran el arte conceptual sud-atlántico. El punto de partida del presente trabajo es comprender la globalidad del fenómeno conceptual en el arte en los territorios abordados, incluyendo sus contextos sociopolíticos y culturales. El desarrollo de la investigación considera los conceptualismos no como un “estilo” o “tendencia”, sino como un modo de hacer específico que tras el momento de efervescencia en los años sesenta y setenta, se instala en el campo del arte, modificándolo. Por tanto, la finalidad de esta tesis no es otra que proponer el arte conceptual como un legado crítico y consciente, cuyo estudio y proyecciones hacia la actualidad pueden ser útiles tanto para las artes como para la sociedad contemporáneas.

Los estudios del conceptualismo desde su emergencia hasta la actualidad

Para revisar el estado de la cuestión de los estudios sobre el conceptualismo resulta útil dividir su desarrollo en cinco periodos, que permiten ofrecer una imagen rápida del conjunto desde la cual posicionar la presente investigación. Debe tenerse en cuenta que los límites de los periodos responden más a una utilidad conceptual que a una realidad histórica; los discursos historiográficos se solapan unos con otros, y algunos casos de prácticas y teorías sobre el arte conceptual se producen en un periodo para ser reconocidos en otro más adelante por sus cualidades de avanzadilla. La propuesta de periodización es la siguiente:

- 1963-1975: Primeras definiciones y compilaciones
- 1976-1988: Primeras discusiones críticas y difusión del relato de soterramiento del arte conceptual
- 1989-1998: Primeras recuperaciones, neo-conceptual y distinción entre arte conceptual y conceptualismo

- 1999-2006: Conceptualismo global y conceptualismos, en plural
- 2007-hoy: Crítica al conceptualismo global

El **primer periodo (1963-1975)** abarca desde la aparición de la categoría pionera de “*concept art*” [arte-concepto], establecida por Henry Flynt en 1963 (Flynt 1963; Buchloh 1989; Guasch 2000, 167), hasta la publicación de algunas monografías durante los años iniciales de la década de los setenta, que compilan los primeros corpus de textos y propuestas sobre arte conceptual. En este tiempo se define de modos parciales la deriva conceptualista de la práctica artística, asentándose como denominador común la preferencia por la idea sobre los modos de hacer materiales y disciplinarios de la tradición artística¹¹.

La inclinación analítica del arte conceptual conduce a los artistas que lo practican a una toma de consciencia de su propia posición dentro del campo artístico. Una de las consecuencias de ello es que esos artistas se apropian de roles de otros agentes, como críticos, teóricos y comisarios. Sus trabajos teóricos se erigen como las primeras fuentes historiográficas de relevancia. En el momento de extensión de los medios de masas, la sociedad de consumo y el mercado liberal, en el campo del arte emergen estructuras e instancias de visibilidad y reconocimiento paralelas a las que se desarrollan en el ámbito social más extenso. Revistas, catálogos y otras publicaciones¹², proyectos, propuestas, y actividades como la docencia o las presentaciones en foros académicos y profesionales, son lugares en los que los artistas conceptualistas expresan sus opiniones y justifican sus modos de hacer.

En los últimos años sesenta, los escritos de los post-minimalistas y proto-conceptuales estadounidenses y europeos son muy relevantes para la emergencia del arte conceptual, desde sus postulados anti-forma y relacionados con la filosofía y el lenguaje¹³. En esos mismos años, algunos artistas latinoamericanos en deriva conceptualista también presentan un impulso teórico muy significativo. El grupo de Arte de los medios – Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby –, en Argentina, teoriza sus prácticas de inserción en los canales abiertos por la sociedad de masas (Costa, Escari y Jacoby 1966), apoyados por el teórico y *happenista* Óscar Masotta. Este da cuenta de modos de hacer que trabajan hacia un arte “desmaterializado” que permite lecturas críticas

-
- 11 Flynt define el “arte-concepto” como “un arte cuyo material son los ‘conceptos’, como el material de la música, por ejemplo, es el sonido” [‘Concept art’ is first of all an art of which the material is “concepts,” as the material of for ex. music is sound] (Flynt 1963). Traducción del autor.
- 12 Resultan muy importantes las revistas de carácter internacional de la época, como *Artforum*, *Art International*, *Studio International* u otras creadas por los propios artistas, como *Art-Language* o *The Fox*; todas ellas circulan abundantemente. También son relevantes los catálogos de las exposiciones y las compilaciones de textos que se llevan a cabo durante los años de efervescencia del fenómeno conceptual-centrista, o *a posteriori*, pues contienen abundantes textos de los propios artistas. A modo de ejemplo, pueden citarse textos como “Situational Aesthetics” [Estética situacional], publicado por Victor Burgin en *Studio International* en 1969, o “Beware!” [Cuidado!], de Daniel Buren, aparecido en la misma revista en 1970, ambos recopilados por Ursula Meyer en su *Conceptual Art* (Meyer 1972).
- 13 En este sentido pueden anotarse importantes textos de Robert Morris, Donald Judd, Sol LeWitt y Joseph Kosuth, todos ellos capitales en el despegue del fenómeno conceptual en el arte (Morris 1993; Judd 2016; LeWitt 1969; Kosuth 1969). Alexander Alberro y Blake Stimson han realizado una de las compilaciones más importantes de estos textos fundacionales del arte conceptual (Alberro y Stimson 1999).

de los sistemas de información¹⁴. Otro caso ejemplar, en una línea diferente, es el del brasileño Hélio Oiticica, que en 1967 escribe su *Esquema general de la nueva objetividad* (Oiticica 1967). En él propone un anti-arte constructivo y superador del proyecto moderno-vanguardista, que niega el objeto y los medios tradicionales, y promueve la participación colectiva. En general, los artistas conceptuales sienten el impulso de explicar sus prácticas, difíciles de entender por públicos no especializados, y aún por una crítica artística que en la mayoría de casos todavía se rige por criterios de valoración tradicionales. Los conceptualistas explicitan conexiones interdisciplinarias, y se abren a nuevas tendencias en el pensamiento como la cibernética, la semiótica o las teorías de la percepción y la comunicación (Padín 1975; Muntadas 1971; 1974b). Las gacetillas amarillas del CAYC de Buenos Aires¹⁵ son un ejemplo significativo que compila y difunde numerosas declaraciones de artistas en la órbita de este centro. Acompasan propuestas teóricas y prácticas artísticas, tanto de agentes latinoamericanos y españoles como de otros territorios. En España, un caso coetáneo es el del Grup de Treball¹⁶, que emite durante su breve duración – 1973 a 1975 – numerosos comunicados y textos, e incluso establece un Servicio de respuesta permanente a la prensa, entre otras actividades de práctica teórica en las que da cuenta de sus posiciones artísticas y políticas, desde las que se critica el sistema-arte y los modos tradicionales de inserción del arte en la sociedad (Grup de Treball 1974; Mercader 1999a).

La segunda fuente de importancia en este periodo historiográfico es el corpus de propuestas teóricas realizadas *en caliente* por profesionales no artistas. Surgen los primeros en ensayos, reseñas y artículos en prensa sobre el conceptualismo, como los de Jack Burnham¹⁷ o los de Lucy Lippard y John Chandler. Estos segundos escriben en 1968 “The Dematerialization of Art” [La desmaterialización del arte] en *Art International*. Aunque Masotta ya propone un término similar en 1967, como ha sido mencionado, la propuesta de Lippard y Chandler alcanza una difusión mucho mayor, erigiéndose como una de las piedras angulares de la teoría centrada del arte conceptual en adelante. Teorizan la supuesta pérdida de fisicidad que se produce en el arte conceptual, incluyéndola en un proceso evolutivo y lógico, y enlazándola con los conceptos de

14 La historiografía posterior ha señalado que Masotta formula la “desmaterialización” como una característica de estas prácticas incluso antes que los estadounidenses Lucy Lippard y John Chandler, cuyo trabajo teórico ha sido alzado al nivel de canon interpretativo, como se anota en lo siguiente (Masotta 1967a; 1967c; Longoni 2017)

15 Estas gacetillas suponen un recurso para la investigación de indudable valor, pues en ellas quedan reflejadas la práctica totalidad de las perspectivas teórico-prácticas sobre los conceptualismos: desde el uso de “nuevos medios” como el ordenador y el vídeo, o el empleo de teorías recientes como la cibernética o la de sistemas; al recurso a las artes populares y el imaginario regional en las derivas identitarias e ideologizadas latinoamericanas, que reconocen las problemáticas desarrollistas y coloniales en la cultura y la sociedad del momento. Véase el subapartado 3.1.2., “El CAYC de Jorge Glusberg: difusión a toda costa”. Se reproduce un buen número de estas gacetillas en el segundo volumen de esta tesis, que compila figuras y documentos.

16 También otros agentes contemporáneos al Grup de Treball, como Ferrán García-Sevilla o Alberto Corazón y Tino Calabuig desde Madrid, resultan muy activos en sus manifestaciones teóricas y discursivas para explicar sus acercamientos particulares a la política y el arte conceptual (García-Sevilla 1971; Parcerisas 2007, 284-288).

17 Burnham inicia en 1968 un análisis estructuralista de estos modos de hacer arte, partiendo de la teoría de sistemas, por ejemplo en artículos como “System Esthetics” [Estética de sistemas], “Real-Time Systems” [Sistemas en tiempo real] y “Alice’s Head: Reflections on Conceptual Art” [La cabeza de Alicia: reflexiones sobre arte conceptual], publicados en *Artforum* (Burnham 1968; 1969; 1970). En los primeros artículos vincula la teoría de sistemas con las prácticas artísticas procesuales, y en el tercero enlaza la teoría de los medios de comunicación de Marshall McLuhan y la de sistemas de Ludwig von Bertalanffy con el arte conceptual, indicando que en el pensamiento humano, y sobre todo en el arte, el desarrollo de lo eidético frente a lo biológico conlleva una abstracción que pone el acento de estas prácticas no ya en el objeto o en el entorno, sino en la información, esto es, en las relaciones de mediación, en los procesos y en los sistemas en los que se ubican.

“anti-forma” de Morris y “arte como idea como idea” de Kosuth (Chandler y Lippard 1968). Pronto aparecen las primeras monografías, recién entrada la década de los setenta. Se basan sobre todo en recopilaciones de citas y propuestas, dando gran importancia a la teoría realizada por los propios artistas. Lippard reúne citas, apuntes y rastros del proceso “desmaterializador” en su conocido trabajo *Six Years: The Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972* [Seis años: La desmaterialización del objeto artístico desde 1966 a 1972] (Lippard 2003). Otras publicaciones de gran circulación internacional, por lo conciso y a la vez representativo de su contenido, son *Conceptual Art* de Ursula Meyer, aparecida en 1972¹⁸; *Textes sur l'art conceptuel* de Catherine Millet, del mismo año (Millet 1972a); e *Idea Art: A Critical Anthology* de Gregory Battcock, publicado en 1973¹⁹.

En esos mismos años aparece el trabajo del español Simón Marchán *Del arte objetual al arte de concepto*, editado por primera vez en 1972 y ampliado sucesivamente²⁰. El enfoque de Marchán está directamente influenciado por la estética marxista, la semiótica y la teoría de la comunicación aplicadas al arte, y aborda no solo el conceptual, sino también otras tendencias de arte posvanguardista, tecnológico y experimental. Otro trabajo en español de relevancia es el de Victoria Combalia, *La estética de lo neutro* (1975). En él se ofrece una definición fenomenológica del arte conceptual, y un análisis centrado en sus modos de inserción²¹. En Latinoamérica, aunque en esos años no hay monografías específicas dedicadas al estudio de los conceptualismos, algunos teóricos del momento trabajan de un modo disperso aspectos relacionados, desde catálogos de exposiciones, artículos de prensa y trabajos críticos anotados a lo largo de la investigación²². Por ejemplo, el brasileño Ferreira Gullar teoriza en el tránsito de los cincuenta a los sesenta su “teoría del no-objeto”, al hilo de las prácticas constructivas y concretas (Gullar 1959); sus postulados son recogidos en los años siguientes por artistas como Oiticica y Lygia Clark, y apoyados por escritos y artículos paralelos de otros críticos como Mário Pedrosa o Aracy Amaral (Pedrosa 1975, 159-168; Amaral 2006).

18 Este trabajo se estructura con citas y fragmentos que el lector debe completar, aunque de un modo menos radical que en los *Six Years* de Lippard. Meyer propone una exégesis del arte conceptual, a modo de introducción a una serie de apartados dedicados a artistas concretos, de los que se incluye una proposición, documentación o un pequeño texto teórico (Meyer 1972).

19 Trabajo que compila textos de artistas y críticos, editado en español en 1977 con el título *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual* (Battcock 1973).

20 En 1974 se le añaden las secciones finales “Nuevos comportamientos artísticos y extensión del arte” y “El arte conceptual y su ‘inversión’”, en las que se analizan prácticas en deriva conceptualista realizadas en Europa y los Estados Unidos. Se formula una categorización que subdivide el arte conceptual en “lingüístico y tautológico” y “empírico-medial”, y se sugiere también la tan comentada categoría de “conceptualismo ideológico” para distinguir a los conceptualismos realizados en torno al CAYC, en Argentina (Marchán 1972, 269). En 1985 se añade un “Epílogo sobre la sensibilidad ‘posmoderna’”, que en esta investigación es tratado como un caso ejemplar para el estudio del soterramiento de los conceptualismos en el momento del “retorno a la pintura”. Véase el subapartado 3.3.3., “Fin de fiesta versus proceso en curso: dos modelos teóricos para intentar comprender qué pasa con el arte conceptual”.

21 Para Combalia, casos como el Grup de Treball o el CAYC son ejemplos de artes conceptuales “efectivamente conectados con la realidad” (Combalia 1975, 34-35). Cabe señalar que Combalia, como Marchán, se centra sobre todo en aquellas prácticas conceptuales realizadas en Europa y los Estados Unidos, aunque mencionan también, brevemente, prácticas locales españolas y latinoamericanas – exclusivamente las argentinas del CAYC –.

22 Véase sobre todo el apartado 3.3., “Dos momentos fuertes para situar a la crítica de arte y sus teorías circulantes en el espacio sud-atlántico del conceptualismo”.

La historiografía del arte conceptual en los primeros años setenta también se articula a través del trabajo institucional y expositivo, sobre todo por parte de algunos centros que apoyan estas prácticas como el CAYC de Buenos Aires, cuyas gacetas amarillas han sido anotadas, o el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). En este segundo caso, el director, Walter Zanini, da cuenta de las nuevas actitudes conceptualistas en las exposiciones *Jovem Arte Contemporânea* (JAC) (1967-1974); y poco más tarde enlaza estos desarrollos locales con las tendencias conceptuales internacionales desde muestras como “Prospectiva’74”, asentando definiciones locales del arte conceptual, y compilando casos prácticos de propuestas que lo practican en la colección del museo (MAC USP 1967; 1968; 1969; 1970; 1971; 1972a; 1973a; 1974a; 1974b). En general, en el tránsito entre los años sesenta y setenta, las muestras de arte en deriva conceptualista²³ y con “nuevos medios”²⁴ – y otros eventos como encuentros, bienales y similares – resultan clave para definir este tipo de prácticas. Desde ellas se favorece la visibilidad y el asentamiento de estos modos de hacer arte, al mismo tiempo que se ensayan modelos teóricos para analizarlos (Estrada, L. 1968; 1970; 1973; Hultén 1968; Glusberg 1969a; 1969b; McShine 1970b; ALEA 1972; Antin 1975; Reichardt 1968). Es interesante insistir en que en las diferentes muestras que presentan arte en deriva conceptualista se repiten listas parecidas de artistas. La diseminación es transnacional, adquiriendo relevancia historiográfica de manera simultánea en todo el mundo.

El **segundo periodo (1976-1988)** en la historiografía del arte conceptual comprende la aparición de los primeros análisis críticos. De ellos emerge y cristaliza un discurso general que postula la decadencia de estas experiencias, aunque en las anotaciones dispersas que componen la historiografía del arte conceptual del periodo también se encuentran rastros de un relato sobre su continuidad. La difusión mayoritaria del relato de fin de ciclo es causa de que, desde la

23 En Brasil la Nueva Objetividad gana espacio en las exposiciones “Opinião 65” (1965) – en la que Oiticica presenta sus *Parangolés*, y es significativa la presencia del español Juan Genovés (Pedrosa 1975, 99-102) –, “Opinião 66” (1966) y “Nova objetividade brasileira” (1967), todas ellas en el Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro (MAM-RJ) (Ruiz 2013, 26-30). En Argentina, el *happening* y las nuevas actitudes orbitan en torno al Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella (CAVS-ITDT), y las prácticas adquieren tintes conceptuales y politizados en el contexto de dictadura, sobre todo en las muestras para los premios nacionales e internacionales del centro, así como en las “Experiencias 67” (1967) y “Experiencias 68” (1968) (King 1985; Giunta 2001; Vindel 2014, 54-66). En 1969 Seth Siegelau organiza la exposición-publicación “January 5-31, 1969”, con la participación de Joseph Kosuth, Robert Barry, Douglas Huebler y Lawrence Weiner. En abril de ese año, Harald Szeemann comisaria para la Kunsthalle de Berna “Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works-Concepts-Processes-Situations-Information)” [En directo en tu cabeza: cuando las actitudes se vuelven forma (Trabajos-Conceptos-Procesos-Situaciones-Información)]. En octubre, en el Städtischen Museum de Leverkusen, Rolf Wedewer y Konrad Fischer organizan “Konzeption/Conception”. En 1970, se llevan a cabo, en abril, “Conceptual Art and Conceptual Aspects”, comisariada por Donald Karshen para el New York Cultural Center; y en julio, “Information”, que Kinashon McShine organiza para el MOMA, y en la que se incluyen artistas latinoamericanos (McShine 1970a). También tienen lugar esos años las “Number Exhibitions” [Exposiciones de números] de Lucy Lippard, celebradas en Seattle, Vancouver, Buenos Aires y Valencia (CAYC 1970d; Lippard 2009b; Hudek y Lippard 2011; Butler 2012). En todas estas muestras exhibe un listado de artistas similar, quienes quedan alzados a la categoría de pioneros en el arte en deriva conceptualista en sus distintos lugares de origen.

24 En el tránsito hacia los setenta es creciente el fenómeno de las exposiciones de arte por computador, como “Cybernetic Serendipity” [Serendipia cibernética] (1968), comisariada por Jasia Reichardt en el Institute of Contemporary Art (ICA) de Londres; “Arte y cibernética” (1969), comisariada por Jorge Glusberg a través del CAYC en la Galería Bonino de Buenos Aires, y que tiene un extraordinario recorrido internacional, presentándose, entre otros lugares, en los Encuentros de Pamplona (1972); “Formas computables” (1969), organizada en las dependencias del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, en España; o “Software” (1970), comisariada por Jack Burnham en el Jewish Museum de Brooklyn.

segunda mitad de los años setenta y a lo largo de los años ochenta, no haya trabajos monográficos importantes dedicados al arte conceptual. Las referencias aparecen de manera dispersa en análisis críticos de prácticas concretas, tales como el arte-correo (Picazo 1980; Plaza 1981; Carrión 1981a; 1981b; Zanini 1985); las publicaciones de artista (Plaza 1982a; 1982b); los “nuevos medios” como el vídeo (Youngblood 1970; Antin 1975; Krauss 1976; Downey 1977a; 1977b; Glusberg 1978a; 1986; Bonet, Dols, Mercader y Muntadas 1980; Escobar 1981; Ryan 1988); o los trabajos teóricos de y sobre artistas individuales (Padín 1975; Valcárcel Medina 1976; Muntadas 1974b; 1982; Ginzburg 1980; Utrilla 1980).

En América Latina la crítica al conceptualismo toma cuerpo en trabajos de carácter regional-generalista, escritos en el momento de emergencia de una importante discusión identitaria sobre el arte latinoamericano. Tales discursos son muy relevantes para esta investigación, pues presentan rasgos útiles para estudios transnacionales. Desde Colombia, Marta Traba escribe sus *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, en línea con la teoría de la dependencia (Traba 1973). Hace menciones tangenciales sobre los conceptualismos, muy críticas con su dependencia de prácticas similares realizadas en los Estados Unidos y Europa. La discusión latinoamericanista va en aumento a lo largo de la década, y en ella los críticos de distintos países comparan y discuten sus posiciones, como en el Primer Encuentro Latinoamericano de Críticos de Arte celebrado en Venezuela en 1978 (Miliani, Imber, Espinoza, Berger y Pineda, 1978)²⁵. Entre distintas posturas latinoamericanistas, la de la mexicana Yda Rodríguez Prampolini es un buen ejemplo de la fortuna crítica del conceptualismo, pues condensa el rechazo y el discurso opositivo que suscita en las instancias de valoración más tradicionalistas. Rodríguez Prampolini establece un relato particular del arte conceptual en base a una crítica amplia al dadaísmo y sus derivas (Rodríguez Prampolini 1978). En este tipo de discursos se aprecia que, aún cuando son desdeñados, los conceptualismos quedan ya incluidos en la larga historia del arte del siglo XX.

Pero esta inclusión de los conceptualismos en la historia del arte conlleva su adscripción como un último movimiento de las posvanguardias. Y al señalarse internacionalmente una crisis en el proyecto moderno-vanguardista (Pedrosa 1975; Morais 1978b; Combalia, et al. 1980), en el tránsito hacia los años ochenta se postula también la decadencia del conceptualismo, a lo cual contribuyen también otros factores. En primer lugar, un paulatino resurgimiento de los medios tradicionales en base a movimientos institucionales y mercantiles; esto es, tras una declaración abierta de la “muerte de la pintura” a finales de los sesenta²⁶, ahora se produce el conocido fenómeno del “retorno a la pintura” (Marchán 1983; Parcerisas 2007, 484-490). Y en segundo lugar, la teoría del momento señala contradicciones en el seno de los conceptualismos, que

25 En estos encuentros de la crítica latinoamericana también participan, tangencialmente, algunos agentes españoles, aunque la discusión nunca se inclina hacia lo “iberoamericano”, debido a la aguda atención de la crítica latinoamericana ante cualquier discurso que se acerque en cualquier modo a posturas coloniales. Véase el subapartado 3.3.2., “1978: Subterráneos o institucionalizados: los conceptualismos en el ‘boom’ de la discusión latinoamericanista”.

26 Jorge Romero Brest resulta el abanderado de este discurso de la “muerte de la pintura” en América Latina, más por accidente que por voluntad propia, al serle adjudicado el título en un artículo en prensa (Anónimo 1969; Serviddio 2012, 149-151).

incumplen sus premisas de partida. Se señalan derivas estetizantes e institucionalizadoras²⁷, como comenta Lippard en el “Post-Scriptum” de su *Six Years* (Lippard 1973, 369), pese a que el arte conceptual se postula en sus inicios como anti-sistema. A esta contradicción se suma también una crítica a la politización inefectiva del arte conceptual, que busca transformar la vida por el arte y el arte por la vida sin poder alcanzar tales objetivos, tal vez demasiado elevados (Gómez Sicre 1973b; Marchán 1972, 291-342).

Un caso representativo del discurso de fin de ciclo en el arte conceptual es articulado por Simón Marchán en el catálogo de la muestra “Fuera de Formato” (1983)²⁸. Esta exposición es un excepcional intento de revisión de los conceptualismos en España, adelantado al periodo historiográfico recuperacionista que toma cuerpo en el tránsito hacia los años noventa. Marchán presenta un ensayo muy crítico con estos modos de hacer, donde señala las mencionadas contradicciones internas y desde el que saluda de manera efusiva el “retorno a la pintura” (Marchán 1983). Pero en “Fuera de formato” no solo se escenifica la decadencia del conceptualismo, sino también su continuidad. El catálogo recoge una recopilación de textos críticos del Grup de Treball realizada por Antoni Mercader, uno de los miembros del grupo (Jerez 1983). La postura de los conceptualismos politizados da cuenta de la relevancia de unas prácticas conceptuales en vías de historización, que encuentran continuidad en trabajos actualizados de artistas de ese momento. Por tanto, aunque las posturas opositivas y de soterramiento del arte conceptual son prominentes en el campo artístico – español, e internacional –, al mismo tiempo aparecen rastros esporádicos de un entendimiento del conceptual como un modo de hacer con continuidad en el tiempo²⁹.

Frente a esos dos discursos contrapuestos, en la historiografía se encuentra, también excepcionalmente, una tercera vía: los modelos integradores, que trabajan por la inclusión del arte conceptual y con “nuevos medios” junto a las experimentaciones últimas con modos de hacer tradicionales. Entre esos modelos unificadores puede anotarse la conjugación de pintura hiperrealista y conceptualismo en la Documenta V (1972) de Harald Szeemann (Bremer 2015); y, en el espacio sud-atlántico, el caso brasileño de Zanini, quien desde su posición particular como director del MAC USP encuentra modos teóricos y curatoriales para encajar los polos de la experimentación pictórica y las nuevas actitudes³⁰. También en este sentido, Juan Acha propone

27 La institucionalización no solo se produce en los centros mundiales de producción cultural, sino también en el eje Latinoamérica-España. Ciertas prácticas se ven reconocidas, como por ejemplo las del CAYC con el premio de la XIV Bienal de São Paulo (1977) (FBSP 1977). El conceptualismo del CAYC también adquiere una creciente visibilidad en eventos similares a lo largo de la década, desde la III Bienal Coltejer de Medellín (1972) y los Encuentros de Pamplona (1972), hasta la muy discutida I Bienal Latinoamericana de São Paulo (1978). Para una revisión analítica y de fuentes del trabajo de difusión internacional del CAYC véase el subapartado 3.1.2., “El CAYC de Jorge Glusberg: difusión a toda costa”. Para la institucionalización de estas prácticas, el 3.3.2., “1978: Subterráneos o institucionalizados: los conceptualismos en el ‘boom’ de la discusión latinoamericanista”.

28 La exposición “Fuera de Formato” tiene lugar en febrero y marzo de 1983 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, comisariada Concha Jerez, Teresa Camps y Nacho Criado.

29 Véase el subapartado 3.3.3., “Fin de fiesta versus proceso en curso: dos modelos teóricos para intentar comprender qué pasa con el arte conceptual”.

30 Así lo hace en los Espaços [Espacios] A y B del MAC USP, y más tarde en los “núcleos” y “vectores” en los que se subdividen las Bienales de São Paulo que organiza en 1981 y 1983. Véanse los subapartados 3.1.3., “Todo(s) cabe(n) en el museo. El modelo inclusivo del MAC USP de Walter Zanini” y 3.2.3., “Las Bienales de São Paulo de Walter Zanini: éxito y disolución de un modelo integrador”. Los escritos de Zanini han sido recogidos en un

una trilogía de volúmenes en los que repasa críticamente las relaciones de arte y sociedad en América Latina, al hilo de la diatriba latinoamericanista (Acha 1979; 1981; 1984a). Este análisis del arte en la región usa un lenguaje sociológico que bebe del estructuralismo y del marxismo, aplicándose en un estudio de área. Acha trabaja desde la categoría de “no-objetualismos”, en la que ubica el arte conceptual junto a prácticas ambientales, del arte del cuerpo y la tierra, y con “nuevos medios”. Pero su trabajo no se dirige exclusivamente estos “no-objetualismos”, sino al arte en general, por lo que los acompaña con otras tendencias y modos de hacer basados en la tradición artística, o incluso en lo popular. La historiografía del arte conceptual entra en un giro sociológico y antropológico, siguiendo las tendencias del momento. Sin embargo, a pesar de estas diferentes vertientes historiográficas de los conceptualismos, debe insistirse en la prominencia del relato del agotamiento de los conceptualismos.

El **tercer periodo historiográfico (1989-1998)** comprende desde el final de los años ochenta, hasta el final de los noventa. En estos años suceden los primeros movimientos revisionistas de un conceptualismo ya claramente histórico. Primero, en base a algunas exposiciones retrospectivas – y textos críticos en sus catálogos –, y ya entrados los años noventa, a través de la publicación de algunas monografías anglosajonas, en las que se renueva el entendimiento de los conceptualismos desde los temas de interés del momento – como los discursos de las minorías o el feminismo –, siempre poniendo como origen las prácticas centristas. Se postula la emergencia de un arte “neo-conceptual”, así como se distingue entre los términos “arte conceptual” y “conceptualismo”. En general, las fuentes hasta este periodo podían considerarse como primarias, realizadas en el momento de efervescencia de los conceptualismos históricos, mientras que las desarrolladas desde este tercer periodo conforman la historiografía actual del fenómeno.

Los primeros movimientos de recuperación tienen lugar en Francia. La exposición “Art Conceptuel I” (1988), en el CAPC musée d’art contemporain de Burdeos revisa el conceptualismo anglosajón, y en el catálogo, textos de Michel Bourel y Jean-Marc Poinot historian la evolución del arte de la idea, haciendo acopio de teorías en circulación desde los años setenta (Bourel y Froment 1988). Solo un año después se organiza “L’art conceptuel, une perspective” (1989), exposición comisariada por Claude Gintz en el Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris. El catálogo de esta muestra contiene textos del comisario y de Charles Harrison, Gabriele Guercio y Seth Siegelaub, que dan cuenta del arte conceptual en clave histórica, pero de nuevo centrados en las prácticas sucedidas en el norte de Europa y los Estados Unidos. Hay también un ensayo especialmente relevante de Benjamin Buchloh: “From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some Aspects of Conceptual Art 1962-1969)” [De la estética de la administración a la crítica institucional (algunos aspectos del arte conceptual 1962-1969)] (Buchloh 1989). Se trata de un intento bien sucedido de fijar la explicación historiográfica sobre el fenómeno conceptual, que tiene un enfoque historicista y occidentalista, renovando el entendimiento generalizado del arte conceptual como continuación del proyecto de las vanguardias artísticas del siglo XX. Es metodológicamente tradicional en su revisión genealógica

volumen crítico por Cristina Freire (2013a), y también se ha publicado recientemente su última investigación, *Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte* [Vanguardias, desmaterialización, tecnologías en el arte] (Zanini, W. 2018).

de orígenes y precedencias³¹, pero pese a ello aporta nuevos enfoques. Buchloh realiza una exégesis del conceptualismo desde sus orígenes en prácticas históricas como las de Mallarmé y los cubistas, el dadaísmo duchampiano, o el post-minimalismo de Morris, Judd y LeWitt, ampliando el campo hasta los trabajos conceptuales europeos de Daniel Buren o Marcel Broodthaers, entre otros³². Asienta una rica genealogía histórico-artística del arte conceptual, incluyéndolo junto a los desarrollos más importantes del arte en el largo siglo XX; tales líneas hasta entonces solo habían sido formuladas de modo fragmentario³³. Además Buchloh destaca por primera vez el estrecho punto de vista del conceptualismo lingüístico en el sentido de Kosuth³⁴, y lo amplía desde propuestas sugestivas que van más allá del enfoque positivista de este artista, como las de Douglas Huebler o Georges Maciunas. En el discurso dominante se asienta la posibilidad de ensanchar la categoría del arte conceptual hacia otras propuestas relacionadas con ámbitos más allá de la filosofía y el lenguaje.

Durante los años noventa aparecen poco a poco algunos trabajos revisionistas sobre el arte conceptual, que participan del proceso de recuperación de estas prácticas e incluso reconocen un arte “neo-conceptual” en la producción artística del momento. Así sucede en *Arte Conceptual Revisado / Conceptual Art Revisited* (1990), volumen escrito y editado por Juan Vicente Aliaga y Miguel G. Cortés, que presenta ensayos sobre el arte conceptual internacional y entrevistas. Este trabajo editado en España precede a algunas monografías sobre arte conceptual publicadas desde mediados de los años noventa en los Estados Unidos. En estas segundas se insiste en la línea revisionista del arte conceptual hegemónico iniciada por Buchloh. Se abandona el “purismo” del conceptualismo lingüístico, aunque no se deja de ubicarlo como punto de origen genealógico. En 1996 Robert C. Morgan publica *Art into Ideas. Essays on Conceptual Art*³⁵, y dos años más tarde, en 1998, Tony Godfrey realiza el tomo *Conceptual Art* para la editorial de gran difusión Phaidon (Godfrey 1998). Estos trabajos operan bajo un entendimiento del arte conceptual como un fenómeno occidental y primermundista, pero se hacen eco de ciertas ampliaciones, actualizadas según los intereses teóricos del momento. De este modo, el arte conceptual se abre a ciertos subtemas, como la política, el activismo, el criticismo, el feminismo y el género, el humor, las nuevas relaciones con los medios tecnológicos, o la importancia de las publicaciones de artista y la fotografía. Los listados de artistas se expanden, y se asienta la nueva formulación del “neo-conceptual”, dando cuenta de cierta continuidad en las prácticas.

31 Buchloh dedica un buen espacio a la discusión sobre quién acuña primero el término “arte conceptual”. Remonta el término hasta la noción de “*concept art*” [arte-concepto], aportada Henry Flynt en 1963, que ya ha sido aquí anotada (Buchloh 1989; Guasch 2000, 167).

32 Resulta interesante su propuesta de persecución de los orígenes de la introducción de la idea en el arte norteamericano a través de una secuencia de lemas formulados por artistas: el “*art as art*” [arte como arte] de Ad Reinhardt, el “*what you see is what you see*” [lo que ves es lo que ves] de Frank Stella, y finalmente el “*art as idea as idea*” [arte como idea, como idea] de Kosuth. La secuencia ha quedado así fijada como un paradigma interpretativo (Buchloh 1989).

33 Recuérdese el caso de Yda Rodríguez Prampolini respecto al dadaísmo, por ejemplo (Rodríguez Prampolini 1978).

34 Esto genera una gran polémica entre Buchloh y Kosuth, en una pugna por el relato del origen del arte conceptual y por los límites de la categoría (Kosuth y Siegelau 1991).

35 Traducido al castellano como *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual* (Morgan 1996).

Pero, antes que el contradictorio término “neo-conceptual”³⁶, para la evolución de la historiografía es tal vez más importante la emergencia de la distinción entre los términos “arte conceptual” y “conceptualismo”. El primero responde a aquellas primeras prácticas realizadas en Europa y los Estados Unidos bajo parámetros lingüísticos y filosóficos; mientras que el segundo es una derivación, imitación o práctica de segundo orden, realizada más tarde o desde territorios periféricos³⁷. Durante la Expo’92 de Sevilla tiene lugar la exposición “Latin American Artists of the Twentieth Century” [Artistas latinoamericanos del siglo veinte], que incluye algunos trabajos conceptualistas³⁸. En el catálogo aparece publicado un texto de Mari Carmen Ramírez, “Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America” [Circuitos de proyectos (o Circuitos de cianotipias): arte conceptual y política en América Latina] (Ramírez 1993) en el que la historiadora del arte revisa la explicación del activismo conceptual de los años sesenta y setenta en la región. Con él se inicia una revisión de la historiografía del arte conceptual latinoamericano desde parámetros que proponen distinguirlo del realizado en el espacio nor-atlántico, de un modo no derivativo. Ramírez reconoce la arraigada diferencia histórica y colonial en las artes latinoamericanas y, partiendo de esta base, cita la anotada categoría de “conceptualismo ideológico” de Simón Marchán, que le sirve para introducir como característica principal del arte conceptual de América Latina su politización. Al mismo tiempo que se asienta la distinción entre arte conceptual y conceptualismo, busca ubicar el latinoamericano en un espacio propio, antes en relación a su contexto de emergencia que como una desviación del “purismo” del arte conceptual estadounidense o europeo. Estas derivas historiográficas posibilitan un entendimiento de ida y vuelta sobre las dependencias e influencias en el arte conceptualista. Esto es, se hace posible observar una primera influencia de los centros sobre las periferias – que además es discutida por algunas cronologías como la latinoamericana –, y una segunda devolución del arte conceptual periférico, identitario, contextualizado y politizado, sobre el de los centros artísticos.

En España, tras la polémica temprana de la revisión de los conceptualismos locales en “Fuera de formato” (1983), a inicios de los años noventa emergen las primeras recuperaciones que apuestan por hacer memoria del arte conceptual bajo cierta inclinación territorial. De un modo identitario más tímido que en el trabajo teórico de Mari Carmen Ramírez respecto a Latinoamérica, en 1992 se organiza en Barcelona “Idees i actituds. En torn de l’art conceptual a Catalunya, 1964-1980” [Ideas y actitudes. En torno al arte conceptual en Cataluña, 1964-1980], exposición comisariada por Pilar Parcerisas. En ella se inicia una revisión sistemática de estos modos de hacer,

-
- 36 Solo un ejercicio historiográfico de soterramiento, y una voluntad historiográfica y crítica todavía regida por el modelo paulatinamente acelerado de crisis-institucionalización puede hacer que, menos de una década después de la supuesta decadencia de los conceptualismos aparezca un “neo-conceptualismo”. La pregunta que emerge en consecuencia es la siguiente: ¿no se trata de un proceso de continuidad, antes que de un abandono o una decadencia? Véase, de nuevo, el subapartado 3.3.3., “Fin de fiesta versus proceso en curso: dos modelos teóricos para intentar comprender qué pasa con el arte conceptual”.
- 37 Esta distinción ya aparece en Marchán años antes cuando habla del “conceptualismo ideológico” en América Latina (Marchán 1972, 269). Este uso derivativo del término “conceptualismo” está completamente extendido en los años noventa.
- 38 Entre otros, algunos artistas argentinos como Liliana Porter o del Grupo de los trece del CAYC – Jacques Bedel, Luis Benedit, Victor Grippo –; los brasileños Artur Barrio, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Lygia Clark; la cubana Ana Mendieta; el chileno Alfredo Jaar; y el uruguayo-estadounidense Luis Camnitzer. La exposición es encargada al MOMA de Nueva York, y comisariada por Waldo Rasmussen (Bercht, Ferrer y Rasmussen 1993; Rasmussen 1993).

centrándose en la región catalana. Años más tarde estas investigaciones servirán como substrato para una historiografía crítica, que acomete un trabajo de compilación de corte nacional y busca algunos rasgos característicos en los conceptualismos españoles – no sin polémica debido a la cuestión nacionalista en la política territorial³⁹ –, antes que meras precedencias internacionalistas (Parcerisas 2007).

El **cuarto periodo (1999-2006)** en la historiografía del arte conceptual sucede en el tránsito entre el siglo XX y el XXI, en el momento de efervescencia internacional de la historia del arte global (Guasch 2000; 2016; 2018). La propuesta de Buchloh ya ha flexibilizado la categoría hegemónica de arte conceptual, mientras que Ramírez ha discutido la condición derivativa del conceptualismo buscando contravenir la relación centro-periferia. Ahora se pluraliza la terminología, apareciendo unos “conceptualismos” en distintas partes del globo, ligados a su contexto espacio-temporal particular, y con un carácter identitario específico. De nuevo las exposiciones tienen un carácter central como núcleos que condensan al mismo tiempo teoría y práctica.

“Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s” [Conceptualismo global: puntos de origen 1950s-1980s] (1999), exposición comisariada en el Queens Museum of Art de Nueva York por László Beke, Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss, mapea el conceptualismo a escala global. Este registro radicular sobre el fenómeno, contrariamente a como había sido planteado hasta el momento, no es historicista, y se pretende más horizontal que vertical. El reconocimiento de múltiples “puntos de origen” se abre a la pluralización del “conceptualismo” en fenómenos territoriales particulares, más allá de derivaciones e influencias. El catálogo compila ensayos de Okwui Enwezor, Gao Minglu, Claude Gintz o Mari Carmen Ramírez, entre otros/as críticos/as de importancia de distintos continentes, quienes se centran en prácticas conceptualistas desde enfoques de área (Beke, Camnitzer, Farver y Weiss 1999). El “Foreword” [Prólogo], escrito por los/las organizadores/as, vincula las prácticas conceptualistas con el contexto de Guerra Fría – en el que se entremezclan arte, política y tecnología –, pero no en un entendimiento “globalista” homogeneizador, sino con una voluntad de respetar las especificidades territoriales (Beke, Camnitzer, Farver y Weiss 1999, VIII); también se da cuenta de la continuidad de las

39 Las tensiones territoriales, a nivel político y también disciplinario respecto a la historiografía, ganan espacio en estos trabajos de Parcerisas. Si bien los conceptualismos catalanes son muy numerosos e importantes respecto al conjunto español, historiadores de otros puntos del país – sobre todo de Madrid – no han dejado de mencionar cierta inclinación catalanista organizada alrededor del trabajo de Parcerisas, ya desde el inicio de su investigación en esta exposición de 1992: año de las Olimpiadas de Barcelona, y por tanto fecha clave en el proceso de institucionalización del nacionalismo en la política catalana (Carrillo 2011, 53; Marzo y Mayayo 2015, 316-317). Cabe señalar que posteriormente Parcerisas intenta trabajar los conceptualismos a nivel español, en un importante trabajo que se comenta en lo siguiente (Parcerisas 2007). Cabe también señalar que, si se desea buscar este tipo de vínculos entre políticas nacionalistas y artes, el apoyo institucional a la historización y recuperación de las artes catalanas dentro del estado español empieza años antes. Un ejemplo relacionado con el arte conceptual podría ser la exposición “Barcelona – París – New York. El camí de dotze artistes catalans, 1960-1980” [Barcelona – París – Nueva York. El camino de doce artistas catalanes, 1960-1980] (1985), comisariada por Victoria Combalia, Daniel Giralt-Miracle, Antoni Mercader y Rafael Tous en el Palau Robert de Barcelona, y financiada por el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. En ella se revisan los movimientos internacionales de artistas catalanes sobre los centros de producción mundiales – París, Nueva York –, con diversos textos críticos de los comisarios y otros teóricos como Pierre Restany, Maria Lluïsa Borràs o Mercè Vidal, que persiguen las trayectorias internacionales de artistas catalanes – algunos trabajan con prácticas conceptualistas y con “nuevos medios”, como Eugènia Balcells, Miralda, Muntadas, Rabascall, Àngels Ribé, Benet Rossell, Francesc Torres y Jaume Xifrà –. La discusión sobre si las artes instrumentalizan las iniciativas políticas, o viceversa, siempre estará presente al revisar estos casos concretos. Pero desde el punto de vista de esta investigación, tales discusiones se perciben como poco productivas.

prácticas conceptuales más allá de su periodo histórico, en un arte contemporáneo que ha absorbido sus modos de hacer (Beke, Camnitzer, Farver y Weiss 1999, X). Cada conceptualismo registrado en la muestra se enmarca en una región geográfica o división espacial concreta, quedando representados los cinco continentes, en un plano que trata de igualar a los europeos y norteamericanos con los africanos o los del sudeste asiático.

El desplazamiento historiográfico de “Global Conceptualism” lleva a sus máximas consecuencias la línea teórica iniciada por Mari Carmen Ramírez. En el catálogo de “Global Conceptualism” Ramírez publica una versión revisada de su texto de 1993: “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980” [Tácticas para prosperar en la adversidad: el conceptualismo en América Latina, 1960-1980] (Ramírez 1999). En él plantea algunas de las cuestiones que serán discutidas por la historiografía crítica de los conceptualismos en el espacio sud-atlántico en el periodo historiográfico siguiente, tales como la validez de una categoría “conceptual” que algunos participantes rechazan; el carácter “no subordinado” de estas prácticas latinoamericanas; o una definición del arte conceptual como un “cambio” en el modo de hacer arte en la segunda mitad del siglo XX, que no es puramente desmaterializado ni no-formal, sino antes “estructural” o basado en la idea⁴⁰. Presenta el conceptualismo latinoamericano como un conjunto de “respuestas locales a las contradicciones que plantea el fracaso de los proyectos de modernización posteriores a la Segunda Guerra Mundial y los modelos artísticos que fomentaron en la región”⁴¹. Aunque Ramírez busca superar el esquema centro-periferia, parece no conseguirlo del todo, pues le presta gran atención. Propone que el modelo de influencias no es válido para valorar las artes latinoamericanas, puesto que como áreas no hegemónicas siempre están sujetas a procesos de asimilación y, siguiendo sus postulados de 1993, sugiere un “modelo de inversión”, en el cual las precedencias y la politización de algunas prácticas conceptuales en América Latina pueden servir para ilustrar los conceptualismos hegemónicos (Ramírez 1999, 56-57)⁴².

“Global Conceptualism” y las posturas de Ramírez tienen un fuerte impacto en la historiografía del arte conceptual latinoamericano, marcando el camino hacia una búsqueda de prácticas conceptuales locales, y hacia una crítica de los postulados globalistas aplicados acríticamente, ejercida por algunos autores con estudios contemporáneos a esta exposición y su catálogo (Freire, C. 1999; Longoni y Mestman 2000). Pero en España estas discusiones son entendidas en otro sentido. También se buscan los “puntos de origen” nacionales del arte conceptual, pero los primeros intentos, como en la exposición “El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980” (2005), realizada en el Museo Reina Sofía, toman un cariz lineal-historicista,

40 Ramírez incluso llega a calificar al arte conceptualista, siguiendo al argentino Roberto Jacoby, como un “modo de pensar” (Ramírez 1999, 53)

41 [local responses to the contradictions posed by the failure of post-World War II modernization projects and the artistic models they fostered in the region] (Ramírez 1999, 54). Traducción del autor.

42 De manera significativa, Ramírez también destaca algunas características particulares que, a pesar de su heterogeneidad, son constantes en el conceptualismo latinoamericano, como su ideologización, su relación con “lo real”, una presencia constante de los objetos como comunicadores de ideas – alzándose como unas prácticas “impuras” frente al “purismo” sin materia del conceptualismo lingüístico –, un desplazamiento de esta objetualidad hacia un entendimiento participativo en lo individual y lo social, y una concepción de la información y la comunicación desde posturas y prácticas activistas y contra-informativas (Ramírez 1999, 56-57).

al buscar precedencias e influencias entre las prácticas locales y aquellas producidas en los centros de producción cultural de los Estados Unidos y Europa (Queralt 2005; Combalia 2005). Quien toma parte del espíritu crítico-identitario que emerge tras “Global Conceptualism” es Pilar Parcerisas, que en 2007 edita la primera publicación de carácter histórico-general sobre estas prácticas en España: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980* (Parcerisas 2007). La “s” entre paréntesis del título da cuenta a su atención de lo sucedido alrededor de “Global Conceptualism”. A pesar de los intentos por acompañar los desarrollos del conceptualismo en Cataluña, Madrid y otros puntos del estado, las tensiones territoriales políticas e históricas de nuevo ganan espacio en este trabajo de Parcerisas, como ha sido señalado en lo anterior. Aparte de estos y otros avatares críticos sobre el trabajo de Parcerisas, que dan cuenta de las tensiones del campo de la historia del arte española por la recuperación historiográfica de los conceptualismos nacionales⁴³, la propuesta de esta historiadora es un intento único de sistematización de los conceptualismos españoles en la primera década del siglo XXI. Hay que esperar hasta 2015 para encontrar una investigación sistemática y de carácter generalista, dentro del volumen monumental *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas* (Marzo y Mayayo 2015), que revisa estas prácticas en una larga genealogía del desarrollo del arte español en el siglo XX, hasta la actualidad, dando cuenta de los vaivenes historiográficos del fenómeno.

El **quinto y último periodo (2007-hoy)** en la historiografía de los conceptualismos toma cuerpo hacia el final de la primera década del siglo XXI. Tanto en la teoría del arte conceptual latinoamericana como en la española se producen movimientos (auto)críticos y (auto)analíticos que, vinculados a proyectos de carácter político y de empoderamiento sobre los modos de escritura de la historia, buscan repensar el papel del arte conceptual en una reformulación de los contextos históricos en los que emerge y se inserta. Es necesario insistir en que uno de los principales rasgos de esta historiografía crítica es poner en cuestión sus propios modos de hacer y resultados.

Allí donde la herencia experimental y conceptual es más fuerte, esta comienza a ser trabajada antes y más profundamente. Por ejemplo, en Argentina, donde desde finales de los años noventa se trabaja en la memoria del periodo de posvanguardias (Giunta 1995; 1998; Rocca y Panzetta 1997; 1998). Ana Longoni y Mariano Mestman publican *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (2000), donde revisan lo que consideran como “itinerario del 68”, un conjunto de prácticas de carácter conceptualista que se politizan paulatinamente hasta desembocar en el evento *Tucumán Arde* (1968). En 2001, Andrea Giunta publica *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, trabajo que insiste en el cuestionamiento del proceso argentino de desarrollo social y artístico que conduce al arte experimental, y que más tarde desemboca en el periodo conceptualista, con un fuerte carácter internacionalista (Giunta 2001). Desde esta base, múltiples agentes locales como Giunta, Longoni, Davis o Rocca y Panzetta, así como otros del exterior, como Jaime Vindel o Katarzyna Cytlak,

43 Como la descalificación personalista de la exposición de Parcerisas de 1992 por parte de Victoria Combalia, en una diatriba de sobre la potestad de historiar los conceptualismos locales, que se resuelve en una corrosiva confrontación publicada en el *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (Combalia 1993; Parcerisas 1994).

dan cuenta del interés mundial por la historia en los conceptualismos argentinos despertado tras “Global Conceptualism”⁴⁴. Es desde la profundización en historiografías críticas basadas en lo local, como la argentina o la española, que pueden establecerse los puentes entre territorios que esta investigación pretende desarrollar.

Asimismo, en la internacionalización de la historiografía crítica tienen relevancia proyectos de investigación desde la academia, aunque con propósitos para-académicos. Antoni Mercader coordina entre 2006 y 2007 “Vivid [Radical] Memory” desde la Universitat de Barcelona (Mercader 2006a), proyecto colectivo dedicado a una revisión conjunta de los conceptualismos subalternos del sur y el este de Europa, y de América Latina, al hilo de los avances globales, pero buscando un diálogo independiente del esquema centro-periferia. En los distintos encuentros celebrados en este grupo de investigación (Mercader 2006b) entran en contacto algunos agentes críticos latinoamericanos que trabajan de modo disperso el conceptualismo, dando pie a la creación de la Red de Conceptualismos del Sur poco después, en 2007⁴⁵. La Red, aparte de insistir en la tarea de localización y rescate de prácticas conceptualistas y sus fondos documentales, ha planteado toda una serie de cuestiones críticas y metodológicas para la historiografía del arte conceptual: el “desafío” de la patrimonialización de las prácticas conceptuales históricas (Mercader 2009); un rechazo frontal a su mercantilización extractivista (Red de Conceptualismos del Sur 2019); la revisión de las relaciones de los conceptualismos con sus contextos sociopolíticos e históricos, abordados de un modo posicionado⁴⁶; la pertinencia de hablar de arte conceptual o conceptualismos en el caso de las prácticas experimentales politizadas que no se reconocen en la categoría (Vindel 2008; Davis 2008; Longoni 2008; Longoni y Vindel 2010); el hecho de que la recuperación de los conceptualismos puede conducir a una institucionalización y una mitificación desactivadoras (Rolnik 2009)⁴⁷.

Al mismo tiempo, en España la historiografía crítica del arte conceptual toma cuerpo de un modo más disperso, desde un proceso de puesta en cuestión del relato histórico e histórico-artístico *de* – y hecho *durante* – la “transición democrática”. Aunque los primeros pasos de esta historiografía

44 Entre otros estudios particulares se han trabajado monográficamente artistas, como León Ferrari (Giunta 2004; Wain 2016), Leandro Katz (Longoni 2013b), Luis Pazos (2012) u Horacio Zabala (Davis 2014); e instituciones, como el Instituto Di Tella (King 1985; Garrido 2007; Novoa 2011) o el CAYC (Pineau 2007; Cytlak 2018).

45 Para una revisión de la formación de la Red de Conceptualismos del Sur, véase el subapartado “Instancias de recuperación. Del ejemplo de la Red de Conceptualismos del Sur a la patrimonialización del conceptualismo español” en el epílogo.

46 Por ejemplo, Luis Camnitzer, artista uruguayo-estadounidense que participa en el equipo curatorial de “Global Conceptualism” (1999), ha generado una abundante bibliografía sobre las prácticas conceptualistas latinoamericanas, aplicando un análisis crítico de carácter personal y enfoque amplio, continental (Camnitzer 2009a; 2009b; 2010). Una de las propuestas de Camnitzer es que el origen de los conceptualismos latinoamericanos puede ser vinculado a los movimientos de guerrilla, como los Tupamaros en Uruguay, que emplearon – en los inicios de su actividad insurgente – prácticas estetizantes y no violentas para generar empatía en la sociedad. Sin embargo, Longoni pronto revisa estas posturas del uruguayo-estadounidense, por considerar que propone una estetización de la guerrilla, y por tanto de la violencia que luego esta generaría (Longoni 2009).

47 Respecto a la “mitificación”, el caso paradigmático es, recurrentemente, el de *Tucumán Arde* (1968), cuya fortuna crítica en los últimos años ha sido ampliamente analizada por algunos de sus participantes y por agentes de la Red de Conceptualismos del Sur (Jacoby 2005; Vindel 2008; Davis 2008; Longoni 2008; 2014a; Carnevale, Expósito, Mesquita y Vindel 2015).

crítica se remontan a décadas atrás⁴⁸, solo en los primeros años dos mil, con el apoyo institucional de entidades como el MACBA de Barcelona y el Museo Reina Sofía – en el tránsito de Manuel Borja-Villel entre la dirección de uno y otro museo – un grupo heterogéneo de historiadores, teóricos y comisarios profundizan en el estudio de fenómenos como los Encuentros de Pamplona (1972) (Díaz Cuyás y Pardo 2004), o el vídeo activista en el estado español (Carrillo, Estella, García-Merás 2007). El proyecto *Desacuerdos*, una serie de ocho publicaciones de periodicidad desigual (MNCARS 2019a) da cuenta de esta reconfiguración del arte entre los años setenta y ochenta, en una apertura ideologizada y crítica sobre la actualidad⁴⁹.

Entre el proyecto español de recuperación historiográfica y la Red de Conceptualismos del Sur se producen relaciones, en el orden del intercambio de citas y fuentes, y en el contacto interpersonal entre investigadores; además esos vínculos se producen también desde actividades institucionales, sobre todo gracias al apoyo que el Museo Reina Sofía ha brindado, de manera puntual pero sostenida, tanto a la Red de Conceptualismos del Sur como a las perspectivas revisionistas del arte en la “transición”. Jesús Carrillo describe estos intercambios como el “resultado de un contacto prolongado y hasta promiscuo” entre agentes españoles y latinoamericanos (Carrillo 2018, 687). Aunque la mayoría de los estudios y trabajos de la Red de Conceptualismos del Sur y de investigadores afines se dirigen a la recuperación de archivos y fondos documentales específicos, o analizan movimientos concretos, figuras individuales o grupos⁵⁰, también hay una tendencia implícita a pensar los movimientos y circulaciones de ideas, cosas y personas, en ámbitos espaciales que, aunque preferentemente nacionales o entre conjuntos reducidos de países, se abren paulatinamente a panoramas internacionales y transnacionales⁵¹. Esta tendencia hacia los estudios transnacionales, como deriva crítica del giro global en la historiografía artística, también se produce de modo similar en España, a través de trabajos que estudian aspectos concretos, como

48 Desde la muy temprana exposición “Before and After the Enthusiasm / Antes y después del entusiasmo, 1972-1992” (1989) comisariada por José Luis Brea en Amsterdam (Brea 1989).

49 En este proceso de reformulación, en el tránsito entre la primera y la segunda décadas del siglo XXI, se publican también otros trabajos teóricos, en su mayoría académicos, que revisan los conceptualismos desde una mirada crítica que tiene en cuenta los últimos movimientos historiográfico señalados, desde la apertura a lo global y lo transnacional, a la inclinación por reescribir la historia reciente española. Algunos de esos trabajos son de agentes como Juan Albarrán (Albarrán 2008; 2012), Olga Fernández (Fernández 2009) o Jesús Carrillo (Carrillo 2011). Junto a las ediciones de *Desacuerdos*, el volumen *ART NSICIÓN, TRA NSICIÓN. Arte y transición* (Albarrán 2018) supone un compendio ejemplar, donde se da cuenta de estos movimientos respecto a la escritura de la historia. Recientemente, Albarrán ha publicado un texto en el que revisa y “reposiciona” la historiografía de los conceptualismos en España, en relación a los movimientos institucionales – especialmente los del Museo Reina Sofía – y el campo de tensiones entre globalización y colonialidad; se trata de la última aportación teórica a este estado de la cuestión, a fecha de cierre de esta investigación (Albarrán 2019).

50 Como las ya mencionadas en Argentina más arriba en el texto, u otras de otros territorios, como Paulo Bruscky en Brasil (Freire, C. 2006), o Clemente Padín en Uruguay (Betancur 2006; Davis y Nogueira 2010; Nogueira 2011; Álvarez 2007; Santa Olalla 2017a), entre otros.

51 Entre los trabajos desarrollados por la Red – y por investigadores en líneas afines, por ejemplo surgidos de grupos y proyectos de investigación iniciados por miembros de la Red, como el Grupo de Estudios sobre Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu [Grupo de Estudios sobre Arte Conceptual y Conceptualismos en el Museo] (GEACC), coordinado por Cristina Freire en el MAC USP de São Paulo – con este tipo de enfoques abiertos se encuentran: la propia propuesta metodológica del entramado, *Conceitualismos do Sul / Conceptualismos del Sur* (Freire y Longoni 2009); la exposición “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en Latinoamérica” (Red de Conceptualismos del Sur 2012); trayectorias investigadoras dedicadas a cartografiar los conceptualismos en América Latina, como la de Paulina Varas en sus artículos y tesis doctoral (Varas 2012; 2015); o numerosos trabajos puntuales de perspectivas cruzadas e internacionales (López, M.A. 2010; 2017; Freire, C. 2011a; 2011b; Paladino 2015; Sayão 2015).

la crítica de arte (Barreiro y Díaz Sánchez 2013), los conceptos de “modernidad” y “vanguardia” en el amplio siglo XX (Barreiro y Martínez 2015), o la Guerra Fría (Barreiro 2019a).

Como puede destilarse de todo lo anterior, el estado de la cuestión de los conceptualismos en España y América Latina ya ha pasado una primera fase – aunque no completamente cerrada – de compilación de informaciones y fuentes, para introducirse una segunda fase de análisis crítico y síntesis, tanto de las prácticas conceptuales como de los modelos de historia del arte que se han aplicado sobre ellas, y los relatos devenidos. La presente investigación es consecuencia de toda la genealogía anterior, y aunque insiste en el trabajo de investigación archivística y recuperación de ítems documentales como un necesario empleo de fuentes primarias, se establece como una continuación de la historiografía (auto)crítica y (auto)analítica, que persigue unificar los estudios transnacionales y de redes, los últimos movimientos revisionistas del campo historiográfico español, y las historiografías en clave descolonizadora y activista de América Latina, especialmente de la Red de Conceptualismos del Sur. En la macla de estos marcos de trabajo se haya un vacío historiográfico: el del estudio transnacional de las redes de relaciones en el espacio sud-atlántico del conceptualismo.

El “arte conceptual” como concepto

Al emplear la categoría de “arte conceptual”, aparece en primera instancia una imagen mental clara de lo que se está hablando. Pero cuando se profundiza en el estudio el conjunto se torna más y más difuso. En ámbitos no especializados, la expresión “arte conceptual” se emplea para calificar un tipo de arte que no se comprende bien, quizás porque exige un esfuerzo que aquellos y aquellas que entienden la cultura solo como espectáculo o entretenimiento no están dispuestos a hacer. Al mismo tiempo, en determinados círculos informados de la academia y el entramado artístico-institucional, la expresión “arte conceptual” aparece hoy en día como inoperante, de tan heterogénea. Colapsando ambas posturas en una sola, emerge una serie de preguntas: ¿cómo ha podido darse por agotado o saturado algo que todavía no se ha entendido? ¿Es que se trataba de un error, una tendencia basada en postulados falsos que hay que olvidar? Pero no puede ser así, ya que las prácticas artísticas contemporáneas están conceptualizadas en mayor o menor medida. Incluso las artes más tradicionales, aquellas cuyos practicantes y defensores continúan desdeñando los modos de hacer conceptualistas, hacen un uso opositivo del arte conceptual para demarcar su ámbito de trabajo. Entonces, ¿cuál es el problema con el empleo de la expresión “arte conceptual”?

Todo trabajo de investigación sobre las teorías y prácticas del arte en deriva conceptualista suele comenzar con una definición de las mismas, que al mismo tiempo es una definición de lo que debe ser el arte en general. En esta tesis el conceptualismo se entiende como un conjunto

diverso de modos de hacer arte que se ubica en el periodo de tránsito entre las posvanguardias y la posmodernidad, y se extiende hasta la actualidad. Por tanto toma algunos aspectos del arte de vanguardias, pero también los desborda, abriéndose a una crítica de la tradición moderno-vanguardista. Algunos de los rasgos propios adoptados desde esa genealogía son: la atención al progreso y la innovación técnica y tecnológica – aunque a veces formulada en clave crítica –; una búsqueda ideologizada de la transformación del mundo por la cultura y la cultura por el mundo; la confianza intelectual en un sujeto cognoscente que actúa sobre un objeto de estudio a través de la articulación de ideas; el desvío – no tanto una oposición, como venía siendo habitual en las vanguardias modernas – de las estructuras de educación, producción, difusión y comercio de arte, a través de una conciencia crítica del funcionamiento del sistema artístico; o la reconfiguración de los roles habituales de los agentes y las disciplinas implicados en el hecho artístico.

En el arte conceptual la idea toma un rol central, y de este modo la práctica artística afecta también a la crítica y a la teoría. Los modos de hacer proposicionales, comunicacionales, procesuales y *site-specific* toman la forma de “experiencias”, “acciones”, “comportamientos”, “actividades” o “actitudes”. El núcleo de lo artístico-conceptual desplaza la atención de los objetos a los medios, poniendo en cuestión la confianza acrítica en ambos. Y este proceso conduce al reconocimiento teórico de una “desmaterialización”, proceso que poco a poco se entiende más como una construcción discursiva orientada a explicar el abandono de las técnicas y los materiales tradicionales, que como una pérdida de fisicidad en el hecho artístico⁵². En el momento de avance de la sociedad de consumo y de masas, la puesta en cuestión de las cosas y los medios entra en conjunción con un abandono del modelo representacional del arte, hacia una metodología de la presentación, por la cual no se quiere crear una imagen del mundo, sino mostrarlo tal cual a través de sus propios objetos y procesos. Esa voluntad queda representada por el intento de deshacer los límites entre el arte y la vida, para lo cual se presta una gran atención a los contextos, sean estos históricos, sociopolíticos, ideológicos, artísticos, materiales, o de cualquier tipo. La contextualidad ha sido interpretada como una “politización” o “ideologización” (Marchán 1972, 269; Ramírez 1999; Godfrey 1998, 247-248), pero tiene múltiples ramificaciones que se desdoblan en procesos tan distintos como el carácter contracultural y activista de ciertas prácticas conceptualistas, la profesionalización de los agentes, la toma de la teoría por los artistas y de la práctica por los críticos, la aplicación y apropiación de metodologías interdisciplinarias, o la atención a los “nuevos medios” tecnológicos como vías de producción artística.

Retomando la cuestión terminológica, y como puede haberse notado ya en lo anterior, en esta investigación se realiza un uso heterodoxo de la nomenclatura. De manera voluntaria se ha

52 Como ha sido señalado, el concepto de “desmaterialización” cobra importancia sobre todo a partir del artículo de Lippard y Chandler “The Dematerialization of Art” (Chandler y Lippard 1968). Sin embargo, la propia Lippard, en el “Post-scriptum” de su *Six Years* – escrito en 1972 – ya expresa desilusión sobre la potencia de la “desmaterialización” como práctica de oposición a la institucionalización y el mercado del arte (Lippard 1973, 369-370). Además de esta genealogía anglosajona del proceso de “desmaterialización”, hay otra latinoamericana, trabajada desde los postulados de Masotta en Argentina (Masotta 1967c). Posteriormente la noción ha sido revisada, especialmente respecto a los conceptualismos latinoamericanos, primero por la crítica del periodo de estudio – por ejemplo Juan Acha propone la categoría de arte “no-objetual” como un “derivado postmodernista” (Acha 1981, 138-189) –, y más tarde por la teoría generada en el proceso de recuperación de estas prácticas (Ramírez 1999; Camnitzer 2009b). Finalmente, ha sido criticada por su correspondencia con “la dinámica del capitalismo global sobre bienes inmateriales” (López, M.A. 2010).

renunciado a la habitual distinción conceptual implícita en el empleo jerarquizado de expresiones como “arte conceptual”, “conceptualismo” y “conceptualismos”. Se trata de una elección consciente del autor que colabora en el posicionamiento crítico de su lugar de enunciación. Antes que suponer una falta de método, se propone como una alternativa al modo habitual de abordar este fenómeno artístico. Es decir, antes que intentar clasificarlo y organizarlo en taxonomías jerárquicas, esta investigación asume la heterogeneidad de prácticas y posiciones espacio-temporales de los conceptualismos, para huir de una historiografía basada en precedencias y derivaciones, en centros y periferias. Resulta útil, en este punto, revisar las variadas formas de escritura con las cuales se ha denominado al arte conceptual.

En primer lugar, la historiografía de corte anglosajón tiende a distinguir, en base al empleo de mayúsculas, movimientos y estilos – “Arte Conceptual”, al igual que “Romanticismo” o “Impresionismo” – de la simple adjetivación de unas prácticas o teorías determinadas⁵³. En este sentido, aquí se opera sin mayúsculas, en un intento de descolonización del discurso desde su propia forma escrita, tal y como Walter D. Mignolo señala en relación a la propuesta de Edouard Glissant de una “literatura” transmoderna, transdisciplinaria y decolonial, y no de una “Literatura” moderna, institucional y canonizada (Mignolo 2000, 279). Asimismo, hay un uso habitual de la distinción entre “arte conceptual” para designar aquellas prácticas supuestamente originales realizadas en los centros de producción del norte – Europa y sobre todo los Estados Unidos –; y “conceptualismo”, como una derivación subalterna y dependiente de los avances primeros y más importantes de los centros⁵⁴. Utilizar esa distinción entre original y derivado supone trabajar en un esquema de espacio-tiempo lineal, determinado por influencias y jerarquías como el binomio centro-periferia. En la presente investigación se emplea un tránsito continuo entre una fórmula y la otra, buscando además su proyección en la actualidad.

Cabe destacar también aquí otra distinción a nivel de construcción léxica: la propuesta de pluralizar este conjunto heterogéneo de prácticas y teorías a través de la denominación “conceptualismos”⁵⁵. La “s” que convierte en múltiple al conceptualismo tiene en cuenta la dispersión geográfica estos modos de hacer arte y, al mismo tiempo, las distintas posiciones

53 Lippard recuerda que el propio LeWitt ya renuncia al uso de la mayúscula al hablar del arte “conceptual” y no “Conceptual” y, siguiéndolo, ella y Chandler hacen lo mismo (Chandler y Lippard 1968; Lippard 2009a, 35).

54 Esta distinción aparece en lo que en lo anterior se ha considerado como un tercer periodo en la historiografía del arte conceptual, que abarca a grandes rasgos la década de los noventa. Véase el epígrafe de la introducción “Estado de los estudios sobre arte conceptual”. Terry Smith señala la distinción del uso de la terminación en “ismo” en filosofía, donde supone una aproximación desviada que se suele emplear para expresar una “doctrina”, y en historia del arte, donde marca el acercamiento de un movimiento hacia la categoría de estilo. De modo interesante, Terry Smith señala también las tensiones de los artistas a ser calificados como “conceptuales” o “conceptualistas”; cómo las mayúsculas aparecen en el momento de institucionalización de estas prácticas; y cómo la expresión “conceptualismo” gana terreno sobre todo a partir de la exposición “Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s” (1999), pero también a través de otros empleos previos como el de Boris Groys en 1979, que calificar un “conceptualismo romántico moscovita”, en cuya denominación el “ismo” se emplea al mismo tiempo para señalar una proximidad en las tácticas respecto a las artes conceptuales occidentales, y para hacer una distinción cualitativa (Smith 2011).

55 Esta distinción aparece en lo que en lo anterior se ha considerado como un cuarto periodo en la historiografía del arte conceptual, sucedido en los años de tránsito hacia el siglo XXI, en el que tiene lugar la importante exposición “Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s” (1999), co-organizada por Jane Farver, Rachel Weiss, Luis Camnitzer en el Queens Museum of Art. Véase el epígrafe de la introducción “Estado de los estudios sobre arte conceptual”.

espaciales ofrecen también distintas modalidades de artes conceptuales, ensanchando aún más la categoría. Tal vez la discusión abierta más fructífera alrededor de la significación de este plural se haya abierto en relación a los conceptualismos latinoamericanos, en la triangulación entre tres de los críticos de la Red de Conceptualismos del Sur: Jaime Vindel, Fernando Davis y Ana Longoni. Vindel escribe en 2007 una ponencia, poco después descubierta y circulada entre algunos historiadores argentinos, generando una polémica que, lejos de suponer un conflicto de intereses, sirve para desplegar un diálogo creativo en el marco de la historia del arte conceptual⁵⁶. El historiador español cuestiona el uso del término “conceptualismo” – en singular – por parte de la historiografía argentina, en su revisión del “itinerario del 68” (Longoni y Mestman 2000). Vindel señala que no solo algunos artistas renuncian a tal calificativo, sino que además este tiene resonancias de la distinción centro-periferia entre las prácticas conceptualistas argentinas y las hegemónicas (Vindel 2008, 16). Esto puede tener consecuencias no deseadas, como la mitificación de algunas prácticas – por ejemplo, el conocido evento *Tucumán Arde* (1968) – (Vindel 2008, 17). Al texto del español responde Davis, corrigiendo algunas posiciones historiográficas generalizadas por Vindel, así como aportando ejemplos que matizan las afirmaciones sobre las prácticas conceptuales de finales de los sesenta en Argentina. Davis propone el “conceptualismo como una categoría táctica”, y cita a los artistas Luis Pazos y Juan Carlos Romero:

En 1972, en el marco de una charla sobre el tema “El arte como conciencia en la Argentina”, presentada en el CAYC en ocasión de la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, Luis Pazos y Juan Carlos Romero se refirieron al conceptualismo como “un arte fronterizo, nada definitivo aún”, susceptible, sin embargo, de utilizarse como “instrumento o acción apropiados para invertir el proceso político cultural que atañe a la realidad nacional”. Así, lejos de ceñirse a los márgenes de una operación intelectual o proceso mental, la propuesta conceptual era interpretada como potencial plataforma de intervención desde donde activar una toma de conciencia crítica respecto de las contingencias sociales y políticas del propio contexto. La idea del conceptualismo como “arte fronterizo” habla de un desplazamiento de la categoría normada desde el centro, de una apropiación táctica que la desmarca del nítido registro de su enclave hegemónico y la reutiliza en formas que la vuelven porosa en su pretendida completitud. (Davis 2008, s.p.)

Este empleo “táctico” que propone Davis en base a las posturas históricas de Pazos y Romero sobre el arte conceptual como un “arte fronterizo” se aproxima a la heterodoxia táctica aplicada en la terminología de esta investigación, que intenta desterritorializar el sistema categorial impuesto desde la historiografía hegemónica. Pero, volviendo a la cita de Davis, debe notarse que usa el singular, “conceptualismo”, a pesar de que en otros lugares de su texto sí se hace uso de la forma plural para incluir la heterogeneidad del fenómeno tanto en Argentina como en Latinoamérica. Plantea, por tanto, un uso intercambiable, como el que se hace en la presente investigación. Davis, como también Longoni, discuten la concepción de Vindel de que la historiografía argentina, en bloque, califica las prácticas conceptualistas del “itinerario del 68” como monolíticas:

56 Longoni invita un año después a Vindel a publicar el texto en la revista *Ramona* (Vindel 2008).

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. [...] Sin duda, nos compete problematizar la etiqueta “conceptualismos” como (potencial) marco reductivo de la conflictividad de las experiencias que abordamos y de sus derivas. Quizá debamos anteponer a este dilema una definición que, por su obviedad, estamos pasando por alto: ¿qué designamos bajo ese plural entrecomillado? Entiendo que no hablamos de una tendencia artística puntual ni un estilo coherente y cohesionado, sino de “un giro radical y definitivo cuyo momento de inflexión puede ubicarse en los años sesenta pero cuyas consecuencias son indiscutibles en la producción y la teoría artísticas contemporáneas”. Incluso sospecho que hay que ser todavía más radicales y enfáticos en pensar dicho giro como un quiebre irreductible al “Arte” que no puede restringirse a una mera cuestión de renovación estética ni explicarse en términos internos de la Historia del Arte. Desde esta perspectiva, los conceptualismos designan movimientos que impulsan (y son parte de) un ánimo generalizado de revuelta dentro y fuera del mundo artístico que marcó a fuego una época. (Longoni 2008, 20-21)

Como puede apreciarse en las palabras de Longoni, el uso de la expresión “conceptualismos” no solo comprende la heterogeneidad de las prácticas conceptualistas, sino también que estas suponen un modo de hacer específico, y no un “ismo” o estilo. Esta postura es compartida por la presente investigación. Pero el cuestionamiento de la terminología va también un paso más allá, y se abre a una postura ideológica que interioriza las voluntades y capacidades emancipadoras del arte conceptual respecto al “Arte” disciplinario y general. Usando el plural en el término “conceptualismos”, la historiografía se apropia del potencial “de revuelta” de esas prácticas artísticas, intentándolo hacer útil en la actualidad.

Una vez discriminado el marco terminológico – y sus derivas metodológicas – en el que se mueve esta investigación, debe señalarse que las prácticas y teorías que aquí se entienden indistintamente como “arte conceptual”, “conceptualismo”, “conceptualismos” o “arte conceptualista” tienen muy numerosas denominaciones dependiendo de su momento histórico, su lugar de aparición o de las intenciones de los agentes que las formulan. La “Nueva Objetividad” brasileña se presenta como una nueva vanguardia que se apoya en las prácticas neoconcretas de un grupo de artistas de Rio de Janeiro que desbordan el Pop y el Op Art, pero también en las teorías del “arte posmoderno” y del “no-objeto” de Mário Pedrosa y Ferreira Gullar, respectivamente (Oiticica 1967). En Buenos Aires se trabaja un arte “desmaterializado”, en un desbordamiento del *happening* a través de la instauración del grupo de Arte de los Medios, formado por Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari, alrededor del cual circula la figura de Óscar Masotta (Longoni 2017, 45-49). En 1967 Kosuth se encuentra trabajando su denominación tautológica de “*Art as idea as idea*” [arte como idea, como idea] (Morgan 1996, 12). Hacia 1968, el artista argentino Luis Pazos, en colaboración con Jorge de Luján Gutiérrez y otros, realizan una serie de eventos entre el *happening* y la fiesta, que el propio Pazos califica de “arte-actitud” (Davis 2012, 53-68)⁵⁷. Entre 1969 y 1970, Jorge Romero Brest habla del “arte de la proposición” para designar propuestas conceptualistas, pobres, y de arte de la tierra a través de la Asociación Ver

57 Pilar Parcerisas utiliza el término “actitud” décadas después para el título de su exposición “Idees i actituds. Entorn de l’art conceptual a Catalunya, 1964-1980...” (Parcerisas 1992).

y Estimar, que dirige (Serviddio 2012, 152). En los primeros setenta, Allan Kaprow habla de los conceptos de “no-arte” y “an-arte”, en tres ensayos bajo el título *The Education of the Un-Artist* [La educación del an-artista] (1970; 1972; 1974) en los que revisa los modos por los que opera el arte en deriva conceptualista⁵⁸. Jorge Glusberg, desde el CAYC de Buenos Aires, plantea la existencia de un “Arte de sistemas” desde 1971 en adelante (CAYC 1971a) – figura 94 –. En España, en 1974, Simón Marchán organiza unos ciclos de discusión en los Institutos Alemanes de Madrid y Barcelona donde un amplio grupo de artistas conceptuales discuten sus propuestas bajo el título de “nuevos comportamientos” (Parcerisas 2007, 430-439). El crítico peruano-mexicano Juan Acha acuña a finales de los setenta el concepto de “no-objetualismos”⁵⁹, que emplea ampliamente en su bibliografía del momento (Acha 1979; 1981; 1984a) y le sirve para organizar el “Primer Coloquio de arte No-Objetual y Arte Urbano” (1981), uno de los encuentros más importantes del arte y la crítica alrededor de los conceptualismos latinoamericanos⁶⁰. Hacia finales de los años ochenta, Nelly Richard las estrategias de oposición desde el arte bajo la dictadura de Pinochet como “escena de avanzada” (Richard, N. 1987).

Toda esta variedad de denominaciones particulares recoge un amplio abanico de prácticas que parece difícil clasificar en una misma taxonomía, siempre y cuando se entienda que así debe ser hecho. En esta tesis no se considera necesario el cierre de una clasificación fuerte y determinista, ni por tanto tampoco hacer un uso terminológico que responda a cualquier jerarquía discursiva. Por el contrario, prefiere trabajarse por *intensidades*, asumiendo la complejidad y, en ocasiones, las contradicciones de este tipo de prácticas de arte conceptual. En este sentido, una práctica es conceptualista por su grado de asunción de aspectos propios de una metodología teórico-práctica propia de los conceptualismos, aunque esto es abordado a lo largo de la investigación de un modo cualitativo: no se estará contando cuántos supuestos grados de conceptualidad tiene un caso concreto.

Preguntas de partida, hipótesis y objetivos

A continuación se plantean tres preguntas que subyacen a toda la presente investigación, y de las cuales emergen las hipótesis de trabajo. Son las siguientes:

1) *¿Cuáles son los nodos – fijos o en movimiento – y los vínculos que articulan redes transatlánticas entre las artes conceptuales de América Latina y España, y cómo colaboran esas redes a entender el arte conceptual en esos territorios, históricamente y en la actualidad?*

58 Véase el subapartado “Del ‘arte-vida’ al ‘artes, vidas’” en el epílogo.

59 Debe señalarse que para Acha el conceptualismo forma parte de los “no-objetualismos”, pero junto con otros modos de hacer arte como las ambientaciones, el arte térreo, los happenings y performances, el *body-art* o las “imágenes lumínicas y electrónicas” (Acha 1981, 138-189).

60 Véase el subapartado 3.2.1., “El conceptualismo en la periferia de la periferia. Las Bienales Coltejer de Medellín y sus polémicas”.

Existen conexiones significativas entre los conceptualismos de América Latina y España. Las redes relacionales se generan alrededor, y en base a la actividad, de los agentes artísticos, los objetos y los medios que emplean, y las plataformas y teorías que dan sustento a su actividad, que se articulan para adquirir una ganancia de visibilidad internacional conjunta. En esta investigación se localizan e investigan exhaustivamente los nodos en esas tres categorías estructurales del campo artístico en el eje Latinoamérica-España, así como sus modos de interacción – personales, profesionales, de influencia y dependencia, de oposición –. Para su análisis, es necesario acompañar un enfoque histórico con otro espacial, con la finalidad de mapear no solo las posiciones, sino también las circulaciones y evoluciones. El análisis de las redes conformadas por esos nodos y vínculos produce como consecuencia un entendimiento de los conceptualismos como un conjunto de operaciones y metodologías puestas en juego por unos actores específicos – humanos y no humanos – que configuran, no una tendencia o un estilo, sino un modo de hacer de onda larga, con consecuencias que se despliegan hasta la actualidad. Las redes relacionales del arte conceptual en el eje Latinoamérica-España demuestran que este modo de hacer arte es un vuelco sucedido en los años sesenta y setenta que rearticula los postulados del arte moderno-tradicional. Como tal, no es tan solo una consecuencia última del proyecto vanguardista, sino una apertura a hacia la transdisciplinariedad y la reformulación de la historia en la posmodernidad.

2) ¿Puede hablarse de un contexto sociopolítico, cultural, y sobre todo artístico, común a Latinoamérica y España durante el periodo de estudio, que permita establecer un estudio horizontal de los vínculos de los conceptualismos de esos territorios?

A lo largo de este trabajo se sostiene que el desarrollo de unas prácticas voluntariamente contextuales como las conceptualistas no puede desligarse de la evolución del marco sociopolítico y cultural en el que emergen. El eje Latinoamérica-España parte de un primer momento, durante los años cincuenta y sesenta, en el que las condiciones en unos territorios y en otro son comparables, al menos desde una historiografía occidentalista marcada por indicadores de progreso. No obstante, con el avance del periodo de estudio y el desarrollo particular de cada zona, Latinoamérica – con toda su complejidad territorial y colonial – y España – con su historia metropolitana – toman momentos evolutivos particulares, incluso contrarios en un sentido político-económico. En el momento de avance de las dictaduras latinoamericanas, la de Franco acaba; durante la crisis de deuda latinoamericana de los ochenta, España pasa a formar parte de la Unión Europea. En este marco de apertura a la globalización, a pesar de las consecuencias divergentes para ambos territorios, las redes relacionales que vinculan unos y otros pueden servir como substrato común, que permita analizar conjuntamente las especificidades locales-globales de estos contextos de emergencia e inserción de los conceptualismos transatlánticos, siempre y cuando sean atendidas las evoluciones específicas de cada uno de estos contextos, no estáticos sino en transformación, en base a tres ejes generales: arte, política y tecnología.

3) ¿Puede hacerse una revisión panorámica, macrohistórica y con un marco espacial más allá de fronteras políticas y geográficas, que siendo consciente de la colonialidad de los saberes y las metodologías, resulte una herramienta útil para establecer un diálogo conjunto entre los

En las distintas posiciones no hegemónicas de los conceptualismos sud-atlánticos se encuentra un potencial emancipador de las prácticas y las teorías del arte en relación con las especificidades de cada territorio. En el espacio-tiempo de estudio, ni España pertenece claramente a un primer mundo desarrollado, aunque su tendencia sea a la *primermundización*, ni Latinoamérica a un tercer mundo dependiente, aunque su tendencia sea a permanecer bajo sujeciones e imposiciones geopolíticas. La conjugación – desterritorialización y reterritorialización – de las evoluciones particulares puede potenciar un diálogo horizontal y crítico que promueva nuevos enfoques para la historia del arte, e incluso para la historia general. Con este fin, la presente investigación propone trabajar desde el “espacio sud-atlántico del conceptualismo”, una construcción teórica cuyo valor reside en establecer un marco de análisis conjunto en base al acompañamiento de los rasgos comunes y las diferencias. De este modo se busca esclarecer las relaciones de los conceptualismos con los contextos nacionales, regionales e internacionales del arte, así como con los fenómenos más relevantes a nivel global, tales como la *Jet Age*, las dictaduras y la represión, la influencia o *imperialismo* estadounidense, la extensión de los medios de comunicación de masas, o la circulación de teorías como el marxismo o la teoría de la dependencia. Esta investigación propone un diálogo Sur-Sur, en un entendimiento de Latinoamérica y España fuera de un esquema basado en centros y periferias.

En base a las anteriores preguntas y respuestas, la *hipótesis de partida* es que las redes de relaciones en el espacio sud-atlántico del conceptualismo demuestran cómo las artes en deriva conceptualista de Latinoamérica y España, poseedoras de características comunes específicas respecto a las de los conceptualismos de otros territorios, se relacionan mutuamente de manera continuada, y esto les permite adquirir visibilidad internacional. Es a través de este trabajo conjunto y en constante intercambio de posturas e informaciones que el arte conceptual se introduce en el campo del arte como un modo de hacer específico, hasta producir una serie de modificaciones que hoy en día son habituales en las artes contemporáneas. Los conceptualismos de unos y otros territorios tejen redes que les permiten emerger conjuntamente en las varias escalas del campo del arte local, regional y mundial. Por tanto, la horizontalización de los discursos historiográficos, orientados a una revisión panorámica, no solo es necesaria para analizar este fenómeno complejo y multicapa – imposible de abordar desde historiografías lineales, o centradas en agentes o fenómenos particulares –, sino también para mantener activos sus potenciales críticos, activistas, y relacionales. Estos pueden ser útiles para las artes y las teorías del arte en la actualidad.

El *objetivo principal* de esta investigación es, por tanto, el trazado analítico y crítico de las redes relacionales más significativas entre los conceptualismos latinoamericanos y españoles, en sus instancias de agentes artísticos, objetos y medios y plataformas y teorías; así como la revisión crítica de la relación de estas redes con los contextos generales de las artes, la política y el avance tecnológico. Para cumplir con este objetivo, es necesario además cubrir los siguientes específicos:

– Demostrar la existencia de redes relacionales entre los conceptualismos del eje

Latinoamérica-España, a través de la identificación y el mapeo de sus nodos y relaciones concretos.

- Analizar la articulación interna de esas redes, en dos sentidos: uno intra-artístico, respecto a los desarrollos y derivas del arte conceptual sud-atlántico, así como respecto a procesos en el arte más allá del conceptualismo y del espacio sud-atlántico; y otro extra-artístico, revisando las relaciones de esas redes respecto a los contextos históricos generales, geográficos, sociopolíticos y culturales.
- Explicar la evolución de cada una de las instancias generadoras de redes a lo largo del periodo de estudio, ya que su situación no es la misma en los primeros años setenta, y en los primeros años ochenta.
- Demostrar las interacciones entre las instancias, de modo que quede descrita la ganancia de visibilidad conjunta entre los conceptualismos de América Latina y España.
- Revisar las fuentes primarias y secundarias del periodo de estudio y posteriores, y compararlas con la evolución de las prácticas artísticas, para demostrar que el arte conceptual es antes un modo de hacer arte que un estilo, y cómo, aunque se construyó un relato de la decadencia de este tipo de prácticas, este dependía antes de un momento histórico concreto que de la realidad de las prácticas conceptualistas.
- Comprobar cómo los conceptualismos históricos han marcado la producción artística contemporánea.
- Elaborar materiales gráficos que permitan acceder de forma clara y visual a los entramados relacionales trabajados, y a los datos necesarios para comprenderlos; asimismo, compilar materiales gráficos, fotografías y documentos inéditos o difíciles de encontrar respecto a las artes conceptuales de América Latina y España.

Hacia un estudio panorámico de redes relacionales

El estudio de una o varias redes requiere de una perspectiva amplia, que permita observarlas en su totalidad, aunque también se debe poder centrar el foco en partes concretas del entramado, o incluso en elementos individuales como nodos o vínculos. No obstante, el presente estudio es panorámico no solo por abordar entramados relacionales, sino también porque lo hace en un amplio espacio geográfico: el eje Latinoamérica-España. En este sentido, la noción de panorama se aproxima a otras como las de paisaje, constelación o archipiélago para dar cuenta de una multiplicidad que se desarrolla en diversos lugares, y cobra un sentido específico al revisarlos en su conjunto.

Para poder llevar a cabo un trabajo así dentro de la historia del arte ha sido necesario un esfuerzo de investigación de fuentes y documentos muy importante, realizado en contacto con agentes e instituciones de América Latina y España. En dos viajes de investigación se han consultado numerosos archivos⁶¹, se han realizado entrevistas con artistas e investigadores, y se ha adquirido una importante bibliografía histórica y actualizada. Tras ese primer acopio de fuentes primarias y secundarias, escritas y orales, se han buscado las conexiones entre unas informaciones y otras. Se han perseguido fenómenos como el del reconocimiento o la visibilidad de los conceptualismos, o como su relación con los objetos de consumo y la tecnología, aspectos que en muchos casos aparecen dispersos en múltiples referencias menores. El análisis de fuentes no solo ha sido cualitativo, sino también cuantitativo, lo cual ha permitido enriquecer la propuesta teórica con datos que sostuviesen el discurso. Esos datos, cuando ha sido requerido, se han representado mediante la elaboración de tablas, mapas y diagramas, en un modo de hacer que se aproxima al del reciente giro digital en las humanidades. Los momentos de acopio y análisis de información se han superpuesto entre sí, y con un trabajo de estructuración del texto y de escritura que ha conducido, aparte de a este volumen, a numerosas participaciones en congresos, simposios y publicaciones internacionales. En esas oportunidades se ha obtenido un retorno crítico por parte de agentes informados de orígenes diversos, que ha servido para hacer avanzar la investigación. En todo momento se ha buscado trabajar en red, como metodología apropiada para el estudio amplio de redes relacionales en la historia del arte.

El resultado es el presente estudio, en el que la anotación marginal en un documento – lo micro – se ha acompasado con las tendencias generales en la geopolítica mundial – lo macro – para ofrecer un panorama multicapa de las redes relacionales del arte conceptual entre Latinoamérica y España. Pero, antes de entrar en el núcleo teórico de la tesis, parece necesario dar cuenta de los marcos teóricos y espaciales en los que ha trabajado, así como presentar brevemente la estructura de los contenidos.

61 Véase el apartado “Archivos y repositorios consultados” en la bibliografía.

Marco teórico: una historia espacial, posicionada y cruzada

Para el estudio de las redes de los conceptualismos en el eje Latinoamérica-España, esta tesis plantea un espacio de trabajo transdisciplinario, en el que se cruzan teorías y modos de hacer de tres ámbitos particulares, además del propio de la disciplina de la historia del arte: los estudios de redes de relaciones, derivados de la sociología; la teoría espacial, desde un enfoque de geografía humana; y los estudios de la cultura material, empleados habitualmente en ámbitos como la antropología o la arqueología.

Los **estudios de redes de relaciones** forman parte del campo de las ciencias sociales. Georg Simmel ya los prefigura para abordar un “nivel meso-social” entre las estructuras sociales y los individuos (Azam y de Federico 2014, 3). Pero es sobre todo a partir de la inclusión de perspectivas funcionalistas y de avances técnicos como los de la teoría de grafos, la cibernética y la computación, que a mediados del siglo XX algunas ramas de la sociología se dedican a profundizar en los estudios de redes, en detrimento de análisis de tipo “individualista-atributivo”:

La idea central del análisis de redes reside en el supuesto de que lo que la gente siente, piensa y hace tiene su origen y se manifiesta en las pautas de las relaciones situacionales que se dan entre actores oponiéndose así a la idea de que los atributos o las características de los actores individuales están a la base o son causa de las pautas de comportamientos y, por tanto, de la estructura social. La raza, la edad, el sexo, la categoría social importan mucho menos en la teoría de redes que las formas de las relaciones, mantenibles o mantenidas. [...] Por consiguiente, la explicación de los comportamientos requiere un análisis de cómo los actores están conectados unos a otros en las diversas situaciones en las que son observados. El análisis de redes no es más que un conjunto conceptual y de métodos descriptivos, estructurales y predictivos para conseguirlo. (Lozares 1996, 110)

No obstante, los estudios de redes se caracterizan por sus múltiples aplicaciones en disciplinas diversas. Sectores de la sociología, la antropología, la economía, la psicología o la geografía se dedican a la observación de las relaciones e interacciones de individuos entre sí y con otros tipos de agentes en un marco social. También la biología se dedica a estudios similares, especialmente a partir del trabajo hoy clásico – escrito en 1973 y gestado en el Chile de Allende – de Humberto Maturana y Francisco Varela, *De máquinas y seres vivos* (1973), en el cual tratan la evolución natural como una “red histórica”, trabajando hacia una coordinación de los estudios de sistemas con los de redes (Maturana y Varela 1973, 95-100). El sociólogo alemán Niklas Luhmann hace eco y uso extensivo del término “autopoiesis”, acuñado por Maturana y Varela (Urteaga 2010, 305), para analizar los entramados simbólicos que se forman en el cuerpo social mediante mecanismos de distinción de sí mismos frente al entorno; es lo que denomina como “sistemas simbólicamente generalizados” (Luhmann 1998, 75-95). A través de la “autopoiesis” – auto-creación o auto-conformación no solo de un sistema, sino también de sus propias condiciones en el mundo que lo rodea – puede recuperarse la noción de autonomía, perdida en la teoría tradicional de las redes sociales, ya que estas prestan atención sobre todo a las meras relaciones. Maturana y Varela tratan la “autonomía” y la “autopoiesis” en los seres vivos (Maturana y Varela 1973, 45-48), mientras

que Luhmann analiza la “clausura operativa” de los sistemas sociales que crean sus propias condiciones de existencia en el mundo (Luhmann 1998, 25-32)⁶².

En el campo del arte, la tradición reconoce la importancia de las individualidades, tanto en relación a los agentes como en lo respectivo a las obras de arte, los estilos, los periodos, las distinciones geográficas, las técnicas, las disciplinas, las instituciones o los lenguajes. Desde mediados del siglo XX, y cada vez con más frecuencia, la teoría del arte presta una atención más concreta a las relaciones entre estas entidades, sobre todo a través de la sociología del arte o los estudios interdisciplinarios dedicados a los aspectos sociológicos, económicos, antropológicos o geográficos del hecho artístico⁶³. Los análisis del mecenazgo, el patronazgo o las relaciones entre “clientes” y artistas, por ejemplo, son un campo de estudio de esta rama del análisis histórico-social del arte (Furió 2000, 181-216), donde el enfoque relacional se abre paso frente a otros. Sin embargo, debido a la compleja especificidad metodológica y terminológica asociada a los trabajos técnicos de redes relacionales en la sociología general, que da prioridad a análisis formales, estructurales y cuantitativos, los abordajes desde la sociología del arte han enfocado el asunto de un modo menos rígido, más práctico y coyuntural, elaborando discursos de carácter cualitativo. Entre los ejemplos más citados, pueden encontrarse el examen del trabajo en el sistema-arte del sociólogo estadounidense Howard S. Becker. En sus *Mundos del arte* (1982) se hace explícito un análisis de redes, aunque no de un modo cuantitativo sino adaptado discursivamente al objeto de estudio. Otro caso es el trabajo de Pierre Bourdieu *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (2011), en el cual este sociólogo francés aplica al fenómeno de emergencia de la novela su conocido concepto de “campo”, entendido como un espacio de conflictos, a través de una metodología mixta entre la revisión de datos y la conformación de un discurso ensayístico.

Azam y de Federico señalan la “ignorancia mutua” entre los estudios de redes sociales y relacionales y la sociología del arte. Desde la teoría de redes, “parece que el área de las artes y la cultura no es objeto de curiosidad por parte de los especialistas”, al mismo tiempo que desde la sociología del arte “los resultados son todavía más reducidos” (Azam y de Federico 2014, 10-11). No obstante, ambas sociólogas apuntan que la terminología y los “usos metafóricos” propuestos por Becker y Bourdieu, aunque excepcionales, demuestran su utilidad e importancia con la abundante repetición de sus terminologías, que han calado profundamente en la teoría del arte. El motivo de esta falta de conexiones entre el análisis de redes de relaciones y el estudio del arte y sus múltiples aspectos es la necesidad de un enfoque cualitativo para aprehender las complejidades del hecho artístico, antes que uno cuantitativo como el que promueve el empleo directo de las metodologías sociológicas. Sin embargo, las últimas derivas de la investigación en las ciencias humanas y sociales están reintroduciendo análisis empiristas, basados en la estadística, la medición sistemática y, sobre todo, la selección, el filtrado y la representación de datos a través de las *Digital Humanities* [humanidades digitales]. Aunque todavía los medios técnicos y tecnológicos suponen una barrera para la generación de un interés extendido del *data*

62 Luhmann ha empleado la teoría de sistemas para analizar numerosos sistemas sociales, desde los medios de comunicación (Luhmann 1996) hasta el amor (Luhmann 1985).

63 La sociología del arte aborda objetos de estudio que necesitan de enfoques en red para ser comprendidos, como las organizaciones, la institucionalidad, el mercado del arte – especialmente enfocado por Raymonde Moulin (2000) – o el reconocimiento – Natalie Heinich (1998; 2001), Nuria Peist (2012), Vicenç Furió (2012) –.

analysis [análisis de datos] en la teoría del arte, estos enfoques son cada vez más utilizados para trazar relaciones entre agentes humanos y no humanos, como hace, por ejemplo, el proyecto Artl@s de la École Normale Supérieure de París, dirigido por Béatrice Joyeux-Prunel, en el que se fomenta el análisis cruzado de agentes, obras, tendencias y exposiciones a través de una gran base de datos compuesta por informaciones extraídas de numerosísimos catálogos de los siglos XIX y XX⁶⁴. En esta tesis se ha aplicado un esfuerzo de visualización de datos que la acerca a estas humanidades digitales.

La presente investigación, en lo respectivo al análisis de las redes de relaciones, no aplica la metodología disciplinaria de la sociología de un modo rígido, pero tampoco un análisis exclusivamente cualitativo, a modo de narración histórica lineal. La rigidez metodológica del análisis cuantitativo aporta una multiplicidad de informaciones micro, multicapa e interconectadas, que requieren de un arduo trabajo de selección, ordenación y filtrado. El estudio de redes relacionales suele verse desbordado por las múltiples configuraciones que pueden tener los entramados estudiados, aunque resulta óptimo para analizar y visualizar fenómenos de redes complejas, con grandes números de nodos y vínculos cuyo abordaje comprensivo, no simplificador, es difícil de abordar desde un enfoque cualitativo. Sin embargo, muchas veces la gran cantidad de información que se debe procesar resulta en redundancias, *culs-de-sac* y esfuerzos desperdiciados. Cuando esto sucede, el procedimiento se asemeja al de la “fiebre del archivo” (Derrida 1995), que busca guardarlo todo en previsión de un uso futuro no siempre alcanzado. Al mismo tiempo, la fluidez del análisis cualitativo, que tiende a carecer de los apoyos objetivadores aportados por lo cuantitativo, puede quedar en una efusividad discursiva que solo arañe la superficialidad del asunto, sin posicionarlo adecuadamente en su contexto o respecto a las relaciones y condiciones particulares de las instancias que lo componen. Aquí el estudio de redes acompasa uno y otro enfoque, articulando lo cualitativo y lo cuantitativo. De este modo, el análisis de redes es capaz de comprender fenómenos relacionales que escapan a lo habitualmente estudiado por la historia del arte, como las relaciones de colaboración o amistad⁶⁵, o el proceso por el cual el entendimiento del

64 Puede consultarse el proyecto “Artl@s”, su base de datos y otras informaciones relacionadas a través de su sitio web. Disponible en: <<https://artlas.huma-num.fr>> [Consultado: 10 de junio de 2020]. Asimismo, el proyecto de investigación “Modernidad(es) Descentralizada(s). Arte, política y contracultura en el eje transatlántico de la Guerra Fría a la contemporaneidad”, dirigido por Paula Barreiro López en la Universitat de Barcelona – y del cual el autor de esta tesis forma parte –, ha realizado esfuerzos por aplicar perspectivas de cuantificación de datos, al hilo de las humanidades digitales. Se ha experimentado con una base de datos relacional y en línea, compartida por los miembros del proyecto, quienes cargaron datos referentes a sus investigaciones particulares. A partir de ese conjunto de datos se han realizado algunos casos de estudio que hacen uso de tecnologías de visualización de datos y de sistemas de información geográfica (SIG, o GIS en inglés). Los resultados pueden consultarse en la web del proyecto. Disponible en: <<https://modernidadesdescentralizadas.com/gis/>> [Consultado: 10 de junio de 2020].

65 Habitualmente se analizan antes redes mercantiles, clientelares, de influencia, como hace la sociología del arte. Solo recientemente se están estudiando las redes de amistad y sus consecuencias para la historia del arte, aunque de un modo disperso. Por ejemplo, la investigadora italo-portuguesa Giulia Lamoni ha revisado las redes de amistad en la biografía de la artista portuguesa Lourdes Castro (Lamoni 2015). Un intento interesante de aplicar las relaciones de amistad a la escritura de la historia, en relación a los procesos asociativos en el arte contemporáneo porteño, es llevado a cabo en unos “banquetes” organizados por Syd Krochmalny con la colaboración de Roberto Jacoby en el Centro Cultural Borges de Buenos Aires, en el año 2006. Las narraciones alrededor de la mesa son grabadas y posteriormente reproducidas en el n.º 69 de la revista *Ramona*: “Lo que observamos en los enunciados de los alocutores es la primacía de la asociación amistosa, de las relaciones de producción sobre la mercancía, y que primordialmente la relación está basada en la amistad. La forma social predominante que pudimos rastrear en los discursos es la que Georg Simmel llamó sociabilidad, aquella asociación cuya preocupación es la forma misma. La sociabilidad es la forma lúdica de asociación. El valor que

hecho artístico se ve modificado por la creación de vínculos.

La geografía, como muchas disciplinas modernas, entra en crisis en la segunda mitad del siglo XX y sufre modificaciones importantes, especialmente a través del *cultural turn* [giro cultural] sucedido de los años setenta en adelante (Nogué y Albet 2004). Pasa de ser la ciencia del espacio físico, a la del espacio social y cultural. Trabajar desde este segundo entendimiento del espacio – como se hace en esta investigación – supone, además de analizar las dimensiones materiales a través de sus usos y propiedades, hacer también lo propio con sus significados. El espacio no es un objeto dado, sino producido socialmente, y la geografía humana no se propone otra cosa que estudiarlo en relación a sus procesos, más que en base a los objetos que contiene⁶⁶. Por ello, en esta investigación la geografía humana se articula con el concepto de cultura material, traído de la antropología pero también de la arqueología, para dar cuenta de que los procesos espaciales no pueden darse sino sobre un sostén de objetos, o agentes no humanos, que colaboran con los humanos.

Los estudios en relación a la **cultura material** atienden a las inscripciones culturales en las cosas, y al papel de las cosas en la cultura. Son importantes para los estudios antropológicos, etnográficos y arqueológicos, que muchas veces tienen que reconstruir ámbitos sociales y culturales en base a asociaciones estratigráficas, trazos y traducciones incompletas. El antropólogo indio Arjun Appadurai, en un importante texto sobre las “mercancías”, pone en valor a las “cosas” en sí mismas:

El sentido común occidental contemporáneo, construido con base en diversas tradiciones históricas en filosofía, derecho y ciencia natural, tiene una fuerte tendencia a oponer “palabras” y “cosas”. Aunque éste no ha sido siempre el caso aun en Occidente, como Marcel Mauss lo señala en su famoso trabajo *The Gift*, la tendencia contemporánea predominante es considerar el mundo de las cosas como inerte y mudo; el cual es puesto en movimiento y animado, y en verdad conocible, sólo mediante las personas y sus palabras. Sin embargo, en muchas sociedades históricas, las cosas no han estado tan divorciadas de la capacidad de actuar de las personas y del poder comunicativo de las palabras. El hecho de que tal percepción de las cosas no haya desaparecido, incluso en las condiciones del capitalismo industrial occidental, es una de las intuiciones que apoyan el célebre análisis de Marx, contenido en *El capital*, sobre el “fetichismo de las mercancías”. (Appadurai 1986, 19)

Pero Appadurai no solo propone que debe atenderse a las cosas para “interpretar las transacciones y cálculos humanos”; por el contrario, previene de una orientación excesiva de la teoría sobre los objetos – que califica de “fetichismo metodológico” –, señalando la necesidad de observar también los “usos y trayectorias” de las cosas, así como su codificación por parte de los actores humanos (Appadurai 1986, 19). Siguiendo a Appadurai, en esta investigación la cultura material

impera son los tratos personales de amabilidad, cordialidad, convivialidad, una asociación puramente sociable” (Krochmalny 2008).

66 “Pensar el espacio de la Geografía en forma renovada y crítica, significa hacerlo prestando atención no tanto a las cosas, a lo que llamamos objetos, como a los procesos. Reclamar atención a los procesos es poner de manifiesto el valor del cambio, significa reconsiderar la realidad como un sistema de relaciones más que de cosas. El cambio, las mutaciones, los procesos, pasan a constituirse en la primera instancia de una geografía renovada” (Romero 2004, 36).

colabora en el establecimiento de una relación de los conceptualismos con un contexto particular de inicio de la globalización; esto es, de movilidad y comunicaciones cada vez más aceleradas, de difusión de la tecnología y mundialización de la sociedad de la información y el consumo. De este modo, se analizan las relaciones de determinados objetos, como aviones, billetes o cámaras de vídeo, con el campo del arte, así como las capacidades de estos objetos para generar redes relacionales que cruzan el rizoma del arte conceptual sud-atlántico. La perspectiva que ofrece la cultura material ayuda, mediante la transdisciplinariedad, a superar determinismos sociologistas, como aquellos derivados de aplicaciones acriticas del materialismo histórico que buscan espejar directamente los desarrollos sociales en el arte, o que estudian el arte como consecuencia única de los procesos sociopolíticos.

En la **geografía humana**, los desarrollos internos de la disciplina geográfica se relacionan con los de otras aproximaciones teóricas transdisciplinares, como puedan ser las de Zygmunt Bauman o Hartmut Rosa, desde la sociología, o las de Bruno Latour, desde los estudios de la ciencia. Geógrafos como David Harvey o Edward Soja, aunque tienen en cuenta la historicidad y la temporalidad inherentes a los desarrollos humanos, se centran en la espacialidad. Harvey, por ejemplo, trabaja la comprensión del espacio-tiempo en la transición del fordismo al posfordismo (Harvey 1990); postura que puede completarse con el concepto de “fluidez” aportado por Bauman (Bauman 2000). La velocidad es un aspecto importante, que cobra cada vez mayor relevancia en la teoría crítica sobre la modernidad, hasta alcanzar un máximo en las teorías centradas en el estudio de la “aceleración” en sí misma, como en el trabajo de Rosa (2015). Algunas aproximaciones dan preponderancia a un enfoque espacial – Harvey, Soja – o bien temporal – Bauman, Rosa – en sus núcleos teóricos. En la presente investigación se propone que tiempo y espacio deben articularse de modo coherente y equilibrado para analizar los conceptualismos sud-atlánticos, determinados como un fenómeno artístico clave en los procesos de superación del proyecto moderno-vanguardista.

La geografía humana analiza las relaciones estructurales en base a una ontología del espacio social que lo considera *a priori* inexistente, pues se conforma a través de los fenómenos de mediación entre los objetos y los sujetos⁶⁷. Aunque esto ya supone un desvío de la epistemología tradicional, basada en la existencia previa del mundo en el que se produce la relación unidireccional del binomio sujeto-objeto – social-natural, hombre-naturaleza –, Latour, desde los estudios de la ciencia, propone ir un paso más allá. Este pensador francés contraviene la explicación meramente social de los estados y las relaciones, pues la considera un recurso fácil que abstrae, opacándolo, lo que de verdad sucede en las interacciones entre los actores humanos y no humanos. Aunque el marco en el que se genere la interacción sujeto-objeto no esté dado *a priori*, sino sea consecuencia de tal interacción, la explicación por lo social se mantiene indisolublemente ligada a la dualidad sujeto-objeto. Latour sugiere tratar de modo horizontal aquello humano y aquello no humano, articulando cualquier tipo de “actor” en lo que denomina como “colectivos”, de modo que no sea la agencia de uno la que actúe sobre el otro, sino se produzca una tercera agencia simétrica

67 En esta investigación se trabaja con un constructo espacial que no existe *a priori*, sino es creado recursivamente al estudiar los entramados artístico-relacionales que surgen en su interior. Se trata del “espacio sud-atlántico del conceptualismo”, cuya elaboración se detalla en los párrafos siguientes.

obtenida de la composición de las anteriores (Latour 1999; 2005)⁶⁸. De este modo, no son ni las cosas ni los humanos quienes condicionan el campo de acción; y tanto el enfoque de cultura material como el análisis de la construcción de espacios de la geografía humana quedan de este modo enriquecidos. Podría decirse que aquí se emplea, antes que una geografía humana, una *geografía de lo humano y lo no humano*.

En esta investigación se da preponderancia al giro espacial enfocado a la historiografía del arte, pero de un modo heterodoxo, que tiene en cuenta los matices arriba expresados. Interesa, todavía, revisar de donde parte la noción, ya mencionada, del “espacio sud-atlántico del conceptualismo”. Esta herramienta teórica representa el espacio-tiempo que incluye las redes de relaciones y las circulaciones del arte conceptualista entre Latinoamérica y España, así como a los actores humanos y no humanos, y a los “colectivos”, que operan en ellas. Un espacio así no puede estar centrado ni en España ni en Latinoamérica: debe contener ambos territorios. Debe además poderse relacionar con el “espacio nor-atlántico del conceptualismo”⁶⁹, así como con el horizonte mundial del arte en deriva conceptualista.

Soja, uno de los principales teóricos del giro espacial, se apoya en el trabajo teórico de Henry Lefebvre (Lefebvre 1974) para proponer el concepto de “*thirdspace*” [tercer espacio, espacio tercerizado], que resulta clave para la apertura del “espacio sud-atlántico del conceptualismo”. Ese “*thirdspace*” es, para Soja, un “*real-and-imagined space*” [espacio real-e-imaginado]; esto es, un espacio a la vez “perceptible” – físico y apreciable mediante los sentidos –, “concebido” – conformado por capas de información codificadas en base al pensamiento, sea este histórico, científico o humanista – y “representacional” – que ofrece soluciones y protocolos de actuación desde la subjetividad y la capacidad simbólica del ser humano – (Soja 1996). La conceptualización del espacio en Soja resulta apropiada en esta investigación, además, porque no huye de su politización. Al contrario, las herramientas analíticas que propone problematizan cuestiones relacionadas con el desarrollo humano, sean sociales, culturales o ideológicas.

El “espacio sud-atlántico del conceptualismo” es un espacio perceptible, concebido y representacional, un “*thirdspace*”, como propone Soja. Es visitable, ya que posee lugares – museos, instituciones, bienales, calles, estudios de artista, etcétera – y también cosas – personas, libros, proyectos de arte, revistas, buzones, aviones, cámaras de vídeo, etcétera –. Asimismo, conlleva una serie de informaciones geográficas, históricas, socioeconómicas, identitarias y culturales que lo hacen ser una representación compleja de un fenómeno artístico histórico. Y además es aprehensible mediante la experiencia subjetiva, puesto que sus significados ofrecen soluciones utilitarias y de continuidad al problema historiográfico del conceptualismo.

68 En esta investigación, las aproximaciones de Latour son especialmente importantes cuando se aborda la figura de los *agentes-viajeros*, o cuando se revisa el papel del videograbador Sony Portapak como catalizador de redes y encuentros a ambos lados del Atlántico. Véanse los subapartados 1.3.1., “Del arte *post-studio* al ‘colectivo’ de los *agentes-viajeros*: el ensamblaje de la movilidad y el arte conceptual” y 2.3.2., “El Portapak viajero de Muntadas: un equipo portátil que genera encuentros a ambos lados del Atlántico”.

69 Esto es, el paralelo del “espacio sud-atlántico del conceptualismo” que cruza el océano Atlántico en el hemisferio norte, compuesto por el tejido relacional de los conceptualismos de Europa y Norteamérica.

Trabajar preposicionalmente – *desde, en, con, sobre, hacia*, etcétera – este espacio tercerizado ofrece una serie de ventajas a la investigación. Desplaza el lugar de enunciación del investigador desde el territorio español a un lugar “real-e-imaginado”, situado metafóricamente en medio del Océano Atlántico, y al mismo tiempo en cualquier punto de Latinoamérica o España. Desde este centro de fuerzas virtual y desterritorializado emerge una perspectiva ventajosa, que permite tomar conciencia del asunto tratado y de las posiciones del propio investigador y de su propuesta teórica en el “sistema-mundo moderno/colonial” (Mignolo 2000). El constructo del espacio sud-atlántico del conceptualismo facilita la producción de un discurso (auto)consciente, que promueve el cuestionamiento crítico del asunto abordado, pero también del substrato y el marco de trabajo de los que emerge la investigación. A partir de aquí se propone iniciar un diálogo, si no Sur-Sur⁷⁰, sí responsable respecto a sus posibilidades, límites, fronteras, determinismos y peligros rigidizantes. Además este *topos*, al ser un artefacto transdisciplinario que se construye con el análisis de aquello que contiene, permite articular algunas capas de información que operan por intensidad, solapamiento y yuxtaposición, antes que por identificación lineal y unívoca. Estos procesos serían muy difíciles de acompasar – si no imposibles – desde una propuesta uni-disciplinar. Un ejemplo práctico es el abordaje conjunto del desarrollo de la *Jet Age* y las transformaciones del arte en deriva conceptualista, que en esta investigación aparecen ligadas en la revisión de la movilidad de algunos agentes conceptuales.

Teniendo en cuenta el marco teórico transdisciplinar, espacial y posicionado descrito hasta aquí, es el momento de proponer el **marco historiográfico**. Para la escritura de esta tesis se han revisado modelos para la historia del arte como la “geohistoria del arte” (Dacosta Kaufmann 2004)⁷¹, o la “historia horizontal” (Piotrowski 2009)⁷². No obstante, la metodología historiográfica que mejor se adapta al estudio de heterogeneidades espacio-temporales y dinámicas como las del conceptualismo sud-atlántico es la de la “*histoire croisée*” [historia cruzada] planteada por los historiadores Michael Werner y Bénédicte Zimmermann. Esta investigación se reconoce como una historia cruzada, porque ese tipo de escritura de la historia tiene, desde su misma formulación, una voluntad interdisciplinaria y transversal, al mismo tiempo que busca no situarse

70 Una completa conjunción de Latinoamérica y España aparece como imposible, partiendo de la diferencia colonial que siempre rige cualquier abordaje conjunto de estos territorios. Un diálogo Sur-Sur, en este caso, solo puede ser abierto si el Sur-Latinoamérica responde positivamente al intento de diálogo y escucha abierto desde el Sur-España.

71 La “geohistoria” de Dacosta Kaufmann, aunque aborda algunos aspectos esenciales para esta investigación, como las problemáticas asociadas a las periodizaciones históricas, o a las demarcaciones de regiones geográficas y sus relaciones con las identidades asociadas a lugares, tiene un cariz macrohistórico, destinado a abordar críticamente periodos amplios de un pasado normalmente lejano en el tiempo. Por tanto no resulta tan útil para un estudio como el presente, que, aunque pretende abarcar las amplias ramificaciones del rizoma conceptual en un espacio-tiempo amplio, concreta la revisión en el periodo de una década.

72 La “historia horizontal” de Piotrowski resulta en muchos puntos coincidente con la propuesta de la “historia cruzada” que se emplea en esta investigación, en lo respectivo a la necesaria consciencia sobre el lugar de enunciación, o al rechazo de un esquema centro-periferia que se vuelve particularmente inoperante al trabajar *desde* y *en* territorios que suponen un “*close Other*” [Otro cercano], o son un “*not-quite-Other*” [no-completamente-Otro] (Piotrowski 2009, 52). Sin embargo este autor vincula de modo estrecho la “historia horizontal” al arte de la región habitualmente denominada como “Europa Central y del Este”, que presenta unas problemáticas propias un tanto diferentes a las del eje Latinoamérica-España. Por ejemplo, para el presente caso no aplica su razonamiento cuando afirma que, si hubo una comunicación entre culturas de “territorios marginales” – refiriéndose a los Balcanes, Europa del Este y Escandinavia –, esta fue hecha a través de los centros (Piotrowski 2009, 57). Los casos del arte-correo o de los contactos entre Medellín, Pamplona y Buenos Aires de algunos agentes conceptualistas sud-atlánticos parecen contravenir lo expuesto por Piotrowski.

en el espacio estrecho de los enfoques particulares, sino en el ámbito de una metodología general que toma cuerpo desde la pluralidad de sus aplicaciones – “regards” o “histoires croisés” [miradas o historias cruzadas] –⁷³.

Werner y Zimmermann proponen que el “cruzamiento” de una historia cruzada no debe producirse solo entre los objetos de estudio, sino también entre el objeto de estudio y el investigador⁷⁴, más allá de marcos de referencia exógenos, como sucede en los estudios comparativos – la dimensión sincrónica de los cuales, además, dificulta la observación de fenómenos cambiantes en el tiempo –; o también más allá de marcos de referencia lineales, como sucede en los estudios de transferencias – que suelen dejar fuera de cuestión marcos categoriales como los geográficos y los temporales, así como suelen olvidar la reversibilidad de los procesos de transferencia – (Werner y Zimmermann 2004, 17-21)⁷⁵. La propuesta de la historia cruzada reconoce un fenómeno de “intersección” entre los ámbitos a estudiar; esto es, más allá de la contraposición homogeneizante de individualidades, se produce una “reciprocidad” que al mismo tiempo es una “asimetría”, pues los elementos cruzados no son afectados de la misma manera⁷⁶. De este modo, las circulaciones transversales y recíprocas no se producen solo en las relaciones de los elementos, sino también en la situación de los unos “a través” de los otros, desde un enfoque “multidimensional”: “las entidades, personas, prácticas u objetos atravesados o afectados por el cruce pueden no permanecer necesariamente intactos e idénticos a sí mismos”⁷⁷. Una historia cruzada, por tanto, no solo revisa la intersección en sí, sino también las repercusiones que produce, de un modo procesual, tal y como se hace en esta investigación al anotar cómo los movimientos de los conceptualismos de Latinoamérica y España producen transformaciones en el hecho artístico que hoy en día continúan activas.

La historia cruzada, además, toma la noción de “contexto” no como un marco estático y único,

-
- 73 Es decir, la “historia cruzada”, en singular, es la metodología; mientras que las “historias cruzadas”, en plural, son los estudios que trabajan con esa metodología. Cada “mirada” construye su propio abordaje desde los modos de hacer abiertos y heterogéneos que propone la “historia cruzada” (Werner y Zimmermann 2004, 15-16).
- 74 Aquí resuenan las preguntas que se hace Piotrowski al plantear su propuesta de una “historia del arte horizontal”: “Si bien parece obvio que el arte moderno de los márgenes se desarrolló bajo la influencia de Occidente, parece mucho menos obvio preguntarse cómo los desarrollos del arte no occidental afectaron a la historia del arte occidental o, más precisamente, a la percepción del arte occidental. Aquí, entonces, surge una pregunta: ¿cómo cambia el arte marginal la percepción del arte del centro? ¿Cómo se percibe el centro, no desde el centro mismo – el lugar que suele ocupar el historiador del arte moderno – sino desde una posición marginal?” [While it seems obvious that the modern art of the margins developed under the influence of the West, it appears much less obvious to ask how the developments in non-Western art affected the history of Western art or, more precisely, the perception of Western art. Here, then, a question arises: how does marginal art change the perception of the art of the center? How is the center perceived, not from the center itself – the place usually occupied by the historian of modern art – but from a marginal position?] (Piotrowski 2009, 54). Traducción del autor.
- 75 Asimismo, cabe señalar que esta investigación tampoco se enmarca bajo los llamados “estudios de área” de corte anglosajón, puesto que el marco espacio-temporal tratado incluye también el lugar de enunciación; esto es, no se aplica un punto de vista exógeno, exterior, sino ubicado en un mismo ámbito espacial, haciéndose uno con el fenómeno estudiado.
- 76 El concepto de asimetría resulta especialmente relevante para estudiar territorios tensionados por una historia colonial común, como Latinoamérica y España.
- 77 [les entités, personnes, pratiques ou objets croisés, ou affectés par le croisement, en restent pas forcément intacts et identiques à eux-mêmes] (Werner y Zimmermann 2004, 22). Traducción del autor.

sino incluyendo también las interacciones de los elementos que contiene⁷⁸. Siendo así, el punto de vista no puede ser único, ni tampoco las categorías empleadas: ambos deben ir avanzando y evolucionando junto al objeto de estudio, a través de lo que Werner y Zimmermann califican como una “inducción pragmática” que se reajusta constantemente. La dimensión sincrónica está siempre presente en una historia cruzada, pero sin olvidar la historicidad de los objetos y la de sus inclusiones en el discurso histórico (Werner y Zimmermann 2004, 29-38). De este modo, la historia cruzada revisa no solo los cruces intrínsecos de un objeto de estudio, sino también los cruces de los puntos de vista – como cuando en esta investigación se observan las distintas posturas de la crítica del momento sobre el arte conceptualista⁷⁹ –, las relaciones entre observador y objeto – como cuando esta tesis se ubica a sí misma en una genealogía de historias del arte críticas en el marco de la recuperación de los conceptualismos⁸⁰ –, y los cruces escalares, esto es, la necesidad de revisar constantemente la relación entre micro y macro – como cuando se revisan las relaciones de las discusiones de la crítica latinoamericana con el momento de avance del ideario desarrollista bajo contextos dictatoriales⁸¹ –.

Finalmente, para la escritura de esta tesis ha resultado esencial el entendimiento de lo “transnacional” que aporta la historia cruzada⁸²:

En una perspectiva de historia cruzada, lo transnacional no puede considerarse simplemente como un nivel de análisis complementario que se añadiría al local, regional o nacional, según una lógica de cambio de enfoque. Por el contrario, se entiende como un nivel que se constituye en interacción con los anteriores, que genera sus propias lógicas con efectos de retroalimentación sobre las otras lógicas de estructuración del espacio. Lejos de limitarse a un efecto de reducción macroscópica, el estudio de lo transnacional revela una red de interrelaciones dinámicas, cuyos componentes se definen en parte por los vínculos que mantienen y las articulaciones que estructuran sus posiciones.⁸³

Tanto la historia del arte centrada en los microanálisis, empleada por una larga genealogía iniciada por historiadores italianos y anglosajones como Ernst Gombrich, Carlo Ginzburg o Carlo Cipolla,

78 Así es como opera el espacio sud-atlántico del conceptualismo, que se construye recursivamente desde la revisión de los elementos que lo componen.

79 Véase el apartado 3.3., “Dos momentos fuertes para situar a la crítica de arte y sus teorías circulantes en el espacio sud-atlántico del conceptualismo”.

80 Véase el epílogo de esta investigación, especialmente el subapartado “Instancias de recuperación. Del ejemplo de la Red de Conceptualismos del Sur a la patrimonialización del conceptualismo español”.

81 Véase el subapartado 3.1.1., “Modernización y dictadura. ¿Por qué algunos empresarios industriales apoyan el arte último?”.

82 De nuevo, la “historia horizontal” de Piotrowski también se reclama como transnacional, en tanto negocia y critica las nociones de lo nacional y lo internacional (Piotrowski 2009, 58).

83 [Dans une perspective d'histoire croisée, le transnational en peut pas simplement être considéré comme un niveau d'analyse supplémentaire qui viendrait s'ajouter au local, régional ou national, selon une logique de changement de focale. Il est, au contraire, appréhendé autant que niveau qui se constitue en interaction avec les précédents, qui génère des logiques propres avec des effets de retour sur les autres logiques de structuration de l'espace. Loin de se limiter à un effet de réduction macroscopique, l'étude du transnational fait apparaître un réseau d'interrelations dynamiques, dont les composantes sont en partie définies à travers les liens qu'elles entretiennent et les articulatifs qui structurent leurs positions] (Werner y Zimmermann 2004, 28). Traducción del autor.

como la historia social de análisis macro al estilo de Arnold Hauser⁸⁴, presentan modelos lineales basados en delimitaciones temporales por épocas y estilos, y espaciales, por fronteras nacionales o regionales. Los posteriores estudios comparativos y de transferencias tampoco evitan las constricciones tradicionales espacio-temporales. En cambio, la historia cruzada propone un modelo en el que lo transnacional supone un plano de análisis más, que al mismo tiempo discute aquellos niveles locales, nacionales, regionales y globales. Estos postulados son útiles para revisar el arte conceptual, ya que no hay unos conceptualismos generales, que se organizan en otros conceptualismos regionales, a su vez conteniendo artes conceptuales nacionales compuestas por prácticas conceptualistas locales; todas estas subdivisiones interactúan en un mismo plano de sentido, y con sus cruzamientos configuran un todo transnacional, donde se superponen las desterritorializaciones y reterritorializaciones, y las temporalidades cruzadas.

La conjunción de todos los marcos teóricos anteriores – apropiados de los estudios de redes, la geografía humana y la cultura material, y aplicados a la historia del arte – configura el substrato del cual parte la presente investigación. Pero cabe recordar que esta tesis se enmarca académicamente en el ámbito disciplinario de la historia del arte. Este marco ofrece especificidades y herramientas propias, como el recurso a la cronología, a la biografía o al análisis comparativo de proyectos artísticos, textos críticos o teorías. Estos modos de hacer también son utilizadas a lo largo de la investigación, aunque no se aplican de un modo rígido. Desde este planteamiento teórico se busca explícitamente trabajar hacia un ensanchamiento de las posibilidades de la historia del arte como teoría crítica no solo del arte, sino también de la cultura; y, en concreto, hacia una ampliación de la historiografía del arte conceptual en Latinoamérica y España.

Marco espacial: ¿Latinoamérica y España?

Ya desde el propio título de la tesis emerge una cuestión importante, que ha planeado a lo largo de todo el proceso de investigación y escritura: ¿resulta adecuado formular un estudio que trate de horizontalizar los conceptualismos desarrollados en Latinoamérica, un gran territorio colonizado, con aquellos de España, un país colonizador situado en Europa? Solo puede plantearse un marco geográfico así a costa de criticarlo posteriormente. Al abordar el eje Latinoamérica-España, la presente investigación no puede huir de su localización en Barcelona, España. Desde aquí, la única postura que aparece como válida pasa por asumir conscientemente el peso de la relación colonial entre un continente colonizado y un país colonizador, y trabajar para reducirlo o, al menos, dejarlo a la vista. En el sentido de la mencionada propuesta de apertura de un diálogo Sur-Sur, la pesquisa y el aprendizaje continúan abiertos. Antes de

84 El modelo historiográfico de Hauser fue muy criticado por la historia del arte anglosajona, a través de agentes como Hodin o Gombrich, entre otros (Gombrich 1953; Orwicz y Beauchamps 1985), pero también encontró apoyo en modelos teóricos influidos por el marxismo, de muy distinto carácter, como en Adorno y Horkheimer o Greenberg (Adorno y Horkheimer 1969, 103-109; O'Brian 2008).

entrar en el núcleo de la investigación propiamente dicho, se hace necesario insistir en algunas puntualizaciones sobre aspectos teóricos conflictivos relacionados con la geografía propuesta. Destacar las contradicciones y puntos débiles del modelo permite, no tanto resolverlos para dar una respuesta única, sino abordarlos como lugares desde los que se configura el discurso.

Es indudable que en los años setenta se producen algunas intersecciones de los conceptualismos de uno y otro lado del Atlántico, tanto en la práctica – por ejemplo, con la presencia de Jorge Glusberg y Carlos Ginzburg en la III Bienal Coltejer de Medellín y en los Encuentros de Pamplona (1972) – como en la teoría – en el caso de la categoría de “conceptualismo ideológico” (Marchán 1972, 269), o en la inclusión de algunos artistas españoles en el “arte de sistemas” propuesto por Jorge Glusberg (CAYC 1972j) –. Los conceptualismos sud-atlánticos se articulan y entrelazan, ganando una visibilidad internacional conjunta y paralela. Para revisar esos procesos, la investigación se aplica en una mirada que intenta descolonizarse, o al menos ser consciente de su condición colonial, tanto en lo respectivo a la (im)postura discursiva y metodológica generada por la ineludible ubicación geográfica de su punto focal, como en referencia a los procesos de legitimación de una academia occidental y, cada vez más, de corte anglosajón – como la Universitat de Barcelona –. Para ello echa mano de algunos recursos teóricos. Por un lado, la historia cruzada plantea una asimetría entre los elementos de estudio que puede ayudar a horizontalizar los enfoques sin igualarlos acríticamente, como ha sido señalado. Por otra parte, el constructo del espacio sud-atlántico del conceptualismo intenta también adecuar la investigación frente a la colonialidad geográfica y metodológica. Para “descajanegrizar” (Latour 1999, 362) este constructo, a continuación se describen dos de sus principales problemáticas: una en base a los aspectos coloniales que contiene, y otra respecto a la diferencia de dimensión de ambos territorios.

El **problema colonial** es obvio en su formulación, pero subrepticio en sus múltiples consecuencias. Sin pretender desvalorizar la diferencia colonial, se ha planteado – y se sostiene a lo largo de la tesis – que durante los inicios del periodo de estudio, las diferencias socioeconómicas entre España y algunos países latinoamericanos se reducen enormemente, hasta ser comparables en el subdesarrollo. La España entre mediados de los cincuenta y mediados de los sesenta se ubica en “un tiempo de un considerable vacío económico, con graves problemas de subsistencia, de hambre entre muchos sectores no privilegiados por el régimen” (Ruiz-Huerta 2009, 54). Algunos indicadores socioeconómicos sostienen esa argumentación:

Durante los últimos años cincuenta, España compartía ciertas características comunes a las naciones menos desarrolladas y semi-industrializadas de la Europa mediterránea y de América Latina: un ingreso per cápita relativamente bajo, una baja productividad de los trabajadores, un predominio de trabajadores no cualificados, una gran fracción de la fuerza de trabajo destinada a la agricultura, un atraso tecnológico comparativo y un perfil de exportación dominado por los productos primarios. En 1958, el producto interior bruto per cápita de España, de 324 dólares, era superior al de México (255 dólares), Brasil (252 dólares) y Portugal (212 dólares), pero estaba por debajo del de Cuba (379 dólares), Argentina (476

Aparte de que el producto interior bruto es un indicador parcial, que opaca otros procesos sociales y baremos – como el reparto de la riqueza, por ejemplo – con datos económicos crudos, cabe mencionar que hacia 1973 España ya lidera los índices económicos en el espacio sud-atlántico. Lo hace a costa del incremento de las relaciones internacionales tras las políticas tecnocráticas y aperturistas del tardofranquismo, entre las que destaca el comercio con Latinoamérica. Baklanoff apunta también datos en este sentido: hacia 1979 el 91% de las exportaciones españolas a América Latina son de productos manufacturados, mientras que las importaciones de la región son en un 90% materias primas, entre las que destacan alimentos y petróleo (Baklanoff 1996, 108). Esta notable diferencia, de nuevo dentro de la matriz colonial, se ve acentuada por las crisis del petróleo de 1973 y 1979, así como por la crisis de la deuda latinoamericana en los ochenta. De este modo, en el periodo inmediatamente anterior al arco temporal de la investigación, la foto fija de la situación económica en el espacio sud-atlántico podría calificarse, *grosso modo*, como similar, aunque durante el periodo de estudio adquiere tendencias dispares en cada territorio. En relación a la sociedad y la cultura, los procesos dictatoriales también suponen un punto común a ambos lados del Atlántico, aunque en los años sesenta y setenta, el grado de represión y terrorismo de estado aplicado en Latinoamérica, con la connivencia del *imperialismo* estadounidense, prevenga contra paralelismos simplificadores. Otros procesos comunes son la propia influencia estadounidense a través de políticas exteriores, la ideología tecnocrática, el desarrollismo, la extensión de los medios de masas, la aceleración de los transportes, y aspectos tangenciales a los anteriores, que se desgranar en los diferentes bloques de la investigación.

Por tanto, la foto fija de la década de los sesenta permite un paralelo un tanto precario, que se deshace conforme la cronología avanza, siendo imposible de sostener en los mismos términos en los años setenta, y mucho menos en el tránsito hacia los ochenta. La investigación revisa estos procesos de transformación en la arena sociopolítica, así como sus conexiones con los ámbitos culturales y artísticos. Pero además debe destacarse que a lo largo de la historia, en ningún momento la actitud de un territorio sobre el otro se ha encontrado equilibrada. Mientras Latinoamérica acoge tras la Guerra Civil española a los exiliados del franquismo, y sus élites sienten ciertas simpatías con el régimen de Franco – piénsese en Perón refugiado en el exilio en España, por ejemplo –, España promueve una relación con Latinoamérica paternalista y en clave de nostalgia imperial, en base al concepto de “hispanidad” (Cañellas 2013). Entre los años sesenta y la actualidad, España actúa ante Europa como interlocutora frente a Latinoamérica, de un modo tendente al paternalismo, en su voluntad de introducirse y asentar su poder en la Comunidad Económica Europea (CEE) (Piñol 1982). Partiendo de este substrato en el que la diferencia colonial es omnipresente y asimétrica, las apelaciones a conceptos clave, que sirvan de vínculo entre un territorio y otro durante el periodo de estudio – y aún hoy en día –, tales como la

85 [During the late 1950s, Spain shared certain characteristics common to the less-developed, semi-industrialized nations of Mediterranean Europe and Latin America: a relatively low per capita income, low worker productivity, a predominance of unskilled workers, a large fraction of the labour force in agriculture, comparative technological backwardness, and an export profile dominated by primary commodities. In 1958, Spain's per capita output (GDP) of 324\$ was higher than that of Mexico (\$255), Brazil (\$252), and Portugal (\$212) but ranked below that of Cuba (\$379), Argentina (\$476), and Venezuela (\$715)] (Baklanoff 1996, 107). Traducción del autor.

vanguardia, el internacionalismo o la solidaridad entre territorios, no pueden pensarse fuera de la compleja matriz de tensiones geopolíticas y coloniales que acaba de exponerse a grandes rasgos.

Asimismo, el problema colonial deviene también un problema terminológico. A pesar de lo difuso de la denominación geográfica de América Latina, el uso del término tiene una larga tradición, cuya genealogía se remonta a los inicios de la modernidad occidental y se desarrolla sobre todo tras el periodo de las guerras de independencia latinoamericanas, que conllevan un entramado de discusiones alrededor de la identidad regional, en los siglos XIX y XX. Así plantea la cuestión Walter Mignolo:

Así pues, quedó claro [tras el asentamiento de la independencia de los Estados Unidos y la Revolución Francesa como “modelos de modernidad y modernización”] que “América Latina” no era Oriente, sino el “extremo Occidente”⁸⁶, y sus propios intelectuales, como Domingo Faustino Sarmiento en Argentina, se erigieron a sí mismos en los líderes de una misión civilizadora en su propio país, abriendo, por lo tanto, las puertas a una larga historia de colonialismo intelectual interno que comenzó a quebrarse en 1898 [con la guerra hispano-estadounidense] cuando el sistema experimentó un punto de inflexión. Estados Unidos entró en la escena planetaria como la nueva potencia imperial y, en América Latina, hizo aparición una tradición de “intelectuales periféricos” contrarios al imperialismo y a la misión civilizadora (José Martí en Cuba a finales del siglo XIX; Juan Carlos Mariátegui en Perú en la década de 1920). (Mignolo 2000, 118)

El entrelazamiento de los procesos de colonialidad y modernidad que subyace a la propuesta de Mignolo se articula inicialmente en torno a los años sesenta. Entonces emergen la teoría de la dependencia y el trabajo de teóricos latinoamericanos como Aníbal Quijano, Immanuel Wallerstein y Enrique Dussel, quienes abren el campo hacia una reformulación de la historia colonial y posibilitan una apertura posterior de los estudios decoloniales, en los cuales el propio Mignolo es uno de los máximos exponentes en la actualidad. En este sentido, el cruce de los procesos coloniales con el avance de la modernidad planteado por Mignolo surge de una discusión de onda larga en la que el proceso de *subalternización* de Latinoamérica es revisado cada vez más profundamente, más atrás en la historia, hasta acabar vinculándolo con el propio “descubrimiento” de América, sus consecuencias geopolíticas y epistemológicas para el desarrollo de Occidente, y su posicionamiento frente a los territorios “otros” (Mignolo 2000).

Esta propuesta resulta interesante aquí, en primer lugar, porque retrabaja el concepto de “frontera” como un *continuum* espacial que busca superar la oposición bipolar en el degradado entre centros y periferias; y en segundo lugar, porque el “sistema-mundo moderno/colonial” parte de un impulso por deshacer la cronología lineal y única de la historia *à la* occidental, así como de una voluntad de repensar la cartografía geográfica, de modo que los territorios subalternos puedan ser entendidos desde la especificidad de sus propias perspectivas. Así, la propuesta de Mignolo pasa por una “epistemología territorial” que propone “pensar desde”, enraizando con su espacio-tiempo, antes que “pensar sobre”, ofreciendo una mera descripción (Mignolo

86 En esta noción de “extremo Occidente” de Mignolo resuena el concepto de “*close Other*”, que Piotrowski toma de la historiadora del arte Bojana Pejic (Piotrowski 2009, 52).

2000, 83-99). Cabe añadir que esta diferencia discursiva, dada a través del reconocimiento y la transformación del lugar de enunciación, no está exenta de tensiones transculturales, aculturales, de influencia y oposición. En la presente investigación se propone un *pensar desde* el Sur, para lo cual se plantea una “provincialización de España”⁸⁷ que permita ese diálogo Sur-Sur – con todas sus problemáticas⁸⁸ – alrededor del espacio sud-atlántico del conceptualismo.

Un segundo eje problemático se articula en torno a la **diferencia de escala** en el planteamiento de un estudio conjunto de un continente entero – Latinoamérica, compuesto por unos veinte países, dependiendo de dónde se establezcan unos límites regionales no del todo claros – y un país – España –. No solo se trata de una problemática de dimensión, sino también de límites geográficos e identidad. Mientras que la noción “España” está claramente delimitada por las fronteras físicas y teóricas del estado español, el concepto de Latinoamérica ha estado en constante discusión, planteándose distinciones del tipo “dentro-fuera” del lugar de enunciación, siempre complicadas a través del posicionamiento – físico e intelectual – de quien las enuncia (Barriandos 2013, 27). Respecto al arte, como se revisa a lo largo del texto, la polémica sobre la posibilidad y las condiciones de existencia de un “arte latinoamericano” atraviesan el rizoma del conceptualismo sud-atlántico, especialmente a través de las cuestiones identitarias latinoamericanas surgidas de la influencia del pensamiento post y decolonial en la teoría del arte de la región⁸⁹. Estas discusiones, articuladas especialmente a través de encuentros internacionales de críticos de arte, conducen a planteamientos ideologizados pero heterogéneos, que se detienen sobre los medios de alcanzar un arte latinoamericano con carácter propio⁹⁰, por ejemplo en la teorización de una “estética del deterioro” de Marta Traba, solo salvable a través de un “arte de la resistencia” (Traba 1973). Esta cuestión latinoamericanista se extiende por la región, y atraviesa el periodo de estudio hasta el *new criticism* [nueva crítica, nuevo criticismo] latinoamericano, de orientación posmoderna y poscolonial, surgido en los años noventa. Esta nueva crítica es al mismo tiempo generadora de y generada por un “boom” internacional de las prácticas artísticas latinoamericanas (Mosquera 1995). Como ha sido revisado, la cuestión artístico-identitaria cobra una gran importancia para la historiografía reciente de los conceptualismos, sobre todo desde el texto de Mari Carmen Ramírez para el catálogo de la muestra “Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s” (Ramírez 1999, 53).

Así se observa cómo la problemática escalar se desdobra en cuestiones coloniales. La regionalización de América Latina, y sus consecuencias identitarias, conforman un entramado de tensiones constante a lo largo del siglo XX, que se actualiza constantemente con la evolución geoestratégica global; esto es, en el tránsito – diacrónico pero también sincrónico – entre los conceptos de colonia y territorio en vías de desarrollo. Pero no puede sino reconocerse

87 Como Dipesh Chakrabarty plantea “provincializar Europa” (Chakrabarty 2000).

88 El propio Mignolo señala que al reconocer la necesidad de “provincializar Europa”, Chakrabarty “acepta” la división entre Europa y sus “otros” (Mignolo 2000, 280).

89 Véase el apartado 3.3., “Dos momentos fuertes para situar a la crítica de arte y sus teorías circulantes en el espacio sud-atlántico del conceptualismo”.

90 En este sentido, es clave la formulación resumida de Glusberg: “No existe un arte de los países latinoamericanos, pero sí una problemática propia, consecuente con su situación revolucionaria” (CAYC 1972a) – figura 137 –.

la completa heterogeneidad de las demarcaciones nacionales o culturales latinoamericanas, marcadas por límites físicos y comunitarios – indígenas o coloniales – que desbordan y reescriben las fronteras geopolíticas. En esta perspectiva, “Latinoamérica” aparece como una construcción cultural en constante reformulación, desde sus tensiones internas y en relación con otros territorios. Mientras, “España” aparece como una unidad esencial, raramente discutida más allá de las tensiones territoriales internas en la arena política⁹¹, y de un reconocimiento desigual de España como partícipe de una posición periférica respecto a Europa Central, junto a otros países mediterráneos y del este⁹². La inclusión del territorio español en un marco de trabajo horizontal respecto a Latinoamérica debe basarse en un reconocimiento y una atención constante a ambos ejes destacados: el de la diferencia colonial y el de la diferencia de escala. La propuesta es en cierto sentido arriesgada. Por un lado, “provincializar España” y horizontalizar su entendimiento desde una situación geoestratégica similar a la de Latinoamérica en las décadas previas al periodo de estudio, y a partir de aquí, trabajar la vinculación de Latinoamérica con España través de una(s) historia(s) común(es) en la que nunca las partes están en equilibrio, sino en tensión activa. Las redes relacionales de los conceptualismos artísticos son una de estas historias comunes.

Estructura de la tesis

El análisis del complejo rizoma que componen los conceptualismos sud-atlánticos no puede ser llevado a cabo mediante una sola línea temporal, que encadene hechos para presentar un relato unívoco. Cuanto menos, se necesitan varias cronologías superpuestas, además de distintos planos de sentido que se entrecrucen. Los estudios de redes relacionales también exigen estructuras espacio-temporales no lineales, ya que en sus nodos y vínculos los fenómenos no solo se organizan diacrónicamente, sino se sincronizan, se superponen y yuxtaponen, relacionándose unos con otros. Siendo así, la presente investigación no se ha organizado por capítulos, ya que estos remiten a una estructura lineal del texto. Se ha escogido un modelo en base a tres grandes bloques de contenido, que en teoría pueden leerse en cualquier orden, ya que se cruzan en una estructura en red. No obstante, el formato-libro obliga a una presentación secuencial, y la lectura de principio a fin sigue siendo la preferente. Valgan estos comentarios para plantear la cuestión, todavía no resuelta, de si este tipo de estructura es útil para un estudio sistemático de redes relacionales o, por el contrario, si no obliga a abstraer la complejidad de lo relatado en modelos tradicionales, lineales-arborescentes que, aunque son fácilmente entendibles, colapsan algunas de las dimensiones más interesantes. Tal vez otras estructuras basadas en el hipertexto y hiperenlace

91 Tensiones que, por otra parte, aparecen reflejadas en algunos momentos de la investigación, como la “cuestión vasca” a través de la presencia de la banda terrorista E.T.A. alrededor de los Encuentros de Pamplona (1972). Véase el subapartado 3.2.2., “Desarrollo y consecuencias de los Encuentros de Pamplona: revisados pero no resueltos”.

92 Desde España, la teoría del arte no ha articulado una crítica fehaciente de su posición en los márgenes de los territorios hegemónicos, al menos como sí ha sido realizado desde América Latina y Europa del Este. Como ejemplo pueden observarse las entradas “South” [Sur] y “Southern constellation” [Constelación del Sur] (Piškur 2019) en el “Glossary of Common Knowledge” [Glosario de conocimiento compartido] realizado en torno al proyecto L’Internationale.

puedan ser experimentadas en el futuro; un primer ensayo ha sido llevado a cabo en las notas al pie, en las que se remite a otros subapartados donde se amplían otras perspectivas sobre temas tangenciales al que está siendo abordado en cada ocasión.

El **primer bloque**, “Los agentes artísticos en movimiento transnacional hacia el conceptualismo”, presenta la evolución de las actividades en deriva conceptualista, en movimiento y en red, llevadas a cabo por los agentes artísticos. Estos parten del campo del arte posvanguardista hacia posturas experimentales, que más tarde devienen en la inclusión de los modos conceptualistas en el hecho artístico. Esta evolución es tratada a través de diversos casos de estudio – Alberto Greco, Ángel Crespo, Regina Silveira y Julio Plaza, Muntadas, Isidoro Valcárcel Medina y Carlos Ginzburg–, que abarcan todo el periodo temporal de la investigación, y circulan a lo largo y lo ancho del espacio sud-atlántico del conceptualismo. Los movimientos de estos agentes se enmarcan en un contexto de avance de los transportes en la *Jet Age*, así como en el campo de tensiones geopolíticas de la Guerra Fría Cultural. Tales fenómenos contextuales hacen posible el movimiento de los agentes artísticos, quienes lo aprovechan en tres sentidos: para profesionalizarse, para incluirlo en su práctica artística de un modo desviador – por ejemplo, en el caso de los agentes-viajeros y en la aparición de prácticas artísticas post-studio –, y para establecer un análisis crítico de las condiciones socioculturales contemporáneas.

El **segundo bloque**, “Objetos, medios de masas y tecnologías de la comunicación como catalizadores de redes a través del Atlántico”, revisa la relación de los conceptualismos con los objetos de consumo y los medios de comunicación, para cuestionar a través de aspectos como la cultura material y la teoría de los medios la tan extendida asunción de estas prácticas como *desmaterializadas*. El *arte-correo* – a través del caso de estudio de Clemente Padín – y el uso de los *nuevos medios* ofrecidos por el avance de la tecnología, son prácticas que los conceptualismos incluyen en su modo particular de afrontar el hecho artístico, con los que buscan superar de un modo (auto)crítico y (auto)analítico los principales postulados del arte moderno-tradicional. Pero el uso de las tecnologías de comunicación y transporte aplicadas al arte no puede desvincularse del contexto sociopolítico mundial de avance del tardocapitalismo, en el que se desarrollan industrias de la información y las comunicaciones. La discusión teórico-crítica sobre la afectación del arte por el imperio de la *ideología tecnocrática* se superpone al interés que demuestran los conceptualismos por nuevos medios situados en el margen entre lo artístico y lo no artístico. Al principio del periodo de estudio, el *video* es visto como un campo de actuación con potenciales activistas, que pueden permitir horizontalizar las comunicaciones, e intervenir en el cuerpo social. Por ello aquí se realiza una genealogía del medio-video y sus aplicaciones conceptualistas en la video-documentación, la video-instalación, y las prácticas (auto)críticas del *media-about-media* [los medios que tratan sobre los propios medios], así como se estudia el videograbador portátil Sony Portapak como agente no humano catalizador de redes relacionales transatlánticas. No obstante, hacia el final del periodo de estudio, la preponderancia de los medios de comunicación masivos ya no permite pensar que el arte aplicado a ellos puede cumplir con sus iniciales propósitos de transformación social, al menos de manera directa. En paralelo al arte conceptual, el medio-video comienza a ser absorbido por el avance del sistema artístico-mercantil, en un momento en el que se reconoce la colonialidad y el desequilibrio informativos a escala global.

El **tercer bloque**, “Instituciones, eventos, teorías: plataformas de visibilidad del arte conceptualista” sistematiza el estudio de un *círculo institucional* en el territorio latinoamericano – y de la ausencia de un entramado similar en España –, así como la relación de los conceptualismos con una red de eventos efímeros de arte y crítica, como bienales, encuentros y simposios, en los cuales este tipo de prácticas adquieren visibilidad, pero enfrentándose a una recepción desigual, que salvo excepciones resulta muy crítica. El ideario desarrollista ejerce de substrato del que emergen estos entramados institucionales y de eventos efímeros. Ese entramado institucional toma una forma específica en América Latina, e incluso en algunos casos, como el CAYC de Buenos Aires y el MAC USP de São Paulo, apoya directamente las prácticas conceptualistas. Por su parte, los eventos efímeros sí adquieren un carácter conjunto en el eje Latinoamérica-España, estableciéndose como una red ligada a las condiciones del contexto y a políticas culturales compartidas bajo el substrato desarrollista. Al tratar conjuntamente las Bienales Coltejer de Medellín (1968-1972) y los Encuentros de Pamplona (1972) se abren nuevas perspectivas sobre sus procesos de emergencia y desarrollo. Hacia el final del periodo de estudio, las Bienales de São Paulo XVI (1981) y XVII (1983) suponen un caso único en el que la propuesta teórico-práctica de su director, Walter Zanini, propone un modelo integrador en las artes, que acompaña las experimentaciones con medios tradicionales y las derivas conceptualistas y con “nuevos medios”, que casi por vez primera se ven reconocidos en las instancias de más alto nivel en el espacio sud-atlántico. Al mismo tiempo, durante los años setenta la crítica latinoamericana se enzarza en una *discusión identitaria sobre la existencia de un arte latinoamericano*, en la cual tangencialmente aparecen algunos agentes españoles, que intentan con poco éxito trabajar en una *perspectiva iberoamericana*. La revisión de los cruces en la crítica de arte permite destacar dos modelos explicativos del fenómeno conceptual: uno como último movimiento de las vanguardias, que sostiene una tesis de final de ciclo en base a un colapso interno producido, entre otros aspectos, por la institucionalización del arte conceptualista; y otro como un cambio en los modos de hacer arte que ha venido para quedarse, y que es soterrado por el contexto social y artístico, a pesar de lo cual sus modos de hacer tienen continuidad, y llegan hasta nuestros días.

El **epílogo**, “Pervivencias y derivas”, proyecta líneas de análisis crítico que conectan la revisión histórica multicapa de los bloques anteriores con una perspectiva abierta hacia el arte y la historiografía actuales. Se abordan cuestiones como la evolución de las relaciones del arte conceptual respecto a la ecuación arte-vida; la ganancia de atención de las prácticas conceptuales del espacio sud-atlántico en la arena internacional del arte; o los modos por los cuales se produce la recuperación de estas prácticas y teorías. Para ello resultan clave los postulados teóricos de algunos agentes, como Allan Kaprow y su figura del *an-artista*; Hal Foster y su revisión de las *posvanguardias como un proyecto contradictorio*, y no como una decadencia de las vanguardias; Ricardo Basbaum y el tránsito entre los conceptos de *artevida* y *artes, vidas*; y Boris Groys y su propuesta de un proceso de *reauratización* en el arte contemporáneo. Finalmente, la revisión de la Red de Conceptualismos del Sur como *instancia de recuperación crítica* de los conceptualismos permite posicionar la presente investigación en una línea investigativa y analítica contemporánea, atenta a los últimos movimientos teóricos, institucionales y de patrimonialización de los conceptualismos.

De la conjunción de esos tres bloques y ese epílogo se pretende hacer emerger, desde el aquí y ahora, una imagen de los conceptualismos sud-atlánticos, en clave histórica pero abriéndose a la contemporaneidad. Aunque se analizan numerosos casos de estudio y ejemplos concretos de proyectos artísticos, se hace especial hincapie en los procesos artísticos, culturales y contextuales para ofrecer un panorama que permita comprender el fenómeno en su globalidad. Se ha buscado, antes que la exhaustividad, que el estudio sea significativo, y por tanto pueda aplicarse a otros casos y ejemplos. Para aligerar la pesadez del texto, se ha trabajado un segundo volumen, que acompaña y complementa al volumen principal de la tesis. Se trata de un **catálogo razonado de figuras**, en el que pueden encontrarse imágenes y fotografías ilustrativas de los trabajos artísticos y los procesos analizados en la investigación; mapas, tablas y diagramas que permiten visualizar de modo claro y directo las redes relacionales y otros aspectos complejos abordados en el texto; así como una compilación de documentos relevantes, inéditos o difíciles de encontrar.

BLOQUE 1:

Los agentes artísticos en movimiento transnacional hacia el conceptualismo

La evolución del arte desde las segundas vanguardias del siglo XX hasta el arte conceptual se realiza en movimiento. Los artistas evolucionan desde posiciones ligadas al arte de ascendencia moderna, hacia otras que buscan contravenir el proyecto modernista, abriéndose hacia la posmodernidad. Pero, ¿qué papel juegan en estos desarrollos las redes relacionales y las circulaciones de los agentes en deriva conceptualista? En las páginas siguientes se revisa el modo por el cual el contexto de extensión y aceleración de los transportes ejerce como substrato de estas transformaciones del hecho artístico. Pero también cómo lo hacen otros aspectos de la geopolítica de la Guerra Fría, en referencia a procesos nacionales, regionales y mundiales como las políticas exteriores orientadas al intercambio y la cooperación cultural. Es a través de estas vías tecnológicas y políticas que los y las artistas que derivan hacia el conceptualismo, o que, un poco más tarde, ya practican un conceptualismo pleno, tienen la posibilidad de ampliar enormemente sus capacidades de circulación, y por tanto de compartir informaciones y generar redes de relaciones transnacionales.

En un primer momento, a mitad del siglo XX, las segundas vanguardias dan paso a experimentaciones particulares que ponen en cuestión aspectos nucleares del entendimiento moderno-tradicional del arte, tales como la autoría, la unicidad de la obra, las condiciones de venta y difusión, o el esquema comunicativo artístico, en el que el espectador tiene una posición meramente pasiva. Este proceso evolutivo a trompicones es llevado a cabo por algunas figuras ejemplares que tienen gran importancia en la deriva hacia el conceptualismo, tales como Piero Manzoni, Yves Klein, Guy Debord o, intermitente desde las primeras vanguardias, Marcel Duchamp. En esta investigación, el artista argentino Alberto Greco se presenta como un *padre precursor* adecuado para iniciar la revisión de los conceptualismos del espacio sudatlántico. Partiendo del arte informalista en los años cincuenta, Greco tiene un rol decisivo en la introducción de prácticas procesuales y relacionales tanto en su país de origen como en Brasil y España. Hasta su suicidio en Barcelona en 1965, este artista argentino desarrolla una trayectoria en diversos territorios de Europa y América. Allí por donde pasa, entabla redes relacionales; rápidamente agita los ambientes artísticos, y los abandona, en una pulsión por ir siempre más allá. Cruza en diversas ocasiones el Atlántico, primero en barco, y más tarde en avión; y emplea este

cambio de medio de transporte como una señal propagandística de éxito en su carrera. Este tipo de acciones, muy ligadas al contexto sociopolítico, proyectan una imagen del artista que oscila entre la anécdota y el mito.

En el contexto de la Guerra Fría, la técnica y la tecnología experimentan un gran desarrollo. La amenaza de una guerra nuclear, la *Space Race* [carrera espacial], la extensión de la televisión y la *Jet Age* [era de la propulsión a chorro] son ejemplos de ello. Los dos primeros procesos tecnológicos parecen fomentar una división mundial entre dos polos: el capitalista de los Estados Unidos y sus aliados, y el comunista, formado por la Unión Soviética y los países en su órbita. En este marco geopolítico, los estados buscan mejorar sus posiciones en la arena internacional a través de las políticas exteriores y la cooperación cultural, en un ambiente que promueve las políticas *suaves* antes que la expansión a través del ataque violento. En paralelo, y de un modo muy significativo, los medios de comunicación y el aerotransporte comercial, suponen un acicate para la difusión de informaciones y la movilidad de agentes – humanos y no humanos –. Estos dos procesos tecnológicos plantean, a pesar de tener origen en las superpotencias del norte, un esquema multipolar que pone en cuestión la división geopolítica simplista basada en el eje binomial este-oeste. En el tránsito entre los años cincuenta y los sesenta se produce una revolución tecnológica en el transporte aéreo: la primera *Jet Age*. La rapidez y alcance de los nuevos aviones acortan las distancias y aceleran los tiempos. En consecuencia, la difusión de informaciones se extiende internacionalmente, en todos los ámbitos, incluidas las artes y la cultura.

En parte debido a ese acortamiento de las distancias y los tiempos, durante la década de los años sesenta el campo del arte se internacionaliza. Aquellos aspectos particulares que la experimentación artística desvía de la tradición moderna, ahora circulan rápidamente en movimientos de ida y vuelta entre los territorios del norte y del sur, de un lado y otro del Atlántico. Surge una tendencia hacia el conceptualismo, que recoge todos aquellos desvíos, agrupándolos y unificándolos en propuestas (auto)reflexivas, procesuales, críticas y analíticas, contextuales, interdisciplinarias. Los agentes artísticos se informan y hacen circular sus prácticas gracias al cada vez más accesible transporte por avión, y a algunas plataformas de intercambios internacionales fomentadas por los estados en el marco de las políticas de cooperación cultural. Los estados fomentan imágenes nacionales de modernización y desarrollo a través del intercambio cultural y la diplomacia externa; en un intento de instrumentalizar el arte contemporáneo abren vías de contacto internacional, como revistas culturales, exposiciones o becas. Depende de los agentes aprovechar estos canales en su propio beneficio, desviando el objetivo para el que han sido creados, tal como hace Ángel Crespo a través del entramado de relaciones internacionales que establece mediante la *Revista de Cultura Brasileña*.

Las prácticas tendentes hacia lo experimental y lo conceptual, por ser críticas con el contexto, sea social, político o artístico, tienen difícil inserción en el sistema-arte tradicional. Los agentes que las llevan a cabo tienen que adaptarse, pues los modos experimentales y conceptuales requieren de una cierta profesionalización, tanto para el trabajo artístico como para conseguir un sustento vital paralelo, ya que se trata de un arte voluntariamente no mercantil. En esta

investigación, la confluencia entre movilidad, becas internacionales y profesionalización es revisada a través del encuentro de dos artistas: la artista brasileña Regina Silveira y el español Julio Plaza. Ambos se conocen en Madrid en 1967, en un núcleo de experimentación artística a caballo entre la abstracción geométrica y la crítica ideológica bajo el régimen dictatorial de Franco. Dos becas cruzadas de sus respectivos países facilitan el encuentro y, posteriormente, el desarrollo de trayectorias conjuntas a través del espacio sud-atlántico. Estos artistas circulan por España, Brasil y Puerto Rico, en el tránsito entre los años sesenta y setenta. En este momento se produce la segunda *Jet Age*, dada por la aparición de los aviones de fuselaje ancho. Este avance tecnológico impulsa de nuevo el crecimiento de la red de aerotransportes, ayuda al abaratamiento de los precios, y extiende fenómenos como el turismo de masas. A través de esos canales de comunicaciones y transportes cada vez más acelerados, Silveira y Plaza se conectan con agentes internacionales en cada uno de los lugares donde residen, sea a través de las incipientes redes de arte-correo, sea en la participación en eventos como los Encuentros de Pamplona (1972), sea en persona, a través de viajes privados o profesionales. Sin abandonar una práctica del arte de tendencia cada vez más conceptual, Silveira y Plaza transitan entre el arte y la docencia, en un proceso de retroalimentación en el que un ámbito hace evolucionar al otro, y viceversa.

Hacia finales de la década de los sesenta, y durante los setenta, aparece una generación de agentes artísticos que practica un conceptualismo pleno. Algunos de ellos – o mejor, todos ellos en distinto grado – interiorizan las condiciones sociopolíticas del contexto de incipiente globalización, haciéndolas el núcleo de su práctica artística conceptualista. La crítica al contexto y la aceleración de transportes e intercambios de informaciones son interiorizadas. Los artistas conceptuales toman conciencia de los ámbitos en los que se mueven, y de su propia posición dentro de ellos; y se produce cierta ideologización de sus prácticas. Aparecen los modos de hacer *post-studio*, que no necesitan lugares fijos, y permiten la creación con medios pobres, portátiles, o confeccionados *in situ* mediante propuestas y proyectos. Emergen también los *agentes-viajeros*, artistas en los – y las – que el viaje y las comunicaciones se ensamblan con los modos conceptuales del arte, quedando indisolublemente ligados en una sola agencia artística.

En este sentido, se revisan los casos de estudio de los artistas españoles Antoni Muntadas e Isidoro Valcárcel Medina, en tanto que *agentes-viajeros* que, a mediados de los años setenta, circulan por distintos países de América Latina. Allí desarrollan prácticas artísticas devenidas de su propia movilidad, que se relacionan con procedimientos propios de disciplinas como la sociología o la antropología. Aunque de modos diferentes, puesto que Muntadas realiza un solo proyecto que cobra sentido con la reformulación en varios emplazamientos, y Valcárcel Medina hace de su agencia de *flâneur* internacional el núcleo desde el que realiza propuestas diversas, ambos artistas establecen mecanismos conceptuales a través de los cuales entrar en conocimiento con el contexto latinoamericano desde posturas cuestionadoras. El mundo que conoce las experimentaciones de Alberto Greco es ya otro, y el campo del arte es también diferente. La evolución permite ahora desarrollar estos viajes latinoamericanos en base a prácticas artísticas conceptuales. A lo largo de los años setenta y hasta los primeros ochenta, el *agente-viajero* argentino Carlos Ginzburg hace de sí mismo un nómada, exprimiendo las posibilidades del arte conceptual y de su movilidad, no ya para moverse en el espacio sud-atlántico, sino para

excederlo. Este artista busca, no solo conocer los contextos por los que se mueve – que también –, sino articular una crítica a la homogeneización, la colonialidad y la alienación de los territorios subalternos en un marco internacional en el que al mismo tiempo que se asienta el turismo de masas, se reconocen las desigualdades intrínsecas a la ideología del desarrollo. El trabajo de Ginzburg en sus viajes por Europa, América, Asia y África abre el marco artístico conceptualista hacia lo que hoy en día se designa como globalización.

1.1. 1950-1965. Del barco al avión: los primeros pasos hacia la experimentación de la mano de Alberto Greco

1.1.1. Las causas tecnológicas, políticas y artísticas de la movilidad de un artista excéntrico contra el arte moderno-tradicional

“Greco es un gran artista” decían unos.

“Greco no existe⁹³, es un mito, es un farsante”, decían otros.

Alberto Greco era un gran artista, un mito, un farsante.

Todos tienen razón. Pero existía y sigue existiendo.

¿Era un farsante? Sí. ¿Qué significa ello? (Noé 1970)

Alberto Greco es una figura controvertida en la historia del arte, que tiene mucho de mito. En la cita anterior, Luis Felipe Noé verifica que se trata al mismo tiempo de un “gran artista” y de un “farsante”, abriendo una pregunta que se intenta responder en las páginas a continuación: ¿qué significa Greco? Este artista es traído aquí como *padre precursor* de la evolución del arte hacia el conceptualismo, ya que en su trayectoria deja atrás el arte moderno-tradicional al transgredir sus límites, mezclando arte y vida. Actúa en movimiento constante desde sus inicios en Buenos Aires, en los años cincuenta, hasta su muerte en Barcelona, en 1965. Prefigura lo que aquí se establece como el “espacio sud-atlántico del conceptualismo”, así como sus conexiones con el “espacio nor-atlántico”, como puede apreciarse en el mapa de la figura 1. Las líneas de dicho mapa muestran los desplazamientos de este artista, dibujando una red cuya forma geográfica se repetirá a grandes rasgos a lo largo de esta investigación. La movilidad es una característica principal de la actividad de Greco:

Toda la producción de Greco aparece atravesada por la experiencia del viaje, por las condiciones de extravío y discontinuidad que supone el viajar, en cuanto desplazamiento geográfico y simbólico en el que las coordenadas que referencian y ordenan el paisaje cotidiano se ven afectadas y desorientadas en la estabilidad de sus marcos de sentido, pero también por la deriva dislocatoria del artista migrante que no solo desplaza en el viaje sus rutinas domiciliadas, sino que a la vez descentra y trastorna las del lugar de destino. (Davis 2014b)

Siguiendo a Fernando Davis, en Greco la movilidad actúa no solo como mera capacidad de desplazamiento, sino como apertura de posibilidades, hasta el punto de convertir el fomento de

93 La frase “Greco no existe” es de Ernesto Schoo (Schoo 1956).

lo marginal en el centro de una experiencia artística total que pretende “incidir” y “afectar” al arte, transformando el propio marco desde el cual debe ser interpretada. Pero no es posible viajar a escala nacional, regional ni internacional sin un soporte material, sin medios avanzados para el movimiento. La carrera de Greco se relaciona estrechamente con la apertura de nuevos modos de comunicación y transporte que aceleran las circulaciones a través del Atlántico. Su caso permite introducir el marco de movilidad espacial en el que se establecen redes y contactos artísticos en el espacio sud-atlántico del conceptualismo. Para ello se revisan a continuación las causas tecnológicas, políticas y artísticas de su movimiento.

En referencia a las **causas tecnológicas**, el periodo de actividad de este artista coincide con el ascenso mundial del transporte aéreo, que desemboca en el advenimiento de la primera fase de la *Jet Age*. Con ella cambia la percepción social del mundo, y se inicia la emergencia paulatina del fenómeno del *turismo*. El acceso al viaje por avión se extiende por capas sociales cada vez mayores, y con ello los agentes artísticos ganan posibilidad de movimiento. Aunque considerado todavía un lujo, en el tránsito entre los años cincuenta y los sesenta el avión adquiere una creciente visibilidad en el imaginario cultural alrededor del globo (Leslie 2005; Van Vleck 2013, 5; Schwartz 2014). Con los viajes de Greco, sus encuentros se aceleran en el tiempo y se extienden en la distancia. La tecnología facilita la movilidad tanto *personal* como *profesional*, aunque en el caso de este artista sea difícil distinguir lo uno de lo otro. En el viaje personal los encuentros casuales y las relaciones de amistad⁹⁴ son habituales, pero se diluyen en anécdotas difíciles de aprehender por la historia del arte. Aparentemente, los contactos profesionales tienen una mayor fiabilidad histórica, pero la ambivalencia de Greco entre la figura del artista-genio devenido de la modernidad, y la del agente crítico que desborda los límites tradicionales del arte, hacen difícil distinguir entre el viaje profesional y el personal, entre la persona y el mito.

En solo dos décadas, entre los años cuarenta y sesenta, el sistema mundial de transportes se extiende hasta abrazar el globo. La competición de las naciones más avanzadas por desarrollar tecnología militar aérea en la Segunda Guerra Mundial impulsa a la industria aeronáutica, en desarrollo desde el siglo XIX, hacia una aceleración sin precedentes (Rosa 2005, 199; Davies 2011, posición 1139-1178). A mediados de los años cincuenta el transporte aéreo de pasajeros desplaza por primera vez a la navegación marítima⁹⁵. El avión conecta no solo a las potencias entre sí, sino también a estas con el mundo, en un impulso todavía imperialista por controlar territorios bajo influencia, colonias y excolonias. Este proceso de evolución tecnológica sirve como clave interpretativa del momento histórico que se abre hacia el final de la Guerra Fría. Claude Lévi-Strauss, debido al gran número de viajes que emprende para desarrollar su labor de antropólogo, es uno de los testigos más aventajados del momento. En 1955, en sus *Tristes trópicos*, se sorprende de que la vía aérea aún no haya sustituido del todo a la náutica:

94 El estudio de las redes de relaciones conformadas por la amistad conforma un ámbito esquivo, entre lo personal y lo anecdótico, en el cual la historia del arte encuentra dificultades metodológicas para trabajar. Resultan relevantes algunos esfuerzos en este sentido, como el de la historiadora del arte Giulia Lamoni, que revisa las redes de amistad respecto a la artista experimental y conceptual portuguesa Lourdes Castro (Lamoni 2015).

95 “En 1954, más de 1,7 millones de estadounidenses viajaron al extranjero en avión, superando el viaje en barco (1,1 millones de pasajeros) por primera vez en la historia” [In 1954, more than 1.7 million Americans traveled abroad by airplane, surpassing steamship travel (1.1 million passengers) for the first time in history] (Van Vleck 2013, 213-216). Traducción del autor.

Y yo que creía que después de haberse inaugurado los servicios aéreos para pasajeros entre Europa y América del Sur solo algunos excéntricos viajarían en barco... ¡Ay! Es ilusionarse demasiado pensar que la invasión de un elemento libera a otro. El hecho de que haya “Constellations” no devuelve al mar su tranquilidad, así como tampoco los loteos en serie de la Costa Azul no devuelven su aspecto pueblerino a los alrededores de París. (Lévi-Strauss 1955, 26)

Como puede observarse en las palabras de Lévi-Strauss, el proceso de sustitución del barco por el avión no es inmediato, sino paulatino. Los motores de pistón con hélices, como los que impulsan al Lockheed Constellation – máquina estadounidense de los años cuarenta y cincuenta –, son los primeros en poseer potencia y autonomía para cruzar el Atlántico en un solo viaje sin paradas. El Constellation – véase la figura 2 –, junto al Boeing 307 – coetáneo y coterráneo del primero, véase la figura 3 –, también inaugura los vuelos comerciales con cabina presurizada, para el confort de los pasajeros (Davies 2011, posición 1196-1126). Cada desarrollo técnico influye en la extensión del aerotransporte. Aunque los modelos avanzados se introducen en las rutas principales del ámbito occidental, se difunden rápidamente hacia rutas secundarias que alcanzan otros territorios. En el tránsito hacia los cincuenta, el transporte por aire solo puede competir con el marítimo en las cortas distancias, o en regiones de bajo desarrollo, gran extensión y orografía compleja, como el sudeste asiático o Latinoamérica⁹⁶; así lo refleja Lévi-Strauss en el relato de sus viajes (Lévi-Strauss 1955, 35). En esos lugares, el avión es una alternativa adecuada al transporte terrestre y marítimo, debido a la facilidad de implementación de sus estructuras (Davies 2011, posición 898-904). En plena Guerra Fría, el desarrollo de la aviación plantea un esquema del mundo multipolar, que amplía el esquema habitual, bipolar, entre oriente y occidente; Unión Soviética y Estados Unidos; comunismo y capitalismo⁹⁷.

Uno de los medios por los cuales los Estados Unidos consolidan su hegemonía después de la Segunda Guerra Mundial es a través del fomento de organismos internacionales, como la Organización de las Naciones Unidas (ONU), el Banco Mundial (BM) y el Fondo Monetario Internacional (FMI), surgidos de modo casi sincrónico⁹⁸. El poder político, industrial y económico de la superpotencia le da un papel director en estos organismos, desde los que defiende el liberalismo político y económico en base al fomento de las diferentes “libertades” en la órbita

96 El historiador de la aviación R.E.G. Davies califica Latinoamérica como “un continente hecho para el transporte aéreo” [a continent made for air transport] (Davies 2011, posición 12307). Traducción del autor.

97 La bibliografía sobre el desarrollo de la aviación comercial es predominantemente anglosajona (Hansen 1989; Davis 2011; Van Vleck 2013). Por ello, habitualmente resuelve el descentramiento del esquema de la Guerra Fría desde un punto de vista centrista, que justifica la extensión de la aviación en territorios tratados como subalternos – tales como América Latina, Turquía o Pakistán, entre otros – a través de las concesiones realizadas a estos territorios por los Estados Unidos o la Unión Soviética, siempre en el marco bipolar de la pugna por el control mundial de ambas superpotencias (Van Vleck 2013, 199-238). Sin embargo aquí se desea posicionar el discurso no tanto en los centros como en una perspectiva descentrada; de este modo se pretende valorar antes el descentramiento como hecho en sí, que sus posibles causas en el imperialismo de los dos polos en el eje este-oeste.

98 La ONU entra en funcionamiento el 24 de octubre de 1945, meses después de que cincuenta países firmaran la Carta de las Naciones Unidas; sin embargo, la idea de este organismo circula ya en 1942 cuando Franklin D. Roosevelt acuña el término “Naciones Unidas”, y se perfila en encuentros de los aliados en la Segunda Guerra Mundial, como la Conferencia de Yalta en 1945 (ONU s.d.). Tanto el BM como el FMI se crean tras la Conferencia de Bretton Woods de 1944; mientras el BM se encarga de fomentar el *desarrollo* en el mundo, y, especialmente, en los “países en desarrollo”, el FMI se encarga de estabilizar y supervisar el sistema económico de modo general (BM 2019).

occidental (Iber 2015, 83-115). Por ello – y al mismo tiempo a pesar de ello –, en el seno de estas organizaciones se producen foros alternativos de países en los que se articula el disenso, tales como el Movimiento de Países No Alineados⁹⁹ o las discusiones en el seno de la UNESCO¹⁰⁰. De nuevo, el esquema aparentemente binario de la Guerra Fría aparece como un entramado complejo de tensiones que excede la bipolaridad.

Aunque en los años treinta y cuarenta países como Alemania, Inglaterra o Italia tienen un papel preponderante en el desarrollo de la tecnología aeronáutica, a mediados del siglo XX la industria estadounidense supera a la de cualquier otro país (Davies 2011, 1140-1195). Siguiendo el modelo internacionalista de organismos como la ONU, el BM, el FMI o la UNESCO, pronto aparecen organismos destinados al control transnacional de la aviación: la Organización de Aviación Civil Internacional (OACI) y la Asociación Internacional de Transporte Aéreo (AITA)¹⁰¹ (Davies 2016, 1227-1251). Como consecuencia, en este ámbito también se produce cierto dirigismo estadounidense. Los intereses geopolíticos a escala mundial se vinculan con el fomento del progreso técnico y tecnológico, y en especial con el impulso de los transportes y las comunicaciones. A través del creciente entramado aerocomercial se produce un cada vez mayor número de cruces transnacionales de agentes, objetos e informaciones. La percepción del mundo se transforma, produciéndose una “revolución en el espacio-tiempo” que lo empequeñece (Rosa 2005, 97-107). Pero aunque la red de transportes aéreos tiene aspiraciones globales, en un primer momento la aviación comercial cobra especial relevancia en la movilidad pasajeros a través del Atlántico. En los años cincuenta aparecen los motores turbohélice, que normalizan los vuelos transatlánticos. Pero necesitan catorce horas para cruzar el océano (Davies 2011, posición 1758-2114). Tal duración encarece el acceso al viaje en avión, tanto por el difícil encaje con los horarios comerciales, que impide a las compañías extraer la máxima rentabilidad por vuelo, como por la incomodidad, que obliga a las operadoras a ofertar profusos servicios de abordó. Ambos rasgos hacen del viaje en avión un producto de lujo que solo pueden permitirse las clases más acaudaladas:

durante las primeras décadas de la posguerra, los costes de explotación de los aviones con motor de pistón eran tales que las compañías aéreas solo podían obtener beneficios cobrando tarifas elevadas. Y esto significaba que solo las capas más altas del público viajero, predominantemente hombres de negocios con gastos pagados, y más tarde, en su mayoría, la clase media-alta, podían permitirse el lujo de viajar en avión.¹⁰²

99 Surgido en 1955 tras la Conferencia de Bandung, basado en la no sujeción a las órbitas de las superpotencias de la Guerra Fría (MPNA 2001).

100 Surgida con la creación de la ONU, la UNESCO busca establecer la paz en el mundo a través de la cultura y la solidaridad (UNESCO 2019). En 1985 los Estados Unidos abandonan esta organización debido a discusiones surgidas tras la publicación del “Informe MacBride” en 1980, que analiza la desigualdad comunicacional e informativa en el mundo del momento. El “Informe MacBride” es analizado con más detalle más adelante, en el subapartado 2.3.3., “La institucionalización del vídeo en el contexto las reclamaciones por un Nuevo Orden Mundial de la Información y Comunicación”.

101 A finales de 1944 se firma en Chicago el Convenio sobre Aviación Civil Internacional, conocido como el “Convenio de Chicago”; de él surge la OACI, como agencia de la ONU, que se encarga de regular mundialmente políticas y normativas para la aviación (OACI s.d.). La AITA se funda el 19 de abril de 1945 en La Habana, y se trata de un órgano independiente destinado al control comercial (AITA 2019).

102 [during the early post-war decades, the operating costs of the piston-engined airliners were such that the airlines could turn in a profit only by charging high fares. And this meant that only the higher echelons of the traveling

A pesar de los precios altos, los billetes de avión y barco comienzan a equipararse, al menos respecto al coste de vida en los Estados Unidos¹⁰³. Pero las diferencias socioeconómicas entre diferentes territorios se dejan sentir. Greco, el artista que sirve de apertura a esta investigación, pese a que su familia posee una cómoda posición en la burguesía porteña que puede calificarse como de clase media-alta¹⁰⁴, a mediados de los años cincuenta cruza por vez primera el Atlántico en barco. Con una beca del gobierno francés (García y Pacheco 2016, 278-279)¹⁰⁵, navega entre Buenos Aires y Marsella abordo del “Provence”, con destino final París (Rivas 1991b, 179). Aunque la red mundial de aerotransportes excede el esquema bipolar este-oeste, como ha sido indicado, la diferencia norte-sur, basada en la desigualdad económica en base al desarrollo sociopolítico, se mantiene.

En Argentina, la recuperación económica tras la Segunda Guerra Mundial sufre altibajos. Bajo el doble mandato de Juan Domingo Perón desde 1946, el país vive un trienio de expansión y después una crisis económica que se extiende a lo social (Ferrer 2004, 226-231). Durante el primer peronismo la economía argentina se encuentra en desarrollo, basada en cierta redistribución nacional de la riqueza ganada con el comercio de productos agrarios, junto a una industrialización desigual orientada al mercado interior (Ferrer 2004, 226). Pero poco después el Plan Marshall estadounidense revive Europa, la economía mundial de posguerra se reactiva, y las exportaciones argentinas se hacen menos importantes en la arena internacional, perjudicando la balanza económica de un territorio sumido en un proceso incompleto de industrialización. Respecto a Latinoamérica, en esa misma época, el economista argentino Raúl Prébisch estudia el modo de fomentar el desarrollo regional a través de las recomendaciones de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) de la ONU¹⁰⁶. En 1949 establece los primeros pasos hacia

public, predominantly expense-paid businessmen, and later, in the main, upper middle-class, could afford the luxury of air travel] (Davies 2011, 1507-1509). Traducción del autor.

- 103 Jennifer Van Vleck ofrece algunos datos para los Estados Unidos, donde en 1949, frente a unas ganancias familiares para la clase media de entre 3000 y 6000 dólares anuales, el billete transatlántico Nueva York–Londres cuesta, en avión, 630 dólares, y en barco, 300 en clase turista, y 450 a 700 en primera clase (Van Vleck 2013, 203). Juan Trippe, mítico presidente de la compañía aérea estadounidense Pan Am, propone en esos años las primeras operaciones de abaratamiento de precios, para adecuarse a la economía de un supuesto “señor americano medio” [Mr. Average American] (Van Vleck 2013, 213-214). Finalmente, a través de la AITA se fijan, en 1951, unas tarifas internacionales de 270 dólares para vuelos Nueva York–Londres, solo ida, y 470 dólares ida y vuelta (Van Vleck 2013, 215). Se trata del preestablecimiento de las tarifas de clase turista, impulsadas por el aerotransporte comercial estadounidense, que tardarán algunos años en extenderse al resto de países. Para la evolución del precio de los billetes en España respecto al índice de precios de consumo (IPC), a través de la compañía Iberia, y entre 1965 y 1980, véase la figura 4.
- 104 Su padre trabaja en el Banco de Italia, según indica el propio Greco en un cuestionario que lee en 1961 en la Sociedad de Artistas Plásticos de Buenos Aires, reproducido por Luis Felipe Noé en su texto de homenaje al artista (Noé 1970).
- 105 En algunos relatos se narra la pobreza con la que viaja, así como que tuvo que trabajar de vidente para poder costear los gastos del viaje (Rivas 1991a, 25-36; 179-180).
- 106 La CEPAL es creada en 1948 como una de las cinco comisiones del Consejo Económico y Social (ECOSOC) de las Naciones Unidas, con la misión de fomentar el desarrollo de América Latina (CEPAL s.d.). Más tarde, en 1984, se incluye también al Caribe. Una de las tareas de la CEPAL es realizar recomendaciones, entre las que se encuentra el “desarrollo industrial por sustitución de importaciones”, basado en el modelo de industrialización argentino, como paliativo de la desigualdad económica (Ramos 1993; Tavares, M.C. 1964, 129-140). Como señal del control estadounidense de estas organizaciones transnacionales, cabe indicar que ninguna de las cinco comisiones del ECOSOC incluye el territorio norteamericano, y son: la Comisión Económica y Social para Asia y el Pacífico (CESPAP), creada en 1947; la Comisión Económica para Europa (CEPE), creada también en 1947; la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), creada en 1948; la Comisión Económica para África (CEPA), creada en 1958; y la Comisión Económica y Social para Asia Occidental (CESPAO), creada en

una “teoría de la dependencia”¹⁰⁷ al indicar que “mientras que los centros conservaban todo el beneficio del desarrollo técnico de sus industrias, los países periféricos les transferían una parte de los frutos de su propio progreso técnico”¹⁰⁸.

Greco comienza su trayectoria pública en el ambiente artístico porteño durante el primer gobierno de Perón, en un momento de bonanza que pronto se deteriora. En paralelo a la modernización socioeconómica, Argentina se abre a una modernización cultural. Respecto al arte, el país es alcanzado por tendencias internacionales, desde una mirada atenta a los Estados Unidos (Giunta 2001, 52-55) y Francia (Giunta 2001, 68-71). El estado apoya el desarrollo artístico en base a estructuras decimonónicas como los Salones Nacionales, aunque en ellos se introduce la abstracción en sus diferentes vertientes, como tendencia internacional de vanguardia (Giunta 2001, 74-76). No obstante, Argentina está todavía lejos de participar activamente de los eventos internacionales que impulsan el arte moderno (Giunta 2001, 79). En el proceso de modernización cultural cobran importancia iniciativas privadas e individuales, con voluntad internacionalista, entre las que destacan las revistas *Sur*, dirigida por la escritora Victoria Ocampo, y *Ver y Estimar*, dirigida por el crítico Jorge Romero Brest (Giunta 2001, 59-63); o más tarde el Instituto Di Tella, fundado en 1958 (King 1985; Giunta 2001, 134-153). Pero el proceso de actualización del arte resulta polémico, tanto en la discusión sobre la implicación o autonomía del arte en relación a la sociedad, como en la confrontación de las distintas tendencias abstractas y figurativas¹⁰⁹, y sus denominaciones – como sucede, por ejemplo, con los abstraccionismos geométricos, calificados como “abstractos”, “madís”, “perceptistas”, “concretos”, etcétera (Giunta 2001, 73-83) –.

En tal ambiente, Greco se da a conocer como poeta y escritor, tras pasar brevemente por la Escuela Nacional de Arte Manuel Belgrano y algunos talleres de artista, como los de Alicia Marcovich y Tomás Maldonado (Rivas 1991a, 261; Frigerio 2016, 276). Su formación es, por tanto, de corte tradicional. Pronto se estrena en los largos viajes que marcarán su carrera con uno por el noroeste argentino, en 1950. Ese año también edita de modo artesanal un libro de poesía, *Fiesta*. La presentación de esa publicación en la librería Juan Cristóbal de Buenos Aires, es buscadamente escandalosa. Greco imparte una conferencia sobre sí mismo titulada “Alberto Greco y los pájaros”, cuyo resultado es la detención de los asistentes por “comunismo y actividades subversivas” (Longoni 2004, 48; Frigerio 2016, 277). Desde sus primeros

1973 (ECOSOC s.d.).

107 Fomentada desde la sociología y la economía de la CEPAL, la teoría de la dependencia señala la desigualdad estructural del sistema capitalista; bajo sus postulados, el subdesarrollo de los territorios subalternos no se produce por una falta de condiciones para el desarrollo, sino debido a un desequilibrio sistémico que vincula el desarrollo de unos territorios al subdesarrollo necesario de otros (Dos Santos 1970). La teoría, o mejor, las teorías de la dependencia, son muy importantes para la teoría crítica latinoamericana, incluyendo aquella relacionada con el arte. Para un desarrollo más amplio de esto, véase el subapartado 3.3.1., “1972: Primeros encuentros de la crítica en América Latina. Rechazo del arte conceptual en el marco de la teoría de la dependencia”.

108 [While the centres kept the whole benefit of the technical development of their industries, the peripheral countries transferred to them a share of the fruits of their own technical progress] (Prébisch 2016, 53). Traducción del autor. En 1949 Raúl Prébisch organiza el *Economic Survey of Latin America* [Estudio económico de América Latina] del año anterior, 1948. Se trata del primer reporte de la CEPAL. Redacta varios pasajes, entre ellos la introducción, indicando la frase citada, que contradice a las teorías económicas tradicionales.

109 En este sentido, en España, durante los mismos años, también se produce una discusión similar alrededor de la “problemática figuración/abstracción o arte representativo/arte no figurativo” (Cabañas 1996, 87).

movimientos, se aprecia en este artista una preferencia por el arte en acción, enfocado al culto a su propio personaje, y una gran voluntad de provocación y escándalo que lo acompañará toda su vida.

La actividad de este artista es demasiado atrevida para un contexto sociopolítico en el que la creciente crisis interna lleva a una espiral de crispación. Perón es reelegido en un segundo mandato en 1951, pero a pesar de la tendencia de su gobierno a desplazar el poder hacia sectores afines, “quedó prácticamente intacto el régimen preexistente de propiedad y control de los resortes clave del sistema” (Ferrer 2004, 230). La situación de inflación económica desemboca en un descontento social apoyado por las oligarquías y la iglesia. En 1955 la oposición se alza, produciéndose el golpe de estado del general Eduardo Lonardi. Se instala la auto-proclamada “Revolución Libertadora”, y se abre un periodo represivo, en especial para las fuerzas sindicales surgidas con el peronismo (Ferrer 2004, 233). Respecto a la economía, el gobierno *de facto* intenta una recuperación del país a través de un programa económico encargado a Prébisch. El “Plan Prebisch”, que se centra en el combate a la inflación y en el desarrollo del comercio exterior, llegando a recomendar “la convocatoria al capital extranjero, el retorno al comercio multilateral, [y] el ingreso al Fondo Monetario Internacional y al Banco Mundial” (Belini 2018, 600), no llega a cumplirse en su totalidad, pero marca dos giros simultáneos. Por un lado, el del propio economista hacia posiciones de cierta ortodoxia internacionalista, que lo alejan de la línea crítica de la CEPAL (Belini 2018, 601). Y, por otra parte, el giro de Argentina contra la economía peronista, en una apertura hacia el liberalismo internacionalista (Ferrer 2004, 231).

Entre las principales **causas políticas** de movilidad de los agentes artísticos se encuentra el *exilio*, ya sea en base a la economía – falta de recursos personales, carencias nacionales o regionales – o la política – dictadura, contextos opresivos, censura –. En el caso de Greco, ambas causas se superponen: tanto el avance de la crisis económica argentina, como el creciente conservadurismo y la represión política, empujan al artista a abandonar el país. De modo general, cabe destacar que el fenómeno de la emigración forzada tiene diferentes grados, y se mueve entre los posibles extremos del *exiliado integrado*¹¹⁰ en los modos de producción y reproducción social, que parte de modo voluntario de su lugar de origen seducido por atractivos de los centros de producción; y del *exiliado forzoso*, cuya oposición al sistema le vale una movilidad violenta en la que se juega su integridad, e incluso la vida. La posición exacta de Greco respecto a esas dos tipologías de agentes ante el exilio es difícil de precisar. Por un lado, este artista argentino, que como ha sido anotado parte de una posición relativamente acomodada, se marcha de Argentina en busca de contextos artísticos avanzados en los que le sea posible explorar nuevas derivas de su práctica. Este sería un caso de emigración por voluntad propia. Por otra parte, su condición personal de homosexual y de agitador cultural, sumadas a una libertad de actuación de la que hace gala siempre que le es posible, le valen acusaciones públicas y represión de sus actividades, como en la presentación de su libro *Fiesta*. En este sentido, su emigración puede interpretarse como forzosa. Si bien su caso no es tan violento como los que se producirán años más tarde en agentes experimentales

110 Siguiendo la terminología acuñada por Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* (Eco 1965).

y conceptualistas en contextos dictatoriales latinoamericanos¹¹¹, debe analizarse con cuidado. ¿Cómo evaluar el grado de “integración” de agentes que circulan por contextos tan cargados en lo político como las dictaduras del espacio sud-atlántico? ¿Cuán “forzoso” es el rechazo de un contexto particular sobre un agente si, por ejemplo, no se emplea la muy evidente fuerza física?

En todo caso, la creciente tensión y la crisis económica impulsan a Greco fuera del país. Como se ha anotado, en 1954 cruza el Atlántico en barco con destino París, entonces discutido polo mundial de producción artística, en pugna por la hegemonía con Nueva York¹¹². Enseguida empieza a pintar abstracciones al modo tachista, tan solo dos años después de que Michel Tapié publicase *Un art autre* [Un arte otro] (Tapié 1952) consagrando la tendencia parisina hacia la abstracción lírica y gestual. Pronto celebra su primera exposición individual en la galería La Roue (Rivas 1991b, 180-181; Frigerio 2016, 279). El París de aquellos años rebosa de intelectuales argentinos – Victoria Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Jorge Luís Borges, entre otros –, y Greco se relaciona con los más jóvenes, como María Elena Walsh, Leda Valladares y Pepe Fernández (Fernández, P. 1991). Desde la capital francesa también viaja a Italia y Austria. En abril de 1956 visita Londres, y en septiembre regresa a Buenos Aires a bordo del navío “Alcántara” (Rivas 1991b, 188). Nótese, de nuevo, que los primeros viajes de Greco para cruzar el Atlántico Sur son travesías en barco.

Greco entra en contacto en París con el tachismo, como una vertiente del arte informal, que forma una tendencia internacional en el campo del arte. La contraparte en los Estados Unidos a este movimiento francés es el Expresionismo Abstracto (Guilbaut 1983), pero también aparecen informalismos en otros territorios, como España o Italia. El argentino demuestra gran capacidad de análisis de los contextos artísticos en los que se mueve, y de su propia posición dentro de ellos: detecta y se adhiere a los modos de hacer más avanzados de cada lugar que visita. Pero, además, participa de la difusión de estos modos nuevos del arte a través de su movimiento internacional. La circulación de Greco entre los centros y las periferias deshace las fronteras artísticas entre ambos. A su vuelta a Buenos Aires se presenta como artista vanguardista, causando cierto revuelo¹¹³. Y hace lo mismo en Brasil, donde viaja poco después, en 1957. Llegado a Rio de Janeiro, expone primero en la Petit Galerie junto al argentino Benjamín Solari, y después se desplaza a São Paulo, donde en 1958 expone en el Museu de Arte Moderna (Rivas 1991b, 188-192; Frigerio 2016, 282). En esa segunda muestra presenta una chapa encontrada y unas pinturas hechas lanzando huevos rellenos de tinta (Rivas 1991b, 190), demostrando una práctica artística

111 Como el del argentino León Ferrari, que marcha a Brasil en 1976 (Giunta 2004, 144-149), o el del chileno Guillermo Deisler, que transita por Francia, Alemania y Bulgaria huyendo del Chile dictatorial (Varas 2012).

112 Serge Guilbaut ha historiado el “robo” por parte de Nueva York de la hegemonía como polo cultural mundial a París (Guilbaut 1983). Sin embargo otras interpretaciones relativizan este entendimiento, orientando el proceso antes a la emergencia de un eje nor-atlántico que a un desplazamiento o sustitución de un único centro cultural. Isabel Plante, por ejemplo, plantea cómo Nueva York representa un lugar de modernización pero al mismo tiempo simboliza el corazón del capitalismo y el imperialismo, mientras París se mantiene como “una de las metrópolis que mayor eco se hacía del tercermundismo y, por esta razón, uno de los lugares para la resistencia a la avanzada norteamericana” (Plante 2013, 19).

113 Consigue hacer una exposición en la Galería Antígona, donde intenta exponer unas cartulinas monocromas, al hilo de los trabajos que por aquel momento realiza Yves Klein en París. Sin embargo, la crítica lo rechaza, y antes de abrir la muestra, se le obliga a retirar las monocromías, que sustituye por gouaches tachistas realizados en París (Rivas 1991a, 188; Frigerio 2016, 281).

que aúna de manera heterodoxa rasgos del *objet trouvé* surrealista, el *ready-made* duchampiano, y la *action painting* norteamericana. La transgresión de Greco de los modos de hacer tradicionales también se observa a través de una conferencia-performance que realiza en el contexto de la exposición en São Paulo, tomada como precedente de la performance en Brasil. Pero, como suele ser habitual en la trayectoria de Greco, su actuación es controvertida:

Alberto Greco es considerado uno de los precursores del arte performático en Brasil en función de su conferencia-exposición [...]. Nicola [Norberto Nicola, artista que alojó desinteresadamente a Greco durante buena parte de su estancia en São Paulo], sin embargo, tiene otra idea de la “conferencia”. En realidad, dice, el artista argentino se vio, en el auditorio, delante de un público al que poco tenía que decir. Así, después de algunos minutos, comenzó a decir y a hacer estupideces, como tirar papel para arriba, aplaudido por todos. De ahí que quedase su imagen de personalidad excéntrica de la época.¹¹⁴

El artista argentino enfrenta a la historia del arte ante un problema metodológico, pues la narración de su trayectoria oscila entre la simpatía mitopoyética y la crítica a su persona. Muchos de sus actos y prácticas han pasado al relato histórico-artístico como anécdotas narradas por él mismo o por otros, a través de una extensa red de contactos, en una mezcla, voluntaria o fantasiosa, de realidad y ficción. Así lo atestiguan la cita de Noé que abre este subapartado, y la reciente de Amaral. Según la posición y el propósito del narrador, se presentan varias versiones o perspectivas cambiantes de sus actos. Frente a relatos como el anterior de la crítica brasileña, se suele indicar que Greco ejerce una importante fascinación personal sobre quienes se cruzan en sus desplazamientos¹¹⁵. De mejor o peor manera, su facilidad para establecer redes de contactos en diferentes localizaciones le sirve para ganar visibilidad en los territorios a los que viaja, aunque no siempre consiga promover una narración positiva de sus movimientos.

En 1958, tras su estancia en Brasil, Greco regresa a Buenos Aires con un grupo de trabajos en papel que ha pedido a artistas brasileños¹¹⁶. Los presenta como la vanguardia informal del país vecino en la muestra “Artistas de São Paulo”, en la galería Antígona (Rivas 1991b, 192; Frigerio 2016, 282). En esta ocasión el relato es de nuevo controvertido: a pesar del éxito de la muestra¹¹⁷, Amaral recuerda que el argentino vende los trabajos prestados y se queda el dinero (Amaral 1991, 207). Más allá de la anécdota, resulta interesante que Greco se incluya a sí mismo en

114 [Alberto Greco é considerado um dos precursores da arte performática no Brasil em função da sua conferência-exposição [...]. Nicola, porém, tem uma idéia diversa da “confêrencia”. Na verdade, diz ele, o artista argentino viu-se, no auditório, diante de um público ao qual pouco tinha a dizer. Assim, depois de alguns minutos, começaram a dizer e a fazer bobagens, como atirar papel para acima, aplaudido por todos. Daí porque ficou sua imagem de personalidade excêntrica à época] (Amaral 1991, 205). Traducción del autor. También se recoge y traduce este texto en el catálogo del IVAM de 1992, junto al testimonio de Horacio Pilar, argentino que asistió a la conferencia y a la realización de las obras de la muestra (Rivas 1991a, 190-191).

115 Valga como ilustración de la situación contradictoria del artista el calificativo en forma de oxímoron que le adjudica su amiga Lila Mora: “demonio angélico” (García y Pacheco 2016, 45-46).

116 Préstese atención al modo en que Greco transporta esta exposición bajo el brazo; esta metodología de comisariado en movimiento es empleada más tarde por Jorge Glusberg en sus exposiciones internacionales con heliografías, como será revisado en el subapartado 3.1.2., “El CAYC de Jorge Glusberg: difusión a toda costa”.

117 Que lleva a autores como Francisco Rivas a otorgar a Greco un papel seminal en el establecimiento del núcleo de artistas informalistas en Buenos Aires, enfrentándose a figuras del peso de Jorge Romero Brest (Rivas 1991b, 192).

esta exposición de artistas brasileños, sin prestar atención a fronteras geográficas. Este tipo de acciones, egocéntricas pero libres de ataduras territoriales o disciplinarias, destaca en su carrera, y abre el campo a un entendimiento transnacional del arte. Greco intenta adquirir visibilidad, y para ello no constriñe sus movimientos a un único territorio; por el contrario, extiende su práctica allí donde puede desplazarse a través de la creciente red mundial de transportes. Este *modus operandi* entronca con una actitud duchampiana frente al arte¹¹⁸: en la trayectoria de Greco no solo opera el movimiento a través de distintos territorios, sino también resuena el gesto inclusivo del *ready-made*, tanto en la introducción de elementos extra-artísticos, como en la paulatina pero acelerada conversión de su persona en objeto de arte.

En este sentido, la obra *Monja asesinada* (1961) – figura 5 –, presentada al público en la muestra personal “Las monjas” (1961), en la Galería Pizarro de Buenos Aires, sorprende a los asistentes con sus colgajos blancos y negros, realizados con una camisa del artista dispuesta sobre un bastidor¹¹⁹. Greco articula una figuración simbólica a través del aprovechamiento informal del surrealismo y el *collage*¹²⁰, en un gesto heterodoxo y expansivo que lo aproxima al *assemblage*, en boga en ese momento¹²¹. Su práctica informalista es impulsada hacia un territorio en el que las acciones del artista, iconoclastas y egotistas, ganan importancia respecto a la obra acabada. Por ello, siguiendo a Noé, “podemos diferenciar el informalismo como moda y la informalidad de Greco, que lo aproximó de una manera particular al informalismo” (Noé 1970). Desde esta perspectiva, tanto Greco como agente artístico particular, como el informalismo como movimiento internacional, deben situarse en posiciones de transición con respecto al estado del campo artístico antes y después de ellos.

Como tendencia, el informalismo se ubica entre las primeras y las segundas vanguardias. De manera simultánea en Europa y América (Barreiro 2017, 78), su posición intermedia permite una doble articulación de movimientos opositivos, desarrollados en el tiempo. Por un lado, en

118 El propio Marcel Duchamp, cuya trayectoria se produce en el movimiento entre Europa y los Estados Unidos – viaja a América primero en 1933 y para instalarse definitivamente en 1942 (Harnoncourt y McShine 1973, 20-23; Tomkins 1996, 366-382) –, demuestra la importancia que tiene para él el conocimiento del funcionamiento del “acto creativo”. En un texto con ese título – “*The Creative Act*” –, leído en la convención anual de 1957 de la American Federation of Arts [Federación Americana de las Artes], Duchamp valora el acto creativo como el de un artista-médium, que transubstancia la materia del mundo en arte. A pesar de la apariencia mística del contenido, Duchamp analiza el proceso de un modo racional, en base a los papeles de los distintos agentes que lo componen: artista, espectador, historia del arte, etcétera (Duchamp 1957). A este respecto, cabe recordar una cita de Joseph Kosuth, tomado como iniciador del arte conceptual, quien considera que “a los artistas posteriores a M. Duchamp se les ha de juzgar, antes que nada, en función de su modo y capacidad de cuestionar la naturaleza del arte” (Guasch 2000, 170). Esta puesta en cuestión del arte solo puede ser hecha a través de la consciencia de los artistas sobre el propio medio en el que se mueven.

119 En 1992 se publica en prensa el testimonio de Dalila Puzzovio sobre la creación de las obras de esta exposición. Relata que son hechas en una noche, la anterior a la muestra, en un proceso que Greco califica simbólicamente como “suicidio” (Battistozzi 1992). Asimismo, Francisco Rivas enlaza el proceso tormentoso de creación de “Las monjas” con el rechazo que sufre el artista por los premios de arte entregados en Buenos Aires: Di Tella, De Ridder y Ver y Estimar lo dejan de lado sistemáticamente (Rivas 1991b, 198-200; Giunta 2001, 170).

120 El *collage* se ha marcado como uno de los orígenes del *ready-made* duchampiano (Zabala 2012, 11-18).

121 Cabe señalar que en 1961 el Museum of Modern Art de Nueva York celebra la muestra “The Art of Assemblage”, asentando una genealogía de esta modalidad artística que parte de la poesía simbolista y las vanguardias cubistas, surrealistas y dadá. Se incluyen en la prospectiva trabajos de españoles como Manolo Millares y Joan Miró, así como de la artista venezolana-francesa-estadounidense Marisol Escobar (Seitz 1961).

los años cuarenta y cincuenta, las prácticas artísticas de vanguardia¹²² se oponen a la tradición de la pintura *bien hecha* mediante la experimentación de la abstracción lírica, informalista, con gestos y materiales. Por otra parte, desde finales de los años sesenta y durante los setenta, la institucionalización del arte informalista sirve de substrato para la oposición de las nuevas generaciones de artistas jóvenes, tendentes a la experimentación, a la renovación del realismo, y a las prácticas en deriva conceptualista. Greco es una figura clave, pues participa de ambas situaciones de oposición, colapsándolas en una sola trayectoria: es tanto un artista informal como un crítico con la tendencia, trascendiéndola. En este sentido, Ana Longoni sitúa al artista argentino en una “bisagra informalista”, esto es, en el espacio entre la “descomposición de la pintura” del informalismo y la “disolución de la obra” que conduce al arte conceptual (Longoni 2004, 32-38).

La práctica artística en movimiento de Greco lo lleva a actuar a ambos lados del Atlántico, tanto en Argentina y Brasil como en España. La *moda* informalista tiene una connotación transnacional que no puede desligarse del contexto mundial, en el que coinciden la extensión de los sistemas de transportes y comunicaciones, y la necesidad de los estados de ganar posiciones en la arena internacional de la Guerra Fría a través de la propaganda cultural¹²³. En Argentina, el desencaje espacial y disciplinario de Greco supone un primer impulso para la crítica a la institucionalización del informalismo. En 1959 participa en las muestras “Movimiento informal” e “Informalismo”, en las galerías Van Riel y Pizarro, respectivamente (Rivas 1991a, 262; Frigerio 2016, 282-283). Ese mismo año, forma parte de la colectiva “Movimiento informalista argentino” en el Museo Sívori, donde asombra al presentar un tronco quemado y dos trapos manchados de pintura (Giunta 2001, 169). Su actitud beligerante lo excluye del éxito local de la tendencia. A pesar de su presencia constante, el artista se mueve siempre en el limbo entre lo aceptable y el rechazo. El propio Greco da cuenta de ello en una carta a su amiga Lila Mora y Araújo:

Me alegrá, pero no me asombro, el éxito de Noé. Triunfo y elogio por unanimidad. Lo que yo nunca tuve, ni tendré, nada, por unanimidad. Si algún día lo tengo me muero de miedo: soy pintor VANGUARDISTA. (ah sí perdón me olvidaba) En el Di Tella me rechazaron por unanimidad (ja-ja-ja!) (¡ay, ay!)¹²⁴

Greco no tiene claro si el rechazo le alegra o le entristece. La carta citada está escrita desde Villa Regina, Rio Negro, durante la participación de Greco en las “Exposiciones Culturales Rodantes” (1960), organizadas por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), y patrocinadas

122 Junto a la diatriba entre figuración y abstracción, la discusión sobre el concepto de “vanguardia” se erige como una de las piedras angulares del proceso de modernización cultural, y es disputado por la crítica tanto en Argentina como en España (Giunta 2001; Longoni 2014; Barreiro 2013; 2018a; 2018b).

123 Un buen análisis respecto a los Estados Unidos se encuentra en el ya mencionado trabajo *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno* (Guilbaut 1983). Para el caso español, véanse los trabajos de Miguel Cabañas Bravo (Cabañas 1996, 87-115) y Paula Barreiro (Barreiro 2017, 73-79). En el caso argentino, Andrea Giunta ha estudiado las “estrategias de internacionalización” del país en connivencia con intercambios culturales con los Estados Unidos (Giunta 2001, 237-304).

124 Para una reproducción del original de esta carta, véanse las figuras 6a y 6b en el dossier de documentación e imágenes.

por el Ministerio de Educación y Cultura y General Motors¹²⁵. Esta actividad supone una especie de retiro en movimiento del artista lejos de Buenos Aires. Aunque Greco desea y lamenta, al mismo tiempo, la falta de reconocimiento, no deja de insistir en su visibilidad: a su regreso del viaje por el interior de Argentina, presenta en la Galería Pizarro sus “Pinturas negras” (1960) y la ya mencionada muestra “Las monjas” (1961). Su figura polémica e irreverente, más allá de la tensión entre reconocimiento y rechazo, se anticipa a la aparición de algunas prácticas de arte experimental que serán apoyadas durante los años siguientes desde plataformas como la Galería Bonino o el Instituto Di Tella. En esos primeros años sesenta ganan reconocimiento en Buenos Aires el “arte destructivo”, el pop y la nueva figuración, a través de figuras como Kenneth Kemple, Marta Minujín, Rubén Santantonín o Luis Felipe Noé (Giunta 2001, 174-216). Como muestra de la importancia de Greco en la evolución posvanguardista porteña, el principal teórico del *happening* en Argentina, Óscar Masotta, sitúa el informalismo de este artista en la genealogía de las prácticas “desmaterializadas” y de la acción (Masotta 1967a, 137).

Otro excelente ejemplo de la internacionalización de la tendencia informalista se da en la España del tardofranquismo, donde Greco acaba recalando, como se revisa en el subapartado siguiente. El gobierno franquista potencia la tendencia informal por considerarla al mismo tiempo actual y representativa del carácter y la cultura españoles en devenir desde el Siglo de Oro (Marzo y Mayayo 2015, 154-157; Barreiro 2017, 78). En este sentido, el arte informal coincide con el deseo de renovación de algunos sectores del campo artístico español (Barreiro 2009, 52-55). El creciente reconocimiento institucional de artistas como Antoni Tàpies, Antonio Saura o Manolo Millares¹²⁶ se organiza en torno a la instrumentalización de la cultura por parte de una dictadura que, a pesar de fomentar una figuración tradicionalista en el campo del arte nacional, desea ofrecer al exterior una imagen renovada (Barreiro 2017, 73-89). Para ello, a lo largo de los años cincuenta se fomenta la presencia de artistas españoles con prácticas de vanguardia – no solo informalistas, aunque estos tienen una presencia constante y destacada – en eventos internacionales, tales como las Bienales Hispanoamericanas celebradas por el Instituto de Cultura Hispánica (ICH)¹²⁷, la Trienal de Milán, o las bienales de Venecia y São Paulo. El señalado contexto de la extensión de los transportes y las comunicaciones conlleva el aumento de la información en circulación; y en la apertura de la España franquista, los artistas jóvenes se abren a nuevos modos de hacer, algunos

125 El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) es fundado en 1956, y su primer director es Rafael Squirru. El “museo de Squirru” – llamado así porque este, preguntado por la falta de sede del museo durante sus cuatro primeros años, responde: “Le musée c’est moi” [el museo soy yo] (MAMBA 2017) – es otra consecuencia del ambiente modernizador del Buenos Aires del momento. Bajo el impulso nacional por la industrialización, el director del MAMBA idea algunos proyectos expositivos en movimiento, como la “Primera Exposición Flotante de Cincuenta Pintores Argentinos” (1956), que se desarrolla a bordo del buque Yapeyú y en 164 días recorre veinte ciudades del mundo (MAMBA 2017). Las “Exposiciones Culturales Rodantes” suponen un intento, al mismo tiempo paternalista y modernizador, de llevar el arte a capas sociales populares del interior argentino. Como puede observarse también en la muestra flotante, el dispositivo de difusión se apoya en un vínculo fuerte entre redes de transporte y arte actual, en línea con el desarrollismo del momento. Para las muestras rodantes, General Motors ofrece un camión (Rivas 1991b, 196), que se carga con la selección de obras de la muestra “150 años de pintura argentina”. Greco viaja en este camión, que pasa por La Pampa, Neuquén, Río Negro, Mendoza, San Juan, San Luis, Córdoba y la provincia de Buenos Aires. El artista habla con la gente de cada lugar sobre su obra y el arte, y realiza “concursos de manchas” con los niños de las localidades que visita (Anónimo 1961).

126 Greco entra en contacto con los dos últimos en Madrid, como se indica en lo siguiente. Por otra parte, se ha señalado anteriormente la presencia de Millares en la muestra “The Art of Assemblage” (1961), que sirve como ejemplo puntual de la internacionalización del informalismo español.

127 Órgano franquista para la internacionalización de la cultura española (Cabañas 1996).

de ellos experimentales. Estas tendencias renovadoras, como la abstracción geométrica, el arte pop, la gráfica ideologizada o la poesía experimental (Parcerisas 2007, 31-34; Barreiro 2009; 2017, 79-89), que trabajan en paralelo al informalismo y, en ocasiones, en oposición directa¹²⁸. El arte informal español pasa a formar parte de una retaguardia institucionalizada e instrumentalizada que copa el sistema-arte nacional.

En el caso de Greco, persona y actividad artística quedan identificadas bajo una misma propuesta. La mencionada *transubstanciación* de su camisa en una obra de arte informal es un ejemplo relevante de cómo se lleva a cabo esta operación. Greco presenta una egolatría atormentada cuyo origen, arriesgando un análisis psicologista, puede rastrearse hasta su abierta homosexualidad en momentos previos a la “revolución sexual” de los años setenta (Pacheco 2016, 35-37). No obstante, la actividad de este “*flâneur* puto” (Davis 2014a) no se resume a su preferencia sexual o a su narcisismo, sino que se despliega en la posibilidad de múltiples lecturas críticas, que él mismo fomenta. Estas lecturas prevén las derivas que el arte experimental tomará en los años siguientes, en base a estrategias como el acercamiento a la cultura popular en el momento de expansión de los *mass media* y la publicidad; la confusión de los roles tradicionales de artistas, comisarios, galeristas o marchantes; la ocupación y apropiación del espacio público; la ironía sobre la situación del artista frente a los espectadores de su obra; o la tensión entre objetualidad y gestualidad en acciones efímeras.

Cabe mencionar, como ejemplos de lo anterior, dos actividades de Greco que, como es habitual, se desarrollan en el espacio abierto entre el arte y la anécdota. En 1960 se desnuda y pinta su cuerpo durante un evento privado en la casa-estudio de Lea Lublin de Buenos Aires; celebra así una acción corporal improvisada que sorprende en su tiempo y contexto¹²⁹. El año siguiente, en 1961, pega carteles en las calles de Buenos Aires con los eslóganes “Alberto Greco, que grande sos” y “Greco: El pintor informalista más grande de América”¹³⁰, en una acción entre el pop, el arte en el espacio público y las prácticas efímeras, que resuena pocos años más tarde en el conocido evento *Tucumán Arde* (1968)¹³¹. A pesar de que Greco no abandona los modos de hacer arte tradicionales¹³², su personal ensanchamiento de las posibilidades del informalismo le conduce

128 Como, por ejemplo, en el caso concreto del arte normativo español (Barreiro 2009, 97). Uno de los puntos álgidos de la tensión frente al arte informal en España tiene lugar con el surgimiento de prácticas organizadas de arte conceptual en Cataluña; sobre todo cuando, en 1973, Antoni Tàpies entabla una polémica en prensa con el Grup de Treball (Parcerisas 2007, 241-243; Mercadé 2018).

129 Mientras se pintaba, proclamaba: “Estoy haciendo conmigo mismo una obra”, según el testimonio de Lea Lublin (Rivas 1991b, 192). Fernando Davis ha interpretado esta acción artística corporal en clave “queer/cuir”, como una desorganización marica del espacio artístico heteronormativo y masculinizado de la modernidad (Davis 2014a; 2014b; Davis y Longoni 2013).

130 Ana Longoni interpreta esas acciones de Greco en clave de una “autopropaganda” sistemática y consciente que culmina con su suicidio (Longoni 2004, 47-48). Luis Felipe Noé propone una lectura de estos carteles que va más allá del ego del artista, dando a suponer que la actividad atormentada de Greco conlleva también un trabajo consciente de su relación con el público: “En su angustia por la afirmación de su ‘yo’ ante él mismo, no se reía de la gente, ni de él, sino de su relación con la gente. Por eso su cartel enorme empapelado por las calles: ‘Greco, qué grande sos’” (Noé 1970). Andrea Giunta propone otra lectura alternativa, a modo de crítica a la falta de radicalidad del informalismo argentino (Giunta 2001, 170).

131 Los organizadores de *Tucumán Arde* lanzan una amplia campaña de carteles y pintadas en la ciudad de Tucumán para crear expectación sobre sus próximas acciones de arte político (Longoni y Mestman 2000)

132 Greco persevera en la escritura de poesía, la pintura y el dibujo, y como él mismo indica en a Lila Mora, se

hacia la acción, la performance y el *happening*¹³³. Esto puede apreciarse en algunas fotografías durante los años sesenta – véase la figura 7 –, en las que Greco aparece en la calle, sosteniendo carteles que anuncian las bondades de su arte, con atuendos o posturas fuera de lo común.

Entre las **causas artísticas** de la movilidad de Greco se encuentra su voluntad de conocer las últimas evoluciones del campo del arte internacional, acompañarlas y formar parte de ellas. A esta voluntad, que de un modo general puede considerarse como una *curiosidad sobre el campo artístico*, debe sumarse la *atención* – o desatención, en el caso de Greco – *por parte de las estructuras y plataformas artísticas*, tanto de difusión como de valoración, a ciertos agentes, por los más variados motivos¹³⁴. En el caso de este artista, su actitud iconoclasta, egotista, anti-institucional y contestataria, le supone un lastre que conlleva su exclusión del proceso de reconocimiento de las prácticas informalistas en Argentina durante los primeros sesenta, como ha sido señalado. Pero al mismo tiempo sus actitudes frente al arte surgen de una necesidad de visibilidad, esto es, de recibir atención y consideración del entorno artístico ante sus propuestas. En este movimiento pendular entre atención y desatención, Greco emprende una trayectoria en movimiento activo que le lleva a una *búsqueda de afinidades* artísticas siempre más allá del ambiente en el que se mueve en el momento presente. Así articula una red internacional de contactos y relaciones con artistas y tendencias dispares y, aunque estas conexiones suceden en lugares muy diversos, en la trayectoria de Greco también se puede apreciar una *atracción por los polos de producción artística*. El artista argentino se mueve en muchas ocasiones por localizaciones fuera de los tradicionales centros económicos y culturales – Rio de Janeiro, São Paulo, Génova, Roma, Piedralaves, Madrid, Barcelona –, pero finalmente acude, como por necesidad, a Londres, París y Nueva York¹³⁵. De este modo prefigura, no solo el espacio sud-atlántico del conceptualismo, sino también sus relaciones con el espacio nor-atlántico.

considera “pintor” – véanse las figuras 6a y 6b –.

- 133 Masotta afirma: “el happening tiene una historia en la Argentina. [...] Yo diría que en el centro de esa historia hay dos nombres: Alberto Greco y Marta Minujín” (Masotta 1967a, 137).
- 134 En ocasiones, como en referencia al arte conceptual y experimental en el espacio sud-atlántico, se apunta como causa de movilidad debida al campo del arte la ausencia de instituciones y plataformas para la difusión, el fomento, la validación crítica o la compra-venta de este tipo de prácticas artísticas. Por ejemplo, Mari Carmen Ramírez indica, respecto al conceptualismo latinoamericano: “el conceptualismo era pobremente entendido por las audiencias y, en tanto los artistas conceptuales nunca entraron en el mercado, fueron forzados a depender de infraestructuras culturales precarias para su supervivencia” [conceptualism was poorly understood by audiences and, while conceptual artists never entered the market, they were forced to depend on precarious cultural infrastructures for their survival] (Ramírez 1999, 68). Traducción del autor. Asimismo, Olga Fernández, comentando las problemáticas asociadas a la recuperación de los conceptualismos politizados, señala como habitual el uso de una noción que consiste en que “debido a la debilidad del campo artístico latinoamericano, los artistas podían intervenir en la esfera pública con menos mediaciones” [due to the weakness of the Latin American institutional artistic field, artists can intervene in the public sphere with less mediations] (Fernández 2009). Traducción del autor. Este caso de ausencia no es aplicable al caso de Greco en el informalismo porteño, pues las plataformas existentes se dedican al apoyo de esta tendencia; debe hablarse, más bien, de una desatención.
- 135 Sin duda, esta atracción por los polos de producción artística, en tanto que causa de movilidad, debe adscribirse al mismo tiempo a razones artísticas, políticas y tecnológicas, pues estos centros de producción aglutinan poder económico y social, se vinculan entre sí a través de las redes de transportes y comunicaciones y, como consecuencia, concentran el mayor número de entidades y agentes dedicados al arte. Isabal Plante, haciendo referencia a los artistas argentinos que trabajan en París en los años sesenta, los califica como “migrantes culturales”, distinguiéndolos de los exiliados políticos y de los viajeros intelectuales de momentos anteriores (Plante 2013, 13). Greco podría calificarse como uno de estos “migrantes culturales”.

1.1.2. Alberto Greco y la disolución del límite del arte y la vida en la primera Jet Age

En 1962 Alberto Greco realiza un segundo largo periplo por Europa, durante el que celebra, en París, su “Primera Exposición de Arte Vivo”. No se trata de una exposición al uso, sino de una acción callejera en la que señala a personas con círculos de tiza, calificándolas como objetos de arte (Aguilar 2016, 127; Frigerio 2016, 292). Como suele suceder en el arte conceptualista, de esta muestra solo se conservan algunas fotografías como obra-documento. Esas fotografías dan cuenta de la actividad creativa de Greco, y al mismo tiempo de su capacidad para hacer contactos y trabajar en redes, ya que el fotógrafo, René Bértholo, es también un artista experimental que forma parte del grupo KWY¹³⁶. También en París, en esa misma época, Greco se presenta ante Yves Klein, firmando personas y declarándose a sí mismo como “objeto de arte”¹³⁷. Meses después viaja a Italia, donde condensa los postulados de este tipo de acciones anti-artísticas en el *Manifiesto Dito dell’Arte Vivo* (1962). Se trata de un cartel que pega por las calles de Génova, como ya hiciera en Buenos Aires. En él Greco explicita su interés por aunar arte y vida, así como su crítica al sistema institucional del arte:

El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver de nuevo lo que pasa en la calle. El arte vivo busca el objeto, pero el “objeto encontrado”; lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo “mejora”, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación que representan la galería y la exposición. Debemos ponernos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad: movimiento, tiempo, personas, conversaciones, olores, ruidos, lugares, situaciones.¹³⁸

Como puede observarse, la experimentación de Greco más allá del informalismo, que en Argentina se da en forma de acciones disgregadas, se sistematiza ahora al viajar por Europa, bajo la denominación de “Vivo-Dito”. Asimismo, la voluntad de Greco de explorar los límites de lo

136 En 1962, Greco convive en París con Marta Minujín, profundizando en una amistad anterior que la artista argentina relata como clave para su trayectoria (Minujín 2017). Es Minujín quien pone en contacto a Greco con los artistas portugueses alrededor de la revista KWY, organizada por Lourdes Castro y René Bértholo (Rivas 1991b, 204; 1991a, 263). Además de Castro y Bértholo, por el grupo circulan António Costa Pinheiro, João Vieira, José Escada, Gonçalo Duarte, Christo y Jan Vos. Greco llega a colaborar con esa publicación periódica, en el número 12 de invierno de 1963 (Acciaiuoli 2001, 122-123).

137 En marzo de 1962, Greco aparece como hombre-cartel, sin invitación, en la exposición “Antagonismes 2: l’objet” del Musée des arts décoratifs. El cartel dice: “Alberto Greco, obra de arte fuera de catálogo”. Como en el evento participa Yves Klein, Greco aprovecha la ocasión para conocerlo. Le pide al artista francés su pluma, y con ella firma a “una duquesa y un mendigo”. De este modo se inician sus series de firmas y señalamientos de *objets vivants* [objetos vivientes] y, más tarde, localizaciones. Al mismo tiempo, Greco manda hacer unas tarjetas en las que se lee: “Alberto Greco. Object d’art” (Rivas 1991b, 206).

138 [L’arte vivo è l’avventura del reale. L’artista insegnerà a vedere non con il quadro senonchè con il dito. Insegnerà a vedere nuovamente quello che succede nella strada. L’arte vivo cerca l’oggetto però “l’oggetto trovato” lo lascia al suo posto non lo transforma non lo “migliora” non lo porta alla galleria d’arte. L’arte vivo è contemplazione e comunicazione diretta. Vuole finire con la premeditazione che significa galleria e mostra. Dobbiamo metterci in contatto diretto con gli elementi vivi della nostra realtà: movimento, tempo, gente, conversazioni, odori, rumori, luoghi, situazioni] (Greco 1962). Traducción del autor.

artístico también lo conduce a ampliar su búsqueda a otros ámbitos de la cultura, como el teatro. En enero de 1963, en Roma, participa en *Cristo 63*, una obra teatral experimental de la compañía de Carmelo Bene y Giuseppe Lenti. Se trata de una versión de la pasión de Cristo que, como un *happening*, no tiene guion ni actores profesionales (Aguilar 2016, 127). En cierta medida esta obra participa de la genealogía surrealista de eventos teatrales experimentales que buscan epatar al público. En esa línea se encuentran el *Ubu Roi* (1896) de Alfred Jarry, o *Le Roi Bombance* (1909) de Filippo Marinetti, y más tarde el teatro del absurdo practicado por Eugène Ionesco, Samuel Beckett o Jean Genet (Esslin 1960). Presenta un caos escénico, con una montaña de cachivaches agolpados al fondo del escenario. En esta escena, los actores discuten constantemente entre ellos y con el público; la voluntad de Greco y los organizadores es introducir “la calle” en el teatro a través de una improvisación sin sentido, sin guion y sin decoro (Rivas 1991b, 202-203). La obra es desalojada por la policía por “blasfema y pornográfica” y, a causa de esto, Greco huye de Italia, dirigiéndose a España (Rivas 1991b, 208-210).

Estas actividades artísticas descentradas respecto a la tradición incluyen a Greco en un conjunto de experiencias artísticas peculiares que aparecen sincrónicamente en distintos territorios a partir de la segunda mitad del siglo XX, y que han sido señaladas por la historiografía artística como algunos de los pasos necesarios que conducen hacia el arte conceptual. Los *ready-mades*, así como otras acciones iconoclastas e irónicas de Marcel Duchamp – por ejemplo, su tonsura en forma de estrella fotografiada por Man Ray en 1920 (Guasch 2000, 92) –, lo hacen ser tratado como padre precursor habitual del conceptualismo, ya desde textos seminales para este modo de hacer arte como *Art after Philosophy* [El arte después de la filosofía] (Kosuth 1969). Pero más allá de Duchamp, figuras y experiencias en el campo artístico europeo, como el Nouveau Réalisme y el arte *povera*, Yves Klein, Piero Manzoni o el grupo BMTP¹³⁹, también son habitualmente citadas en relación a la disputa por deshacer la “obra de arte” moderna a través de procedimientos diversos, como la repetición y la seriación, la inclusión de materiales no tradicionales, la preferencia por las acciones y procesos, o la crítica irónica al sistema artístico (Guasch 2000, 81-115; Morgan 1996, 9-14). Asimismo, otros movimientos como el Letrismo y el Situacionismo en Europa, o Fluxus, originado en los Estados Unidos por George Maciunas bajo la influencia de John Cage, pero con derivas europeas como la del grupo español Zaj¹⁴⁰, también perseveran en este proceso de superación del arte moderno-tradicional (Guasch 2000, 165-172; Parcerisas 2007, 42-52; Camnitzer 2009b, 13-22). En cada una de las anteriores prácticas – y sus consecuentes teorías – se acumulan nuevos desvíos del hecho artístico, a los que pueden añadirse dos procedimientos generalizados: el constante intercambio de informaciones y modos de hacer, y el trabajo en red entre los agentes. Estos dos rasgos relacionan la evolución del arte con el contexto de movilidad ampliada de las décadas de los cincuenta y sesenta, estrechando el vínculo entre la sociopolítica y la cultura de estas décadas, y la evolución del arte hacia el conceptualismo.

139 El nombre del grupo BMTP es un acrónimo formado con las iniciales de los apellidos de los artistas Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni.

140 El grupo ZAJ está formado por Juan Hidalgo y Walter Marchetti, con colaboraciones de José Luis Castillejo, Tomás Marco, Martín Chirino y, especialmente, Esther Ferrer, que pasa a formar parte del grupo a partir de 1967 (Luna 2015). Alberto Greco llega a colaborar con ellos en un evento en 1965; véase la postal de invitación al evento en la figura 8.

Greco, en su tránsito irreverente desde el informalismo al “*Vivo-Dito*”, hace uso de la escritura, el dibujo, la pintura, el *collage* y el *assemblage* – esto es, no abandona el trabajo con técnicas y materiales disciplinarios, como puede apreciarse en el *collage* de la figura 9 –, pero también del arte de acción. La suma de estos procedimientos conforma el *Gran Rollo Manifiesto del Arte Vivo-Dito* (1963), un proyecto de trescientos metros de largo por diez centímetros de ancho que lleva a cabo en la localidad española de Piedralaves (Davis 2014a; Frigerio 2016, 295-296), donde se retira temporalmente al huir de Italia. En Piedralaves realiza señalamientos y firmas de lugares, como ya hiciese en París tiempo antes. Pero su “*Vivo-Dito*” más organizado tiene lugar en Madrid, en octubre de 1963: *Viaje en Metro de Pie desde Sol a Lavapiés*. En él Greco pone en juego toda su maquinaria artística. Hace un llamamiento público – en la prensa y entre colegas – para viajar en metro, tras lo cual se pinta colectivamente una gran tela en la calle, que finalmente se quema (Aguilar 2016, 127-128). Aunque las actividades de Greco son muy criticadas¹⁴¹, le valen cierta fama en el ambiente artístico madrileño¹⁴². Aprovechando esa visibilidad, meses después, ya en 1964, Greco pasa del rol de artista al de galerista, e incluso al de marchante, sin tomarse demasiado en serio ninguno de ellos. Funda la Galería Privada Alberto Greco, en un apartamento alquilado en el que realiza fiestas, exposiciones y encuentros. Este espacio sirve también como taller, en el que colabora con artistas informalistas españoles, como Antonio Saura o Manolo Millares (Rivas 1991b, 238).

Siguiendo lo expuesto en su *Manifiesto Dito dell'Arte Vivo* (1962), Greco insiste en la inclusión del mundo en el arte. A los señalamientos y firmas añade ahora “incorporaciones de gente a la tela”¹⁴³. Todos estos modos de hacer son activados en una muestra en la galería madrileña Juana Mordó, en 1964, que resulta un éxito. En la vía de (auto)promoción internacional que Greco fomenta, los ecos de sus acciones artísticas madrileñas resuenan incluso en Buenos Aires, donde le valen un artículo en el diario *Clarín*:

Las reuniones en su casa [...] tienen carácter único. Allí acude todo el mundo intelectual y que cuenta en la capital española. [...] José María Moreno Galván, en la prestigiosa revista *Artes*, analiza cuanto hace Greco, encontrando su sentido renovador de la pintura. La elevación de cualquier cosa a tema de arte, tal y como apuntaba Picasso, adquiere en Greco dimensiones fuera de serie. Sus telas incorporan gentes vivas. Y cuando Greco dice que las firma, quiere decir que las eleva a obra de arte. (Fuente 1964)

El tono sorprendido y halagüeño de la reseña no difiere mucho del que expresa el propio Alberto Greco en una carta a su amiga Lila Mora:

-
- 141 La prensa española lo califica como el “primer farsante de la temporada” y el “gamberro número uno” (Noé 1970).
- 142 Paula Barreiro ha señalado un momento de crisis de la abstracción informal en 1962, tanto en España como de manera internacional (Barreiro 2009, 231-236). El campo del arte madrileño de los primeros años sesenta se rige por ese proceso de renovación, en el que cobran importancia nuevas tendencias como el arte geométrico abstracto, las nuevas figuraciones, o desvíos particulares como los de Greco, que ponen en cuestión el informalismo ampliándolo mediante accionismos y críticas irónicas al sistema arte.
- 143 Estas “incorporaciones de gente a la tela” (Rivas 1991b, 214-215) tienen similitudes con el silueteado de figuras que practican Lourdes Castro y algunos miembros del grupo KWY en París, con los cuales Greco se relaciona, como ha sido comentado (Acciaiuoli 2001).

[...] Mi exposición ha sido una bomba. Muy buena y muy discutida. He vendido once cuadros en menos de una hora el día de la inauguración, entre ellos [a los compradores] Lucía Bosé y el Museo de Arte Moderno de aquí – que es muy raro que compre. La crítica de Moreno Galván [es] consagratória para el Vivo-Dito. [...] (Greco s.d.)¹⁴⁴

El propio Moreno Galván, en su mencionada reseña desde la revista *Artes*, también reconoce el valor de las experiencias de Greco. Para el crítico, la acción de firmar del artista argentino se dirige hacia una deseada superación del arte tradicional, sustentándose en una autonomía respecto al arte disciplinado y en un discurso cargado de grandilocuencias. Moreno Galván apoya la “destrucción” de los modos típicos de hacer arte ofrecida por Greco:

¿[C]ómo es posible que, al firmar Greco a una persona, en el instante de la firma y nada más que en ese instante, la convierta en obra de arte? Justamente ahí, en esa pregunta, o tal vez en su respuesta, está el nudo fundamental de la ideología pictórica – vamos a llamarla así – de Alberto Greco. Claro está que él “pinta” en el sentido tradicional de la palabra, pero esa es otra cuestión. Pintar significa, en este caso, recaudar en consecuencias la cosecha de causas que él siembra con su “firma”. Lo que importa es decidir que algo mutable puede ser elevado a arte, y elevado precisamente por su propia mutabilidad, por su intrínseca incapacidad de supervivencia. “Pero con eso se destruye la condición eterna del arte” – se me podría decir –. Claro: como que de eso se trata, de destruirle al arte su ideal, olímpica, gloriosa e indiscutible capacidad eternizadora. [...] ¿Por qué destruir la jerarquía “eterna” del arte? Para destruir lo que tiene de olímpico, de majestuoso y de soberbio, para convertirlo en vida. [...] (Moreno Galván 1964, 6)

Veladamente, la crítica de Moreno Galván destila un cuestionamiento del contexto represivo de la dictadura de Franco, en el que para la renovación, tanto del campo social como del cultural, aparece como necesaria la “destrucción” de las “jerarquías eternas” del arte, hipostasiadas en un informalismo aceptado por el régimen. Tanto más el artista argentino se esfuerza por “aterrorizar” las estructuras disciplinarias del arte, tanto mayor es la necesidad de declarar tales gestos como artísticos, para luchar contra el “irracionalismo contemporáneo”:

De Greco, el terrorista, se podría decir que vive nadando en la ciénaga del irracionalismo contemporáneo. Es cierto. Pero vive destruyendo con irracionalidad a las “razones ideales”, a aquella razón engendradora de las “nobles causas” que, a la larga, llegan a costar al mundo tantas víctimas. Por otra parte, su irracionalismo no es un manifiesto a favor de la irracionalidad; es simplemente una manifestación de nuestra vida irrazonable. Porque Greco, a fuer de artista, no es tanto el hombre que está realizando el mundo que quiere cuanto el que está testimoniando el mundo que vive. He dicho “a fuer de artista”, porque Greco lo es. Lo que tiene en su exposición es “arte” en el sentido tradicional de la palabra. (Moreno Galván 1964, 6)

144 Para una reproducción del original de esta carta, véanse las figuras 10a y 10b en el dossier de documentación e imágenes.

Como puede observarse, en un contexto en el que el informalismo español comienza a ser valorado como una tendencia de aires oficiales, el desbordamiento operado por Greco es bienvenido por las nuevas generaciones de agentes artísticos, así como por la crítica renovadora y el incipiente mercado del arte, que comienza a saturarse del arte figurativo de corte clásico, pero también de la *moda* informalista (Barreiro 2009, 231-242). Greco por fin alcanza el éxito completo – público, crítica y mercado –, y vende numerosas pinturas, como rápidamente expresa a su amiga Lila Mora. Con este aire de triunfo en Madrid, Greco planea su regreso a Buenos Aires. De manera significativa, esta vez el retorno será en avión, aprovechando la simbología de éxito social que este medio de transporte ha adquirido.

Debe destacarse que, a finales de la década de los cincuenta, el sistema comercial de aerotransportes sufre un importante avance: la implementación del motor de propulsión a chorro [*jet*]¹⁴⁵. El mundo entra en lo que se conoce como la “primera *Jet Age*”¹⁴⁶. Las compañías aeronáuticas inglesas Vickers, y especialmente de Havilland, que obtiene en 1952 licencia para volar el primer avión comercial con propulsión a chorro – el D.H.106 “Comet”¹⁴⁷, véase la figura 11 –, demuestran su pericia, y pronto otras empiezan a investigar este tipo de propulsión. Rápidamente, los aviones *jet* superan a los modelos anteriores (Davies 2011, posición 1659-1747), haciendo por primera vez posibles los viajes transatlánticos con vuelos directos, en menos de ocho horas¹⁴⁸. La mejora en la tecnología de estos motores produce ventajas en serie: su

145 Los motores de hélice ganan fuerza de impulso al hacer girar unas aspas en movimiento rápido y constante, tal y como un motor de coche hace girar rápidamente el eje de las ruedas; los motores turbohélice aprovechan la compresión del aire o de gases para impulsar unas aspas, pero los gases de escape apenas tienen relevancia en el impulso final; en cambio en el motor de propulsión a chorro se inyectan gases a alta presión, no para impulsar ninguna hélice, sino para generar una fuerza de empuje trasero que depende completamente de los gases de escape, los cuales forman un “chorro” (Gormand 1993, 78-80).

146 Inglaterra tiene un papel preponderante en la primera *Jet Age*. Sin embargo, en los años cincuenta, la capacidad técnica, material y económica de los Estados Unidos relega a la industria aeronáutica británica a una posición secundaria. Aunque la tecnología *jet* ya ha sido probada en el ámbito militar durante la Segunda Guerra Mundial, es dejada de lado debido a su baja autonomía y a las mejoras de otros sistemas de propulsión, como el motor de pistones y hélice, y más tarde el turbohélice. Inicialmente, el gasto energético excesivo de la propulsión a chorro obliga a viajes cortos y a grandes reservas de combustible, ofreciendo un menor espacio para pasajeros y carga. En un intento de recuperar su posición puntera, Inglaterra decide apostar por los motores *jet*, que a pesar de las restricciones, pronto superan en rapidez y potencia a los motores de pistones e híbridos (Davies 2011, posición 1498-1659).

147 Debido a problemas técnicos que producen una serie de accidentes, el “Comet” se retira del vuelo comercial en pocos años. El segundo avión *jet* en hacer vuelos comerciales, esta vez con un servicio sostenido, es soviético: “el 22 de marzo de 1956, cuando una delegación soviética llegó al aeropuerto londinense de Heathrow en un avión de pasajeros de propulsión a chorro, cogió por sorpresa al mundo de la aviación. Los periodistas llegaron en masa al aeropuerto. Minusvalorando en un principio el avión, un Tupolev Tu-104, como una versión única del bombardero de propulsión a chorro Tu-16 (o Tu-88), se quedaron perplejos cuando, al día siguiente, llegaron dos más con más miembros de la delegación” [on 22 March 1956, when a Soviet delegation arrived at London’s Heathrow Airport in a jet airliner, it caught the aviation world by storm. Journalists descended on the airport in droves. At first dismissing the aircraft, a Tupolev Tu-104, as a one-off version of the Tu-16 (or Tu-88) jet-powered bomber, they were nonplussed when, next day, two more arrived with more members of the delegation] (Davies 2011, posición 1737-1740). Traducción del autor. Puede verse una imagen del Tu-104 en la figura 12. Pocos años después, en 1958 y 1959, respectivamente, se estrenan los vuelos comerciales los aparatos *jet* americanos Boeing 707 – figura 13 – y Douglas DC-8 – figura 14 – (Davies 2011, posición 2077; Van Vleck 2013, 228-238; 241-247).

148 “Esto significaba que, en dirección este, una salida por la tarde llegaría a cualquier capital europea a la hora del desayuno; mientras que en dirección oeste, una salida por la mañana llegaría poco después del almuerzo. Un avión podría hacer el viaje de ida y vuelta en un día de 24 horas, acumulando alrededor de una docena de horas de vuelo en el proceso, logrando así el alto nivel deseable de utilización de la aeronave, exigido para una operación rentable” [This meant that, eastbound, an evening departure would arrive in any European capital

mayor potencia permite desplazar mayores fuselajes a más velocidad, ampliando la capacidad de transporte y ajustando los tiempos de vuelo a los horarios comerciales; su sencillez formal, junto a avances como el desarrollo de depósitos de queroseno a presión, recorta los tiempos de revisión y repostaje en las paradas; el queroseno, más barato que la gasolina, reduce el coste por viaje. Estos puntos confluyen en un incremento de la rentabilidad en la fabricación y comercialización de los aviones¹⁴⁹. Gracias al avance tecnológico, aerolíneas de todo el mundo, primero nacionales, excepto en los Estados Unidos, y luego privadas, siguiendo el modelo americano, aumentan exponencialmente sus flotas, sus rutas y el número de destinos interconectados. Los nuevos *jets* toman las rutas principales, desplazando los modelos anteriores a rutas secundarias, que también quedan ampliadas y mejoradas.

Como puede apreciarse en el mapa de las rutas ofrecidas por la compañía española Iberia en 1966 – figura 15 –, el entramado de transportes aéreos a lo ancho del globo está regido por los intereses nacionales en la arena internacional. Iberia se despliega por Europa, América y África, dando una idea de la complejidad del entramado del aerotransporte mundial y, al mismo tiempo, de los intereses geopolíticos de España en la segunda mitad de la Guerra Fría. Debe señalarse la similitud de la estructura de este mapa en comparación con el de trayectos de Greco – figura 1 –. En la red transnacional de aerotransportes se superponen intereses comerciales, geopolíticos y culturales, produciéndose la apertura de un mundo bipolar a un entramado multipolar con nodos no solo en los centros habituales, sino también en territorios descentrados¹⁵⁰. Tal descentramiento es uno de los principales focos del interés de esta investigación en la *Jet Age*, ya que como ha sido señalado colabora en la reestructuración crítica de los binomios norte-sur y, sobre todo, centro-periferia y este-oeste. Bajo los parámetros de la *Jet Age*, territorios de alineación poco clara o considerados periféricos, como España y Latinoamérica, adquieren un papel internacional relevante en la segunda mitad del siglo XX. Entre las primeras aerolíneas en retomar el transporte transatlántico de pasajeros a Latinoamérica tras la Segunda Guerra Mundial se encuentran, pisando los talones a las grandes potencias, Panair do Brasil y la española Iberia¹⁵¹.

at breakfast-time; while westbound, a morning departure would arrive soon after lunch. One airplane could make the round-trip neatly within a 24-hour day, accumulating about a dozen flying hours in the process, thus achieving the desirable high level of aircraft utilization demanded for profitable operation] (Davies 2011, posición 2009-2159). Traducción del autor.

- 149 Como ejemplo de estas transformaciones, valga comparar los datos de dos modelos de la compañía líder del mercado, la estadounidense Boeing. El modelo 377 Stratocruiser, introducido en 1947, puede llevar entre 55 y 100 pasajeros. Está propulsado por motores de hélice o turbohélice, y alcanza unas ventas de 56 aviones entre 1947 y 1950, lo cual es un notable éxito (Boeing 2018a). El siguiente gran triunfo de la compañía es el Boeing 707 – figura 13 –, introducido en 1957, y que puede llevar hasta 181 pasajeros. Está propulsado por motores a chorro, y se venden 1010 aviones del modelo entre 1957 y 1994 (Boeing 2018b).
- 150 La bibliografía sobre el desarrollo de la aviación comercial, a pesar de, o debido a, ser preeminentemente anglosajona, no resuelve la tensión entre el interés estadounidense en un esquema bipolar que acaba por entregarle la posición de primera potencia mundial indiscutible, y el *imperialismo* descentrado que promueve la influencia de las políticas exteriores de los Estados Unidos, bajo el interés de crear unas condiciones de desarrollo controlado en otras regiones que favorezca su propia posición a la cabeza del mundo (Van Vleck 2013, 199-238).
- 151 Según el historiador de la aviación británico R.E.G. Davies, la primera compañía en retomar los vuelos transatlánticos tras la Segunda Guerra Mundial fue el consorcio British South American Airways (BSAA), el 15 de marzo de 1946, seguida de Panair do Brasil en abril, Air France en junio, KLM en agosto e Iberia en septiembre (Davies 2011, posición 1369-1387). Esta información contrasta con la facilitada por la compañía Iberia en algunos de sus canales promocionales, en los que indica que es “la primera aerolínea comercial en unir Europa y América después de la Segunda Guerra Mundial” (Iberia 2011).

Hacia mediados de los años sesenta, en la paz tensa de la Guerra Fría, el impulso desarrollista y modernizador se extiende por el mundo¹⁵². No solo la aviación, sino también la amenaza de una guerra nuclear y la conquista del espacio, aparecen cada vez con mayor intensidad en el imaginario popular, difundidos por los medios de comunicación de masas¹⁵³. El avión es un símbolo indiscutible de progreso, tanto al nivel de las políticas nacionales como en la vida cotidiana. Sus aspectos icónicos – confort, velocidad, apertura hacia lo exótico – se difunden en los medios generalistas, alcanzando a amplias capas de la sociedad (Leslie 2005; Van Vleck 2013, 199-238; Schwartz 2014). Aparece la *jet set*, una clase selecta y adinerada que viaja tanto por negocios como, cada vez más, por placer, inaugurando la época del turismo internacional¹⁵⁴; y con ella se extiende el conocido *jet lag*, producido por la posibilidad de desplazarse rápidamente cruzando un gran número de husos horarios. Pero la difusión es paulatina, y a pesar de que desde mediados de los sesenta las empresas turoperadoras propias de las aerolíneas comienzan a competir por los precios, el viaje en avión sigue todavía siendo un lujo solo permisible para las clases altas. Se relaciona con la alta sociedad, la moda y la exclusividad (Davies 2011, posición 2495-2560; Van Vleck 2013, 261-266).

Greco instrumentaliza esta simbología del avión como objeto de lujo a su regreso a Buenos Aires, tras el éxito de su exposición en la galería madrileña Juana Mordó. Con el dinero de las ventas puede permitirse billetes de avión para visitar Argentina, y con ellos trata de mostrar su relevancia profesional, en un intento por deslumbrar al *milieu* artístico de su país. Diversos testimonios narran que “bajó de un avión de Iberia” (Anónimo 1967) y que “llamó la atención a todos que venía hecho un dandi, cosa inusitada en él. Bajó del avión con un traje beige”¹⁵⁵. Estas anécdotas, casi de farándula, de Greco aprovechando los beneficios e imaginarios de la *Jet Age*, entroncan con su postura frente al arte. Su egolatría disparada lo lleva a empapelar una vez más la ciudad porteña con el mensaje: “Por falta de tiempo no puedo saludar a mis amigos uno por uno así que muchas felicidades para todos. Greco” (Rivas 1991b, 248). De nuevo insiste en transformar su auto-propaganda narcisista en propuestas artísticas. Y en esta ocasión la estrategia surte efecto: el ambiente artístico se vuelca en atención al artista. En seguida se anuncia su exposición “Mi Madrid querido” (1964), en la galería Bonino, presentada por Jorge Romero Brest, y con un espectáculo del bailarín español Antonio Gades, que viaja con Greco (Rivas 1991b, 243). La muestra abunda en el modo de hacer de los “Vivo-Ditos”. Como pintor, ya no pinta, sino hace traer cuadros de un bar cercano; junto a ellos presenta dos limpiabotas como *objets vivants*, y lee un manifiesto. La asistencia es tal, que el “Vivo-Dito” con Antonio Gades no puede hacerse sino en

152 El desarrollismo, como ideología de la Guerra Fría, se revisa con más detalle en el subapartado 3.1.1., “Modernización y dictadura. ¿Por qué algunos empresarios industriales apoyan el arte último?”.

153 Entre los medios de masas, destaca la televisión, en plena extensión mundial. Este aspecto se aborda más adelante, véase el subapartado 2.1.1., “Los objetos como medios y los medios como objetos. El arte conceptualista se inserta en los canales abiertos por las sociedades en vías de modernización”.

154 El término “*jet set*” es acuñado por el columnista de sociedad Igor Cassini a mediados de los cincuenta (Van Vleck 2013, 263). Asimismo, el fenómeno del turismo no puede desvincularse de la geopolítica de la Guerra Fría. La historiadora de la aviación Jenifer Van Vleck señala que desde finales de los años cuarenta, debido al desequilibrio de la balanza de pagos provocado por las ayudas al desarrollo como el Plan Marshall, los Estados Unidos desarrollan políticas de fomento del turismo bajo el entendimiento de que pueden suponer un impulso paralelo para la distribución de divisas en determinados territorios en los que el país tiene intereses (Van Vleck 2013, 210-217).

155 Testimonio de Silvia Greco (Rivas 1991a, 244).

el espacio público de la plaza San Martín (Anónimo 1967; Masotta 1967a, 138). Debe recordarse que el gran evento del *happening* argentino, *La Menesunda* (1965) en el Instituto Di Tella, todavía no se ha llevado a cabo¹⁵⁶.

Esta vez la estancia del artista en Buenos Aires es breve. Siguiendo las rutas principales del aerotransporte, Greco enseguida viaja a Nueva York, donde su capacidad sorpresiva y de establecimiento de redes es testada de nuevo. La carrera del artista argentino se vuelve rápidamente vertiginosa: parece huir del éxito cuando lo alcanza. En el marco de la *Jet Age*, su arte se diluye en numerosas acciones relacionadas con la actividad social de una *celebrity*: realiza una “*Party Greco*” a la que asiste incluso el galerista Leo Castelli (Rivas 1991b, 245); se encuentra con Duchamp, llegando escandalosamente tarde a la cita, y supuestamente obligándolo a escribir elogios sobre él; celebra una “*Rifa Vivo-Dito*” con obras donadas por, entre otros, Roy Lichtenstein, Daniel Spoerri, Christo y Claes Oldenburg; e incluso se dice que firma a Jackie Kennedy en la Quinta Avenida (Rivas 1991a, 264; Aguilar 2016, 128; Frigerio 2016, 297). Pero a pesar del éxito aparente, que parecería conducirle por fin a las puertas de la consagración, retorna a Madrid. No puede saberse si sus traslados responden a una incapacidad de orientarse en su laberinto interior, o a un deseo consciente de no actuar como un artista profesional, aunque en una carta a su amiga Lila Mora deja pistas de su estado: “[...] Marcel Duchamp escribió loas sobre mí, que fueron leídas por el excelentísimo Romero Brest. El sábado hago un Vivo-Dito con los mejores artistas de aquí [...] Posiblemente expongo en octubre con Leo Castelli, pero estoy triste, casi desesperado, casi feliz. Triste. [...]”¹⁵⁷.

Ya de vuelta en Madrid, en 1965, participa con algunas pinturas en un evento artístico junto a Manolo Millares y Zaj (Rivas 1991b, 248; García y Pacheco 2016, 298), cuya postal-anuncio puede observarse en la figura 8. Pero se encuentra decaído, y viaja a Ibiza con su amante, con quien tiene una relación tormentosa. En esa estancia comienza a escribir su último trabajo literario, *Besos brujos* (1965), que acaba a su vuelta en Madrid¹⁵⁸. En octubre viaja a Barcelona, donde se suicida con barbitúricos, dejando escrita en su muñeca la palabra “fin” (Minujín 2017). En un artículo de prensa, publicado en ocasión de la exposición póstuma “Alberto Greco a cinco años de su muerte” (1970), puede leerse: “En realidad, su anecdotario es su obra” (Anónimo 1970a).

En la trayectoria de Greco se compactan de manera ejemplar los diferentes estratos de sentido que componen el “espacio sud-atlántico del conceptualismo”: el arte, el contexto sociopolítico y el desarrollo tecnológico que permite establecer conexiones internacionales. Este artista circula por centros descentrados, en proceso de modernización artística y cultural, como la Argentina en tránsito del peronismo a la dictadura militar, que obliga a Greco abandonar su país en un viaje continuo que solo se detiene con su muerte; o como España, donde el ambiente artístico

156 Ideado por Marta Minujín y Rubén Santantonín, colaboran en su realización Leopoldo Maler, David Lamelas, Rodolfo Prayón, Floreal Amor y Pablo Suárez, y supone un éxito extraordinario de público (MNCARS 2019c).

157 Para una reproducción del original de esta carta, véanse las figuras 16a, 16b y 16c en el dossier de documentación e imágenes.

158 En una crítica póstuma en la revista argentina *Primera plana*, donde se publica un extracto de *Besos brujos*, se le compara a William Burroughs y Jack Kerouac (Anónimo 1967).

madrileño bajo la dictadura le ofrece un espacio sediento de las novedades y la efervescencia que Greco destila. Pero también conoce el París y el Nueva York de los sesenta, como centros del “espacio nor-atlántico” frente a los que el resto de contextos se ven obligados a actuar. La red de transportes en expansión, que aquí se ha revisado a través de su evolución hasta la primera fase de la *Jet Age*, opera como el conector espacial de estos nodos, al mismo tiempo que Greco lo hace como conector cultural, estableciendo redes relacionales que devienen oportunidades de superación del arte moderno, y de obtención de visibilidad. En este mundo cada vez más conectado, Greco viaja sin dar importancia a las fronteras a lo ancho del espacio occidental y su área de influencia en el Atlántico. Y del mismo modo que no le preocupan los límites espaciales, tampoco lo hacen los disciplinarios, dentro del campo del arte. Por ello su figura es marginal y limítrofe. No se puede ubicar en tiempos históricos estables, sino en la transición entre momentos de cambio y estados del arte en devenir. Parte del informalismo, desbordándolo, y supera el *happening* antes de este volverse un lugar común. Se deshace de la materialidad de la obra, pero nunca la abandona. El culto de sí mismo resuena en el posterior Arte de los medios argentino (Longoni 2017, 45-49), pero no puede disociarse del todo de la tradicional figura del artista-genio. Estas tensiones son a la vez causa y consecuencia de su tormenta interior, y lo emplazan como problema historiográfico siempre por resolver. Sin embargo, al mismo tiempo lo hacen una figura idónea para establecer un marco previo de análisis conjunto de la movilidad de los agentes que se abren a la experimentación y al conceptualismo.

1.2. 1967-1975. De la experimentación al conceptualismo en el espacio sud-atlántico durante la Guerra Fría Cultural

1.2.1. El intercambio cultural como catalizador de relaciones: Ángel Crespo y la Revista de Cultura Brasileña

La década de los años sesenta, en plena Guerra Fría, superpone tres procesos geopolíticos relacionados con el avance tecnológico: el asentamiento de un sistema global de transportes aéreos en la *Jet Age*; el pulso bilateral de la carrera espacial entre los Estados Unidos y la Unión Soviética; y la competencia por el poder nuclear, en la cual, aparte de las superpotencias mencionadas, entran en juego Inglaterra, Francia y China. Mientras los dos últimos procesos adquieren gran relevancia social y son pronto analizados en profundidad por la literatura crítica, la *Jet Age* ha pasado un tanto desapercibida, tal vez debido a su evolución constante hasta la actualidad, y a su permeabilidad social, que la torna omnipresente y aparentemente inocua¹⁵⁹. En este contexto, la expansión de las naciones por la tradicional vía militar – que durante la modernidad supone un acicate para el desarrollo acelerado de la tecnología y la sociedad (Rosa 2005, 195-217) – aparece como un riesgo poco admisible tras las guerras mundiales, sea por el cada vez mayor desequilibrio en el reparto de poder entre las naciones, sea por la amenaza nuclear como un peligro real que puede conducir a la destrucción del planeta (Marcuse 1964, 19; Iber 2015, 11). Siendo así, el empleo de la diplomacia exterior se impone como el modo ideal para el posicionamiento de los países en la arena internacional.

La apropiación de los términos “libertad” y “paz” por los Estados Unidos y la Unión Soviética, respectivamente, supone un ejemplo muy representativo de ese viraje desde las acciones militares

159 La amenaza nuclear es abordada por Herbert Marcuse en su texto *El hombre unidimensional*, escrito en 1964, como una de las bases sobre las que el imperio de la racionalidad occidental asienta la estabilización del mundo “unidimensional” (Marcuse 1964, 51). Asimismo, la guerra nuclear subyace al trabajo de Hannah Arendt *Sobre la violencia*, escrito poco más tarde, en 1970 (Arendt 1970). Por otra parte, debe destacarse que la difusión masiva de un relato público de la *Space Race* comienza ya en el último periodo de la Guerra Fría, cuando Walter A. McDougall gana el premio Pulitzer de historia con *...The Heavens and the Earth: A Political History of the Space Age* [...Los cielos y la tierra: una historia política de la era espacial] (1985). Desde entonces numerosos trabajos han investigado la relación de la carrera espacial con la cultura; uno de los últimos, del historiador del arte español David Moriente, trata de las relaciones de la astronáutica con la cultura popular – televisión, prensa masiva, cine – en un país como España, sumido en una dictadura y ciertamente descentrado respecto a las potencias de la Guerra Fría (Moriente 2019). En cambio, años después del trabajo iniciático de McDougall, el estudio de la *Jet Age* todavía se encuentra por realizar, a pesar de que la aviación, como fenómeno, antecede en décadas a la astronáutica – e incluso forma parte de su genealogía –. En el artículo de James R. Hansen “Aviation History in the Wider View” [Historia de la aviación desde una perspectiva amplia] (1989), todavía hoy referencia en el campo, se señala la necesidad de emprender en el ámbito de la historia de la aeronáutica un esfuerzo de revisión similar al de la historia de la astronáutica. Hansen revisa la amplia problemática de los estudios sobre la aviación, que va desde la mitificación del fenómeno y el entusiasmo excesivo de la literatura de aficionados, a la necesidad de estudios interdisciplinarios y transnacionales actualizados que abran nuevas perspectivas sobre el tema de cara a la globalización (Hansen 1989).

a las diplomáticas, en un enfrentamiento propagandístico de largo recorrido en el marco de la Guerra Fría Cultural (Iber 2015). En 1949 la Unión Soviética crea el Consejo Mundial por la Paz (CMP), que desde entonces realiza publicaciones y conferencias internacionales, entrega premios y becas, y, en general, intenta recabar apoyos a la órbita comunista entre intelectuales y científicos. Como contraparte, desde 1950 los Estados Unidos hacen lo propio a través de los Congresos por la Libertad de la Cultura (CLC). Entre tareas similares a las del CMP, el CLC apoya un gran número de revistas y publicaciones que sirven de lugar de encuentro y discusión intelectual, como los *Cuadernos por la libertad de la cultura* (Glondys 2012) o los *Cadernos brasileiros* [Cuadernos brasileños] (Vanden Berghe 1997). Aunque finalmente en 1966 se destapa que el aparato del CLC está financiado por la CIA a través de un sistema opaco de fundaciones público-privadas (Glondys 2012, 196-198), su defensa de las “libertades” y su apoyo al desarrollo y la modernización bajo el capitalismo resultan en cierto sentido exitosos, pues los Estados Unidos consiguen imponer su posición política como neutral, a pesar de la aparición de movimientos anti-imperialistas:

El CLC produjo la tesis del “fin de la ideología”, la idea de que el estado del bienestar democrático era el punto final de la lucha política, habiendo socavado las ideologías extremas del fascismo y el comunismo. La teoría de la modernización funcionó como una especie de tesis del “fin de la ideología” en acción y se convirtió en la principal ideología que justificó el esfuerzo de los Estados Unidos por rehacer el mundo en su imagen no comunista durante la Guerra Fría, no solo en América Latina sino también a través de la guerra de Vietnam.¹⁶⁰

De este modo, el CLC fomenta no solo una sociedad determinada – liberal, antitotalitaria y anticomunista –, sino también el progreso científico y cultural, desde posiciones desarrollistas y modernizadoras. Defiende la importancia del establecimiento de élites sociales, de las cuales dependen las evoluciones nacionales de territorios “en vías de desarrollo”. Para crear esas élites nacionales, es necesaria la educación de ciertos individuos extraídos de una clase media educada y especializada. Pero cabe destacar que en la cooperación cultural estadounidense, los intercambios no son horizontales, sino que, ligados a los intereses de la Guerra Fría, se basan en la performance de la desigualdad de poderes norte-sur: a los Estados Unidos acuden estudiantes, mientras que este país exporta profesores (Sterns 1987, 106; Bu 1999, 396). Iber califica esta “teoría de la modernización” como un “leninismo truncado”, en el que la transformación social viene de la mano de una vanguardia intelectual, pero no conduce al estado socialista, sino al del bienestar capitalista (Iber 2015, 193-198).

A partir de la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos promueven sus intereses globales a través de este tipo de imperialismo “blando”¹⁶¹, que hacia los años sesenta difunde el *American*

160 [The CCF [“Congress for Cultural Freedom”, siglas en inglés para el CLC] had produced the “end of ideology” thesis, the idea that welfare-state democracy was the endpoint of political struggle, having undermined the extreme ideologies of fascism and Communism. Modernization theory worked as a kind of “end of ideology” thesis in action and became the primary ideology that justified the U.S. effort to remake the world in its non-Communist image during the Cold War, not only in Latin America but also through the war in Vietnam] (Iber 2015, 193-194). Traducción del autor.

161 El politólogo estadounidense Joseph Nye acuña el término “*soft power*” [poder blando] a finales de los ochenta

way of life para una emergente sociedad de consumo tecnologizada. El CLC, pero también los desarrollos de la primera *Jet Age* ya revisados, conforman un buen ejemplo de ello (Van Vleck 2013, 210-217). Así, la diplomacia internacional vive su propio *cultural turn* [giro cultural] durante la Guerra Fría. En el caso estadounidense, los programas de relaciones culturales se organizan bajo “intereses de seguridad nacional” en la confrontación con la Unión Soviética (Bu 1999, 393; 2003), quien a su vez hace lo propio con la difusión del comunismo, tanto a través del CMP como del entramado internacional de partidos comunistas nacionales. En este sentido, el propio Stalin indica que “la educación es un arma cuya efectividad depende en quien la ostenta y contra quién se dirige”¹⁶². Pero las superpotencias de la Guerra Fría no son las únicas en articular una diplomacia exterior basada en la información y la cultura. Países descentrados como Brasil o España también implementan este tipo de políticas, que vienen cobrando relevancia desde el auge de la propaganda nazi durante la Segunda Guerra Mundial¹⁶³.

Durante el Estado Novo (1937-1945), el presidente *de facto* brasileño Getulio Vargas ya implementa una diplomacia cultural de cara a América Latina, abriendo “Missões culturais” [Misiones culturales] y estableciendo institutos nacionales en países con los que se desea mejorar las relaciones, como Uruguay, Argentina y Paraguay. Estas misiones culturales, que fomentan internacionalmente las artes y la cultura brasileñas alrededor del concepto de “mestizaje” (Martínez y Calabre 2017, s.p.), se enmarcan en las derivas continentales, que se debaten entre políticas nacionalistas y regionalistas articuladas desde las Conferencias Pan-Americanas de la primera mitad del siglo XX (Nepomuceno 2016a; 2016b). Cabe recordar que estas Conferencias desembocan en la creación de la Organización de Estados Americanos (OEA) en 1948, durante la IX Conferencia Internacional Americana celebrada en Bogotá (OEA 2019), de la cual surge a su vez la Alianza para el Progreso, fomentada por el presidente John Fitzgerald Kennedy en 1961¹⁶⁴. En Brasil, en los años sesenta, se abre un periodo de intervencionismo estadounidense, pues la superpotencia apoya el golpe de estado que depone al presidente João Goulart en 1964¹⁶⁵. A pesar de ello, durante los primeros sesenta Brasil

para describir un modo de diplomacia que prefiere antes la atracción que la coerción, y opera construyendo relatos legitimadores que son aceptados voluntariamente por las otras partes implicadas (Nye 2004).

- 162 [Education, Stalin explained, is a weapon whose “effectiveness depends on who holds it and against whom it is directed”] (Iber 2015, 2). Traducción del autor.
- 163 Las historiadoras Juliette Dumont y Anaïs Fléchet anotan que, en el caso brasileño, no solo las políticas exteriores estadounidenses, sino también las francesas y europeas, tienen un gran peso para el desarrollo de las propias, especialmente en el periodo de entreguerras. Indican que en los años treinta influyen especialmente las de Italia, Alemania, la Unión Soviética y Portugal, en un periodo político, el Estado Novo, con una marcada tendencia nacionalista filofascista (Dumont y Fléchet 2014). En el caso español, Miguel Cabañas Bravo recoge una crítica a la propaganda española en Latinoamérica a través del Instituto de Cultura Hispánica (ICH), que según se denuncia en el semanario *España Libre*, “su primordial empresa es la de atraerse a los intelectuales hispanoamericanos a la militancia de las doctrinas de la Falange Española Nacional sindicalista’ y lo comparaba con el ‘Iberoamericanish Institute de Berlín, fundado por iniciativa de Goebbels’ con la función de hacer propaganda nazi en Iberoamérica” (Cabañas 1996, 154). También, Rosa María Pardo Sanz anota la relación de la política exterior franquista con la nazi en Latinoamérica durante la Segunda Guerra Mundial, que se articula entre la vinculación ideológica y el temor al rechazo internacional del franquismo en el caso de ser directamente identificado con el nazismo (Pardo Sanz 1994).
- 164 Defendiendo sus intereses de control regional, los Estados Unidos, que como se anota a continuación, trabajan por la caída del presidente brasileño João Goulart, hacen de Brasil el mayor receptor de las ayudas de la Alianza (Fico 2016, 33-59).
- 165 En la revisión del golpe de 1964 se evidencia el intervencionismo estadounidense a través de los servicios de inteligencia y las políticas culturales. En 1961 Jânio Quadros – presidente que suscribe la Alianza para el Progreso –, del Partido Trabalhista Nacional (PTN), vence en las urnas a Juscelino Kubitschek, del Partido Social

establece la apertura de Servicios de Propaganda y Expansión Comercial (SEPRO) por diversos países de Latinoamérica, y también en España¹⁶⁶. Tras el golpe de estado, las “misiones culturales” son continuadas por los gobiernos dictatoriales brasileños, con la apertura de otras nuevas, como las de Colombia y Bolivia ya en los años setenta (Martínez y Calabre 2017, s.p.).

En España, el régimen franquista crea en 1945 el Instituto de Cultura Hispánica (ICH). Esta institución se organiza en un enfoque de diplomacia cultural hacia Latinoamérica, y tiene el afán general de reducir el aislacionismo internacional de la dictadura. Pero lo hace aplicando un colonialismo trasnochado, paternalista, que se articula alrededor de la noción de “hispanidad”, a través de la cual los intereses geoestratégicos y económicos del estado español se cubren de una pátina de solidaridad hacia las excolonias. Sin embargo, estas políticas españolas encuentran el apoyo de la élites conservadoras y religiosas latinoamericanas en base a los conceptos de raza, idioma y religión (Niño 2012, 14-15), tanto más cuanto el creciente intervencionismo estadounidense hace preferible la relación con España (Wiarda 1982; 1986)¹⁶⁷. Entre las actuaciones del ICH se encuentran la organización de exposiciones internacionales de arte, como la “Exposición de Arte Español” (1947) de Buenos Aires, las tres Bienales Hispanoamericanas, celebradas entre 1951 y 1955, o la exposición “Arte de América y España”, de 1963 (Tusell 2015), a través de las cuales permea el arte de vanguardia. Asimismo, el ICH también realiza tareas editoriales y académicas, crea colegios mayores y concede becas para el acceso de estudiantes, especialmente latinoamericanos, al sistema universitario español¹⁶⁸. La activación de los contactos transatlánticos mediante la cultura y el arte por parte de la diplomacia franquista ha sido

Democrático (PSD), acusándolo de la crisis económica, inflacionaria y de deuda del país (Fico 2016, 41). João Goulart, “Jango”, del Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), es elegido vicepresidente. Ambos son de orientación izquierdista, y promueven unas políticas exteriores independientes, con relaciones con la Unión Soviética, China y Cuba. Los Estados Unidos, “que no admitirían una ‘segunda Cuba’ en el continente” (Fico 2016, 42), fomentan la disidencia contra el gobierno “Jan-Jan” – de Jânio Quadros y “Jango” –, democráticamente electo. Pero a pesar de la inyección de dinero estadounidense a la oposición (Fico 2016, 45), tras la renuncia de Quadros, Goulart gana las elecciones de 1963. Una vez en el gobierno, su tendencia nacional-izquierdista toma la forma de una reforma agraria que no llega a realizarse. Surgen iniciativas de desestabilización y acusaciones de comunismo, que en 1964 dan paso a una conspiración directa para derrocar al gobierno, con el apoyo de la operación “Brother Sam” (Fico 2016, 46-52). Esta operación ofrece el apoyo *fáctico* estadounidense a la oposición golpista de Castelo Branco. Doce días antes del golpe, la administración estadounidense repasa la situación de sus políticas exteriores en Brasil en un memorando: “(d) Tenemos una audiencia amigable para las actividades del United States Intelligence Service (USIS); en este sentido, la Embajada tiene un “escuadrón de la verdad” que intenta responder a las falsas acusaciones contra los EE.UU. / Se han hecho esfuerzos con los estudiantes en Brasil, pero aún queda un largo camino por recorrer. Este es un campo crucial en América Latina y, en general, se lo hemos dejado a nuestros enemigos. Necesitamos más intercambios de estudiantes, más libros, más folletos, etc. Debemos defender la alternativa democrática. Un programa de estabilización del FMI y la inversión extranjera no son lo suficientemente buenos; no captan la imaginación” [(d) We have a friendly audience for USIS activities; in this regard the Embassy has a “truth squad” which attempts to answer false charges against the U.S. / Efforts with students in Brazil have been made, but there is still a long way to go. This is a crucial field in Latin America and, by and large, we have left it to our enemies. We need more student exchanges, more books, more pamphlets, etc. We must make the case for the democratic alternative. An IMF stabilization program and foreign investment are not good enough; they do not capture the imagination] (Foreign Relations of the United States 2004). Traducción del autor.

166 Como informa la propia *Revista de Cultura Brasileña*, véase más adelante en el texto.

167 Cabe mencionar también que la relación España-Estados Unidos se viene trabajando desde finales de los años cuarenta, y tiene un punto álgido en los Pactos de Madrid de 1953, donde se establecen ayudas para España a cambio de la instalación de bases norteamericanas (Ruiz-Huertas 2009, 164). La alianza con los Estados Unidos resulta clave para el reconocimiento internacional del régimen, y pronto tiene resultados, como la entrada del país en la ONU en 1955.

168 Como se revisa en el subapartado siguiente respecto al caso de estudio de Regina Silveira.

revisada en diversas ocasiones por la historiografía, siempre señalando una intención política instrumentalizadora (Cabañas 1991; 1996; Escudero 1994; Cañellas 2014; Marzo y Mayayo 2015, 157-179; Barreiro 2017, 55-70). Asimismo, el ICH sirve de plataforma a través de la cual gestionar los contactos con las diplomacias culturales de otros países, en especial latinoamericanos:

No es casual, entonces, que a medida que fueron imponiéndose gobiernos conservadores de sesgo autoritario en América, también animados por la política de Washington en su lucha contra la influencia soviética en el Continente, las relaciones con España mejoraran de forma notable. Al gobierno corporativista de Getúlio Vargas en Brasil a partir de 1950, con el que se firmaría un acuerdo cultural detenidamente estudiado en la comisión del Instituto de Cultura Hispánica presidida por Manuel Fraga Iribarne para adecuar la validez recíproca de títulos de enseñanza, le siguieron los apoyos del longevo régimen del General Stroessner en Paraguay desde 1954, o del Gobierno militar argentino que derrocó a Perón en 1955, con el que se había deteriorado el entendimiento en los últimos años. (Cañellas 2014, 86).

Teniendo en cuenta lo anterior, en la arena internacional adquieren un gran peso las políticas exteriores culturales, pues suponen modos de propaganda de baja intensidad pero amplia repercusión. Cada país implementa las suyas propias, pero las estadounidenses tienen especial éxito en su influencia sobre otras naciones. El poder internacional de esta potencia va en aumento durante la Guerra Fría, y uno de sus éxitos es la extensión internacional de su ideario. El triunfo de la diplomacia exterior estadounidense orientada a la cultura toma forma a través de una división entre dos tipos de actividad: por un lado, el intercambio o cooperación cultural, y por el otro, la actividad de los servicios de información¹⁶⁹. Ambas acciones, cooperación e información, tienen el mismo propósito: la mejora de la posición internacional de los Estados Unidos – y otras naciones – por vías “suaves”; esto es, la *propaganda*. Sin embargo, el término “propaganda”, por sus connotaciones peyorativas relacionadas con el intervencionismo, queda rápidamente proscrito, siendo solo empleado para la referencia al adversario.

La *Revista de Cultura Brasileña* que edita la Embajada de Brasil en Madrid entre 1962 y 1969 es un caso práctico de estas políticas exteriores en la Guerra Fría Cultural. Esta publicación no puede desvincularse del beneplácito de las autoridades de la dictadura brasileña a las operaciones de difusión de la modernidad artística nacional, en un entendimiento de la cultura como herramienta para el establecimiento de relaciones internacionales. Resulta significativo que esta *Revista*, durante sus doce primeros números – hasta marzo de 1965; esto es, hasta después del golpe de estado brasileño de 1964 –, registre en su portada que es editada por el “Servicio de Propaganda

169 Liping Bu indica el papel decisivo que desempeña el Presidente Eisenhower en el establecimiento de la United States Information Agency (USIA), y cómo a través de ésta se separa la información – propaganda abierta – del intercambio educativo, que queda bajo la supervisión del Departamento de Estado (Bu 1999, 396). La cooperación o intercambio intelectual fomenta becas, estudios, congresos, exposiciones y publicaciones, con el objetivo de establecer vínculos técnicos, intelectuales y científicos para la formación de élites. A su vez, la acción cultural informativa se dedica más a la mejora de la imagen que al intercambio, buscando la difusión de la lengua y la cultura, así como de los atractivos nacionales, por ejemplo turísticos. Aunque menos clara, esta división ya se encuentra en órganos diplomáticos de otros países, como España. En el ICH, desde su Reglamento de 1947, ya se explicita una división similar, aunque complejizada. El ICH se subdivide en departamentos de Estudios, de Información, de Publicaciones, de Asistencia universitaria e intercambio cultural, y de Certámenes y conmemoraciones (Cabañas 1996, 147-148). Resulta evidente cómo la “información” se separa del resto de actividades orientadas al intercambio y la cooperación.

y Expansión Comercial de la Embajada del Brasil en Madrid” (Crespo 1965a, portada). No obstante, en números posteriores, a partir del decimotercero, desaparece la palabra “propaganda”, indicándose solamente que está editada por la “Embajada de Brasil en Madrid” (Crespo 1965b, portada), como puede comprobarse en la figura 17. Otro buen ejemplo de cómo se ubica esta publicación, y a través de ella Brasil, en el entramado de tensiones internacionales de la Guerra Fría cultural, se encuentra en el n.º 6 de la Revista, editado en 1963, todavía bajo el mandato de João Goulart. En la sección “Noticiero breve” se anuncia la Apertura de Servicios de Propaganda (SEPROS) brasileños en varios países de América Latina: “El Itamaraty ha concluido los estudios para la apertura de Servicios de Propaganda y Expansión Comercial (SEPRO) en La Paz, Lima, Bogotá y Caracas, con objeto de establecer una política comercial y cultural más intensa en el área del Pacífico” (Crespo 1963c, 232) – figura 18a –. Además, en la página siguiente, como intentos de las órbitas capitalista y comunista de influir en Brasil a través de la diplomacia cultural, se destaca por igual que el ganador del Premio Lenin de la Paz es el arquitecto Oscar Niemeyer; y que se ha postulado la candidatura del intelectual brasileño Josué de Castro al Nobel de la Paz (Crespo 1963c, 233), tal y como se observa en la figura 18b.

Asimismo, la *Revista de Cultura Brasileña* resulta pertinente para esta investigación porque conforma una plataforma en la que florecen redes culturales transatlánticas. En sus páginas se produce una agencia de cariz doble en el marco de la Guerra Fría cultural: responde a la señalada voluntad propagandística de los estados, pero también a los intereses propios de las esferas culturales, en este caso brasileñas y españolas, que exceden los intentos de instrumentalización al aprovechar en su favor los canales abiertos por las políticas exteriores y la expansión de los transportes y las comunicaciones¹⁷⁰. En este sentido, la *Revista* surge del encuentro en Madrid de dos agentes, el poeta y diplomático brasileño João Cabral de Melo Neto y el poeta y crítico español Ángel Crespo. El primero, como trabajador del Consulado Geral do Brasil en Barcelona desde 1947, entra en contacto con artistas e intelectuales españoles que fomentan la cultura de vanguardia, entre ellos el grupo Cobalto 49, Joan Miró, Joan Brossa o el núcleo alrededor de la revista *Dau al set*, que transita del surrealismo al arte informal¹⁷¹. Tras más de una década de traslados entre diversas posiciones diplomáticas entre España y Brasil, e incluso una acusación de actividad comunista que no prospera pero lo aparta temporalmente del trabajo consular, Cabral conoce a Crespo en el entorno literario de Madrid en 1960, y surge una afinidad en referencia a la poesía vanguardista (Vargas 2013, 31-35; Gómez Bedate y Vargas 2013). Dos años más tarde, en 1962, por mediación del poeta brasileño, el SEPRO de la Embajada de Brasil inicia la publicación de la *Revista de Cultura Brasileña*, dirigida por Crespo con la colaboración de la también crítica Pilar Gómez Bedate, y otros colaboradores, como el poeta Carlos de la Rica o los artistas José María Iglesias y Julio Plaza. Esta publicación sirve como puerta de acceso a España de, entre otras importantes manifestaciones culturales brasileñas, las experimentaciones en poesía concreta del grupo Noigandres. Tales contactos generan redes y relaciones futuras: por ejemplo, Augusto de

170 Olga Glondys señala un proceso similar respecto a la influencia del Congreso por la Libertad de la Cultura en España, destacando cómo la voluntad y las actividades de los intelectuales exceden a la instrumentalización (Glondys 2015, 125-126).

171 Cabral llega a escribir el texto de presentación de la primera muestra de artistas de *Dau al set* – Tàpies, Cuixart y Ponç – en el Instituto Francés, en 1949 (Granell 2000, 28; Vargas 2013, 71-74). También escribe textos para publicaciones de Joan Miró (Vargas 2013, 105-135) y Joan Brossa (Vargas 2013, 75-96).

Campos y Julio Plaza colaboran pocos años después en Brasil, a finales de los sesenta y durante los sesenta, en poemas-objeto neo-concretos – véase, por ejemplo, la figura 26 –.

Ya apuntada a través del caso de Alberto Greco, la oposición al lirismo informalista de los movimientos del arte y la literatura experimentales de los cincuenta y sesenta se escenifica de nuevo en el encuentro entre João Cabral de Melo y Ángel Crespo. En el contexto artístico madrileño de esos años hay un debate alrededor de la abstracción, en el que se oponen el lirismo “caliente” del informalismo institucionalizado, y la visión de un arte más analítico “al servicio de la vida” (Barreiro 2009, 159-164). En este sentido, la discusión gira entorno al concepto de “realismo”, que en el contexto español se había hecho coincidir con el informalismo, tomado institucionalmente como un modo de expresión “realista” por sus vínculos con un supuesto carácter existencial típicamente español (Marzo y Mayayo 2015, 213-216; Barreiro 2017, 78). Cabral y Crespo comparten posiciones: por un lado, aunque en el espectro político de la izquierda, ambos coinciden en una crítica al marxismo más ortodoxo y, sobre todo, al realismo socialista (Gómez Bedate y Vargas 2013, 452); por otra parte, apuestan por una aproximación objetiva a lo real, basada en la tendencia analítica y experimental del concretismo, el cual, desde su propuesta estética, promueve la “objetivación del mundo” en la “lucha entre subjetivización y objetivización” (Gómez Bedate y Vargas 2013, 454). La discusión sobre el realismo se trata directamente en las páginas de la *Revista de Cultura Brasileña*, aproximándola a posiciones concretistas. Por ejemplo, en el número catorce, tanto Pilar Gómez Bedate como Waldemar Cordeiro abordan el tema. La primera, desde la relación del lenguaje con la realidad, analiza el papel del primero como un medio a través del cual el mundo se vuelve información¹⁷², en base a las teorías de Vilém Flusser en su *Lingua e realidade* [Lengua y realidad] (1963). Desde la plástica, Cordeiro propone que la aparición de tendencias realistas después del abstraccionismo de vanguardia – como “el pop-art norteamericano, el nuevo realismo francés o el popcreto brasileño” –, no supone un “retornar al figurativismo, sino ir más allá, hacia un terreno desconocido”, esto es, la superación del sueño técnico y tecnológico del lenguaje artificial de la abstracción (Cordeiro 1965, 300-306).

En España, a pesar de que el predominio informalista retrasa la relevancia del abstraccionismo geométrico, entre los primeros éxitos de la política cultural exterior del franquismo se encuentra el Gran Premio de Escultura a las experimentaciones geométricas y espaciales de Jorge Oteiza en la Bienal de São Paulo de 1957 (Barreiro 2009, 89-97; Marzo y Mayayo 2015, 172-173). Pero en 1958, el Gran Premio de la Bienal de Venecia concedido a Eduardo Chillida insiste de nuevo en la promoción de una vanguardia española basada en “el realismo de la materia frente a la realidad de la idea [practicada por Oteiza]; la experiencia sobre el experimento, la creación sobre el análisis” (Marzo y Mayayo 2015, 218-219). Casi una década después, Crespo se emplaza como una figura clave para la visibilidad de la abstracción geométrica en España, en la

172 Gómez Bedate trabaja a partir de las teorías de Vilém Flusser en su *Lingua e realidade* (1963): “Si definimos símbolo como lo aprehensible y lo aprehensible como símbolo, ya que símbolo es símbolo y lo aprehensible es lo aprehensible, símbolo es lo aprehensible. Si, subsiguientemente, definimos conjunto de símbolos como lenguaje y conjunto de lo aprehensible como realidad tenemos que el lenguaje es la realidad” (Gómez Bedate 1965, 292-293).

búsqueda de un arte analítico acorde con su ideario político-estético¹⁷³. Como se ha señalado, el crítico difunde la poesía concreta brasileña en España a través de la *Revista de Cultura Brasileña*; pero además actúa como comisario en exposiciones de arte formal, como los dos “Salones de Corrientes Constructivas” (1966) en la Sala Bique¹⁷⁴, o “Arte objetivo” (1966) en la Dirección General de Bellas Artes¹⁷⁵. Estas muestras, así como otras a título individual de los artistas en ellas representados (Barreiro 2009, 398-404), coinciden temporalmente con el éxito del neoconstructivismo y el Op Art en la arena internacional, que ganan visibilidad con la muestra “The Responsive Eye” [El ojo sensible] en el MOMA de Nueva York, en la Bienal de São Paulo de 1965, y en las Bienales de Venecia de 1966 y 1968 (Barreiro 2009, 287-295). No obstante, debe destacarse que Crespo no se limita a abordar los geometrismos. Escribe crítica en las revistas madrileñas *Artes* y, más tarde, *Forma nueva*, de la cual es también redactor jefe. Desde ellas se orienta hacia un entendimiento globalizante del arte, que comprende tendencias dispares de un modo inclusivo. De este modo, el desarrollo del arte objetivo queda acompasado con la aparición de los nuevos realismos (Bonet, J.M. 2005, 216-217; Iglesias 2005, 230).

Puede decirse que durante los años sesenta el arte español alcanza el paso de avance de las corrientes internacionales, más allá del informalismo. El gobierno franquista, regido por tecnócratas relacionados con el Opus Dei, tiene éxito en su operación de apertura internacional apoyada en el arte y la cultura (Barreiro 2017, 73-89). Al mismo tiempo, agentes como Crespo se conectan con el extranjero, urgidos por la apertura del campo cultural español hacia el exterior, pero también por una curiosidad personal que les lleva a buscar en el arte y la literatura de otros territorios. En Crespo este interés resulta evidente, pues desde los años cincuenta se asienta como lusitanista¹⁷⁶. Su inclinación por la poesía portuguesa le lleva a traducir a Fernando Pessoa en 1957, así como algunas antologías de poesía portuguesa en 1960 y 1961; e incluso a publicar traducciones españolas de autores brasileños, como Guimarães Rosa (Piedra y Aires 2005, 311)¹⁷⁷. Esa voluntad internacionalista se despliega y toma forma en la *Revista de Cultura Brasileña*.

Los contenidos de la *Revista* desgranar un gran entramado relacional, articulado no solo con la traducción y difusión de textos y poemas, reseñas y artículos críticos – sobre poesía y literatura, pero también arte, música, cine y arquitectura– realizada tanto por escritores españoles como

173 Paula Barreiro ha señalado la relación del arte geométrico abstracto español con su posición respecto a la sociedad, que cobra especial importancia en la discusión abierta entorno al concepto de “arte normativo” en críticos como Aguilera Cerni o Giménez Pericás (Barreiro 2009, 104-124; 155-159).

174 En el primer salón exponen Andreu Alfaro, Feliciano Hernández, Eusebio Sempere, Adolfo Estrada, Pedro García-Ramos, Manolo Calvo, José María Iglesias e Isidoro Valcárcel Medina (Barreiro 2009, 253). En el segundo, Elena Asins, Rubio Camín, Julián Gil, García Núñez, Julio Plaza y Salvador Victoria (Barreiro 2009, 258).

175 En esta muestra están presentes Amador, Elena Asins, Manuel Barbadillo, Lola Bosshard, Fernández Teijeiro, Pedro García-Ramos, José María Gorrís, José María Iglesias, Lugán, Joaquín Michavila, Julio Plaza, Gerardo Rueda, Eusebio Sempere, Francisco Sobrino, Jordi Teixidor, Gustavo Torner, Isidoro Valcárcel Medina, Felipe Vallejo y José María Yturralde (Barreiro 2009, 264-265), como se aprecia en la portada del catálogo – figura 19 –.

176 Pilar Gómez Bedate sugiere que su afición lusitanista funciona como punto de contacto con la Embajada de Brasil en España (Gómez Bedate y Vargas 2013, 452-453), brindándole la posibilidad de dirigir la *Revista*.

177 Asimismo desde la revista *Poesía de España*, que edita junto a Gabino-Alejandro Carriedo entre 1960 y 1963, lanza un suplemento llamado “Poesía del mundo”, en el que publica traducciones inéditas de poetas franceses, italianos, portugueses, ingleses y brasileños (Crespo 2005, 33-34).

brasileños¹⁷⁸, sino también mediante la redacción de un “noticiero breve”¹⁷⁹. En él se da cuenta de las exposiciones y eventos de la cultura brasileña en España y el resto del mundo, así como de las relaciones de la *Revista de Crespo* con otras publicaciones brasileñas, como, entre otras, *Estudos Universitários, Invenção* – editada por el núcleo concretista –, *Tempo brasileiro* o *Praxis* – editada por el poeta vanguardista Mário Chamie – (Crespo 1963c, 236; Crespo 1963d, 326). De este modo, ya en el primer número se destacan hasta cinco exposiciones de artistas brasileños en Madrid, dando cuenta de la intensa actividad desplegada por el acuerdo de cooperación cultural entre ambos países¹⁸⁰.

Pero bajo el cuidado de Crespo, el principal logro de la publicación es la introducción de la poesía brasileña en España. Se presentan autores modernistas, tanto poetas como narradores, como Manuel Bandeira (Crespo 1962b, 89-103), Carlos Drummond de Andrade (Crespo 1962c, 165-184), Mário de Andrade (Crespo 1963b, 5-22), Jorge de Lima (Crespo 1964b, 117-134) o Sousândrade (Crespo y Gómez Bedate 1965). Y se insiste sobre todo en la poesía de vanguardia, de la cual incluso se edita un monográfico, el número once de la *Revista*¹⁸¹. Entre la poesía de vanguardia, destaca el concretismo, que gana espacio desde el principio¹⁸². Ya en el primer

-
- 178 Entre los españoles, colaboran y traducen Ángel Crespo, Pilar Gómez Bedate, Dámaso Alonso, José María Moreno Galván, Rafael Soto, Victor Manuel Nieto Alcaide, Carlos de la Rica, José Corredor Matheos, José María Iglesias – quien se encarga de reseñar numerosas exposiciones de artistas brasileños en Madrid, organizadas a expensas de la Embajada y, en ocasiones, del ICH –, y Julio Plaza. Entre los brasileños, João Cabral de Melo, Walmir Ayala, Luiz Costa Lima, Affonso Ávila, Rui Mourão, Vilém Flusser o Haroldo de Campos, entre otros.
- 179 Este “noticiero breve” funciona durante los ocho primeros números, hasta marzo de 1964. En él se produce una actividad fuerte y creciente de propaganda de las actividades culturales brasileñas en el exterior. Por ejemplo, en el último de los “noticieros” se mencionan, entre otras, las acciones educativas del gobierno – respecto a la legislación para el pago de la educación básica a los empleados por parte de los empresarios con más de cien trabajadores a su cargo, la construcción de la universidad de Brasilia, o las becas concedidas a estudiantes de Rio de Janeiro –, o la creación de una “Caravana de la cultura”, comitiva multitudinaria que pretende acercar la cultura, el arte y la ciencia a territorios del interior de Brasil (Crespo 1964a, 103-108).
- 180 En febrero de 1962 se celebra una muestra de Aldemir Martins presentada por Crespo en la Sala Nebli. En abril de ese año, tienen lugar dos exposiciones: una de grabados populares del nordeste del Brasil en el Museo de Arte Contemporáneo, y otra de esculturas de Franz Weissmann en la Sala San Jorge, presentadas por Cabral. En mayo otra de Lucy Calenda en la Sala El Árbol, también presentada por Cabral. Dentro de la VI Semana del Brasil, una última en el ICH, “constituida por obras de coleccionistas residentes en Madrid”, con veintiocho obras de veinte artistas (Crespo 1962a, 71-72). Como puede apreciarse, el ICH se alinea con el Servicio de Propaganda y Expansión Comercial (SEPRO) del Brasil en España para activar la difusión de estos eventos, según el acuerdo de mutua cooperación cultural (Cañellas 2014, 86).
- 181 El número se articula en torno a una “encuesta sobre la literatura brasileña de vanguardia”, organizada por Crespo y Gómez Bedate. Participan, con textos y cartas, tanto poetas de vanguardia como otros de la tradición modernista: Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Edgar Braga, Murilo Mendes, Pedro Xisto de Carvalho, João Guimarães Rosa, Vilém Flusser, Wilson Martins, José Paulo Paes, Décio Pignatari, Affonso Ávila, Haroldo y Augusto de Campos, Rui Mourão, Walmir Ayala, Mário Chamie, Heitor Martins, Libério Neves, Luiz Costa Lima, Affonso Romano de Sant’Anna, Joaquim-Francisco, Ubiracçu Carneiro da Cunha, Henry Corrêa de Araujo, José Guilherme Melquior, Gilberto Mansur y Elmo de Abreu Rosa (Crespo 1964c).
- 182 La poesía concreta, experimental y visual, entronca con los movimientos conceptualistas en el arte. Por un lado, a través de una genealogía de metodologías compartidas que enlazan aspectos del *collage* y las inserciones del cubismo y el surrealismo, y del montaje dadá y constructivista. Por otra parte, la poesía concreta posee, como el conceptualismo, una voluntad interdisciplinaria y (auto)reflexiva que, para críticos como Harold Rosenberg, hace que el arte a partir de las posvanguardias dependa más de su relación con las palabras, el lenguaje y los conceptos – entendidos como materiales para el arte pero también como condición necesaria de su explicación crítica e historización – que de sus formas y técnicas, aunque estas siguen siendo relevantes (Rosenberg 1969). Finalmente, entre poesía concreta y conceptualismo se comparten trayectorias específicas de artistas que transitan de unas prácticas a otras – el caso de Clemente Padín, véase el subapartado 2.1.2., “Clemente Padín y el arte-correo: del arte ‘inobjetal’ hacia un ‘lenguaje de la acción’” –, o se producen sinergias e intercambios entre agentes que participan de un ámbito u otro, como entre Julio Plaza y Haroldo de Campos.

número se presenta un “Escorzo brasileño” de Max Bense, donde el autor suizo repasa el ideario concreto a través de una poesía-ejemplo del mismo, como puede verse en las dos primeras páginas reproducidas en la figura 20 (Crespo 1962a, 63-69). En el quinto número, Gómez Bedate y Crespo realizan un extenso estado de la cuestión de esta tendencia (Crespo y Gómez Bedate 1963), que todavía hoy es de referencia en el asunto, como demuestra su reciente reedición (Crespo y Bedate 2013). Finalmente, también se deja espacio para textos originales del grupo concretista, como “Nuevo lenguaje, nueva poesía”, de Luiz Ângelo Pinto y Décio Pignatari, que expone las relaciones de esta tendencia con la lingüística y los usos del lenguaje entre la comunicación y la plástica, y se acompaña de trabajos de Pinto, Pignatari – reproducido en la figura 21 – y Azeredo que derivan hacia la poesía sintáctico-visual (Pignatari y Pinto 1964).

La *Revista de Cultura Brasileña* no desatiende otras manifestaciones artísticas aparte de la poesía. Por ejemplo, se comentan los eventos artísticos internacionales más importantes: Pilar Gómez Bedate revisa la 32ª Bienal de Venecia (1964), de la que destaca que, entre los polos del arte último estadounidense – Jim Dine, John Chamberlain, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg –, y del realismo soviético, “que por ingenuo raya en lo inefable”, existe un arte de interés – Frank Stella, Tomonori Toyofuko, Arnaldo Pomodoro, Alfredo Volpi, Abraham Palatnik – que la crítica “provinciana” no ha sabido destacar, “deslumbrada” por la “la decadencia cultural del mundo civilizado” (Gómez Bedate 1964). Asimismo, en el número veintiséis de la *Revista*, Germano Celant repasa la participación brasileña en la 34ª Bienal de Venecia, dando cuenta de los avances del arte último hacia derivas conceptualistas. Celant defiende primero el “pensamiento-acción” y el “arte-vida”, frente a la “integración objetual” de la Bienal, que “bloquea la experimentación y refuerza la enajenación al objeto y del objeto, intensifica su acción represiva y reformística y sigue mostrando su carga restrictiva y reaccionaria”; posteriormente pasa a destacar el trabajo investigativo de la artista brasileña Lygia Clark, que cumple con los postulados que Celant fomenta, frente al de los gráficos brasileños como Mira Schendel, Farnese de Andrade y Anna Letycia, que “no ofrece[n] estímulos nuevos” (Celant 1968).

En el último número de la revista, el veintinueve, que aparece en diciembre de 1969 (Crespo 1969c), Julio Plaza escribe un artículo, “Cuatro artistas & Brasil”, en el que comenta la obra de Raymundo Colares, Cildo Meireles, Regina Silveira y Julio Pacello (Plaza 1969). Escribe este texto ya desde Brasil, pues viaja allí en 1967, como se revisa en el subapartado siguiente. Puede apreciarse el interés de Plaza por las nuevas redes establecidas¹⁸³, que, como denota su selección de artistas, le aproxima a un arte experimental de clara tendencia hacia lo conceptual. Asimismo, el texto destila cierta fascinación por el territorio recientemente conocido:

Ocupación del espacio plástico, que equivale a decir ocupación nacional y racional (Amazonas, Nordeste, Planalto, etc), posición a nuestro ver la más auténtica, por el estudio que estos artistas hacen consciente y racionalmente de la realidad del Brasil. / Hablábamos de una ocupación del espacio, pensamos junto con

183 Plaza conoce a Regina Silveira en Madrid y se casa con ella en Porto Alegre en 1968, tras la llegada de ambos a Brasil, como se narra en los subapartados siguientes. A Meireles, Colares y Pacello los conoce en circulación entre Rio de Janeiro y São Paulo, en sus primeros tiempos en el país, como el propio Plaza indica (Plaza 1994, 27-28).

ellos que dicha ocupación debe ser racional, sistemática y continua, que en modo alguno debe ser virtual y primitiva, pues se caería en el misticismo nordestino, primitivismo y folklorismo (seudo-arte), falta de industrialización y por tanto la no ocupación concreta del espacio, dando carta blanca a las artesanías y otras formas de expresión subjetivas. / Marginalización más que integración. / Subconsumo, el hombre de mil oficios, un vivir artesanal, todo por hacer, resolver, transformar, de lo arcaico a lo pos-moderno. / El vacío, la construcción, el salto. / Artistas brasileños que se preocupan con el mundo de hoy y sobre todo con el mundo brasileño. Hemos de tener en cuenta que Brasil es mayor que Europa, lo que permite una entropía en materia de información y comunicación, [pero] poco intercambio con los países del continente (Plaza 1969, 205)

En 1969, Raymundo Colares acaba de completar un salto de la bidimensionalidad a la tridimensionalidad – aunque sin abandonar la primera –, y sus trabajos en aluminio lacado, que, como se aprecia en la figura 22 ahora también se despegan de la pared, se debaten entre la abstracción geométrica y las referencias a la cultura popular; entre la gráfica del cómic y la materialidad industrial. Colares emplea la estética de la velocidad y la tecnología a través de fragmentos que recuerdan a automóviles o autobuses urbanos; pero para Plaza “no se queda en la adoración del objeto, como hacen los apologistas ‘pop’ americanos; hace también una crítica del ómnibus, se sirve de él como tema y parte hacia metalenguajes” (Plaza 1969, 205). De Cildo Meireles, Plaza reseña sus *Cantos* [Rincones] – figura 23 –, realizados en 1967 y 1968, en los que emplea el espacio interior, doméstico, al mismo tiempo como signo y trampantojo, de un modo proto-conceptual. Para Plaza, Meireles trabaja hacia una “inversión de las relaciones, el paisaje que se convierte en casa, el personaje convirtiéndose en pared. Toda una proposición integradora de la realidad circundante y concreta que con sus recintos hace poner en evidencia nuestro concepto de forma física” (Plaza 1969, 208). De Regina Silveira, destaca la modularidad de su trabajo tridimensional – figuras 24a y 24b –, del que la propia artista indica: “incluyo al espectador (que se torna consumidor) en la obra, por medio del juego y la elaboración conscientes; [...] la obra de arte, integrada, industrializada y multiplicada, pasa a ser un bien común” (Plaza 1969, 208). Pero Plaza recuerda que el trabajo gráfico de Silveira, en su deriva industrial, se acerca a la *producción* de “prototipos”; de este modo se aleja de un arte de consumo próximo a la artesanía, puesto que en esta, según Plaza, se produce simplemente una *reproducción* “kitsch” del original (Plaza 1969, 208-209). Finalmente, Plaza introduce a Julio Pacello, un editor de libros de arte argentino afincado en São Paulo. El libro de artista es un formato que el artista español cultivará y teorizará en lo sucesivo (Plaza 1982a; 1982b), y por ello aprecia la labor de Pacello¹⁸⁴. Lista los últimos trabajos del editor, entre los que se encuentra su propio trabajo *Objetos* (1968-1969) – figura 25 –, una caja que contiene piezas en papel cortado y doblado, que ganan volumen al desplegarlas. *Objetos* contiene, además, un poema de Augusto de Campos (de Campos, A. 2013, 80). Ambos, Plaza y Campos, colaborarán en nuevos proyectos, a lo largo de los años, algunos de ellos también editados por Pacello, como los conocidos *Poemóviles* (1974) – figura 26 –.

184 Plaza indica: “Sus libros han sido prologados por los más destacados escritores y críticos brasileños: Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Augusto de Campos y Walmir Ayala, entre otros” (Plaza 1969, 210). Obsérvese cómo algunos de ellos son conocidos de la *Revista de Cultura Brasileña*.

1.2.2. Regina Silveira y Julio Plaza en la segunda Jet Age: becas, encuentros y trabajo a través del Atlántico

En la evolución del arte español durante los primeros sesenta se produce la superación del informalismo, mediada por la aparición de tendencias conectadas con el exterior, como el arte analítico, el pop, o los nuevos realismos. Esa deriva se escenifica todavía en la representación española enviada a la 9ª Bienal de São Paulo (1967). Aprovechando esa bienal como plataforma de visibilidad, los gobiernos dictatoriales de España y Brasil fomentan una imagen de modernidad adecuada para sus intereses en la geopolítica mundial. En el propio catálogo de la bienal se indica que la selección española está sostenida por la “Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores” (FBSP 1967, s.p.), y es realizada por Luis González Robles¹⁸⁵. En ella se incluyen tanto actualizaciones de lo informal – entre otros, de Arcadio Blasco, Enrique Brinkmann, Antonio Suárez y Marcos Molinero –, como nuevas figuraciones – Luis Eduardo Aute, Manuel Avedán, Antoni Padrós, Robert Llimós y Jordi Galí – y geometrismos – Manuel Barbadillo, José María Yturralde, Anzo y Julio Plaza –¹⁸⁶. En los años posteriores, Plaza, uno de los artistas geométricos españoles presentados en São Paulo, inicia un recorrido personal, profesional y artístico a través del Atlántico junto a la artista brasileña Regina Silveira. Ambos circulan entre España y Brasil a través de los cauces abiertos por las políticas exteriores de sus países. Pero, más allá de cualquier cooptación por las diplomacias culturales, sus viajes les conducen a una evolución simultánea, desde las becas de estudio hacia la profesionalización, y desde el arte moderno-vanguardista hacia el arte conceptual, a través de la experimentación. En el apartado anterior se ha revisado el caso de Alberto Greco, cuyas prácticas no podían ser calificadas como plenamente conceptuales, sino proto-conceptuales; Plaza y Silveira, a partir de los años setenta, sí declaran abiertamente su trabajo como conceptual, como se revisa a continuación.

Plaza viaja a Brasil en barco desde Barcelona en junio de 1967, acompañando a cuatro de sus trabajos¹⁸⁷, que han sido seleccionados para la Bienal de São Paulo por indicación del crítico Juan Antonio Aguirre¹⁸⁸. Pero no solo viaja para la bienal, sino también porque ha ganado una beca de estudios en Brasil:

185 González Robles, que se inicia en el comisariado y la organización de este tipo de eventos con las Bienales Hispanoamericanas organizadas por el ICH, se encarga desde mediados de los años cincuenta de la selección de participantes para las bienales de Alejandría, São Paulo y Venecia. Asimismo, resulta un personaje clave en la disolución de estas Bienales Hispanoamericanas. Su propuesta de exposición “Arte de América y España” (1963) pone fin a la secuencia de estos grandes eventos internacionales de arte organizados desde el ICH durante el franquismo (Cabañas 1996, 175-208).

186 El listado completo de artistas es el siguiente: PINTURA: Gabriel Alberca, Anzo, Aute, Avedán, Barbadillo, Ulises Blanco, Blasco, Brinkmann, José García Martín, Llimós, Molinero, Padrós, Plaza, Suárez, Salvador Victoria e Yturralde; DIBUJO: Francisco Artigau, Galí, Alberto Porta; GRABADO: José Luís Alexanco; ESCULTURA: Feliciano Hernández, Antonio Sacramento; TAPICES: Josep Grau Garriga (FBSP 1967, s.p.).

187 Silveira ha escrito que Plaza viaja con ocho trabajos (Silveira 2004, 38), aunque en el catálogo de la Bienal de São Paulo constan cuatro, todos de 1967: *Elementos Modulares Programados*, *Objeto Cibernético (obra abierta)*, *Cubos Programados de Vértice (obra abierta)* y *Móvel Programado (obra abierta)* (FBSP 1967, s.p.).

188 Entrevista inédita con Regina Silveira, realizada por el autor en São Paulo, 20 de agosto de 2018.

Después de realizar una exposición individual en Madrid, gano una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores (Itamaraty), a título de “cooperación intelectual Brasil-España”. Esta beca me trae a Rio de Janeiro, donde soy muy bien recibido por la Escuela Superior de Diseño Industrial (ESDI) de Guanabara y por su directora, Carmen Portinho, que me abrió los espacios de la escuela y sus talleres para trabajar. Entre julio de 1967 y 1969, toda mi producción fue hecha allí [...] En la ESDI, las artes gráficas, el diseño industrial y la comunicación visual entran definitivamente en mi campo de interés y se integran a mis investigaciones y poéticas.¹⁸⁹

El entrecomillado de la cita evidencia que Plaza es consciente de la situación de su beca en el entramado diplomático de la Guerra Fría Cultural. Pero además su testimonio destila la voluntad del artista de subvertir cualquier instrumentalización por parte de las políticas culturales de España y Brasil. Más allá de la “cooperación cultural”, su estancia en Rio de Janeiro deviene una oportunidad para establecer redes y abrirse a una trayectoria internacional de experimentación artística. Tal oportunidad se basa, no tanto en el reconocimiento institucional, como en una búsqueda interesada por ciertos temas y metodologías, entre ellos “las artes gráficas, el diseño industrial y la comunicación visual”, que le llevan a vincularse con otros agentes que experimentan en esos ámbitos. Debe recordarse que la red de contactos de Plaza en Brasil comienza poco antes, todavía en Madrid, a través de la *Revista de Cultura Brasileña*¹⁹⁰. Esta publicación, como ya ha sido anotado, sirve de enlace entre el núcleo geométrico madrileño y la poesía y la plástica experimentales de Brasil, con la figura de Ángel Crespo como centro vinculante¹⁹¹.

Pero la figura clave en el entramado relacional de Plaza es Regina Silveira, a quien conoce en Madrid, meses antes de viajar a Brasil, en enero de 1967. Silveira llega a España en avión, tras una breve escala en Lisboa, con una beca de estudios del ICH que le cubre apenas la matrícula universitaria¹⁹². Quiere estudiar pintura en la Academia de San Fernando, pero al ver las obras de los alumnos, académicas y de pobre calidad, decide estudiar historia del arte y alquilarse un

189 [Depois de realizar uma exposição individual em Madrid, ganho uma bolsa do Ministério das Relações Exteriores (Itamaraty), a título de “cooperação intelectual Brasil-Espanha”. Essa bolsa me traz ao Rio de Janeiro, onde sou muito bem recebido pela Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) da Guanabara e por sua diretora, Carmen Portinho, que me abriu os espaços da escola e seus ateliês para trabalhar. Entre julho de 1967 e 1969, toda a minha produção foi realizada lá. [...] Na ESDI, as artes gráficas, o desenho industrial e a comunicação visual entram definitivamente em meu campo de interesse e se integram a minhas pesquisas e poéticas] (Plaza 1994, 26-27). Traducción del autor.

190 Por ejemplo, el propio Plaza indica cómo en los años sesenta entra en contacto con el texto “El arte en el horizonte de lo probable” de Haroldo de Campos, con quien tiene un intercambio epistolar (Plaza 1994, 26). El texto de Haroldo de Campos fue editado en el n.º 18 de la *Revista de Cultura Brasileña*, en septiembre de 1966 (Haroldo 1966), donde seguramente Plaza lo lee.

191 Véase el subapartado anterior.

192 La propia Silveira anota que a mediados de los sesenta trabaja como asistente del catedrático Ado Malagoli, en el Instituto de Artes de la Universidad Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), contratada desde 1964. Al ganar la beca del ICH, Silveira consigue que el Instituto de Artes transforme su contrato en beca de estudios, con permiso para estar fuera por un año. Con esa renta y algunas ventas de una exposición individual en el Museo de Arte do Rio Grande do Sul consigue financiar su estancia. Entrevista inédita con Regina Silveira, realizada por el autor a través de email, 19 de noviembre de 2017.

estudio para trabajar por su cuenta¹⁹³. Tras el primer contacto con Plaza¹⁹⁴, Silveira se relaciona con numerosos artistas madriños, tanto abstracto-geométricos como neofigurativos, tales como Manolo Calvo, Lugán, Luis Gordillo, Juan Hidalgo y Walter Marchetti, así como con otros agentes, como Ángel Crespo, o Mazu Calvo, pareja de Manolo Calvo y funcionaria del sector cultural de la Embajada de Brasil¹⁹⁵. Tanto Plaza, como Silveira a través del primero, enriquecen sus contactos y sus prácticas en el núcleo del arte experimental madriño. Los horizontes artísticos de ambos se ven ampliados de manera significativa a través de sus respectivas becas de estudio, ofrecidas a cada uno por el gobierno del país del otro. Partiendo de una educación artística de corte tradicional, estos artistas becados, en proceso de profesionalización, se encuentran, primero, y viajan, después, abriéndose a trabajar en distintos puntos del espacio sud-atlántico, tal y como puede apreciarse en los mapas de desplazamientos de ambos artistas – figuras 27 y 28 –.

Silveira estudia bachillerato de pintura en el Instituto de Artes de la Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS). En 1958 acaba esos estudios, y un año después realiza el curso de Didática do Desenho [Didáctica del dibujo] en la Faculdade de Filosofia de la Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RGS), que le habilita para la docencia¹⁹⁶. A comienzos de la década de los sesenta estudia pintura, xilografía y litografía con los artistas Iberê Camargo, Francisco Stockinger y Marcelo Grassmann, respectivamente, en el Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre [Estudio libre de la municipalidad de Porto Alegre] (PESP 2005, 55; Zanini 2005, 92). En esa época gana algunos premios de dibujo y grabado en los Salones Nacionales¹⁹⁷ de esas disciplinas (PESP 2005, 55). Pronto se estrena como docente. A partir de 1962, y durante casi dos años, trabaja con enfermos mentales a través de la arte-terapia en el Hospital Psiquiátrico São Pedro, en Porto Alegre (Zanini, W. 2005, 92). En 1964 comienza a impartir clases en el Instituto de Artes de la UFRGS, precisamente el año en el que el presidente João Goulart es depuesto por un golpe de estado militar¹⁹⁸. En ese contexto de dictadura, la segunda mitad de los sesenta es clave para la trayectoria de Silveira. Hasta entonces,

193 “Elegí la disciplina de posgrado sobre el Siglo de Oro impartida por el Dr. Salas, que en ese periodo era Vicedirector del Prado. Hicimos gran parte de las clases de esta disciplina en los espacios del museo, debido las huelgas y conflictos en la Universidad, durante todo el semestre”. Entrevista inédita con la artista, realizada por el autor a través de email, 19 de noviembre de 2017. Recuérdese la importancia del Siglo de Oro en las políticas culturales del franquismo dirigidas al campo del arte (Barreiro y Locker 2014; Marzo y Mayo 2015, 154-157; Barreiro 2017, 78).

194 Silveira acompaña a una amiga periodista, que va a entrevistar a un artista español que ha ganado una beca de estudios en Brasil. Este artista resulta ser Julio Plaza. Entrevista inédita con la artista, realizada por el autor a través de email, 19 de noviembre de 2017.

195 Entrevista inédita con Regina Silveira, realizada por el autor a través de email, 19 de noviembre de 2017.

196 Entrevista inédita con Regina Silveira, realizada por el autor a través de email, 9 de agosto de 2020.

197 Los Salões Nacionais de Artes [Salones Nacionales de Artes], celebrados en Rio de Janeiro, tienen una gran importancia en el arte brasileño del siglo XX. De origen decimonónico, durante los años cuarenta se escenifica en ellos la ruptura con el academicismo. En 1940 se dividen internamente en dos secciones, la académica – bajo la denominación “Seção Geral” [Sección general] – y la moderna – “Divisão Moderna” [División moderna]. Debido a la importante beca de viaje que concede el salón, una sola para las dos secciones, se generan discusiones muy relevantes entre ambos sectores. En 1947 se inaugura el Museu de Arte de São Paulo (MASP); en 1948, los Museus de Arte Moderna (MAM) de São Paulo y Rio de Janeiro. En 1951 abre la Bienal de São Paulo, y en 1952, por decreto, el Salão Nacional se desdobra definitivamente en el de Belas Artes y el de Arte Moderna. El diálogo entre la Bienal de São Paulo y el Salão de Arte Moderna, en Rio de Janeiro, es esencial para la modernización del arte brasileño (Ancora 2004).

198 Entrevista inédita con Regina Silveira, realizada por el autor a través de email, 19 de noviembre de 2017.

su labor docente acompaña a unas prácticas artísticas que, asociadas a un vanguardismo formal, se asientan sobre técnicas y concepciones tradicionales, como el dibujo y el grabado de corte expresionista, con presencia de figuras humanas, temáticas costumbristas y fuertes trazos. La artista decide viajar al extranjero para ampliar sus conocimientos artísticos, y lo consigue en 1967, a través de la mencionada beca del ICH.

Por su parte, Plaza estudia Artes y Oficios en Madrid a comienzos de la década de los cincuenta. Entre 1954 y 1960 toma clases de modelo y pintura en el Círculo de Bellas Artes (FVCB 2013, 11). Aprovechando el contexto de cierto aperturismo de la dictadura de Franco, Plaza viaja por Europa. Durante dos años se mueve entre Francia y Alemania; primero reside en París, donde continúa sus estudios en la *École de Beaux-Arts* y en la *Académie Julien*, y luego en Colonia, donde estudia en la *Volkschule*. A su regreso a España, en 1963, participa del ambiente artístico del abstraccionismo geométrico de la capital, como ha sido señalado; allí, es miembro fundador del Grupo Castilla 63¹⁹⁹. Hasta 1965, Plaza realiza otros viajes por Europa, en los que conoce de primera mano el arte de las vanguardias (Plaza 1994, 25). El aprendizaje en movimiento lo aleja de la educación tradicional recibida. Entre estos viajes, tiene especial importancia el que realiza junto a Asins – entonces su pareja – en octubre de 1965, en el que ambos artistas visitan París, Colonia, Heidelberg y Bruselas, entrando en contacto directo con el neoplasticismo holandés, que marca las trayectorias de ambos (Lafuente 2014, 271).

En Madrid, Plaza participa de exposiciones colectivas, como los “Salones de Corrientes Constructivas” de la Sala Bique de 1966, o “Arte objetivo”, en la Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes²⁰⁰. También realiza muestras individuales (Barreiro 2009, 401): dos en la Sala Neblí, en 1965 y 1966, y otra en la Sala Eburne, en 1967, para la que escribe su “Manifiesto pro integración”²⁰¹, y que cuenta con una conferencia del poeta concreto Julio Campal – figura central del grupo de poesía experimental Problemática 63 – (Barreiro 2009, 264). En el *milieu* artístico madrileño, los poetas experimentales mantienen estrecho contacto con los artistas abstracto-geométricos. Los grupos de artes visuales, como Castilla 63, o de poesía experimental, como Problemática 63, confluyen en experiencias que encabalgan arte, poesía, sociedad, técnica, tecnología, comunicación e ideología, como las de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, surgida por la escisión de Ignacio Gómez de Liaño del grupo Problemática 63 (Plaza 1994, 26; Barreiro 2009, 261). Debe señalarse que esta conjunción de disciplinas y campos no es exclusiva de la capital española, pues sucede también en otros lugares en los que la experimentación se abre paso hacia el conceptualismo, como, por ejemplo, en el Brasil de

199 El propio Crespo presenta al grupo en la revista *Artes*, al hilo de su primera exposición en la sala Amadís. Se trata de un colectivo heterogéneo de pintores, compuesto por García Núñez (Lugán), Miguel Pinto, Ventura, Prior, Anciones, Asins y Plaza, “cuatro figurativos y tres abstractos”. Crespo destaca la “falta de academicismo” como un rasgo positivo, y cuestiona cuánto podrá durar un grupo heterogéneo como Castilla 63; pero, lejos de criticar al grupo por ello, defiende su apoyo mutuo, a pesar de las diferencias, para dar a conocer su pintura (Crespo 1963a).

200 Muestras ya anotadas en el subapartado anterior, comisariadas por Crespo. La portada del catálogo de “Arte objetivo” se reproduce en la figura 19. Asimismo, las páginas correspondientes a Plaza en esa publicación pueden revisarse en la figura 29.

201 En el que, entre otros aspectos, declara el valor social de sus abstracciones geométricas (Barreiro 2009, 325; 342).

la poesía y el arte concretos, en deriva hacia el neoconcretismo²⁰²; o en el núcleo neoyorquino alrededor del artista fluxus Dick Higgins²⁰³. El ambiente que rodea a Plaza – y poco después a Silveira – se abre hacia la interdisciplinariedad²⁰⁴, o hacia lo *intermedia*, según terminología del propio Dick Higgins (Higgins 1966). Al mismo tiempo, el contexto dictatorial orienta las confluencias artísticas hacia trabajos ideologizados. Plaza resume así el momento:

Del lado político de la cultura, la organización de la Cooperativa de Producción Artística, en Madrid, nos planteaba cuestiones relativas a la interdisciplinariedad. Poetas, escritores, músicos y pintores debaten las poéticas de la modernidad y proponen el problema de la producción/consumo del arte. Esto, en una comunidad que está en proceso de industrialización e implantación de la sociedad de masas que empieza a abrirse hacia el exterior. Paralelamente, nos organizamos en la propia cooperativa para driblar la censura y el secuestro de información por la dictadura. Era en el exterior donde íbamos a buscar nuestras fuentes de información²⁰⁵

El viaje y la beca en España introducen a Silveira en ese ambiente de arte racional y tecnológico, con visos sociales (Power y Silveira 2005, 7-8). Para la artista brasileña, la movilidad geográfica supone al mismo tiempo un cruce de fronteras espaciales, artísticas y personales, de importancia capital para su producción posterior. Pero en ese periodo Silveira no solo se empapa del ambiente madrileño; aprovecha el cruce del Atlántico para recorrer Europa – visita Francia, Inglaterra e Italia– y conocer de primera mano diversas corrientes y tendencias del momento, como hiciera también Plaza. Ambos son artistas de territorios descentrados, y el poder de atracción de los centros de producción cultural europeos se deja sentir en su movilidad, como se aprecia en los mapas de trayectos de las figuras 27 y 28, que muestran cómo sus recorridos a través del Atlántico están salpicados por viajes menores a los polos culturales de Europa y los Estados Unidos. Walter Zanini lo expresa de este modo:

-
- 202 La unión de poesía y plástica en el concretismo brasileño es señalada, por ejemplo, por Gómez Bedate y Crespo en su análisis de la poesía concreta, quienes anotan lo formal y gestáltico del movimiento (RCB 1963b, 89-130). Asimismo, en el “Esquema general de la nueva objetividad”, Hélio Oiticica plantea que el substrato de la “nova objetividade” se sustenta en la deriva que comienza con la poesía de Oswald de Andrade en los años veinte, y pasa por el concretismo de los cincuenta, hasta la “desintegración del cuadro tradicional de Lygia Clark” (Oiticica 2011, 93-94). Finalmente, en estas derivas arte-poesía brasileñas, también entran en juego otros movimientos tangenciales, como Poesia/Processo, de Wladimir Dias-Pino y Neide de Sá, en los cuales poesía y plástica quedan unificados (Nogueira 2015).
- 203 En la publicación *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia* [Horizontes. La poética y la teoría de lo intermedia] (1984), Higgins elabora una teoría completa de este modo de producción artística interdisciplinar, el *intermedia*. Destaca distintos aspectos de la conexión entre la poesía visual y sonora, la música, la performance y otros ámbitos artísticos, en lo que considera como una “erótica de la fusión de horizontes” en el arte (Higgins 1984, 6-11).
- 204 Paula Barreiro ha anotado, en sus trabajos sobre la abstracción geométrica en España, la relación de estas prácticas artísticas con las ciencias y las técnicas, tales como el diseño, la arquitectura o la matemática. Asimismo, destaca su relación con el “nuevo humanismo” y su vinculación social para producir una transformación del contexto (Barreiro 2009).
- 205 [Já do lado político da cultura, a Organização da Cooperativa de Produção Artística, em Madrid, nos colocava questões relativas à interdisciplinariedade. Poetas, escritores, músicos e pintores debatem as poéticas da modernidade e colocam o problema da produção/consumo da arte. Isso, numa comunidade que está em processo de industrialização e implantação da sociedade de massa que começa a se abrir para o exterior. Paralelamente, nós nos organizamos na mesma cooperativa para driblar a censura e o sequestro de informação pela ditadura. Era no exterior que íamos procurar nossas fontes de informação] (Plaza 1994, 26). Traducción del autor.

A estos encuentros instigadores en la capital española siguieron, a mediados del mismo año [1967], una serie de sucesos que tuvieron un verdadero impacto en su sensibilidad, como, por ejemplo, la visita a la exposición de arte cinético “Lumière et Mouvement”, organizada por Frank Popper en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París. También le causó profunda impresión, en Londres, la muestra de serigrafías de los pioneros del arte pop [...] Le impresionaron principalmente las inserciones de fotografías que Hamilton realizaba en sus obras. Durante su rápida estancia en París [julio y agosto de 1967], elaboró collages de papeles de brillante colorido. [...] Dio continuidad a esta investigación durante los meses siguientes, al volver a Madrid, que resultó en una exposición individual en la Galería Seiquer²⁰⁶, en [octubre de] 1967. (Zanini, W. 2005, 92-93)

A su regreso a Madrid tras el recorrido europeo, Silveira reside en el estudio de Manolo Calvo, en septiembre y octubre de 1967. En esos momentos, Calvo se encuentra finalizando *El artificio* (1967), una máquina cibernética y aleatoria que expone en su propio estudio – figura 30 – (Museo Barjola 2005; Barreiro 2009, 381-384). La evolución de las prácticas de Silveira hacia modos experimentales queda registrada en la Galería Seiquer, donde expone a petición de María Josefa Seiquer y con apoyo de la Embajada de Brasil. Allí muestra algunas pinturas seriadas y coloridos *collages* geométricos sobre cartón – figuras 31 y 32 –, que realiza durante su estancia de dos meses en París²⁰⁷. En la capital española, visita exposiciones iniciales de arte por computador, y convive con artistas cuyas prácticas se inclinan hacia vertientes geométricas, concretas y tecnológicas, pero también situacionistas y neo-dadas, como las de Zaj. Hacia el final de su beca, entre noviembre de 1967 y febrero de 1968, Silveira viaja a Italia; y ya en 1968, la artista regresa a Porto Alegre – con una parada en Rio de Janeiro para encontrar a Plaza –, donde continua dando clases en el Instituto de Artes de la UFRGS. De nuevo en palabras de Zanini, “los que esperaban el retorno de una pintora y grabadora reforzada se encontraron con una inesperada investigadora que utilizaba materiales industriales” (Zanini, W. 2005, 93). La propia artista también se refiere a esta evolución en sus prácticas artísticas, dada a través del enriquecimiento personal aportado por los viajes:

Durante un corto periodo brasileño en 1968, tras mi vuelta de un largo viaje de estudios en España, [...] fue el momento en que mi trabajo cambió profundamente, como resultado de haber estado expuesta a nuevas poéticas e ideologías estéticas inscritas en la herencia del movimiento concretista, y a producciones contemporáneas asociadas a medios no tradicionales y a nuevas tecnologías. (Power y Silveira 2005, 7-8)

Plaza y Silveira avanzan rápidamente desde posiciones ligadas a la pintura y los modos de hacer vanguardistas-tradicionales hacia un trabajo experimental, con metodologías seriales, materiales industriales y formas simples; con una preferencia analítica por lo comunicativo, lo perceptivo

206 Sobre la exposición en la Galería Seiquer, comenta la artista: “En esta pensión [de París, en la que residió dos meses] hice muchas de las pinturas seriadas y *collages* geométricos sobre cartón, que luego enseñé en la exposición de la Galería Seiquer. Fue una individual inesperada, por invitación de María Josefa Seiquer, con soporte de la Embajada de Brasil”. Entrevista inédita con Regina Silveira, realizada por el autor a través de email, 19 de noviembre de 2017.

207 Entrevista inédita con la artista, realizada por el autor a través de email, 19 de noviembre de 2017.

y lo espacial. A estas derivas se añade, paso a paso, una atención por los modos de inserción de sus trabajos en la esfera social. Esta toma de consciencia está condicionada tanto por la discusión sobre el “realismo”, entonces en boga en el campo del arte y la crítica madrileños²⁰⁸, como por su movilidad a través de contextos dictatoriales en los que las libertades se ven coartadas, como los de España y Brasil. A pesar de la voluntad de estos países por ofrecer una imagen externa de modernización, sus regímenes internos son conservadores y represores, como demuestran la Ley de Prensa de 1966 en España y, especialmente, el “Ato Institucional n.º 5, de 13 de dezembro de 1968” (AI-5) en Brasil, aprobado en 1968. La “Ley de Prensa” (BOE 1966) es impulsada por Manuel Fraga Iribarne como proyecto personal desde su entrada en el Ministerio de Información y Turismo en 1962. En ella se marca cierta voluntad aperturista al establecer la “libertad de expresión” en base a que el gobierno “no podrá aplicar la censura previa ni exigir la consulta obligatoria, salvo en los estados de excepción y de guerra expresamente previstos en las leyes” (BOE 1966, s.p.). Sin embargo esta “libertad” tiene cortapisas, herramientas de control en manos del régimen, como el Registro de Empresas Periodísticas, que permite la apertura de expedientes y sanciones²⁰⁹. A pesar de que esta ley produce una cierta flexibilización en la prensa y el mundo editorial²¹⁰, no supone una declaración íntegra de la libertad de expresión. Mientras tanto, Brasil está sumido en una ola de inestabilidad social, con acciones de protesta estudiantiles y sindicales fuertemente reprimidas por la dictadura²¹¹. Tras desavenencias en la Câmara dos Deputados de Brasilia, el Conselho de Segurança Nacional, ala dura de la dictadura, aprueba el AI-5. Con él se suspende el Parlamento y se abre la puerta a la represión y el control en todas sus formas²¹².

208 Discusión ya señalada en el subapartado anterior.

209 La “libertad expresión” queda a merced del aparato de estado franquista, coartada bajo los siguientes supuestos: “el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa Nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a la Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales, y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar” (BOE 1966, s.p.).

210 A partir de 1966 aparece un gran número de revistas, especializadas y generalistas, con orientación hacia la cultura, tales como *Destino*, *Tele/eXprés* o *Triunfo*, entre otras. Desde ellas se marca la pauta renovadora – internacionalista y “moderna” – de la esfera mediática española, donde florece la crítica artística y cultural, cargada de informaciones y referencias a la cultura internacional (Marzo y Mayayo 2015, 253). Este proceso estatal de modernización desarrollista y visibilización internacional se da en paralelo a otro en el campo de la cultura, en el que nuevas teorías sociológicas y materialistas – de raíces marxistas – se abren paso en la discusión sobre la necesidad de renovación del arte español. La confluencia de cierta permisividad desde la “Ley Fraga”, y la curiosidad de artistas y críticos por las experiencias extranjeras, promueve una discusión en el seno de lo artístico sobre su posición en relación con la ideología, en lo que Paula Barreiro ha considerado como el “*aggiornamento* marxista de la crítica” (Barreiro 2013).

211 En marzo muere el estudiante Edson Luíz de Lima Souto en una protesta en Rio de Janeiro; también en Rio, en junio, sucede la “Passeata dos Cem Mil” rodeada de fuerte represión; en abril y junio hay huelgas de metalúrgicos; la izquierda revolucionaria – Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), Comando de Libertação Nacional (Colina) – y grupos clandestinos de ultraderecha – Comando de Caça aos Comunistas (CCC) – inician acciones violentas (Fico 2016, 63-64).

212 En “defesa da Revolução” [defensa de la revolución] – en una apropiación por parte de los militares reaccionarios del lenguaje izquierdista – se centraliza el poder económico y se fomenta la confiscación de bienes por enriquecimiento “ilícito”; se facilita el intervencionismo del gobierno en los municipios y estados; se suspenden los derechos políticos de sindicación y de manifestación, pudiendo aplicar a discreción la libertad vigilada y la prohibición de circulación; así como se elimina el habeas corpus – derecho a personarse ante el juez para indicar la legitimidad de una detención – en los casos de detención por “crimen político”, entre otras medidas (Costa e Silva 1968). Para la censura, política y moral, se establece un complejo sistema de vigilancia y control, a través del fortalecimiento y la ampliación del Sistema Nacional de Informações (SNI), instaurado con el golpe de estado de Castelo Branco de 1964. Se constituye un aparato de espionaje interior y exterior, con delegaciones en Ministerios, administraciones estatales y municipales, cuarteles, universidades y, en general, cualquier tipo de institución. Ningún ciudadano está libre de sospecha, e incluso los civiles pueden ser sujeto de

El AI-5 se hace sentir en el campo cultural a través del control y la censura de los medios de comunicación (Calirman 2013, 21; Fico 2016, 83), pero también del arte y la cultura²¹³. Como puede observarse, el paralelo entre ambas acciones represoras en España y Brasil no es simple: mientras la tendencia general en la España del “milagro económico” es hacia el aperturismo, en Brasil – y en general en América Latina – se produce una involución nacionalista, violenta y represiva, durante la década de los setenta, con gobiernos dictatoriales que se prolongan hasta los ochenta²¹⁴.

Volviendo a Plaza y Silveira, en junio de 1967 sus trayectorias se separan por un momento. Mientras la segunda finaliza su viaje por Europa, el primero se instala en la ESDI de Rio de Janeiro, donde poco después amplía su beca durante un segundo año²¹⁵, 1968, viviendo los sucesos alrededor del AI-5 de primera mano. A pesar del contexto represivo, Plaza encuentra allí un ambiente afín en el que profundizar en los “medios de reproducción” y la “estética informacional” (Plaza, 2013, 26). Realiza trabajos gráficos como los *Signspaces* (1967-1968), los *Cubogramas Montáveis* (1967) o la *Escultura Montável* (1967) – figuras 34, 35 y 36 –, que partiendo de técnicas gráficas como la serigrafía, desbordan la bidimensionalidad y los aspectos meramente formales, buscando el agotamiento de las posibilidades combinatorias formales, la seriación y la difusión que ofrece la reproductibilidad. Algunos de estos trabajos incluso demandan la activación por parte del público, convirtiendo a Plaza, según Cristina Freire, en el “heredero, a su manera, del legado de los poetas concretos” (Freire, C. 2013b, 69). Asimismo, su

informes en el complejo circuito del SNI y, llegado el caso, detenidos, torturados y desaparecidos por órganos específicos, los DOI-CODI – Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna – (Fico 2016, 82-85).

- 213 Aunque algunas perspectivas históricas indican que se produce una “relativa libertad creativa” debido a la falta de interés del régimen en las artes (Calirman 2013, 21-22), en Brasilia, São Paulo y Rio de Janeiro se producen censuras y prohibiciones a exposiciones y trabajos de arte, debido a una creciente politización de los contenidos. Por ejemplo, una muestra en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro orientada a la selección de la representación brasileña para la 6ª Bienal de París es clausurada por algunas obras de contenido político. Entre ellas, se encuentra *Repressão outra vez – eis o saldo* [Represión otra vez – es el resultado] (1968) – figura 33 –, de Antonio Manuel, en la que tres paneles serigrafiados presentan imágenes de la represión; pero estos paneles están cubiertos por un tejido negro, que el espectador debe descubrir tirando de un hilo, aportando un aspecto neoconcreto – formas geométricas rotundas y simples, búsqueda de la participación del público – al conjunto. Poco más tarde, por causa de las medidas represivas de la dictadura, se produce un boicot nacional e internacional a la X Bienal de São Paulo (1969) – véase el subapartado 3.2.3., “Las Bienales de São Paulo de Walter Zanini: éxito y disolución de un modelo integrador” –. Mientras tanto, durante el final de los sesenta y los primeros setenta, el campo del arte experimental y conceptualista se politiza enormemente, en lo que Frederico Morais denomina como “arte de guerrilha” (Morais 1975), con representantes como Cildo Meireles, Artur Barrio, Antonio Manuel, Guilherme Vaz, Luiz Alphonso o Thereza Simões, entre otros (Freitas 2013).
- 214 A pesar del contexto interno de represión, Brasil – y en general América Latina –, apoyado por la bonanza internacional, mejora sus índices económicos con un crecimiento medio del PIB entre 1968 y 1973 del 14%. Este “milagro económico” brasileño se debe a la estimulación de las exportaciones de materias primas y, por primera vez en la historia nacional, a importantes exportaciones de manufacturados, gracias al desarrollo de industria media. Se realizan asimismo grandes planes de infraestructuras, tanto de vivienda como de proyectos viarios, como por ejemplo la Rodovia Transamazônica. Sin embargo, como explica Fico, “el ‘milagro’ duró poco. La inflación volvería a crecer a partir de 1973 y la deuda externa acabaría por volverse un problema: pasó de 4,5 billones de dólares en 1966 hasta 12,6 billones en 1973. De aquí en adelante, Brasil tendría que desembolsar cada vez más dólares con el ‘servicio de la deuda’ – el pago de intereses y amortizaciones” [O “milagre”, entretanto, durou pouco. A inflação voltaria a crescer a partir de 1973 e a dívida externa acabaria por se tornar um problema: ela passou de US\$ 4,5 bilhões em 1966 para US\$ 12,6 bilhões em 1973. Doravante, o Brasil teria de desembolsar cada vez mais dólares com o “serviço da dívida” – o pagamento de juros e amortizações] (Fico 2016, 81). Traducción del autor.
- 215 Entrevista inédita con Regina Silveira, realizada por el autor a través de email, 19 de noviembre de 2017.

red de contactos se enriquece entre Rio y São Paulo: conoce personalmente a los artistas y poetas Augusto y Haroldo de Campos, Waldemar Cordeiro, Wladimir Dias-Pino y Neide de Sá – del grupo Poesia/Processo –, Hélio Oiticica, Alexander Wolner, Décio Pignatari, Aloísio Magalhães, Ivan Serpa, Cildo Meireles y Raimundo Colares, junto a otros agentes artísticos como la ingeniera y urbanista Carmen Portinho, el crítico Frederico Morais o el editor Julio Pacello (Plaza 1994, 26-28). Algunos de ellos, como Oiticica y Meireles, son figuras clave del campo artístico brasileño que, desde aquí y en los años siguientes, se dirigen hacia un el conceptualismo pleno.

Cuando Silveira y Plaza se reencuentran en Brasil, viven primero en São Paulo, brevemente, y luego en Porto Alegre, donde la artista sigue dando clases en la universidad. Sus respectivas becas, conseguidas en el entramado de intercambios y cooperación cultural entre España y Brasil, han producido un encuentro transatlántico con amplias consecuencias en la evolución de sus prácticas. Más allá de cualquier intento de instrumentalización gubernamental, esta confluencia empuja la evolución de ambos artistas desde el arte experimental hacia posiciones que exceden los formalismos plásticos, desdoblándose en el cruce de disciplinas y medios, en lo *intermedia*. Sus trayectorias, ya de cierto recorrido, les impelen a una profesionalización, que se produce desde una postura crítica respecto al academicismo²¹⁶ y el mercado del arte²¹⁷. La experiencia universitaria y docente de Silveira propone un modo de sustento desde la enseñanza de arte. Pero, al contrario que Silveira, en 1968 Plaza todavía no ha impartido docencia. En Porto Alegre, a comienzos de 1969, el artista español realiza una exposición individual en el Instituto de Artes de la UFRGS²¹⁸, donde además se estrena como profesor, impartiendo un primer curso de serigrafía (FVCB 2013, 11). Las actividades educativas acompañan a ambos artistas durante el resto de sus trayectorias artísticas, y en ellas confluyen teoría y práctica, experimentación y saber técnico.

216 Silveira señala, al respecto de la “formación autodidacta” de Plaza, “que en la época de posguerra era común entre los artistas, [y] más tarde fue una pesadilla y un obstáculo a superar en su vida académica. Buscando la profesionalización en instituciones como el tradicional Círculo de Bellas Artes, en Madrid, y después la Académie Julien, en París, Plaza buscó después otros caminos que lo apartaron de esas verdaderas ciudadelas del dibujo de modelo en vivo y de las técnicas tradicionales de la pintura y la escultura” [Sua formação autodidacta, que na época de pós-guerra era comum aos artistas, mais tarde foi um pesadelo e um obstáculo a superar em sua vida acadêmica. Procurando a profissionalização em instituições como o tradicional Círculo de Bellas Artes, em Madrid, e depois a Académie Julian, em Paris, Plaza logo buscou outros caminhos que o afastaram dessas verdadeiras ciudadelas do desenho do modelo vivo e das técnicas tradicionais da pintura e da escultura] (Silveira 2004, 36-37). Traducción del autor.

217 Plaza señala, hablando de sus años en Madrid alrededor de 1965, que “de vuelta en España, surgieron las primeras exposiciones colectivas y, principalmente, la formación de grupos y núcleos de discusiones artísticas, las primeras críticas e invitaciones. También el mercado del arte y la selva artística. Pronto me doy cuenta de que el artista plástico se vuelve un comerciante, ‘compañero de viaje’, ‘colega’, capaz de mantener posiciones políticas y no poéticas; adulator del poder, que vive de la derecha y se alinea políticamente con la izquierda...” [De volta à Espanha, surgiram as primeiras exposições coletivas e, principalmente, a formação de grupos e núcleos de discussões artísticas, as primeiras críticas e convites. Também o mercado da arte e a selva artística. Pronto, percebo que o artista plástico vira comerciante, “companheiro de viagem”, “colega”, capaz de manter posições políticas e não poéticas; bajulador do poder, que vive da direita e se alinha politicamente com a esquerda...] (Plaza 1994, 25). Traducción del autor.

218 Paula Barreiro recoge en su investigación sobre la abstracción geométrica la voluntad institucional de que Plaza realizase, a su llegada a Brasil en 1967, una muestra en Porto Alegre – además de otras en São Paulo y Rio de Janeiro – que no llegan a producirse. Recoge un despacho del Cónsul Eduardo de Jusú [sic] al Ministro de Asuntos Exteriores, fechada en Porto Alegre, 19 de abril de 1967: “Tengo la hora de informar [...] Que la Secretaría de Estado y Cultura de Río Grande do Sul, en oficio fecha 13 del actual (...) se refiere a la próxima actuación en Brasil del pintor español Julio Placer [sic] [...] A propósito manifiesta que tiene conocimiento de que el referido artista llegará al País en julio de este año y que realizará exposiciones en Río de Janeiro y San Pablo. Añade [...] que tiene interés en que ese pintor, al que califica de excelente, realice también una expo. de cuadros en Porto Alegre, para lo cual ofrece, inclusive, las dependencias del Museo de Arte del Estado” (Barreiro 2009, 302).

Así, la docencia – pero una docencia no tradicional, sino orientada a la experimentación, como se señala en las páginas siguientes – profundiza en el afán investigativo de Plaza y Silveira. La profesionalización les acerca, paso a paso, a una voluntad crítica respecto al arte, y su práctica deriva hacia procedimientos conceptuales aplicados a la gráfica.

En un momento de comunicaciones ampliadas por el rápido correo aéreo y el teléfono, en mayo de 1969 reciben una invitación de Crespo para trabajar en la Universidad de Puerto Rico. El crítico español se ha trasladado allí dos años antes para enseñar Literatura Comparada junto a Pilar Gómez Bedate (Crespo 2005, 37) en el Campus de Mayagüez. Crespo gestiona la Galería de Arte del campus, así como la *Revista de Arte* que edita la universidad, en la que de nuevo se expresa el amplio entramado de relaciones internacionales de este agente²¹⁹. Silveira y Plaza aceptan la oferta, y se trasladan a Mayagüez, donde la artista brasileña ejerce como profesora, dando clases de estudio de dibujo y pintura. El español actúa primero como artista invitado, y más tarde también como profesor de artes²²⁰. Durante sus primeros años en Puerto Rico, Plaza realiza un proyecto de reforma y ampliación de la Sala de Arte junto con el profesor Stuart J. Ramos, organiza los talleres para los cursos de artes, y crea también algunas esculturas para el campus, como la columna de cubos rojos *Homenaje al Brasil* (1968) – figura 37 –, las estructuras cúbicas coloreadas de *Alcolea de Calatrava* (1968) – figura 38 –, y *Desarrollo de un plano* (1968) – figura 39 –, una estructura geométrica realizada en base a una sola plancha de metal, ampliación de una escultura móvil expuesta en la muestra madrileña “Arte objetivo” (1966) (Anónimo 1969a). De estos trabajos de Plaza, Gómez Bedate destaca su “integración”, que se despliega en múltiples conjunciones: “integración” del individuo con la sociedad, del artista con otros agentes y, en definitiva, del arte con la vida; “integración” de las disciplinas tradicionales con el modo de hacer industrial; del espacio con el tiempo; de la poesía con la plástica; de las partes – forma, color, materiales – con el todo – el significado, o su ausencia voluntaria – (Gómez Bedate 1968).

Las actividades coordinadas por Crespo en Mayagüez – con la colaboración de Gómez Bedate, Plaza y Silveira, junto a otros agentes locales – aúnan la docencia, las exposiciones, las charlas y los encuentros, y suponen un crisol en el que se cruzan tendencias y modos de hacer arte heterogéneos, abarcando desde las disciplinas tradicionales a las últimas tendencias. Asimismo el programa de Crespo, dilatado durante años²²¹, da importancia tanto al arte local como al internacional, sin desatender la teoría y la crítica. Entre las exposiciones que se organizan destacan algunas de artistas del exterior, como Roy Lichtenstein (Piedra y Aires 2005, 290), Frank Stella (Crespo 1969a) o José María Iglesias (Anónimo 1971a), pero también de otros de Puerto Rico, como Joaquín Mercado (Crespo 1970) o la chileno-puertorriqueña Isabel Sotomayor (Anónimo 1970b). Entre los visitantes extranjeros que acuden para realizar actividades sobresalen figuras como el crítico Germano Celant, que imparte un seminario sobre futurismo

219 En la *Revista de Arte* colaboran algunos antiguos participantes de la *Revista de Cultura Brasileña*, como los propios Crespo, Gómez Bedate o José María Iglesias. Asimismo, colaboran o se reproducen textos de los críticos italianos Umbro Apolonio y Germano Celant, del artista puertorriqueño Rafael Ferrer, y del checo Petr Štembera, entre otros.

220 Entrevista inédita con Regina Silveira, realizada por el autor a través de email, 19 de noviembre de 2017.

221 Desde 1967 hasta 1970, cuando Crespo se desplaza a Upsala, Suecia, para realizar un doctorado (Piedra y Aires 2005, 290).

(Celant 1969), o el artista Robert Morris, quien el 2 de septiembre de 1969 organiza una serie de acciones por el campus junto al artista puertorriqueño Rafael Ferrer y numerosos estudiantes de las clases de Silveira y Plaza, a medio camino entre el *happening* y el arte de la tierra²²².

Cabe destacar especialmente dos muestras entre las realizadas en la Sala de Arte de Mayagüez: por un lado, la “Exposición internacional de dibujo”, comisariada por Crespo entre septiembre y noviembre de 1968; y por otro, “Creación / Creation” (1972), organizada por Plaza. Crespo, en la primera, da cuerpo a su entendimiento globalizante del arte y la cultura, en el que un amplio espectro de tendencias – vanguardias, informalismo, nueva figuración, arte analítico – se solapan para dar una imagen de conjunto del arte del momento. A través de la cooperación de un gran número de agentes internacionales²²³, se hace un llamado transnacional: “a todos los artistas, en efecto, se les pidió que colaborasen con un dibujo” (Crespo 1968, s.p.). El dibujo, como técnica rápida y de bajo coste de realización y transporte, resulta el medio ideal para una muestra de este tipo. Pocos años después, Julio Plaza utiliza una metodología comisarial similar, mediante la petición en red, en “Creación / Creation”. Esta propuesta es tomada como una de las primeras muestras de arte-correo del mundo (Freire, C. 2013b, 69). Sin embargo, respecto a la de Crespo, esta segunda exposición se desprende del entendimiento tradicional del arte y del trabajo con disciplinas tradicionales, como el dibujo. La prospectiva sobre las incipientes redes de arte correo consigue recopilar casi un centenar de proposiciones experimentales, “desmaterializadas”, que contienen documentaciones e instrucciones de acciones, performances y actividades en el espacio público, al modo conceptual (Silveira 2004, 42-43; Juliá 2015; Sayão 2015, 81-87).

Además de la oportunidad docente, la Universidad de Puerto Rico ofrece a Plaza y Silveira el acceso a recursos técnicos para la fotografía, la fotomecánica, la serigrafía y el *offset*, que consecuentemente influyen en sus prácticas (Silveira 2004, 39). Pero, como señala Silveira, “el aislamiento profesional de Puerto Rico provocaba la necesidad de ‘evasiones’ periódicas” (Power y Silveira 2005, 3). Desde allí, ambos artistas articulan su movilidad en todas direcciones; a través del espacio sud-atlántico, pero también en conexión con el norte. Demuestran, de este modo, el

222 Crespo recoge que ya desde el cartel la propuesta resulta sorprendente, pues se confecciona sacando las letras de los nombres de ambos artistas, Robert Morris y Rafael Ferrer, de un sombrero, obteniéndose la palabra “Framrrroerofibseaterlr”, que hace de título de la propuesta. Las actividades, muy numerosas, comprenden: a) el taladrado de una piedra mientras se hacen avanzar hacia ella cascos militares, que finalmente rodean la piedra, coronada por una granada de mano y un globo terráqueo; b) al mismo tiempo, se trasplantan unos árboles tropicales que solo florecen a los veinticinco años, y luego mueren; c) la ordenación de piedras en formas ortogonales, su lanzamiento y nueva ordenación, en repetidas ocasiones; d) el vertido de gasolina sobre una lona, que Morris y Ferrer intentan doblar sucesivas veces en una especie de coreografía; e) el intento de realizar una escultura de cemento y bastidores metálicos – pero el cemento no llegó a tiempo –; f) la pintura del tronco de algunas palmeras de color marrón, mientras se hacía redoblar un tambor; g) ya de noche, el derribo de una bandera por un camión dentro de un cuadrilátero iluminado por luces de automóviles; y h) una especie de desfile con antorchas y petardos (Crespo 1969b).

223 En los agradecimientos de la muestra, se citan los agentes que han ayudado a la organización, entre ellos artistas, críticos, galeristas y comisarios internacionales: las alemanas Hanna Becker y Godula Buchholz; Julio Plaza desde Brasil; Juana Mordó, Felipe Santullano, Antonio Navascues, Juan Antonio Aguirre y René Metrás de España; desde Estados Unidos, Edward Fry, Rafael Ferrer, Ivan Karp, Pierre Levin, Michael Findlay, Alan Groh y a la galería Betty Parsons; desde Holanda, a Eva Bendleni, Ruter Noorhook y Pietro Polletti; desde Italia, Umbro Apolonio, Gemano Celant, Renato Cardazzo, G.T. Liberani y a la galería Malborough de Roma; a la puertorriqueña Berry Rodríguez; y al uruguayo Enrique Gómez. Participan artistas de 19 países, con una destacada representación española – 46 artistas, entre ellos Picasso, Tàpies, Ciuxart, Millares, Palazuelo, Barbadillo, Sempere, Gordillo o Galí –, seguida de la estadounidense – 23 artistas, entre ellos Guston, Rauschemberg, Hesse, Stella, Morris, Levine, Indiana o Jasper Johns – (Crespo 1968, s.p.).

asentamiento de una muy extensa red de relaciones transnacional, que se amplía con la realización de propuestas como la muestra “Creación / Creation”. Los viajes que realizan desde Puerto Rico – véanse de nuevo los mapas de trayectos de ambos artistas, figuras 27 y 28 – sirven a ambos artistas para entrar en conocimiento directo de las prácticas contemporáneas de otros territorios, desde Nueva York a Pamplona, muchas en deriva conceptual. Las “evasiones periódicas” de Silveira y Plaza les ofrecen oportunidades para asistir a la exposición “Information” (1971) en el MOMA de Nueva York, así como otras de arte conceptual en esta ciudad²²⁴; o para acudir a los Encuentros de Pamplona (1972), evento clave de la experimentación y el conceptualismo en España, donde Plaza expone algunos trabajos en las conocidas cúpulas hinchables montadas para la ocasión²²⁵.

Como ejemplos de la deriva conceptual que toman las trayectorias de estos artistas, pueden mencionarse algunas actividades, trabajos gráficos y publicaciones de arte que ambos realizan durante esos años. Plaza retorna a Porto Alegre en 1971 para realizar un curso, “Proposições criativas” [Proposiciones creativas], en el Instituto de Artes de la Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS) (Plaza 1994, 28; Silveira 2004, 40). Este curso tiene una estructura organizada mediante actividades experimentales, al hilo de la propuesta de Morris y Ferrer en Puerto Rico. Del mismo se realiza posteriormente una publicación en Mayagüez, que recoge las experiencias desmaterializadas y efímeras realizadas con los participantes (Plaza 1971a) – figura 41 –. El curso tiene una gran influencia en los artistas jóvenes de la ciudad, como señala Vera Chaves Barcellos; estos artistas jóvenes se organizan posteriormente en el Grupo Nervo Óptico, de trabajo claramente conceptualista y muy relacionado con el arte-correo (Chaves Barcellos 2013). Silveira, por su parte, realiza exposiciones de gráfica en diversos territorios del espacio sud-atlántico, como la Galería U de Montevideo, o la Galería Seiquer de Madrid, ambas en 1973, donde envía sus series de serigrafías *15 Labirintos* (1971) y *Middle Class & Co* (1971) – figuras 42 y 43 –. En estos trabajos de la artista, la sencillez formal de la geometría se relaciona con mensajes de contenido político, en alusión al contexto de avance de la “ideología tecnocrática”²²⁶. En *Middle Class & Co*, por ejemplo, una imagen de una masa de personas es incrustada en distintas estructuras geométricas, como una materia que puede organizarse, recortarse y adaptarse, imponiéndole una forma determinada.

Cabe señalar que estos viajes de Silvera y Plaza coinciden con el advenimiento de la segunda *Jet*

224 En 1973, la artista relata a Zanini un viaje a Nueva York en el cual visitan muestras de Vito Acconci y John Baldessari, entre numerosas visitas a galerías del Soho; asisten también a una exposición individual de Bruce Nauman en el Whitney. Silveira destaca que “no vimos mucha cosa nueva y sí tuvimos una impresión de cansancio, como si las últimas formas de arte fuesen ya un producto final, conclusión de algunos años” [Não vimos muita coisa nova e sim tivemos uma impressão de exaustão, como se as últimas formas de arte fossem já um produto final, conclusão de alguns anos]. Según carta de Regina Silveira a Walter Zanini, escrita desde Mayagüez, fechada a 22 de abril de 1973, conservada en el archivo del MAC USP, documento “3_FMACUSP_T_0130_003_Carta_22041973”, carpeta “FMACUSP_T_0130_003” – véase la figura 40 –. Traducción del autor. Asimismo, Silveira comenta a Zanini su voluntad y la de Plaza de volver e instalarse en São Paulo, con o sin trabajo previamente organizado.

225 Los Encuentros de Pamplona (1972) se revisan con mayor profundidad en el subapartado 3.2.2., “Desarrollo y consecuencias de los Encuentros de Pamplona: revisados pero no resueltos”.

226 Para una revisión del concepto de “ideología tecnocrática”, véase el subapartado 2.2.1., “La conciencia de una “ideología tecnocrática” en el seno de las tensiones entre arte, técnica y tecnología”.

Age. En 1970 se produce el estreno comercial de los aviones estadounidenses Boeing 747, los primeros de fuselaje ancho o “*jumbo*” – ver figura 44 –, que amplían enormemente la capacidad de carga y pasajeros²²⁷. El cada vez mayor acceso al transporte aéreo amplifica las posibilidades de movimiento del conjunto social, en capas cada vez más extensas. En consecuencia, los comportamientos se ven modificados, y el intercambio de información se acelera. El avión y el turismo²²⁸ incrementan su presencia en el imaginario público internacional, en un mundo ya sin duda abocado a la globalización. El campo artístico, como el resto de la sociedad, se ve condicionado por estas posibilidades de movilidad aumentada, tal y como registra Silveira en relación a su estancia, junto a Plaza, en Puerto Rico:

Pero la ‘primavera del cambio’ es, principalmente, la renovación del repertorio, impregnado y modificado por la información fuerte y actualizada que provenía tanto de las visitas frecuentes a Nueva York cuanto del acceso a bibliografías y periódicos más actualizados. Incluyo aquí los acontecimientos en el propio campus, en especial a los que se vinculaban con conexiones internacionales generadas por el intercambio que traía artistas visitantes, principalmente de Nueva York, relacionados con la galería de Leo Castelli²²⁹

Con los nuevos avances tecnológicos, los costes por vuelo para las compañías se abaratan, como ya se experimentara en la primera *Jet Age*. Aunque durante los años setenta suceden las crisis del petróleo – en 1973 y 1979 –, la tendencia del precio al público del transporte aéreo se mantiene estable respecto al incremento del coste de vida²³⁰, mientras el amplio espectro de las clases medias crece en occidente y sus zonas de influencia. En la tendencia bajista del precio al público de los billetes influye también la aparición de turoperadores externos a las compañías aéreas: a mediados de los años sesenta, las aerolíneas ya habían creado empresas turoperadoras propias pero, a inicios de los setenta, aunque con unos precios todavía altos para las clases medias-bajas, los agentes de viajes externos ofrecen paquetes turísticos con vuelos *charter* [no programados], alimentando con su competencia la batalla por los precios (Davies 2011, 2540-2556). Poco a poco, el libre mercado, según los postulados liberales, tiende a abaratar costes finales del viaje en avión. El éxito de esta operación, que populariza los viajes en avión a través del bajo coste y la oferta amplia, permite erigir a la aviación comercial como uno de los primeros casos triunfantes del entonces incipiente neo-liberalismo.

227 Estos aviones duplicaron la capacidad de pasajeros respecto a modelos anteriores, hasta un máximo de 490 (Boeing 2018c; Davies 2011, posición 3273).

228 El turismo, como ha sido comentado, venía siendo fomentado por los Estados Unidos desde los años cincuenta como una herramienta de expansión política (Van Vleck 2013, 211-238).

229 [Com os recursos técnicos muito mais avançados para fotografia, como a fotomecânica e a impressão de serigrafias ou offset, postos à disposição pela Universidade de Puerto Rico, Plaza se lança em novas explorações ... Mas a mola da mudança é, principalmente, a renovação do repertório, impregnado e modificado pela informação forte e atualizada que provinha tanto das visitas frequentes a Nova York quanto ao acesso a bibliografias e periódicos mais atualizados. Incluo aqui o convívio com os acontecimentos no próprio campus, em especial os que se conectavam às trocas internacionais geradas pelo intercâmbio que trazia artistas visitantes, principalmente de Nova York, ligados à galeria de Leo Castelli] (Silveira 2004, 39). Traducción del autor.

230 Véase la figura 4, en la que, analizando el caso español, se puede apreciar que desde mediados de los años sesenta hasta la segunda crisis del petróleo de 1979, la tendencia del coste de los billetes transatlánticos se mantuvo paralela al incremento de la inflación – según el IPC –.

Las redes aerocomerciales amplían la movilidad de agentes, objetos e informaciones. Los artistas tematizan e incluyen en sus prácticas artísticas la estética, los procesos y la tecnología de la *Jet Age*, de un modo plástico, pero muchas veces crítico²³¹. La aceleración de los medios de comunicación tradicionales facilita la aparición de nuevos modos artísticos, como el arte-correo²³² y otras modalidades organizativas y en red, tales como las publicaciones de apoyo y difusión del arte experimental – piénsese en la *Revista de Cultura Brasileña* o en la *Revista de Arte*, coordinadas por Ángel Crespo –, o como muestras internacionales con formatos prospectivos, al estilo de la “Exposición internacional de dibujo” (1968) y de “Creación / Creation” (1972). La creciente facilidad de comunicación y movimiento sustenta el desarrollo del arte con voluntad experimental, y por tanto colabora en la aparición y extensión del arte conceptual. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en el trabajo *Tempo como atividade* [Tiempo como actividad] (1971) de Plaza – figura 45 –. En él confluyen la preferencia de este artista por los medios de comunicación y los procesos informacionales, con el entramado de transportes y comunicaciones de la *Jet Age*, para conformar un trabajo conceptual que se inserta en el *Jornal ZH* del día 13 de enero de 1971. *Tempo como atividade* consiste en varias fotografías de un viaje a Montevideo con breves descripciones del tipo: “RGS, 5000 metros de altura, 4/1º/71, 16 horas”, “RGS, 5000 metros de altura, 4/1º/71, 16 horas e 30 minutos”, o “Montevideo: trajeto Aeroporto Internacional/Montevideo, 4/1º/71, 17 horas e 30 minutos” (Plaza 1971b). Asimismo, la inserción se acompaña de un texto-manifiesto con claro corte conceptual, ya que funciona al mismo tiempo como trabajo artístico y como explicación de sus propias condiciones de creación y funcionamiento:

CREACIÓN GENERAL

- El estudio de artista está obsoleto, la actividad se dirige para el duramen de la ciudad: levantamiento semiológico urbano (ver Revista ZH nº 29-9 de enero). La ciudad como campo de acción. Urbanación.
- El todo (a todo) puede ser cuestionado críticamente.
- Nada de sistemas conclusivos y lineares: vehiculación masiva de los productos creativos. El cerebro y el computador son máquinas diferentes porque no producen objetos, cosas, sino ideas.
- Creatividad de información desligada del soporte mecánico de transporte: electrónico y acción conceptual.
- Cualquier cosa en cualquier momento es importante. Ver niveles de información: sintáctico, semántico,

231 Así hacen artistas como On Kawara o Joan Rabascall, por mencionar dos ejemplos dispares. On Kawara acompaña sus conocidas *Date Paintings* [Pinturas de fechas] con recortes de titulares de periódicos, al mismo tiempo que desarrolla otras de sus series, como *I Went* [Fui] o *I Met* [Me encontré] desde su posición como artista en movimiento, no solo local o nacional, sino también internacional (Denizot 1979). Por su parte, Rabascall tematiza los medios de comunicación y el turismo en sus trabajos, articulando una crítica desde la gráfica pop, el collage y la publicidad, como en *La bombe* [La bomba] (1966), sobre la guerra nuclear, o *Flight TWA 1968* (1968), donde aborda directamente el tema del transporte por avión como un lujo para la *jet set* (Marí 2008). Podría continuarse una larga serie de trabajos críticos con el contexto de comunicaciones y transportes ampliados, hasta llegar a la actualidad; Richard Metzger propuso en 2007 el trabajo proposicional *Reduce Art Flights (RAF)* [Reducir los vuelos artísticos], en el que apropiándose de las siglas y la estética de la aerolínea británica Royal Air Force (RAF), critica la cantidad de trayectos que se realizan en avión dentro del mundo del arte, y solicita activamente su reducción (Andrews 2008; Denegri y Kyander 2016).

232 El desarrollo del correo internacional no puede desligarse del desarrollo de las redes de transporte aéreo, incluso desde antes de la Segunda Guerra Mundial. Incluso algunos modelos de aviones fueron testados en líneas de transporte y correo (Davies 2011, posición 1543-1572).

pragmático. Un helado o un paisaje.

– Contexto.

– Consumo crítico para el héroe consumidor occidental: implicación real en el mundo de informaciones del mundo moderno.

Finalizando en Porto Alegre, 13 de enero de 1971, por JULIO PLAZA & CLAUDIO FERLAUTO²³³

Tras el periodo en Puerto Rico, en 1973 Plaza y Silveira regresan para establecerse en São Paulo. Ya como docentes, desde ese mismo año imparten clases en la Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), invitados por el director, Donato Ferrari. Un año después, en 1974, también comienza su docencia en la Escola de Comunicações e Artes de la Universidade de São Paulo (ECA-USP), a la cual acceden por mediación de Zanini²³⁴ (Plaza 1994, 28; Power y Silveira 2005, 3). La experiencia en Mayagüez supone una clara profesionalización de estos artistas dentro del sector universitario; ambos han adquirido sobrada experiencia como docentes, impulsada por las ventajas materiales e informacionales de su estadía en Puerto Rico. La enseñanza supone un ámbito en el que poner en práctica la teoría – y viceversa –, en una retroalimentación constante entre su actividad como artistas y como docentes:

El eje arte-investigación-teoría-enseñanza supone el abandono del mercado del arte y la preponderancia de la investigación en el arte. La conceptualización sobre el soporte artístico, su sistema y su inclusión en un sistema conjunto más vasto me llevan al arte conceptual. Las prácticas e inflexiones sobre mis modos de producción, creación y divulgación redundan en el abandono del arte como objeto decorativo y de manipulación económica, pasando a una práctica y poética enfocadas hacia la comunicación.²³⁵

Los años setenta son de intensa actividad artística para Silveira y Plaza. Ambos aprovechan el sustento que les proporciona la enseñanza para mantener un modo de vida independiente del sistema-arte, permitiéndoles continuar con sus experimentaciones hacia un arte conceptual que todavía escapa a los intereses del mercado. Sus proyectos individuales recogen lo aprendido en las trayectorias hasta aquí revisadas: la preferencia por los medios gráficos y de reproducción, que permite una inserción directa de sus trabajos en el medio social; la politización debida al contexto

233 [CRIAÇÃO GERAL / - Atelier de artista está obsoleto, atividade se dirige para o cerne da cidade: levantamento semiológico urbano (ver Revista ZH nº 29-9 de janeiro). A cidade como campo de ação. Urbanação. / - O todo (a tudo) pode ser questionado criticamente. / - Nada de sistemas conclusivos e lineares: veiculação massiva dos productos criativos. O cérebro e o computador são máquinas diferentes porque não poduzem objetos, coisas, mas ideias. / - Criatividade de informação desligada do suporte mecânico de transporte: eletrônico e ação conceitual. / - Qualquer coisa em qualquer momento é importante. Ver níveis [sic] de informação: sintático, semântico, pragmático. Um sorvete ou uma paisagem. / - Contexto. / - Consumo crítico para o herói consumidor occidental: envolvimento real no mundo de informações do mundo moderno. / Finalizando em Porto Alegre, 13 de Janeiro de 1971, por JULIO PLAZA & CLAUDIO FERLAUTO] (Plaza 1971b). Traducción del autor.

234 Zanini hace un seguimiento de la documentación que los artistas envían para un posible trabajo en la Universidade de São Paulo. Según carta de Walter Zanini a Regina Silveira, escrita desde São Paulo, fechada a 20 de febrero de 1973. Conservada en el archivo del MAC USP, documento “4_FMACUSP_T_0130_003_OF 157_20021973”, carpeta “FMACUSP_T_0130_003”.

235 [O eixo arte-pesquisa-teoria-ensino supõe o abandono do mercado da arte e a dominância da pesquisa em arte. A conceitualização sobre o suporte da arte, seu sistema e sua inclusão em um sistema conjunto mais vasto me levam à arte conceitual. As práticas e reflexões sobre seus modos de produção, criação e divulgação redundam no abandono da arte como objeto de deocração e de manipulação econômica, passando a uma prática e poética voltadas para a comunicação] (Plaza 1994, 28). Traducción del autor.

dictatorial (Power y Silveira 2005, 8); la conceptualidad, la investigación y la experimentación en retroalimentación con la enseñanza de arte; el trabajo colaborativo y en red.

En estos años Silveira analiza conceptualmente la situación brasileña de contraste entre progreso y realidad social, en trabajos que todavía mantienen una gráfica geométrica, como las *Armadilhas para executivos* [Trampas para ejecutivos] (1974) – figura 46 –, las *Mesas executivas* [Mesas ejecutivas] (1975) – figura 47 –, o las series de postales apropiadas y serigrafiadas *Brazil Today* [Brasil hoy] (1977) – figura 48 –, que tocan temas como la naturaleza y la ciudad, el indigenismo, la contaminación o el control. En ellas se apropia de imágenes mediáticas y las retoca y transforma con sus conocimientos de gráfica, añadiendo, por ejemplo, imágenes de ejecutivos a postales que exotizan a los pueblos indígenas, o recortes de escombros a los monumentos a la modernidad nacional. Plaza retoma el trabajo con Augusto de Campos y Julio Pacello, enfocado a las publicaciones de artista, sobre las que poco después teoriza (Plaza 1982a; 1982b). Así aparecen los *Poemóviles* (1974) – figura 26 – y la *Caixa Preta* [Caja Negra] (1975). Pero el artista realiza también otro tipo de publicaciones periódicas colaborativas, como *On-Off* o *Qorpo Estranho* (1976), con un enfoque tan teórico como estético (MAC USP 2013a, s.p.)²³⁶. En sus trabajos gráficos ironiza sobre el sistema del arte, en serigrafías como *Duchamp versus Vasarely* (1975) – figura 49 –, que superpone el famoso urinario duchampiano a un fondo geométrico de Vasarely; o *S/ Calder* (1975), en la que Superman sobrevuela un móvil de Calder²³⁷.

La actividad docente de ambos artistas, que busca superar cualquier tipo de enseñanza tradicional, también gana lugar en trabajos conjuntos, como *Técnica do pincel (Série didática)* [Técnica del pincel (Serie didáctica)] (1974), una serie de serigrafías en la cual se yuxtaponen recortes de un manual de pintura que explica como usar el pincel, e iconos del arte de vanguardias y posvanguardias. Las reproducciones de iconos del arte contemporáneo aparecen tachadas o rayadas con un trazo de pincel realizado a mano, siguiendo las instrucciones del manual – figura 50 –. Estos proyectos entre el arte y la teoría suponen cierta proactividad en el público, que tiene que realizar esfuerzo intelectual para comprender y completar las varias capas de sentido, y por tanto finalizar la propuesta por sí mismo. Emergen aspectos performativos, muy destacables en algunos trabajos individuales de Silveira, como las “recetas” propositivas *Biscoito Arte* [Galleta Arte] (1976) – figura 51 –, un molde de galletas con la forma de la palabra “arte”, que puede emplearse para cocinar y comerse esa galleta-arte, y *Pudim Arte Brasileira* [Pudín de arte brasileña] (1977) – figura 52 –, una fórmula irónica para hacer arte contemporáneo brasileño con “3 tazas de ideología”, “1 cucharada sopera de École de Paris”, o “1 indio pequeño rayado”, entre otros ingredientes.

236 *On/Off* es una publicación colaborativa coordinada por Plaza con la participación de agentes artísticos asociados a la FAAP y la ECA USP, quienes toman distintos roles en la impresión, montaje y distribución, de forma cooperativa. *Qorpo Estranho*, con el subtítulo *Revista de Comunicação Intersemiótica*, está editada por Plaza y Régis Bonvicino; de la cual se editan solo tres números. Entrevista inédita con Regina Silveira, realizada por el autor a través de email, 9 de agosto de 2020.

237 No puede dejar de señalarse la coincidencia de algunas metodologías aplicadas por Plaza y Silveira en estos trabajos, con propuestas pop y neorrealistas – pero que superan estas tendencias dirigiéndose hacia el conceptualismo – en agentes artísticos coetáneos españoles, como Alberto Corazón o el Equipo Crónica, entre otros. El interés por la gráfica y los medios de reproducción, la ironía, la apropiación de imágenes de los medios de comunicación y de la historia del arte, y la crítica social son aspectos compartidos.

En relación con el proceso de profesionalización de estos agentes, cabe mencionar que desde 1974 Plaza colabora con Zanini en el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Sus destrezas técnicas, adquiridas a lo largo de su trayectoria conjunta con Silveira, le llevan a trabajar en las necesidades gráficas del museo, tales como folletos y catálogos (MAC USP 2013a, s.p.). Asimismo, la experiencia en el comisariado de la Sala de Arte de Mayagüez también le vale un lugar en la organización de muestras en el MAC USP, en colaboración con Zanini. El artista de origen español enriquece las posibilidades del museo, que en esos años se abre a la experimentación y al conceptualismo en un proceso renovador en el que Cristina Freire ha señalado como parte esencial la “entrada de los artistas en el museo” (Freire, C. 2013a, 30-47). Plaza aporta las metodologías en red, colaborativas y conceptualistas que viene ensayando desde Puerto Rico (Grossmann 2018, s.p.). Muestras como “Prospectiva’74” (1974) o “Poéticas visuais” (1977) se realizan mediante convocatorias a través de las redes de artistas conceptuales y de arte-correo, y resultan muy exitosas. Esta colaboración personal y artística de Plaza y Silveira en triangulación con Zanini tendrá continuidad en el tiempo. Dos puntos álgidos de estas relaciones son el Centro de Artes Visuais Aster, una escuela-taller de educación para-académica²³⁸ situado en São Paulo que organizan Plaza, Silveira y Zanini junto a Donato Ferrari (Grossman 2018); y las Bienales 16 y 17 de São Paulo, en 1981 y 1983, dirigidas por Zanini. En ellas Plaza comisaria las secciones de arte-correo (1981) y “Arte e videotexto” (1983), mientras que Silveira presenta algunas de sus obras más conocidas, en las que se revela su trayectoria posterior, como *In Absentia M.D.* (1983), una gran instalación con peanas vacías que proyectan grandes sombras negras de *ready-mades* famosos, apuntando a la presencia fantasmal pero constante de la influencia de Duchamp²³⁹.

Estos artistas, a su regreso a São Paulo en 1973 también establecen redes relacionales internacionales, por ejemplo con el CAYC de Jorge Glusberg, demostrando su interés por moverse y hacer circular sus prácticas buscando afinidades más allá de las fronteras brasileñas. En julio de 1974 Aracy Amaral comisaria la muestra “Brasil 74” en este centro, que se exhibe en el Club Universitario de La Plata un mes después²⁴⁰. En julio de 1975, Plaza y Silveira realizan

238 En el sentido de experimentación en el terreno educativo de las artes, cabe insistir en el hecho de que Plaza y Silveira, junto a otros agentes como Donato Ferrari y Zanini, enseñan en distintos centros, como la FAAP o la ECA-USP, recién creada en 1966. Los programas educativos, y especialmente los relacionados con las artes y la comunicación están siendo implementados. Silveira destaca cómo la escuela Aster fue creada bajo la voluntad de mejorar la enseñanza de arte desde fuera de la universidad. Aunque los planes educativos brasileños de artes no responden a tradiciones académicas en el sentido que lo hacen, por ejemplo, en la España de esos últimos años sesenta y primeros setenta, la artista señala como necesario un sustento teórico para repensar las estructuras de los cursos. En su trabajo y reflexión docente Silveira no destaca una influencia directa de teorías radicales como las de Paulo Freire y su *Pedagogía del oprimido* (Freire 1970), sino antes de teorías relacionadas con la semiótica, la teoría de la comunicación o la filosofía. A pesar de ello, recuerda la importancia de la proximidad con la educadora artística Ana Mae Barbosa, colega en la USP y a quien se invita a Aster a impartir clases sobre arte y educación. Entrevista inédita con Regina Silveira, realizada por el autor a través de email, 8 de agosto de 2020. Es relevante que ya en los años cincuenta y sesenta Barbosa tiene relación con Paulo Freire, en su acceso al sistema de enseñanza y en su trabajo en la Escolinha de Arte [Escuelita de arte] que este dirige en Pernambuco; esa relación de amistad e intercambios entre Barbosa y Freire dura décadas, e influye en las posturas de la arte-educadora frente a la importancia de la educación artística (Barbosa s.d.).

239 Esta relación entre Plaza y Zanini, así como las exposiciones que realizan conjuntamente, son revisadas más adelante en esta investigación, en el subapartado 3.1.3., “Todo(s) cabe(n) en el museo. El modelo inclusivo del MAC USP de Walter Zanini”.

240 “Brasil 74” cuenta con trabajos de Mauricio Andrés Ribeiro, Mario Cravo Neto, Donato Ferrari, Eduardo Fonseca, Antonio Manuel, Cildo Meireles, Lygia Pape, Julio Plaza, Amelia Toledo y Claudio Tozzi (CAYC 1974a) – figura

dos exposiciones individuales simultáneas en el centro de Glusberg. Estas se presentan con sendas gacetillas de difusión del centro (CAYC 1975f; 1975g) – figuras 55 y 56 –, así como otras dos gacetillas extra, en las cuales ambos artistas insertan sus trabajos, haciendo una breve presentación de sus modos de hacer. En una crítica directa a la enseñanza teórica tradicional del arte, Plaza presenta una serie fotográfica sin título, de 1974, en la que tres imágenes de libros de teoría, historia y filosofía del arte se acompañan de una cuarta imagen de un libro vaciado, supuestamente de arte, que contiene un revólver²⁴¹; estas imágenes se acompañan de la frase: “por los signos de los signos, amén” (CAYC 1975h) – figura 57 –. Silveira, por su parte, aprovecha esta hoja para ofrecer su dirección y su teléfono, que acompaña de una imagen de *Armadilhas para executivos* (1974) (CAYC 1975i) – figuras 46 y 58 –. Desde aquí se inicia una colaboración de Plaza y Silveira que se prolonga durante los años siguientes en muestras colectivas del CAYC, tales como “Graphiciens du Rio de la Plata” (1975) en la Universidad de Lund, Suecia (CAYC 1975j), pero que circula también al Vleeshal de Middelburg, en Holanda (CAYC 1975k) – figuras 59 y 60 –; “20 artistas brasileños” (1976) en el CAYC, organizada por la argentina Irma Arestizábal, que trabaja en el Museo de Arte Moderna de Rio de Janeiro (CAYC 1976b) – figura 61 –; o “The Seventies” (1976), comisariada por Jorge Glusberg y celebrada en el MAC USP, que supone una prospectiva resumida de la experimentación hacia el conceptualismo de esa década (CAYC 1976c) – figura 62 –²⁴².

La potencia investigativa y experimental de Plaza y Silveira, articulada en movimiento transnacional a través del espacio sud-atlántico del conceptualismo, entra en conjunción con la voluntad de los agentes organizadores de las plataformas de difusión del arte conceptualista, como Zanini y Glusberg²⁴³. La profesionalización de ambos artistas, que parte de las becas de estudios hacia la enseñanza universitaria, se desdobra en las escasas instancias de sustento y difusión del arte conceptual del espacio sud-atlántico. En paralelo al entramado institucional, sus intereses más allá del sistema y el mercado del arte los impulsan a participar también de otras iniciativas alternativas, que responden al mismo tiempo a una voluntad revivificante de la práctica artística, y a una crítica política del contexto social a través de un interés compartido por ambos: la posición del artista respecto a la sociedad, y los modos de inserción de sus trabajos. Instalados en São Paulo, a mediados de la década de los setenta, Plaza y Silveira forman parte activa del núcleo local conceptualista. Desde allí, su actitud crítica les lleva a formar parte de asociaciones que fomentan el desarrollo y la mejora de las condiciones para la práctica de arte, su difusión y su apreciación respecto a los modos de producción más avanzados. Entre estas iniciativas, se encuentran la Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo, fundada en 1978 (Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo 1979), o el Centro de Artes Visuais Aster, ya mencionado (Grossmann 2018).

53 –. En la muestra en La Plata, con el título “Vanguardia brasileña ‘74” se presentan trabajos de Antonio Manuel, Lygia Pape, Amelia Toledo, Claudio Tozzi, Luis Fonseca, Mauricio Andrés Ribeiro, quienes acuden tanto al CAYC como a La Plata a presentar su obra, como también de Mario Cravo Neto, Cildo Meireles, Carlos Zilio, Julio Plaza, Artur Barrio, Luis Alphonsus, Frederico Morais y Ubirajara Ribeiro (CAYC 1974b) – figura 54 –.

241 Esta serie posee dos fotografías más, en las que el libro vaciado presenta un cepillo y un montón de clavos (MAC USP 2013b).

242 La muestra en el MAC USP se titula “Década de 70” (MAC USP 1976c; 1976d).

243 Estas “plataformas” son revisadas en el tercer bloque de la investigación, en el apartado 3.1., “1968-1978. Del desarrollismo como ideología imperante al ‘circuito institucional’ latinoamericano”.

Como puede observarse en el desarrollo de sus trayectorias hasta este punto, el tránsito de Plaza y Silveira desde la experimentación artística hacia el conceptualismo no puede desligarse de un entendimiento multicapa de la evolución del arte. En tal evolución influyen procesos tecnológicos, como los desarrollos de la *Jet Age* o la extensión de los medios de comunicación; también procesos políticos, como la cooperación y el intercambio cultural, o como los sistemas represivos de los gobiernos dictatoriales de los países en los que desarrollan sus prácticas; asimismo, también influyen procesos artísticos, como la apertura transdisciplinar del arte hacia lo *intermedia*, o la relación de retroalimentación entre arte y educación en el proceso de profesionalización de ambos artistas.

1.2.3. La profesionalización de los agentes conceptualistas y sus consecuencias

En el tránsito hacia los años setenta emerge y se asienta el arte conceptualista, acumulando los desvíos sobre el hecho artístico moderno-tradicional llevados a cabo por las prácticas posvanguardistas más experimentales. Algunos de estos rasgos, como el abandono de técnicas y materiales disciplinarios, o la búsqueda de nuevos modos de relación del arte con sus lugares de inserción, hacen difícil su entrada en el sistema establecido del arte. El conceptualismo es efímero, propositivo, procesual y crítico con su entorno, sea sociopolítico o artístico. Las metodologías empleadas se desarrollan en los intersticios y en la oposición a las estructuras artísticas y sociales, salvando cooptaciones y eludiendo la censura y el control de contextos represivos, como las dictaduras. Pero al mismo tiempo estos desvíos dificultan la compra-venta, distribución y visibilización del conceptualismo en galerías, colecciones, museos, salones o bienales. Tales dificultades fomentan la necesidad de profesionalización de los agentes, que se aproximan a actividades paralelas como la docencia, las artes aplicadas o el ámbito de la gestión cultural, con la finalidad de encontrar un encaje, no solo artístico y estético, sino también laboral y económico. La necesaria profesionalización de los agentes conceptualistas se produce principalmente en dos sentidos: por un lado, con la apropiación de estructuras artísticas asentadas, públicas o privadas; y, por otra parte, con la auto-organización en grupos, colectivos, asociaciones, cooperativas y otras estructuras alternativas. Estos procesos tienen consecuencias para las prácticas de los agentes conceptualistas, como ha sido observado en el trabajo conjunto de Plaza y Silveira. El ya mencionado *Técnica do pincel (Série didática)* (1974) – figura 50 –, por ejemplo, es un proyecto que despliega estas relaciones del arte en deriva conceptual con la investigación y la docencia, desde una crítica irónica de los modos tradicionales de enseñanza y reproducción artística. Pero en ocasiones los intentos de profesionalización producen también un fenómeno de disociación entre la práctica *necesaria* y la *voluntaria*, esto es, una “doble producción” situada entre el arte tradicional, o comercial, y el conceptual.

Emerge una cuestión importante: ¿cuál es el estatus del artista cuyas prácticas tienden hacia lo conceptual? El proceso de transformación del hecho artístico, en ocasiones resumido bajo el cliché de la “desmaterialización” del arte²⁴⁴, impide la amplia aceptación de ese tipo de propuestas por un sistema-arte todavía anclado en procedimientos y baremos tradicionales. Por ello, los artistas conceptualistas deben *abrirse espacio mediante dispositivos poco habituales*, como

244 El concepto de “desmaterialización” cobra importancia sobre todo a partir del artículo de Lucy Lippard y John Chandler “The Dematerialization of Art” en el que, entre otros aspectos, señalan el antiformalismo, la superación de la crítica, o la aparición del arte conceptual como una reacción “ultra-conceptual” ante el arte “emocional” e “intuitivo” de tendencias previas – como el informalismo, como se ha señalado en los subapartados anteriores – (Chandler y Lippard 1968). Sin embargo, la propia Lippard, en el “Post-scriptum” de su *Six Years* ya expresa desilusión sobre la potencia de la “desmaterialización” como práctica de oposición a la institucionalización y el mercado del arte (Lippard 1973, 369-370). Posteriormente la noción ha sido revisada, especialmente respecto a los conceptualismos latinoamericanos, primero por la crítica del periodo de estudio – por ejemplo Juan Acha propone la categoría alternativa de arte “no-objetual” como un “derivado postmodernista” (Acha 1981a, 138-189) –, y más tarde por la teoría generada en el proceso de recuperación de estas prácticas (Ramírez 1999; Camnitzer 2009b). Finalmente, ha sido criticada por su correspondencia con “la dinámica del capitalismo global sobre bienes inmateriales” (López, M.A. 2010).

publicaciones autoeditadas y libros de artista – por ejemplo el ya mencionado caso de *Objetos* (1968-1969), de Julio Plaza, figura 25 –, u otros mecanismos desviados de su formas asentadas – como la exposición “Creación / Creation” (1972), organizada por el mismo artista –. Al mismo tiempo, la recepción del arte conceptual no es sencilla, pues los parámetros de la crítica más extendida todavía se sustentan en los aspectos formales y perceptivos de la obra, en el éxito mercantil, así como en el valor estético dado por el gusto²⁴⁵. En relación a los y las artistas, la dificultad de valoración crítica y de introducción de sus prácticas en el sistema-arte impide el desarrollo de una trayectoria artística bajo condiciones óptimas: vivir del arte conceptual es difícil. Por tanto los y las artistas se ven obligados a replantear abiertamente su posición en el campo. En este contexto, y al hilo de otras reclamaciones fuera del ámbito artístico como las sindicales y estudiantiles – bajo la amplia influencia del marxismo y los movimientos sociales en los años alrededor de 1968, con consecuencias en múltiples territorios²⁴⁶ –, surgen propuestas de organización de los agentes artísticos, plataformas alternativas a través de las cuales se reclaman mejoras laborales, contratos, normativas y reglas del buen hacer en el campo del arte.

Al respecto pueden mencionarse numerosos ejemplos, como las polémicas suscitadas en 1969 alrededor de la Art Workers’ Coalition [Coalición de trabajadores artísticos] (AWC) de Nueva York. Según recoge Lucy Lippard, allí presente, el 3 de enero comienza una larga serie de asambleas – compuestas por unos trescientos artistas – que ponen en cuestión el modo de relación de los y las artistas con las instituciones y el sistema-arte (Lippard 1973, 82-83), así como la inserción del arte respecto a la sociedad, entonces sacudida por sucesos como la Guerra de Vietnam. Entre las reclamaciones que Lippard anota, el extracto siguiente es muy ilustrativo:

B) Hasta que no llegue una época en la que todo el mundo tenga garantizado un salario mínimo, la

245 Respecto a la valoración formal, piénsese, por ejemplo, en la amplia difusión de trabajos como *Arte y percepción visual* de Rudolf Arnheim, escrito en los cincuenta y reeditado a partir de los setenta en múltiples ocasiones (Arnheim 1954). La teoría del gusto estético durante los sesenta supera el subjetivismo y se vuelca en el análisis semiótico y sociológico, articulada desde trabajos como los de Galvano Della Volpe en su *Crítica del gusto* (Della Volpe 1966); e incluso en incursiones desde la sociología disciplinaria, como la de Pierre Bourdieu en su trabajo de 1979 *La distinción* (Bourdieu 1979; Furió 2000, 170-180). Debe señalarse, sin embargo, que algunos autores como Gillo Dorfles, desde una crítica estética del mundo contemporáneo basada en el análisis socio-semiótico del gusto estético, sí llegan a abordar tempranamente el arte conceptual, señalando aspectos interesantes como su tendencia a la “tesaurización” (Dorfles 1975, 87-110). Como ejemplo de una crítica que no encuentra argumentos adecuados para valorar el conceptualismo, y solo ve su desencaje respecto a la tradición, empleando como recursos de valoración lo “serio”, lo “tedioso” o lo “burlesco”, véanse las anotaciones del crítico cubano José Gómez Sicre al trabajo de Carlos Ginzburg en el subapartado 3.3.1., “1972: Primeros encuentros de la crítica en América Latina. Rechazo del arte conceptual en el marco de la teoría de la dependencia”.

246 En 2018, al hilo del cincuenta aniversario de 1968, se realizaron esfuerzos de revisión y ampliación del entendimiento histórico de ese momento sociopolítico, así como de su relación con el arte y la cultura. Entre los sucedidos en el ámbito local barcelonés, destaca “Espectros de otros 68: Genealogías estéticas y activismo global”, organizado ya en enero de 2019 por el proyecto de investigación de la Universitat de Barcelona “Modernidad(es) descentralizada(s): Arte, política y contracultura en el eje transatlántico durante la Guerra Fría”. Se trató de un encuentro crítico en el que se buscó el desborde de los marcos temporal y espacial del fenómeno, ampliándolo a años previos y posteriores a 1968, así como a manifestaciones más allá de occidente, en otros territorios descentrados (Orzes y Santa Olalla 2019). O también la mesa redonda “El maig del 68 i la seva repercussió a les arts plàstiques” [Mayo del 68 y su repercusión en las artes plásticas] en el Museu d’art Nacional de Catalunya (MNAC), celebrada en noviembre de 2017 (Mitrani 2018a), que da el tono del contexto español y, sobre todo, trata de la relación del arte conceptual catalán con mayo de 1968. En la mesa participaron diversos agentes del momento – algunos de ellos relacionados en mayor o menor medida con el arte conceptualista – como Antoni Mercader del Grup de Treball, Arranz Bravo, o el “Grup del Maduixer” – denominación discutida por Silvia Gubern, una de las participantes del grupo y de la mesa –.

posición económica de los artistas debe ser mejorada por los siguientes métodos:

1. Deberá pagarse una tasa de alquiler a los artistas o a sus herederos por las obras expuestas en aquellos lugares en la que haya que pagar entrada, tanto si la obra es propiedad del artista como si no.
2. Un porcentaje de las ganancias logradas con la reventa de la obra de un artista debe ser para el artista o para sus herederos.
3. Debe establecerse un fondo con el impuesto cobrado en las ventas de los artistas muertos. Este fondo proporcionará estipendios, seguros médicos, fondos de ayudas para familiares y otros beneficios sociales. (Lippard 1973, 85)

Puede observarse cómo, en proceso de profesionalización, los artistas buscan modos de financiación que se desvinculan del valor directo, material, de sus prácticas artísticas; algunas de estas reclamaciones están extendidas hoy en día, como los puntos n.º 1 y 2, y otras han quedado obsoletas, como el n.º 3. En todo caso, la búsqueda explícita de modos alternativos de valoración y tasación del arte, no asociados a la técnica disciplinaria o a la materialidad, se relaciona estrechamente con el surgimiento de prácticas de arte conceptualistas. Un par de años después, Seth Siegelau, pionero marchante de arte conceptual en los Estados Unidos²⁴⁷, publica su contrato de ventas y transferencias para artistas, tanto de manera independiente como en las páginas del catálogo de la Documenta V (1972) (Foster, Krauss, Bois y Buchloh 2004, 554) y de las revistas *Art News*, *Studio International* y *Arts Canada* (Siegelau 1971). Este contrato propone, entre otros aspectos, que el artista sea partícipe del incremento del valor de su obra, aún después de su venta, al hilo de las propuestas de la AWC. Otro ejemplo es la revista *The Fox* (1975-1976), publicada por la sección estadounidense del grupo Art & Language, que se deshace rápidamente tras tan solo tres números, pero que abre una amplia discusión ideológica y reivindicativa de las condiciones laborales de los artistas, buscando la coincidencia de la práctica artística más experimental con un estatus económico y social digno²⁴⁸.

Desbordando la concepción centrista del fenómeno conceptual, también el Grup de Treball²⁴⁹, en la España tardofranquista de 1974, hace públicos algunos textos bajo la denominación del “Sector dels Plàstics” [Sector de los [artistas] plásticos], con reivindicaciones similares. En ellos se argumenta en pro de la mejora de la situación profesional del artista, y contra el mercado del arte

247 Su exposición en un libro fotocopiado, el *Xerox Book* (1968), con trabajos de Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner, es señalada como un momento clave del arte conceptual, en el que no solo se cuestiona el entendimiento tradicional de la práctica y el objeto del arte, sino también de la exposición como lugar de visibilidad (Battcock 1973, 127-132; Lippard 1973, 110). Asimismo, Siegelau también comisaría otras muestras de arte conceptual de gran importancia, como “January 5-31, 1969” (1969), con Barry, Huebler, Kosuth y Weiner (Morgan 1996, 22-23; Guasch 2000, 172).

248 Puede seguirse la polémica en los artículos escritos por Adrian Piper (Piper 1975) e Ian Burn (Burn 1975) en *The Fox*.

249 Colectivo artístico de prácticas conceptualistas compuesto por un número variable de agentes artísticos, entre los que se encuentran Pere Portabella, Carles Santos, Antoni Mercader, Antoni Muntadas, Jordi Benito, Francesc Abad, Alicia Fingerhut, Carles H Mor, Dorothée Selz y Francesc Torres (Mercader 1999b).

y la colonización cultural de los centros de producción artística²⁵⁰. De estos textos, Pilar Parcerisas comenta que “su tono estaba cerca de un comunicado sindical” (Parcerisas 2007, 251-255)²⁵¹. En América Latina se producen organizaciones con reclamaciones similares, como el establecimiento de la Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo en 1978, que articula reivindicaciones de tipo sectorial y laboral, y de la que forman parte, entre otros, Gabriel Borba, Marcelo Nitsche, Julio Plaza, Regina Silveira, Regina Vater o Tomie Ohtake²⁵². En general, puede decirse que existe una tendencia de los artistas conceptuales a actuar en grupo, que responde a una voluntad, si no exclusivamente profesionalizante – por sus orígenes en las estructuras de organización político-ideológica –, sí instituyente: el grupo, actuando como conjunto en base a afinidades, puede realizar acciones de manera más eficaz, apoyándose en mutualidad para resolver tanto cuestiones artísticas – creación, visibilidad, contactos – como vitales – sustento, resistencia al control y la censura –²⁵³. En Brasil operan grupos como Arte/Ação, 2nós2 o Poema/Processo; en Chile el Colectivo de Acciones de Arte (CADA); en España el Grup de Treball; en Argentina el grupo de Artistas de Vanguardia de Rosario, el grupo Arte de los Medios o el Grupo de los trece del CAYC. El listado podría ser muy numeroso, ya que allí donde emergen conceptualismos, suelen surgir grupos y redes de afinidad.

Junto a esta voluntad de subvertir el sistema-arte desde la acción organizada en plataformas

-
- 250 Todos los textos del grupo se recopilan en el catálogo *Grup de Treball* editado para una muestra retrospectiva (Mercader 1999a). En julio de 1974, en un texto titulado, de modo gremial, “Sector dels plàstics”, el Grup de Treball propone la creación de un “Servicio Permanente de Respuesta a la Prensa”, para tener una “incidencia ideológica” en la prensa (Mercader 1999a, 80); en noviembre del mismo año hace una “Crida al sector de plàstics” [Llamada al sector de plásticos] en la que apuntan a la necesidad de organizarse para resolver la “inestabilidad profesional”, la necesidad de encontrar nuevos canales más allá del “sistema de concursos, galerías, museos”, y denuncian la “crítica de arte servidora de intereses mercantiles” (Mercader 1999a, 93); en marzo de 1975 insisten en los mismos puntos, y añaden otros, como la “problemática que tienen planteada las escuelas de arte”, o la voluntad de establecer un servicio comunitario económico y jurídico (Mercader 1999a, 96-97), que no llega a producirse por el fin del grupo ese mismo año.
- 251 También en Madrid se producen movimientos similares, siempre en el marco de lucha política contra el régimen dictatorial. Darío Corbeira ha relatado su tránsito entre distintas organizaciones izquierdistas relacionadas con las artes. A partir de 1972 participa en la Unión Popular de Artistas (UPA) – relacionada con el Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (FRAP) y por tanto con el Partido Comunista de España (marxista-leninista) (PCEm-l) –; su participación en colectivos que hacen de la ideología y la práctica política su modo de hacer arte, como La Familia Lavapiés desde su inicio en 1975 hasta su disolución en 1976; hasta la constitución en 1977 de la Asociación de Artistas Plásticos (AAP), ya muerto Franco (Vindel 2017; Corbeira 2018). En estas iniciativas la lucha antifranquista aglutina a colectivos heterogéneos de agentes culturales diversos, tanto laboral como social e ideológicamente. Y aparecen reclamaciones sectoriales, cada vez menos tímidas. El evento *Artecontradicción* (1975) de La Familia Lavapiés, a medio camino entre una exposición y un proyecto artístico, marca los objetivos de trabajo artístico e inserción social del colectivo; el n.º 5 indica: “Enfocar colectivamente nuestros intereses culturales, artísticos y económicos” (Corbeira 2018, 225).
- 252 En el *Boletim infomativo n.º 182 (julho 1979)* de la Pinacoteca do Estado, “Na Pinacoteca: Exposição de 49 da cooperativa de artistas plásticos de S. Paulo” constan tanto los participantes como los “Objetivos da Cooperativa” (Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo 1979). Entre los objetivos se anotan la promoción del intercambio cultural con artistas e instituciones nacionales y extranjeros; mejorar las condiciones de contratación de servicios de terceros; ampliar el mercado de trabajo de los asociados; facilitar asesoría jurídica; y organizarse para conseguir mejores precios en necesidades de producción. La organización de esta cooperativa no puede desvincularse de la experiencia previa de Plaza y Silveira en el núcleo experimental madrileño de los últimos sesenta, especialmente de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana organizada entorno a Ignacio Gómez de Liaño, ya anotada en los subapartados anteriores. Tampoco de la tendencia internacional a la organización en colectivos y cooperativas, de clara tendencia ideológica, como el “Sector dels Plàstics” propuesto por el Grup de Treball en Barcelona, o la Asociación de Artistas Plásticos en Madrid.
- 253 Respecto a la propia práctica artística, Ian Burn sitúa como una de las causas del trabajo en grupo de los agentes conceptualistas el hecho de trabajar con objetos que no tienen por qué ser únicos; de este modo el arte surge de la propia “socialización” (Burn 1999, 404).

paralelas hay que tener en cuenta otro modo de actuar: *la apropiación y el desvío de estructuras ya establecidas*, que se produce por vías de *oposición o infiltración*. Antes de revisarlas cabe recordar el marco de análisis de la sociopolítica desarrollista del espacio sud-atlántico, en el que se promueve la modernización de los países latinoamericanos y de España, no solo respecto a la industria y la economía, sino también a la cultura. Desde los años cincuenta se favorecen políticas educativas y de creación de instituciones culturales, tanto desde el estado como desde grandes empresas y entramados industriales – Di Tella y Kaiser en Argentina; Matarazzo en Brasil; Coltejer en Colombia; Huarte en España; siempre en connivencia con el estado –, orientadas tanto hacia el exterior como hacia el interior. Asimismo resulta importante el intervencionismo de algunas potencias extranjeras, encabezadas por los Estados Unidos, en las estructuras educativas y culturales de países “en vías de desarrollo”, a través de financiaciones directas, o desde operaciones indirectas en el marco de la “cooperación cultural”, como las becas Guggenheim y Fulbright, o los subsidios de la Ford Foundation²⁵⁴.

Pueden distinguirse, en este sentido, dos modelos de intervención de los poderes nacionales e internacionales, públicos y privados, en la cultura. Uno, impulsor de políticas e instituciones con vocación estatal, desde el cual se fomenta la creación de universidades y facultades, institutos de estudios, escuelas industriales y de diseño, centros y museos de arte nacionales, o eventos y bienales para la difusión de la cultura, siempre bajo el lema de la modernización y el desarrollo de los países²⁵⁵. Esto se lleva a cabo desde el entendimiento, ya apuntado, de que debe crearse

254 Artistas latinoamericanos como Hélio Oiticica, Lea Lublin o Manuel Felguérez, entre otros, disfrutaban de becas Guggenheim. Por otra parte, el caso argentino resulta muy significativo. Andrea Giunta anota la relación de Jorge Romero Brest y Guido Di Tella con los Rockefeller (Giunta 2001, 263-264); Longoni también menciona la financiación del Instituto Di Tella por parte de la Ford Foundation (Longoni 2004, 349). El entramado de los Di Tella se organiza entorno a la Fundación Torcuato Di Tella, creada en 1958, y desde entonces hasta 1971 fomenta la cultura, el arte y la comunicación desde sus diversos brazos: el Centro de Artes Visuales (CAV), dirigido por Jorge Romero Brest; el Centro de Experimentación Audiovisual, dirigido por Roberto Villanueva; y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), dirigido por Alberto Ginastera (Longoni 2004, 27-28; Novoa 2011, 11-12). Patrick Iber muestra cómo tras descubrirse que el Congreso por la Libertad de la Cultura recibe fondos de la CIA, hay una escisión, y el departamento para Latinoamérica se organiza alrededor del Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales (ILARI), que “mantiene una estrecha relación con el Instituto Di Tella de Buenos Aires” (Iber 2015, 197). Asimismo, en los archivos de la Universidad Torcuato Di Tella de Buenos Aires se conservan cartas a través de las cuales el músico Alberto Ginastera consigue fondos de la Rockefeller Foundation para establecer el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en el marco del Instituto Di Tella (Novoa 2011). En un orden distinto de las cosas, las políticas exteriores de algunos países trabajan de un modo menos intervencionista, o quizás más sutil. En el conceptualismo español se ha destacado el papel del Instituto Alemán de Barcelona y Madrid como plataforma de sustento de los “nuevos comportamientos artísticos” en el contexto del tardofranquismo (Parcerisas 2007, 422-439; Robles 2014). Las actividades del ICH, mencionadas en los apartados anteriores, entran también dentro de este tipo de intervencionismo menos directo; Cabañas Bravo recoge la intensísima actividad del ICH en la creación de institutos y centros de “cultura hispánica” en numerosos puntos de América Latina en décadas anteriores (Cabañas 1996, 161).

255 En Brasil, por ejemplo, en los años cincuenta comienza a organizarse el entramado universitario. Se crean dos organismos gubernamentales clave para el desarrollo técnico, científico e intelectual del país, y asimismo, para la política de cooperación cultural e intercambio de estudiantes. Por un lado, el Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq), cuya ley de creación de 1949 “establecía como sus finalidades promover y estimular el desarrollo de la investigación científica y tecnológica, mediante la concesión de recursos para la investigación, formación de investigadores y técnicos, cooperación con las universidades brasileñas y el intercambio con instituciones extranjeras” [establecía como suas finalidades promover e estimular o desenvolvimento da investigação científica e tecnológica, mediante a concessão de recursos para pesquisa, formação de pesquisadores e técnicos, cooperação com as universidades brasileiras e intercâmbio com instituições estrangeiras] (CNPq, s.d.). Traducción del autor. Por otro lado, la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nivel Superior (CAPES), que tiene por objetivo reglamentar el sistema educativo, y que en 1953 implanta un programa universitario que “contrata profesores visitantes extranjeros, estimula actividades de intercambio y cooperación

una élite, no solo política, sino también cultural, y sobre todo técnica, de clase media-alta, que ayude al desarrollo nacional a medio plazo²⁵⁶. En este proceso de modernización los sistemas educativos cobran especial relevancia, y desde ellos se promueven ciertas disciplinas útiles para los desarrollos estratégicos nacionales o para la difusión propagandística en base a la cultura, como la arquitectura, el diseño industrial, gráfico y de producto, la música, el cine o la televisión. Pero en paralelo existe otro modelo de mecenazgo privado, de corte tradicional aunque apoye prácticas experimentales contemporáneas. Este mecenazgo da soporte a prácticas y disciplinas específicas, y tiene no tanto una finalidad pública, sino de respuesta a los intereses particulares de los promotores²⁵⁷.

Las políticas orientadas a la creación de estructuras culturales favorecen a un gran número de profesionales liberales e intelectuales jóvenes, que no solo entran en contacto con las teorías y las prácticas culturales – occidentales y centristas, en la práctica totalidad de los casos –, sino que adquieren los conocimientos necesarios para el desarrollo de una profesión y encuentran espacios donde ponerla en práctica. Este proceso es especialmente importante para el arte conceptualista, ya que muchos de los agentes que lo practican compaginan su trayectoria, de difícil inserción en el sistema-arte, con el desarrollo de profesiones técnicas y liberales. En este marco se ubican, por ejemplo, las becas cruzadas de Plaza en la Escola de Desenho Industrial (ESDI) de Rio de Janeiro y de Silveira en la universidad madrileña, y la posterior inserción de ambos en los sistemas universitarios de Puerto Rico y Brasil.

La actividad profesional de los agentes conceptualistas produce su *infiltración* en el sistema institucional del arte y la cultura, regido por la tendencia expansiva arriba mencionada. La infiltración, a su vez, conlleva el paulatino asentamiento de metodologías investigativas, procesuales, interdisciplinarias y experimentales dentro y a través de las instituciones. De este modo, la profesionalización deviene una necesidad de los artistas y agentes conceptualistas, y al mismo tiempo un valor para las instituciones. La actividad profesional repercute finalmente en el reconocimiento de los modos de hacer experimentales y conceptuales. A este respecto

entre instituciones, concede becas de estudios y apoya eventos de naturaleza científica” [contrata profesores visitantes estrangeiros, estimula atividades de intercâmbio e cooperação entre instituições, concede bolsas de estudos e apóia eventos de natureza científica] (CAPES 2019). Traducción del autor. Estos organismos, en coordinación, crean un substrato institucional que da soporte al desarrollo nacional, tanto a través del fomento de una élite culta, como a través de la entrada y salida de técnicos e investigadores.

256 Patrick Iber narra cómo, en el departamento latinoamericano del Congreso por la Libertad de la Cultura (CLC), se produce el paso del apoyo a intelectuales expertos en “asuntos humanos” – escritores, historiadores, etcétera –, al fomento de la investigación técnica y científica, especialmente en ciencias sociales (Iber 2015, 174-210): “Mercier [Vega, director del departamento latinoamericano del CLC desde 1961] amplió el papel de los estudios en las actividades del CLC y se centró en temas técnicos: la educación y la universidad en la sociedad, la estructura de los partidos políticos, el papel social de los militares, e incluso la demografía” [Mercier expanded the role of scholarship in CCF activity and was drawn to technical subjects: education and the university in society, the structure of political parties, the social role of the military, and even demography] (Iber 2015, 178). Traducción del autor. Para el caso español, véase, por ejemplo, el trabajo de Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla (Delgado Gómez-Escalonilla 2012).

257 En el caso español, la familia Huarte es un caso ejemplar. En el sentido de las políticas públicas, patrocina la Sala negra en el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) a partir de 1951, y más adelante los Encuentros de Pamplona (1972) (Saña 2017, 49-78), entre otras iniciativas; sin embargo, en la vertiente del mecenazgo privado, fomenta disciplinas avanzadas como el cine, a través de su productora X Films; el diseño industrial, a través de H Muebles; la arquitectura, con el apoyo a Sáenz de Oiza, por ejemplo en las madrileñas *Torres Blancas* a mediados de los sesenta; o la música experimental, con el mecenazgo del grupo ALEA (Saña 2017, 49-78).

puede traerse a colación el caso de Jorge Glusberg y su Centro de Arte y Comunicación (CAYC), fundado en Buenos Aires en 1968. La actividad de Glusberg se inscribe en el entramado institucional del arte y la cultura argentinos, aprovechando el ambiente atento e informado previamente desarrollado alrededor del Instituto Di Tella. Este ambiente, con amplias conexiones internacionales, y donde se apoya decididamente a las prácticas experimentales, es instrumentalizado por Glusberg para dar cobertura y apoyo al arte conceptual de su interés, desde las exposiciones, charlas y talleres que organiza en su centro²⁵⁸. También pueden ubicarse en la categoría de “infiltraciones” numerosas acciones de artistas conceptuales situadas entre el conceptualismo, la educación y los programas públicos, como las clases de John Baldessari en CalArts entre 1971 y 1988, que ponen en cuestión las metodologías de enseñanza de arte a través de la aplicación de modos de hacer conceptualistas. Baldessari convierte su enseñanza en arte conceptual, al mismo tiempo que CalArts renuncia a tener una enseñanza académica usual valorada mediante notas (Baldessari y Craig-Martin 2007; Baldessari y Knight 2012, 360-361). En Brasil, en 1971, se llevan a cabo los “Domingos de criação”, sesiones temáticas, experimentales y conceptuales, organizadas por Frederico Moraes para el Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro (MAM-RJ), y en las que participaron, entre otros artistas, Ivan Serpa, Antonio Manuel o Lygia Pape (Ruiz 2013, 52-56); o también el curso “Proposições criativas” sobre arte experimental en el espacio público impartido por Julio Plaza en Porto Alegre en 1971 (Plaza 1971a) – figura 41 –, que parte de las acciones de Robert Morris en el Campus de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico, como ha sido anotado. En este mismo orden puede ubicarse el taller de vídeo impartido en 1974 por Muntadas y Bill Creston en la Sala Vinçon de Barcelona (Mercader 2017), que abre las posibilidades de un espacio expositivo hacia lo educativo y las nuevas tecnologías. O finalmente el taller de arte mediante fotocopias que activa Hudinilson Jr. en la Pinacoteca do Estado de São Paulo entre 1982 y 1984²⁵⁹. En todos los casos anteriores, los artistas conceptuales se ubican en los intersticios de espacios institucionales existentes para, desde allí, poner en práctica modos de hacer procesuales, colectivos, participativos, en red, críticos y, en general, “desmaterializados”. De este modo se produce una retroalimentación entre sus modos de hacer y el propio marco en el que se insertan, enriqueciéndose ambos.

No obstante, la voluntad de profesionalización de los artistas conceptuales puede conducirlos también a buscar el desvío de estructuras ya establecidas del sistema-arte por la vía *opositiva*, esto es, yendo directamente contra la institución sin aprovechar sus capacidades, por entenderla dependiente del poder, opresora o injusta. Esta oposición sucede, por ejemplo, en el premio otorgado en las “Experiencias Visuales” (1967) del Instituto Di Tella de Buenos Aires: a petición de los participantes del evento, se modifica la normativa para que no haya un ganador, sino que se reparta el premio entre los participantes a parte iguales, en forma de honorarios de producción (Longoni 2004, 258). Otro suceso similar acontece en la III Bienal Coltejer (1972) de Medellín,

258 Para revisar la programación del CAYC pueden consultarse las gacetillas amarillas para difusión que el centro imprime y hace llegar a numerosos agentes artísticos internacionales. Puede encontrarse una gran recopilación en línea en el sitio web del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) en La Plata. Disponible en: <<http://caevcayc.blogspot.com/p/hojas-cayc.html>> [Consultado: 10 de enero de 2019]. Véase, en esta investigación, el subapartado 3.1.2., “El CAYC de Jorge Glusberg: difusión a toda costa”.

259 En 1984 se realiza una exposición en la propia Pinacoteca do Estado de São Paulo, “Arte Xerox”, en base a las experiencias del taller. Los archivos de la Pinacoteca conservan documentación al respecto (Hudinilson Jr. 1984).

donde tras las protestas de años anteriores sobre el fallo del jurado (s.n. 1970m; González, I. 1970; González, M. 1972; s.n. 1972c; Zuluaga 1972b), se decide eliminarlo (Coltejer 1972, s.p.)²⁶⁰. En general, todas las polémicas suscitadas por confrontaciones con las instituciones, sean como protestas por las malas prácticas, por la censura o por el trato injusto frente a unos agentes conceptualistas que buscan mejorar sus posiciones y visibilidad, pueden clasificarse dentro de estas prácticas opositivas, que buscan enfrentarse a las estructuras existentes para anularlas o desviar sus propósitos, con independencia de los resultados conseguidos. Ana Longoni recoge cómo el grupo de Artistas de Vanguardia de Rosario, que se organiza junto al Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura (FATRAC) en el proceso de intensa politización de las prácticas conceptualistas argentinas, rechaza participar en el Premio Braque de 1968 en protesta contra la censura y la represión en Argentina; se llega a sabotear el acto de entrega de premios, y algunos artistas resultan detenidos, entre ellos Roberto Jacoby, Ricardo Carreira, Margarita Paksa, Pablo Suárez o Eduardo Favario (Longoni 2014, 240-245)²⁶¹. En España, los artistas asociados al ya mencionado Grup de Treball, meses antes de su conformación, protestan activamente, emitiendo comunicados y cartas a la prensa, ante la selección de participantes de la muestra “TRA-73” (1973) en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, que excluía una propuesta a tres manos de Jordi Benito, Muntadas y Alberto Corazón, *Cuatro elementos* (1973)²⁶². En estos dos últimos casos no se consiguen parar, ni el Premio Braque, ni la muestra “TRA-73”; sin embargo suponen una toma de posición de los artistas conceptuales que no puede desvincularse de su voluntad de hacerse valer como agentes profesionales del campo del arte.

Respecto a las consecuencias de la profesionalización en la deriva del arte hacia el conceptualismo, en la revisión del caso de Julio Plaza y Regina Silveira del subapartado anterior ya se ha anotado el proceso de *retroalimentación* entre sus prácticas docentes y artísticas: desde un punto de vista crítico con la enseñanza de arte tradicional, la tematizan irónicamente, poniéndola en entredicho desde algunos de sus trabajos. En aquellos lugares donde tienen libertad de movimiento – o donde luchan por ella –, los agentes conceptuales ensayan nuevos modos de hacer y pensar el arte, fomentando consciente o inconscientemente la *interdisciplinariedad*

260 Sin embargo, no se consigue un modo de valoración más justo, puesto que se establece una comisión de expertos que hacen propuestas de compra de obras por parte de la empresa Coltejer (Garzón 1972b). Véase el subapartado 3.2.1., “El conceptualismo en la periferia de la periferia. Las Bienales Coltejer de Medellín y sus polémicas”.

261 En general, en Argentina, debido al contexto de creciente represión en la dictadura de Onganía y a la fuerza del entramado institucional del arte y la cultura organizado desde los años cincuenta – salones de arte, bienales, el entramado Di Tella, el Museo de Moderno de Arte Moderno, publicaciones y premios como *Ver y Estimar*, o el CAYC, entre otras plataformas –, se producen numerosas acciones de oposición al sistema-arte. La profesionalización de agentes artísticos conceptuales como Pablo Renzi, por ejemplo, que salta de la órbita del Di Tella a la del CAYC, les lleva a articular su crítica al sistema, antes que sobre reclamaciones de tipo sectorial, desde una ideologización completa de sus prácticas, denunciando la cooptación política-institucional del arte conceptual y de vanguardia. Por ejemplo, en su panfleto *La nueva moda* (1971), realizado con ocasión de la exposición “Arte de Sistemas” (1971) en el CAYC, denuncia el sustento al conceptualismo como una necesidad del mercado de arte de “renovar el stock periódicamente”, declarando su práctica artística “como medio para denunciar la explotación” (Renzi 1971; Longoni 2014, 59-61).

262 La muestra, organizada por Alexandre Cirici, Josep Corredor-Matheos y Daniel Freixes, pretendía revisar la vanguardia conceptualista catalana, pero la comisión organizadora rechaza el trabajo colectivo *Cuatro elementos* por la intervención del madrileño Alberto Corazón. Francesc Abad, Jordi Benito, Muntadas, Manuel Rovira, Francesc Torres, Àngels Ribé, Alicia Fingerhut y Jaume Sans escriben una carta pública pidiendo que fuesen los propios artistas quienes planteasen los criterios de selección, y no los críticos de arte (Mercader 1999a, 39-40; Parcerisas 2007, 243-244; 413-417).

desde procesos abiertos de *investigación activa*. La participación de los artistas conceptuales en ámbitos profesionales condiciona su búsqueda de soluciones más allá de lo artístico, en lugares como la ideología, la teoría crítica, la filosofía o las ciencias humanas y sociales, respecto al pensamiento; o las disciplinas científicas y técnicas – como la arquitectura, el diseño gráfico e industrial, las artes gráficas o los medios de comunicación –, e incluso la intervención política, respecto a la práctica. Al incidir en otros ámbitos, conocen de primera mano las prácticas de otros profesionales afines, viendo sus procesos y resultados y enriqueciéndose con el intercambio. De estas experiencias en común surgen contaminaciones de unos modos de hacer en otros, esto es, surge la interdisciplinariedad, pero no de un modo teórico, sino a través de la acción²⁶³. Un buen ejemplo de ello es el interés de los artistas conceptuales en los nuevos medios, canales y procedimientos, tales como las tecnologías de reciente aparición: computadores, vídeo, técnicas de copiado, dispositivos de comunicación o, simplemente, el correo por avión, entran de lleno en el proceso de profesionalización de los agentes conceptuales²⁶⁴. Esta interdisciplinariedad práctica, como apropiación, desborde y *détournement* de modos de hacer externos al arte, se relaciona directamente con una curiosidad crítica e investigativa, estrenando modos de investigación *desde, para y en* el arte. Se buscan nuevas funciones para procedimientos y objetos que ya disponen de una finalidad previa y clara en otras aplicaciones, y se hace uso de lugares poco habituales para el arte, tales como el espacio público, el correo postal²⁶⁵, los productos de circulación masiva, la radio, la televisión, los libros, los talleres de artista, las revistas y publicaciones, los monumentos, los centros y asociaciones culturales, la naturaleza, el cuerpo humano e incluso el cuerpo social, por mencionar algunos ámbitos de actuación, dispersos y heterogéneos. El impulso de borrar la distinción arte-vida, núcleo fundamental del conceptualismo, reside en esta voluntad de trabajar contra cualquier tipo de frontera en el arte, y crece con la profesionalización.

Otro de los puntos en los cuales destaca la profesionalización como proceso transformador de los modos de hacer artísticos es en el *establecimiento de redes de relaciones*. El ámbito del trabajo es un lugar privilegiado para generar alianzas y afinidades que, partiendo de lo profesional, lo desbordan en lo artístico y en muchos casos alcanzan lo personal. Resulta indudable que en la esfera pública los artistas conceptuales se ven obligados a interactuar con otros agentes; sin embargo, en el ámbito profesional estos agentes están organizados de antemano por funciones, posiciones y fines comunes, lo cual ayuda a generar sinergias que trascienden el ámbito de contacto, surgiendo nuevas conexiones y nodos, ampliándose las redes. Como ejemplo puede

263 Katarzyna Cytlak, historiando la fortuna crítica de Jorge Glusberg, fundador del CAYC de Buenos Aires, señala cómo este centro “había sido pensado en sus comienzos como un equipo de científicos y profesionales (arquitectos, ingenieros, psicólogos, sociólogos, químicos) que colaboraran con los artistas. El centro tomó como modelo al instituto neoyorquino EAT – Experiment in Art and Technology –, una organización sin fines de lucro cuyo objetivo era, sobre todo, facilitar el contacto entre artistas e ingenieros” (Cytlak 2018, 57-58).

264 El caso de la tecnología, así como de los “objetos y medios” como canales a través de los cuales se producen redes relacionales en el arte conceptual, se revisan en el segundo bloque de esta investigación, “Objetos, medios de masas y tecnologías de la comunicación como catalizadores de redes a través del Atlántico”.

265 El investigador brasileño Bruno Sayão, comenta sobre los artistas de arte-correo que: “tenían su fuente de sustento en otras actividades, sea en el campo del arte, sea en una profesión ajena al arte. De ese modo, la red no se fundamenta en el estímulo financiero, ni en la rivalidad que conlleva, sino en la cooperación y en la reciprocidad” [Esses artistas tinham sua fonte de renda em outras atividades, seja no campo artístico, seja em uma profissão alheia à arte. Dessa forma, a rede não se fundamenta no estímulo financeiro, nem na rivalidade que ele traz, mas na cooperação e na reciprocidade] (Sayão 2015, 19). Traducción del autor.

mencionarse el caso de León Ferrari durante su exilio en São Paulo entre 1976 y 1983, debido a la represión dictatorial argentina. Allí encuentra un ambiente experimental y conceptual muy organizado, donde los artistas – entre ellos Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Alex Fleming, Marcelo Nietsche o Hudinilson Jr. – activan iniciativas alternativas y experimentaciones gráficas y mediales, de las que el artista argentino participa, enriqueciendo su práctica²⁶⁶. A este trabajo en red debe añadirse que los artistas conceptuales profesionalizados, al ser conscientes de su propia posición sistémica, se apropian de las metodologías y los modos funcionales de las estructuras profesionales, tematizándolas y analizándolas desde el arte conceptual. En muchos casos, los agentes profesionalizados trabajan a través del *proyecto* – como los arquitectos o ingenieros –, produciendo trabajos y reflexiones artísticas a través de la *creación de equipos* que les permiten alcanzar habilidades y grados de complejidad y visibilidad que superan sus capacidades individuales²⁶⁷.

Pero no todas las consecuencias de la profesionalización sobre el arte experimental son netamente positivas. En este marco de análisis, puede surgir lo que Muntadas, en la entrevista que realiza a Silveira para su proyecto *Between the Frames* [Entre los marcos, Entre los fotogramas] (1983-1993), denomina como “doble producción”²⁶⁸. Sin especificar nombres, Muntadas pregunta a la artista por el hecho de haber, en el arte conceptual, “artistas rigurosos” que tienen “producciones dispares”. La respuesta de Silveira apunta hacia una problemática generacional en los años setenta, localizada en artistas que tienen que producir un trabajo “para vender” y otro experimental, para instancias de validación alternativas. Asimismo, señala que esta situación empieza a disolverse años después, con la aparición de un sistema de galerías que apoyan prácticas en el marco del conceptualismo. El surgimiento de un sistema-arte que apoya el arte conceptual produce, a su vez, un público comprador; para Silveira, solo a partir de entonces el artista puede empezar a tener

266 Ferrari participa, por ejemplo, de actividades de la Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo, o del taller de Arte Xerox de Hudinilson Jr. en la Pinacoteca do Estado de São Paulo (Wain 2016, 64-70; Giunta 2004, 35-36).

267 Solo recientemente la historiografía y la teoría del arte se han comenzado a dirigir hacia un análisis de las transformaciones en la actividad productiva de los trabajadores del arte, desde los años sesenta hasta las primeras décadas del siglo XXI, a partir de lecturas post-marxistas que ponen en crisis el capitalismo contemporáneo, sus nuevas formas de organización del trabajo inmaterial, y sus repercusiones en el sistema de valores de producción y de cambio. John Roberts ha revisado la pérdida de habilidades [*deskilling*] en el arte tras el *ready-made* duchampiano. Para Roberts en el arte se ha producido una disociación de la relación tradicional entre ojo y mano que conduce a un nuevo paradigma intelectual y técnico, aceptado – voluntaria o inconscientemente – por los y las artistas contemporáneos, en el que la manufactura no importa tanto como las relaciones cognitivas. Tal transformación conlleva efectos secundarios como la crisis de la autoría, y una necesaria dialéctica entre la adquisición y pérdida de habilidades [*skilling* y *deskilling*], en la cual el artista pierde – o abandona – sus capacidades tradicionales disciplinarias para introducirse en otros ámbitos como la gestión o administración, el trabajo en red u otros modos de trabajo inmaterial, en los que necesita nuevas habilidades (Roberts 2007, 81-100). Más recientemente Danielle Child analiza también este proceso, abordándolo desde un fenómeno particular: la aparición durante la década de los sesenta de empresas fabricantes de arte, a las cuales los artistas pueden acudir para desarrollar sus proyectos. Estas empresas fabricantes de arte sirven a Child para complicar los postulados de Roberts, pues no es solo el o la artista quien pierde o renuncia a sus habilidades en un entramado de valores como el del arte, un tanto especial por no basarse en la relación directa entre trabajo, producción y valor. Para Child, el hecho de que haya trabajadores asalariados, no artistas, que producen arte, complica el proceso de reconfiguración del trabajo artístico, que no solo se dirige hacia lógicas inmateriales, sino que también se sustenta, en parte, y sobre todo en los años sesenta y setenta, en las distintas transformaciones – del fordismo al post-fordismo – del trabajo en el ámbito general de la sociedad (Child 2019, 17-40).

268 Todas las citas entrecomilladas del texto a continuación han sido extraídas del material en bruto de la entrevista en vídeo realizada por Muntadas a Silveira en el marco de su proyecto *Between the Frames: The Forum* (1983-1993) (Muntadas 1992). Es posible consultar este material en el Arxiu del Centre d'Estudis i Documentació del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

una “producción única”. Sin duda, este fenómeno de la “doble producción” en algunos agentes conceptualistas apunta hacia un proceso de profesionalización orientado al mercado del arte. En vez de desarrollar una profesión técnica o liberal en paralelo a su práctica artística, escinden esta en una producción dispar, una de ellas enfocada a la experimentación, y otra a las estructuras mercantiles y de difusión del sistema-arte. Puede decirse que trabajan como artistas, por un lado, y como profesionales de la producción artística comercial, por el otro.

Muntadas continua la entrevista abriéndola a una segunda perspectiva sobre la profesionalización, ya revisada aquí: esta vez centrándose en Silveira, le pregunta por su relación con la educación²⁶⁹. La artista responde señalando que el intercambio educativo es enriquecedor, aunque “el artista que enseña tiene prestigio, estatus intelectual alto, y a veces intenta esconder su producción, o desligarla de la enseñanza”. Ante esta respuesta, Muntadas insiste: “Eso sería como una *doble producción*”. Esta doble, incluso triple producción – como profesionales liberales, como artistas profesionales, y como artistas experimentales, al mismo tiempo – resulta significativa del modo de trabajo de los agentes conceptuales, cuya necesaria entrada en la economía laboral es un hecho generalizado. Aunque hay casos, como en el trabajo de Baldessari en CalArts, anteriormente mencionado, en los que la práctica profesional se fusiona completamente con la artística, en otros la profesionalización de los artistas conceptuales, aunque enriquece al arte desde un ámbito externo, produce una disociación entre el arte que *se debe* y el que *se quiere* hacer. Con la aparición del mercado del arte en el tránsito entre los años setenta y los ochenta, se produce un fenómeno de retorno a modos de hacer relacionados con técnicas, materiales y estructuras tradicionales, disciplinarias, que en cierto modo puede abordarse como una evolución de esta problemática de la “doble producción”²⁷⁰.

Todos estos procesos, sean habitualmente entendidos positivamente, como la interdisciplinariedad a través de la investigación, la mejora de las condiciones laborales a través de la especialización, la ruptura de marcos preestablecidos, o el trabajo profesional en red; o negativamente, como la “doble producción” orientada hacia el mercado del arte, colaboran con la creciente institucionalización y reconocimiento de las prácticas conceptuales y experimentales. Como se ha indicado, este es un proceso recursivo entre las prácticas conceptualistas, la profesionalización y la institucionalización. La transformación del campo del arte conceptual provoca una paulatina aceptación e infiltración de sus modos de hacer, hoy en día todavía en proceso.

269 Recuérdese que, como ha sido revisado en el subapartado anterior, desde momentos tempranos de su trayectoria artística Silveira trabaja como docente universitaria.

270 Véase el subapartado 3.3.3., “Fin de fiesta versus proceso en curso: dos modelos teóricos para intentar comprender qué pasa con el arte conceptual”.

1.3. 1975-1982. La movilidad de los artistas conceptuales en un mundo que se abre a la globalización

1.3.1. Del arte post-studio al “colectivo” de los agentes-viajeros: el ensamblaje de la movilidad y el arte conceptual

En 1970 Jorge Glusberg invita al crítico, historiador del arte y artista estadounidense Willoughby Sharp, entonces director de la revista *Avalanche*, a realizar una serie de charlas en las recién estrenadas dependencias del CAYC, en Buenos Aires. El curso tiene por título “Del elementarismo a los Body Works” y está dividido en tres sesiones: “Elementos de elementarismo” – desde Yves Klein hasta Mike Heizer –, “Esculturas Post-Studio” – Carl André, Joseph Beuys, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Richard Serra, Keith Sonnier – y “Body Works” – Vito Acconci, Paul Cotton, Jan Dibbets, Terry Fox, Bruce McLean, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Richard Serra, Keith Sonnier, William Wegman – (CAYC 1970a) – figura 63 –. A lo largo de las sesiones, Sharp elabora una genealogía en clave escultórica que abarca desde el neodadaísmo hasta el arte del cuerpo, pasando por el arte de la tierra, el minimal y la anti-forma. Estas tendencias apuntan una clara línea evolutiva hacia el conceptualismo a través de una *desterritorialización* del arte, esto es, una voluntad por sacar al arte de su configuración tradicional, y otra *reterritorialización* del arte “desmaterializado” en nuevos lugares, como la naturaleza, el cuerpo y el campo de las ideas. Más allá del reconocimiento de que, en los setenta, ya hay una historiografía asentada de las prácticas experimentales en deriva hacia el conceptualismo que se difunde con la movilidad internacional de los agentes²⁷¹, resulta interesante poner atención en la expresión “*post-studio*”, que Sharp emplea en el título de la segunda charla: ¿qué significa?

El director de *Avalanche* toma esta expresión de Carl André, quien pasa por ser el primer artista en (auto)denominarse como *post-studio* por, literalmente, no haber tenido nunca un estudio (Baldessari y Knight 1992, 360; André y Rose 2013). Su práctica, basada en ideas formales fuertes, en el proyecto y en los materiales industriales o manufacturados por encargo, le permite operar de modo deslocalizado, sin la necesidad de un lugar habitual desde el que articular su trabajo (Ragaglia 2011; Vergne y Raymond 2015). Aunque la práctica artística de André tenga una resolución material, su metodología “escultórica” no está condicionada por ello, como venía siendo durante siglos; en este sentido, participa de la “desmaterialización” del arte. Sin embargo, cabe mencionar que, en su texto *The Dematerialization of Art* (1968), John Chandler y Lucy Lippard registran un proceso que repercute más en la pérdida de fisicidad de la obra de arte que en la actitud o modo de trabajo de los artistas. Para estos críticos estadounidenses no

271 Y que no varía en lo esencial respecto a la historiografía más cercana en el tiempo (Morgan 1996, 9-14; Guasch 2000, 27-198).

hay tanto un abandono del estudio, como una transición entre el taller y éste: “el taller se está convirtiendo de nuevo en un estudio. Esta tendencia provoca una profunda desmaterialización del arte, especialmente del arte como objeto y, si continúa avanzando, el objeto podría acabar siendo algo totalmente obsoleto” (Lippard 1973, 81)²⁷². Lippard y Chandler analizan una evolución del hecho artístico en la cual la materia, habitualmente manipulada en el taller del artista, deja paso a las ideas, cultivadas en la larga serie de espacios del pensamiento occidental que se inicia con el *studiolo* renacentista y conduce al estudio del artista conceptual – si lo hubiera –²⁷³. Pero André parece haber ido más rápido que la crítica; su paso no es del taller al estudio, sino que abandona cualquier lugar fijo de creación y pensamiento, por considerarlo contingente.

En 1971 Daniel Buren escribe el ensayo *The Function of the Studio* [La función del estudio], en el que postula que su trabajo artístico “procede de la extinción del estudio” (Buren 1971, 89). Lo que en André era una postura pionera, un tanto iconoclasta, en Buren se articula como otra más de las actitudes críticas del conceptualismo contra la tradición moderna de los lugares del arte, en la que el estudio sería el lugar *único* para la producción de arte, y el museo el lugar *único* para su exposición. Buren no está interesado en la distinción, más teórica que práctica, entre el taller y el estudio, entre la materia y la idea, que sí servía para apoyar el proceso de “desmaterialización” de Chandler y Lippard. Por el contrario, el artista francés trata del estudio en tanto que otro más de los espacios regulados del arte, en los que se despliegan roles adquiridos, códigos de comportamiento e intercambios comerciales: “El estudio es, por tanto, también una boutique donde encontramos arte listo para llevar”²⁷⁴. Su pretensión es poner en cuestión el sistema circulatorio del arte. Bajo el tradicional esquema artístico-espacial desplegado en el eje entre el estudio y el museo, el trabajo de arte no es portátil en su configuración primera, sino solo en tanto pasa de un refugio a otro. Esto tiene dos consecuencias directas: el trabajo artístico queda completamente aislado del mundo, y se homogeneiza, según el patrón demarcado por el museo, entendido como el destino final del arte. Buren desconfía de este proceso de transferencia entre el estudio y el museo. En el primero de estos espacios, el arte se acompaña del contexto y el proceso, donde se encuentran significativamente piezas fallidas y obras inacabadas, ofreciendo lo que el artista califica como la “*reality/truth*” del arte; el paso de esta “realidad/verdad” del estudio al espacio del museo, para Buren, se produce mediante la “instalación”, en su doble sentido de institucionalización y montaje. El artista francés se pregunta: “de hecho, ¿lo que está instalado no está cerca de estar establecido?”²⁷⁵.

Tanto André como Buren tratan de superar la rigidez del arte mediante el *détournement*

272 [The studio is again becoming a study. Such a trend appears to be provoking a profound dematerialization of art, especially of art as object, and if it continues to prevail, it may result in the object’s becoming wholly obsolete] (Chandler y Lippard 1968). Traducción del autor. En el original en inglés, Chandler y Lippard hablan de la transición entre el “*studio*” [estudio o taller, en el sentido de lugar de trabajo manual] y el “*study*” [estudio, investigación, en el sentido de lugar de trabajo intelectual].

273 Para una compilación con abundantes textos sobre el estudio de los artistas en la historia del arte y, especialmente en el siglo XX y el tránsito hacia el XXI, véase el *reader* editado sobre el tema por la Whitechapel Gallery de Londres (Hoffmann 2012).

274 [The studio is thus also a boutique where we find ready-to-wear art] (Buren 1971, 84). Traducción del autor.

275 [In fact, isn’t what is installed close to being established?] (Buren 1971, 88). Traducción del autor.

conceptualista de los modos de hacer tradicionales. La postura antimoderna les lleva a abandonar cualquier lugar fijo tanto para su actividad creativa como para la visibilidad de su trabajo. El hecho de desplazar el arte fuera de sus espacios habituales como el museo o el estudio es al mismo tiempo causa y consecuencia de las transformaciones que conducen al arte conceptual. La crítica sistémica de Buren, su renuncia al estudio, toma cuerpo en sus conocidas listas verticales, que se presentan en lugares diversos, sean públicos o privados, institucionales o alternativos – figura 64 –. Pero sobre todo se relaciona con su actividad en movimiento constante, como agente conceptualista que trabaja de modo internacional, viajando y comunicándose a través de las vías abiertas por la *Jet Age* que han sido revisadas anteriormente. En 2007 el propio artista revisita su texto de 1971, señalando que su diagnóstico sobre el estudio sigue todavía vigente. Pero añade una interesante reflexión, en la que vincula el hecho de no tener un estudio fijo con una actitud propia de la figura que en las páginas siguientes de esta investigación será definida como *agente-viajero*:

En 1968, cuando decidí dejar el estudio, no me había dado cuenta de todas las implicaciones. [...] No tener un estudio, así como tener un estudio, implica automáticamente la producción de un cierto tipo de trabajo. Veo que en la fecha en que ya no pueda moverme o viajar, como lo he hecho en los últimos cuarenta años, dejaré de trabajar o mi trabajo será diferente. Lo único que puedo imaginarme ayudando a mantenerlo en su forma actual podría ser mi larga experiencia de moverme y mirar en diferentes lugares. Quizás con la documentación todavía podría trabajar, pero echaría de menos esos pequeños detalles que sólo puedes ver cuando estás allí, cuando conoces gente.²⁷⁶

Para Buren, el movimiento, y la experiencia del lugar derivada del mismo, son piezas clave para la producción de arte. Su metodología *post-studio* no solo tiene un vínculo causal con la movilidad, sino que, al mismo tiempo, la movilidad es ahora intrínseca a su práctica de arte conceptualista, hasta tal punto que si deja de poder moverse, no está seguro de poder continuar haciendo el mismo arte. Esta es la primera característica del *agente-viajero*: el movimiento no solo acompaña a la práctica artística – no solo es instrumental –, sino que se ubica en su mismo núcleo.

El artista estadounidense John Baldessari es otro ejemplo capital para la relación de las prácticas *post-studio* con las de un *agente-viajero*. En 1971, Baldessari es contratado para impartir clases de pintura en CalArts, un centro educativo y experimental abierto ese mismo año en California. Sintiendo incómodo con la enseñanza de pintura, enseguida hace una propuesta para impartir una materia titulada “Post-Studio Art”²⁷⁷. Con ella busca encajar su docencia con su práctica

276 [In 1968, when I decided to quit the studio, I hadn't realized all of the implications. [...] To not have a studio, as well as to have a studio, automatically implies the production of a certain type of work. I can see that the date when I cannot move or travel any more, as I have done over the past forty years, I will either stop working or my work will be different. The only thing that I can imagine helping to keep it going in its present form might be my long experience of moving and looking at different places. Perhaps with documentation I could still work, but I would miss those little details that you can only see when you are there, when you meet people] (Buren 2007, 91). Traducción del autor.

277 “Supongo que no sabían cómo llamarme [sino “pintor”]. Así que fui y le dije a Paul Branch que eso era una tontería y que me hacía sentir incómodo. ¿Puedo idear una clase más acorde con las cosas en las que estoy pensando? Me pidió una propuesta y pensé en llamarla Arte Conceptual, pero me pareció demasiado estrecha y proscrita. Creo que la frase “Post-Studio” se la debo a Carl André. Sé que no lo acuñé. Pero parecía ser más inclusivo, e indicaría a la gente que en la clase no se trataría de embadurnar lienzos o romper piedras, sino de que podría haber otro tipo de situación” [I guess they didn't know what else to call me. And so I went to Paul

artística (Pardo y Dean 2012, 374). Las clases *post-studio* de Baldessari consisten en una breve historia del arte contemporáneo, que acompaña con materiales como revistas y catálogos, traídos de sus múltiples viajes por Europa y los Estados Unidos²⁷⁸. Como Baldessari está estrechamente conectado con las redes relacionales del arte conceptual, en muchas ocasiones los participantes de sus clases no tienen que esperar a que una exposición aparezca publicada para saber de ella: el profesor les informa rápidamente con sus impresiones, ilustradas con documentación tomada por él mismo.

KNIGHT: He notado que en 1972 tuviste seis exposiciones individuales en Europa. ¿Fuiste a Europa para alguna de ellas?

BALDESSARI: Para todas. [...] Lo mejor del hecho de viajar fue conocer a artistas que estaban interesados en algo similar a lo que yo estaba interesado. Creo que fue una época muy importante para muchos artistas, porque los pasajes aéreos eran baratos, y los marchantes tenían la idea de que uno traía al artista y él hacía el trabajo allí, en lugar de enviar arte. De este modo, lo que envías es en realidad al artista. Y eso fue increíblemente valioso para mí – y a su vez valioso para CalArts, porque pude compartir mis experiencias allí.²⁷⁹

La actividad artística de Baldessari se pone al servicio de sus clases, transformándolas en una experiencia conceptual. Pero también al contrario, el artista convierte su docencia en una vertiente más de su práctica artística, unificando su profesionalización y su actividad conceptualista, como puede apreciarse, por ejemplo, en su definición tautológica de lo que es una pintura, expresada a través de una pintura en *What is Painting* [Qué es pintura] (1968) – figura 65 –. De este modo, el arte conceptualista se amplía, ensanchando sus límites en el diálogo horizontal y colaborativo “entre artistas”: tanto con los alumnos, como también con otros artistas afines, pues las clases de Baldessari cuentan con la presencia de muchos agentes que conoce en el ámbito profesional e invita a CalArts²⁸⁰. Asimismo, la ruptura con la espacialidad tradicional del sistema-arte operada por Baldessari es doble. Además de sus clases ser *post-studio*, en un ir y venir entre

Branch and said this is really kind of silly and makes me uncomfortable. Can I devise a class that’s more in keeping with the things I’m thinking about? He asked for a proposal and I thought about calling it Conceptual Art, but that seemed too narrow and too proscribed. I think I owe the phrase “Post-Studio” to Carl André. I know I didn’t coin it. But it seemed to be more broadly inclusive, and would indicate to people the class would not be about daubing away at canvases or chipping away at stone, that there might be some other kind of class situation] (Baldessari y Knight 1992, 360). Traducción del autor.

278 Sophie Richard, en una investigación póstuma, revisa las redes de relaciones comerciales e institucionales entre los artistas conceptuales norteamericanos y un reducido grupo de galerías y centros de arte europeos. Entre los artistas que revisa, se encuentra John Baldessari, quien indica que la investigación de Richard debería llamarse “la cara oscura del arte conceptual” (Richard, S. 2009, 37)

279 [KNIGHT: I noticed in 1972 you had six solo shows in Europe. Did you go to Europe for any of these shows? / BALDESSARI: Every one of them. [...] [T]he best thing about it [travel] was meeting artists that were interested in something similar to what I was interested in. I think it was a very important time for many artists, because air fares were cheap, and dealers had the idea that you bring the artist over, and you do the work there, rather than shipping art. And so what you ship is actually the artist. And that was incredibly valuable for me – and in turn valuable for CalArts because I could share my experiences there] (Baldessari y Knight 1992, 362). Traducción del autor.

280 Al ser preguntado por ello, Baldessari no aporta nombres concretos, sino señala que era el “cupido” o el “chulo” de CalArts, invitando a todo aquel que le parecía interesante. Destaca una anécdota de las reticencias de Sol LeWitt para acudir al centro educativo, por lo que al final consigue atraerlo desplazando las clases a un bar cercano (Baldessari y Knight 1992, 361).

el aula, el estudio, el taller y el laboratorio del artista, también desbordan el espacio de la escuela – otro espacio tradicional del arte –, sucediendo en lugares tan dispares como el Museo de Cera de Hollywood, en cementerios, u otras “salidas de campo no necesariamente relacionadas con el arte”. En palabras de Baldessari: “uno de mis trucos era que tendríamos un mapa en la pared, y alguien le lanzaría un dardo al mapa, y ese día iríamos a ese lugar. Podían [los participantes] tomar sus cámaras de vídeo y de fotos, y hacer lo que quisieran mientras estábamos ahí fuera”²⁸¹.

Como puede observarse en la última cita, en la asignatura “Post-Studio Art” no solo intervienen las actividades fuera de los espacios tradicionales del arte y la profesionalización del profesor como artista conceptual, quien aporta su modo de operar y comunicarse en red. También juega un papel esencial la portabilidad de los medios tecnológicos audiovisuales²⁸². Estos procedimientos, en conjunción, se articulan en una crítica al sistema del arte propia del conceptualismo, en tanto que tiene cierto aspecto tautológico: la posibilidad de contravenir las estructuras tradicionales emerge de una (auto)consciencia de las propias condiciones y posibilidades. En el caso de Baldessari, educación, movilidad, conceptualismo y medios audiovisuales se combinan en una sola práctica artística múltiple que, dependiendo de esos cuatro ámbitos, se erige en un análisis ácido de los mismos. Partiendo de aquí, la segunda de las premisas de los *agentes-viajeros*, tal y como se caracterizan en esta investigación, es la articulación desde el conceptualismo de una consciencia crítica de los desarrollos del mundo contemporáneo que posibilitan la existencia y circulación de las propias prácticas conceptuales²⁸³.

En el espacio sud-atlántico del conceptualismo, al igual que en el nor-atlántico, muchos artistas inician sus carreras con numerosos viajes que les permiten establecer conexiones con otros agentes y contextos; de este modo elaboran un mapa situacional del campo del arte en el que establecer su posición relativa. Entre ellos, David Lamelas es calificado como “nómada” con especial insistencia (Alberro 2016; De Llano 2016). Este artista argentino, tras participar en el núcleo experimental del Instituto Di Tella en Buenos Aires²⁸⁴, representa a su país en la Bienal

281 [One of my tricks was just that we'd have a map up on the wall, and somebody would just throw a dart at the map, and we would go there that day. They could take their video and still cameras, and do whatever they wanted to do while we were out there] (Baldessari y Knight 1992, 361). Traducción del autor.

282 En especial el videograbador Sony Portapak; Baldessari destaca el sorprendente número de cámaras portátiles de vídeo – hasta veinticinco – que “de modo laxo” facilita CalArts a sus profesores y estudiantes. Asimismo, allí es donde el artista realiza sus primeros vídeos. (Baldessari y Knight 1992, 360-361). Véase el bloque 2.3., “1965-1985. TV / VT: La televisión y el vídeo como opciones para el arte conceptual en la sociedad de los medios”.

283 Baldessari tematiza el imaginario turístico y tecnológico de la *Jet Age* en diversas obras, entre ellas, *Bird to Airplane to Bird* [Pájaro a avión a pájaro] (1971); *Fifteen Airplanes* [Quince aviones] (1974) o *Embed Series: Oiled Arm (Sinking Boat and Palms)* [Serie incrustada: brazo aceitado (barco hundiéndose y palmeras)] (1974). Asimismo, desde su entrada en CalArts, sus reflexiones tautológicas sobre el arte de finales de los sesenta en forma de cuadros de acrílico con letras sobre un fondo neutro – *Painting and Drawing* [Pintar y dibujar] (1966-1968); *Painting for Kubler* [Pintura para Kubler] (1966-1968), o *Tips for Artists Who Want to Sell* [Consejos para artistas que quieren vender] (1966-1968) – dan paso a trabajos que tematizan críticamente la educación – *I Will Not Make Any More Boring Art* [No haré más arte aburrido] (1971), *Choosing a Text, a Color, a Date, and a Photograph* [Escoger un texto, un color, una fecha y una fotografía] (1971) o *Floating: Color* [Flotante: color] (1972) –. En algunas propuestas, unifica ambos imaginarios críticos, como en *Ingres and Other Parables* [Ingres y otras parábolas] (1971), en la que en varios paneles se comparan fotografías – un clavo, un bolígrafo, una piedra, una oreja, las pirámides de Giza, un sobre de correo por avión, un avión, etcétera – con parábolas escritas, muy irónicas con el sistema-arte, y que tienen una moraleja (Pardo y Dean 2012).

284 Junto a Marta Minujín y Rubén Santatónin, forma parte del colectivo que realiza *La Menesunda* (1965), por ejemplo (Comer 2005, 107).

de São Paulo de 1967 y, al obtener un premio²⁸⁵, lo hace también un año después en la Bienal de Venecia, donde instala *Office of Information about the Vietnam War at Three Levels: The Visual Image, Text and Audio* [Oficina de información sobre la Guerra de Vietnam en tres niveles: imagen visual, texto y audio] (1968) – figura 66 –²⁸⁶. Ese mismo 1968 Lamelas se traslada a Londres y, tras unos años de trabajo conceptual por Europa entre artistas afines como Marcel Broodthaers, Victor Burgin o Daniel Buren, en 1975 cambia el viejo continente por Los Ángeles. En sus movimientos participa de los hitos del conceptualismo europeo y norteamericano, como la exposición “Information” (1970) del MOMA, comisariada por Kynaston McShine, o la Documenta V (1972), organizada por Harald Szeeman. Lucy Lippard menciona en su *Six Years* la publicación de Lamelas *Publication* (1972), que consiste en una serie de preguntas sobre arte realizadas a diversos agentes relacionados con el conceptualismo de Europa y los Estados Unidos, entre ellos la propia Lippard (Lippard 1973, 268-273). Una vez en Los Ángeles, la práctica de Lamelas vira hacia el cine experimental de corte estructuralista, queriéndose desvincular de un conceptualismo que entiende demasiado parco:

Muy temprano, me separé del movimiento conceptual porque me parecía limitado. Siempre me interesó el lujo visual. Enseguida empecé a interesarme por la ficción, que será usada en los ochenta por James Welling, Jack Goldstein, David Salle, pero que en ese momento estaba completamente negada por el conceptualismo, que despreciaba todo glamour. (Katzenstein 2006, 22)

Conforme los artistas conceptuales se profesionalizan y el arte conceptual entra poco a poco en las instituciones, algunos artistas dejan de sentirse cómodos bajo tal denominación. En el espacio sud-atlántico esto sucede especialmente en Argentina, donde un tejido institucional muy asentado, y un contexto de dictadura, confluyen en un rechazo de los artistas a la cooptación institucional²⁸⁷.

La trayectoria de Lamelas cobra aquí importancia por dos motivos. El primero, evidente, es su movilidad *desde* el espacio sud-atlántico *hacia* el nor-atlántico, estableciéndose siempre en lugares de importancia, pero un tanto descentrados respecto al eje París-Nueva York, como Londres y Los Ángeles. En la serie fílmica *Time as Activity* [Tiempo como actividad] (1969-2017), empezada en Düsseldorf – figura 67 – y que continúa todavía hoy en día – la última versión está hecha

285 En São Paulo Lamelas presenta estructuras primarias de aluminio y acrílico, con luces, a modo de grandes volúmenes que juegan con el espacio y la perspectiva. Es premiado junto a Jasper Johns, Cesar, Tadeusz Kantor, Flávio de Carvalho, Fumiaki Fukita, Michelangelo Pistoletto, Jan Schoonhoven y Josua Reichert (FBSP 1967, s.p.).

286 Trabajo que hace de bisagra entre las propuestas objetuales minimalistas de la práctica argentina de Lamelas, y un arte completamente conceptual, relacionado con el tiempo, el espacio y el lenguaje realizado posteriormente. Consiste, como dice literalmente su título, en un aparato que recibe noticias sobre Vietnam, y una oficinista que las lee cuando llegan. Receptor y oficinista están situados en un espacio cerrado con vidrios transparentes. La *Oficina de información* brinda a Lamelas el interés y la amistad de Marcel Broodthaers, quien lo introduce en el *milieu* conceptual europeo (Comer 2005, 110-111; Alberro 2016, 153-154). Este trabajo de Lamelas se relaciona estrechamente con otras experimentaciones similares en el “Arte de los Medios” argentino de los mismos años; ese mismo 1968 Roberto Jacoby presenta en las “Experiencias 68” del Instituto Di Tella un teletipo que recibe noticias del mayo francés desde la agencia France Press (Vindel 2014, 92).

287 En Argentina, además de Lamelas, Juan Pablo Renzi es otro ejemplo de renuncia al conceptualismo (Longoni 2014, 60). En España, el Grup de Treball reconoce tal contradicción en el arte conceptual, sobre todo a partir de la publicación del n.º 28 de la revista *Qüestions d'Art*, que ellos mismos editan (Mercader 1999a, 94).

en Madrid –, Lamelas ofrece una medida del tiempo objetiva, al anunciar la duración exacta de la escena que muestra a continuación. Los filmes constan de escenas rodadas en espacios no connotados de cada ciudad en la que se graban, cuyos nombres se añaden al título de cada versión²⁸⁸. Al exhibirse, se acompañan de fotografías de contenido similar. La movilidad afecta al trabajo, puesto que el dispositivo cobra sentido con la repetición facilitada por la movilidad, produciendo variaciones de significado. De este modo, sobre *Time as Activity* se han destacado aspectos diferentes dependiendo de las versiones y el contexto: desde el propio nomadismo del artista, a la crítica a la objetividad del medio fílmico; desde la fabricación del tiempo en el espacio urbano, a la “cronofobia” ante el “tiempo infinito” de los medios de comunicación de masas (González, C. 2017). En paralelo, y desde finales de los sesenta, Lamelas realiza series de retratos de amigos y colaboradores en los distintos lugares por los que pasa, evidenciando una conectividad que no puede venir dada sino por la movilidad de un *agente-viajero*. Estas series comienzan con las fotografías de *Antwerp-Brussels (People and Time)* [Amberes-Bruselas (gente y tiempo)] (1969), y se extienden en *London Friends* [Amigos de Londres] (1974), en la cual los retratos son hechos por un fotógrafo profesional, o en *Los Angeles Friends (Larger than Life)* [Amigos de Los Angeles (A tamaño ampliado)] (1976), serie compuesta de retratos dibujados por el artista.

Según estas actividades, Lamelas cumple con las premisas de un *agente-viajero* que se han indicado más arriba: el movimiento no solo es instrumental, sino que se ubica en el centro de la práctica de este artista; y esta, a su vez, se inclina hacia un análisis crítico de los desarrollos del mundo contemporáneo que posibilitan su condición de artista conceptual en movimiento, tales como la variación perceptiva del tiempo en el marco de movilidad y comunicaciones ampliadas de la *Jet Age*, la política internacional, o el establecimiento de redes relacionales. Pero, más allá de esta primera caracterización de Lamelas como *agente-viajero*, el segundo motivo para traer a colación a este artista es sugerido en el catálogo de la muestra “David Lamelas. Extranjero Foreigner Étranger Ausländer” (2006) (Herrera 2006) por la comisaria y crítica argentina Inés Katzenstein:

[C]uando su obra se transforma, no lo hace para alinearse con el *mainstream* de cada momento o ciudad, sino para situarse en un punto preciso, a la vez mimético y exterior, desde donde observar e interactuar con cada formación sociocultural. Al mismo tiempo, las mudanzas fundamentales de Lamelas [...] parecen haber respondido a la certeza de que algo de lo que la obra estaba demandando en cada circunstancia ya se encontraba latente en la nueva localidad. Dicho de otra forma, en Lamelas la obra no solamente reacciona a cada contexto, sino que *el artista genera cada cambio de residencia cuando su obra ya mutó*, y el viaje se construye como la búsqueda de un contexto más rico para un nuevo modo de producción. (Katzenstein 2006, 15, cursiva en el original)

Katzenstein señala aquí una tercera característica de los *agentes-viajeros*: la búsqueda constante

288 Ha realizado versiones, hasta el momento, en Düsseldorf, Berlín, Londres, Los Ángeles, Sant Gallen, Nueva York, Varsovia, Nápoles, Milán y Madrid. En otras ocasiones realiza trabajos derivados, como la performance *Time*, en la que una fila de personas enuncian los minutos y, al cabo de unos pocos, pasan el turno a sus compañeros, o *Film 18 Paris IV 70* (1970), donde sus colegas Raúl Escari, Pierre Grindberg y Daniel Buren cuentan tres minutos reales en sendas escenas (González, C. 2017).

de contextos afines para el desarrollo de sus prácticas. Pero, además, la frase destacada en cursiva en la cita anterior propone una cuestión interesante: ¿es la movilidad, como fenómeno contextual en la *Jet Age*, aquello que interfiere en el agente, transformando sus prácticas; o son las transformaciones artísticas las que impelen a los artistas a moverse, como plantea Katzenstein sobre Lamelas? ¿Hay precedencia de la movilidad sobre el conceptualismo, o al contrario, una precedencia del conceptualismo sobre la movilidad? Según la crítica y comisaria argentina, en Lamelas las “mutaciones” existen antes de moverse, y residen en su trabajo hasta que eclosionan en un nuevo contexto afín para ello. Pero, ¿es seguro que este razonamiento sea extrapolable a otros casos?.

Estas preguntas hacen necesario el análisis pormenorizado de lo que ocurre en el núcleo activo de la figura del *agente-viajero*, para lo cual la Teoría del Actor-Red (TAR) resulta una buena herramienta interpretativa. A través de la TAR, el teórico de la ciencia Bruno Latour propone superar una simplificación muy extendida en la teoría crítica: el uso de determinismos “sociologistas” para explicar cuestiones complejas, como los hechos científicos – o culturales, o históricos – de relevancia²⁸⁹. Bajo ese “sociologismo”, la explicación de las transformaciones del arte hacia el conceptualismo y su relación con la movilidad y las comunicaciones extendidas del final de la Guerra Fría, podría explicarse por un simple reflejo de las superestructuras en los cambios socioculturales. Pero Latour refuta la idea de una reducción de este tipo, que denomina “taquigráfica”, en la cual “lo social” se emplea como si se tratase de un “material” del cual pueden estar hechas las relaciones entre agentes, cosas y procesos (Latour 2005, 13-35). Para poder conocer cómo se producen las relaciones, “agrupaciones” o “ensamblajes” de agentes en el entramado social, este autor propone, en primera instancia, repensar la relación sujeto-objeto como un producto falsante y jerárquico devenido de la modernidad. Para operar más allá de este binomio, Latour postula dos tipos de actores: los “humanos” y los “no-humanos” (Latour 2005, 96-128), de modo que ninguno de ellos está por encima, o por delante, del otro (Latour 1999, 210-212). La relación entre ambos no es opositiva, pues no busca ni la cosificación de los primeros, ni la humanización de los segundos:

La TAR no es la afirmación vacía de que son los objetos los que hacen las cosas “en lugar de” los actores humanos: dice simplemente que ninguna ciencia de lo social puede iniciarse siquiera si no se explora primero la cuestión de quién y qué participa en la acción, aunque signifique permitir que se incorporen elementos que, a falta de mejor término, podríamos llamar no-humanos. (Latour 2005, 107)

En segunda instancia, Latour propone que para comprender un hecho debe analizarse el “colectivo” que forman los actores humanos y no-humanos que participan de él. Este colectivo es el que lleva a cabo la acción que produce el hecho. En él se produce una “mediación” entre los actores, en la que Latour destaca cuatro procesos: la “interferencia”, por la cual no es ni el actor

289 Aunque Latour proponga inicialmente sus teorías en relación a los estudios de la ciencia, con la finalidad de estudiar los fenómenos evolutivos científico-técnicos, estos pueden aplicarse en otras disciplinas, como la historia general o del arte, la antropología, o la etnografía, entre otras. El notable interés demostrado por la TAR es debido a esta potencia transdisciplinar. Un ejemplo capital desde la antropología es el trabajo de Eduardo Viveiros de Castro (2013, 255-287).

humano ni el no-humano – o cualquiera de las combinaciones posibles – quien produce la acción, sino ambos reunidos en una tercera agencia simétrica; la “composición”, que indica que una acción solo puede llevarse a cabo mediante la agencia conjunta de varios actores; el “pliegue del tiempo y el espacio”, que no es sino la toma de consciencia de que los actores están a su vez compuestos por múltiples colectivos replegados que, solo en determinados momentos, cuando se les pone atención, se hacen visibles²⁹⁰; y la “delegación”, el proceso por el cual una acción puede variar de significado al pasar por un colectivo, en un juego de traducciones en el que ese colectivo puede incluso hacer innecesaria la presencia de los agentes que inician la acción (Latour 1999, 208-258).

No bastaría, por tanto, con decir que la transformación efectiva de los modos de hacer en el arte conceptual es dada por las transformaciones sociales en el contexto de la *Jet Age*. La movilidad no es una causa que se refleja directamente en la evolución de la práctica de Lamelas, al igual que tampoco la transformación del arte de Lamelas es una causa que se refleja directamente en su movilidad, como plantea Katzenstein de un modo inverso al que Latour denomina como “sociologista”. Retomando el caso de Lamelas desde la TAR se comprueba que, al formar su práctica conceptualista y su movilidad un “colectivo” bajo la figura del *agente-viajero*, no puede haber precedencia de una agencia sobre la otra, puesto que ambas “interfieren” simétricamente, unificándose las causas y los efectos en una tercera agencia compuesta. La respuesta a la pregunta que emerge del razonamiento de Katzenstein – ¿es el viaje, como fenómeno contextual en la *Jet Age*, aquello que interfiere en Lamelas, transformando sus prácticas; o son las transformaciones artísticas las que impelen a Lamelas al movimiento? – solo puede responderse diciendo que ni una cosa, ni la otra. No importa la existencia, latente o explícita, de las transformaciones en su práctica artística antes de cambiar de localización. No importa si es la movilidad lo que le impele a retratar a sus amigos en cada localización, mostrando a través de sus retratos la necesidad de establecer redes relacionales; tampoco importa si es, al contrario, la necesidad de encontrar contextos afines, aquello que le lleva a establecer esas redes que acaba presentando como proyectos de arte. Es indiferente si es el viaje transatlántico hasta Venecia, o las protestas que allí se encuentra²⁹¹, aquello que empuja al artista a proponer la Oficina de información en la Bienal de Venecia de 1968. No hay precedencia entre movilidad y conceptualismo; ambos se apoyan y retroalimentan.

En un relato multicapa como el que aquí se propone, el contexto de movilidad aumentada por la *Jet Age* en la Guerra Fría tardía, en transición hacia la globalización, forma un todo recursivo con las propuestas conceptuales y los procesos evolutivos del campo artístico. El movimiento de un *agente-viajero* no es una acción llevada a cabo por fuerzas sociales homogéneas; por el contrario, se trata de una acción colectiva “que reúne diferentes tipos de fuerzas entretrejidas

290 El propio Latour define este proceso como “cajanegrización”, y lo define del siguiente modo: “**cajanegrizar o encerrar en una caja negra** Esta es una expresión tomada de la sociología de la ciencia que se refiere al modo en que el trabajo científico y técnico aparece visible como consecuencia de su propio éxito. Cuando una máquina funciona eficazmente, cuando se deja sentado un hecho cualquiera, basta con fijarse únicamente en los datos de entrada y los de salida, es decir, no hace falta fijarse en la complejidad interna del aparato o del hecho. Por tanto, y paradójicamente, cuanto más se agrandan y difunden los sectores de la ciencia y de la tecnología que alcanzan el éxito, tanto más opacos y oscuros se vuelven” (Latour 1999, 362). Negrita en el original.

291 “Lamelas y los demás artistas participantes en la Bienal fueron recibidos al grito de ‘fascistas’, por los estudiantes que se manifestaban a las puertas de los Giardini, indignados tanto por el ritual burgués y auto-satisfecho que este evento representaba, como por el silencio ante la guerra de Vietnam” (De Llano 2016, 216-217).

justamente porque son diferentes” (Latour 2005, 111). Un razonamiento causa-efecto no llega a explicar aquello que realmente sucede en la actividad de los *agentes-viajeros* hacia el conceptualismo. Las explicaciones genéricas “por lo social” sirven a la vez de comodín y pantalla. Entender el viaje como un actor no-humano, que forma un colectivo con los artistas en la figura del *agente-viajero*, aporta otra perspectiva a la explicación de la evolución de arte hacia el conceptualismo, operando en base a lo que Latour considera como una “sociología de las asociaciones”, frente a una “sociología de lo social” (Latour 2005, 24).

En el colectivo del *agente-viajero*, el viaje se asocia con los modos de hacer de artistas y otros agentes humanos del campo del arte, formando una única agencia que desvía los objetivos tanto de la movilidad en sí como de los agentes artísticos. La reconfiguración de los roles tradicionales del sistema-arte, la profesionalización, el proceso “desmaterializador” de la práctica artística, el abandono del estudio de André y Buren, o la sustitución de la movilidad de las obras de arte por la movilidad de los artistas a la que apunta Baldessari, son algunos de los desvíos – o “delegaciones”, en terminología de Latour – que los artistas experimentan al formar parte de un colectivo con el viaje. Al mismo tiempo, si los objetivos primeros del aumento de la movilidad en la Guerra Fría tardía son la modernización de los estados-nación y su posicionamiento en la arena internacional de tardocapitalismo, en tanto que el viaje participa del colectivo de los *agentes-viajeros*, tal movilidad se ve a su vez desviada, o delegada, hacia otros objetivos, articulados como una crítica al propio viaje, al turismo, al espacio público, a los medios de comunicación de masas, a la homogeneización de la cultura, u otras consecuencias de la *Jet Age*, tal y como sucede en Buren, Baldessari, Lamelas, Muntadas, Valcárcel Medina o Ginzburg, por citar únicamente los casos empleados en este apartado de la investigación.

En una efectiva evolución de las prácticas artísticas hacia el conceptualismo, no solo son el viaje y los artistas – o la movilidad y el conceptualismo –, como actores principales del colectivo de los *agentes-viajeros*, quienes producen la transformación del arte. Por el contrario, si se abre la caja negra de ese colectivo, aparece un complejo entramado de agrupaciones y vínculos compuesto por múltiples actores que se relacionan en otros tantos colectivos, a su vez plegados en el tiempo y en el espacio. Los aviones, el crecimiento de las clases medias, Clement Greenberg, las cámaras de vídeo, el turismo, la ONU, los artistas, el MOMA, los críticos, el precio del petróleo, Mao, el Ché Guevara, las heliografías y las fotocopias, la guerra de Vietnam, las dictaduras, el Instituto de Cultura Hispánica, las universidades, etcétera; todos ellos son agentes humanos y no humanos cuyas interacciones o ensamblajes quedan replegados en el colectivo del *agente-viajero*. El empleo de esta figura responde, por tanto, a la necesidad teórica de comprender una multiplicidad. Tanto la propuesta de este constructo como la apertura de su caja negra, proponen que el estudio de las redes complejas en la historia del arte no debería enfocarse ni desde el entramado de nodos y enlaces hacia el contexto, ni al contrario, sino en un entendimiento conjunto, en colectivo, de todos los elementos que conforman la red, incluyendo su ámbito externo²⁹².

292 Podrían aplicarse razonamientos similares a otros momentos y procesos históricos, tal y como aquí se ha indicado con los *agentes-viajeros* respecto al desarrollo del arte conceptual en sus relaciones entre España y América Latina. Por ejemplo, el sociólogo francés Pierre Bourdieu, a pesar de practicar una sociología *dura* basada sobre todo en datos cuantitativos, cuando analiza la emergencia del campo literario en la Francia del siglo XIX, no opera sino en base al asentamiento de la novela; de este modo, escritores, como agentes humanos; y

En este punto, cabe apoyar esta definición de la figura del *agente-viajero* realizada desde la TAR con un aporte en negativo: ¿qué *no* es un *agente-viajero*? La respuesta, ahora, resulta evidente: *no* es un *agente-viajero* aquel que *no* forma un colectivo con el viaje; aquel que *no* hace de la movilidad el núcleo de sus prácticas artísticas, y de sus prácticas artísticas el núcleo de su movilidad; aquel que *no* es consciente de su posición y ni de las posibilidades dadas por la movilidad, o *no* actúa críticamente respecto a ellas; aquel que, en sus modos de hacer, *no* busca contextos afines en un desarrollo constante. Un artista conceptual no sería un *agente-viajero*, por ejemplo, en el caso de rechazar la “interferencia” de la movilidad, limitándola al mero transporte de productos o ideas acabados, inalterables, y realizados de manera local sin vínculos con otras localizaciones, inmunes a transformarse con su dislocación. Tampoco lo sería aquel que limitase su movilidad a su propio transporte, sin sentirse impelido ni a transformar sus prácticas por el viaje, ni a ser consciente y crítico con las variaciones contextuales que contempla en su trayecto.

Finalmente, es importante destacar que la condición de *agente-viajero* de un actor del campo sud-atlántico del conceptualismo no es totalizante. En ella debe entrar en juego la noción de *intensidad*, mediante la cual un mismo artista puede aparecer en determinados aspectos o momentos como un *agente-viajero*, mientras que en otros puede actuar como retaguardia de las transformaciones asociadas a lo conceptual. Todos los agentes artísticos del periodo de estudio, no solo los relacionados con el conceptualismo y la experimentalidad, son *agentes-viajeros* en cierta medida, puesto que en ese momento histórico – la *Jet Age*, al final de la Guerra Fría – se incrementa cuantitativa y cualitativamente la agencia de la movilidad sobre la evolución del campo del arte. Pero aquí el concepto de *agente-viajero* se aplica de manera específica al arte conceptual, debido a que este actúa como papel tornasol, marcando una tendencia general de evolución del campo del arte que todavía hoy perdura. Así como hay agentes no directa ni totalmente conceptuales que pueden adscribirse a la definición de *agente-viajero*, no todos los agentes conceptualistas tienen por qué coincidir completamente con esta categoría. Lo hacen, por el contrario, en un nivel variable. Para evitar cualquier generalización o endurecimiento del discurso, la categoría de *agente-viajero* nunca debe ser una determinación cerrada, sino abierta, en referencia a un marco de análisis específico bien delimitado.

agentes no humanos como la novela *La educación sentimental* de Flaubert, la política, la economía, o instituciones como la justicia o la prensa, confluyen en la emergencia de un campo cuya agencia no depende de la suma de las agencias individuales, sino de una tercera agencia global surgida de la *composición* de todas las anteriores (Bourdieu 1995). Recuérdese que para Latour la “composición” es uno de los cuatro procesos que tienen lugar en un “colectivo”, e indica que una acción solo puede llevarse a cabo mediante la agencia conjunta de varios actores (Latour 1999, 216-218).

1.3.2. Muntadas y Valcárcel Medina a través de Latinoamérica: dispositivos conceptuales cuasi-antropológicos

A mediados de los años setenta, y habiendo abandonado las prácticas tradicionales para trabajar desde un conceptualismo pleno, los artistas españoles Antoni Muntadas e Isidoro Valcárcel Medina se embarcan en sendos viajes artísticos por Latinoamérica. Los dos pueden ser adscritos tanto a prácticas *post-studio* como a la figura del *agente-viajero*, tal y como han sido revisadas en el subapartado anterior, pues hacen de la movilidad el núcleo de su trabajo artístico conceptual al tomar conciencia de su condición viajera e interiorizarla. Desarrollan proyectos que cobran sentido a través del viaje, pero de un modo diferente en cada caso. Muntadas reelabora un mismo mecanismo en varias localizaciones, el cual gana sentidos nuevos con el desplazamiento. Valcárcel Medina, por el contrario, lleva a cabo acciones variadas en cada localización, que parten de su actividad como viajero desplegándose en derivas a pie, encuentros y registros. En sus viajes, estos artistas trabajan de un modo simultáneamente vivencial y analítico, apropiándose de modos de hacer de otras disciplinas humanas y sociales. Al aprovechar las posibilidades que les ofrecen tanto el viaje, como el conceptualismo, organizados en una agencia única, ambos artistas alcanzan una práctica conceptual que aborda críticamente la relación del ser humano con los medios de comunicación e información en la sociedad del momento.

Antes de proseguir, se hace necesaria una breve actualización de los contextos para dar cuenta de cómo evolucionan con el transcurso del periodo de estudio. Con Alberto Greco, primero, y con el caso de estudio conjunto de Julio Plaza y Regina Silveira, después, se ha demarcado un paisaje sociopolítico transnacional en base al desarrollo de los transportes aéreos, con el tránsito de la primera a la segunda *Jet Age*. Apuntes particulares desde España, Brasil y Argentina permitían observar paralelismos en el espacio sud-atlántico, dando cuenta de un marco regido por procesos compartidos de alcance mundial. En el periodo en que se producen los viajes de Muntadas y Valcárcel Medina, el sistema de transportes y comunicaciones se encuentra asentado, aunque su crecimiento continúa. Pocos años después – a partir de 1978 –, la liberalización del mercado aerocomercial²⁹³ dará continuidad a un proceso de ampliación de rutas y abaratamiento de costes con solución de continuidad hasta las primeras décadas del siglo XXI²⁹⁴. Ambos artistas españoles cruzan el espacio sud-atlántico en avión; el barco ya no es un transporte adecuado para la aceleración de los tiempos y las comunicaciones, como lo había sido para Greco y Plaza. En este sentido, el sistema de aerotransporte les permite visitar numerosas localizaciones distantes en poco tiempo²⁹⁵.

293 La completa desregulación del mercado aerocomercial estadounidense se produce en 1978 y, a través de la supervisión y las “recomendaciones” de las asociaciones internacionales de aviación se extiende rápidamente primero por Europa, y luego por el resto del mundo (Davies 2011, posición 5240-5368).

294 La tercera *Jet Age* se produce entre los años noventa y el cambio de milenio, primero con la aparición de las aerolíneas *low-cost* [de bajo coste], y después con el desarrollo de aviones con fuselajes todavía mayores que el del Boeing 747, como los europeos Airbus A380 – que puede transportar hasta 853 pasajeros (Airbus 2019) –, ya entrado el siglo XXI (Davies 2011, posición 16095-16209).

295 Debe observarse que en los inicios de la trayectorias de Silveira y Plaza, y sobre todo en la de Greco, estos

En el tránsito entre los años sesenta y los setenta, las realidades nacionales y regionales del espacio sud-atlántico varían en grado diverso respecto a la tendencia general desarrollista²⁹⁶. En Latinoamérica la década de los setenta está oscurecida por el ascenso de gobiernos militares en toda la región, como reacción conservadora a los movimientos de liberación nacional surgidos a partir de la Revolución Cubana de 1959 (Ríos y Azcona 2019). La dictadura marca los pasos de Muntadas y Valcárcel Medina por Latinoamérica, especialmente en Argentina, donde hay un periodo de inestabilidad entre las dictaduras de Onganía (1966-1973) y Videla (1976-1981), que enmarcan el tercer peronismo. El intervencionismo estadounidense está fuertemente presente, tanto de modo directo como subrepticio²⁹⁷. En la economía, las recomendaciones de décadas pasadas de organismos como el FMI, la OEA – que fomenta la Alianza para el Progreso (1961) – o la CEPAL²⁹⁸, tienen por resultado un “sueño de modernización” que alcanza su fin con las dictaduras; estas inauguran “el nuevo modelo político-económico del ‘neo-liberalismo’: una teoría política combinada con una economía política que hace que el mercado sea el principal principio de organización de la sociedad”²⁹⁹. Respecto a la sociopolítica, la inteligencia estadounidense colabora con los movimientos reaccionarios nacionalistas, como se ha revisado respecto al golpe de estado en Brasil en 1964 (Ríos y Azcona 2019, 52-53), o como sucede en la Operación Cóndor para la organización transnacional de la represión en las dictaduras del Cono Sur (Pereira y De Resende 2015; García de las Heras 2019). Asimismo, en la cultura se produce también cierto dirigismo, sobre todo mediante las relaciones culturales y la extensión de los medios de comunicación de masas³⁰⁰. Pero el proceso de modernización acelerada facilita el asentamiento

agentes viajan durante periodos dilatados, o lo hacen para establecerse un tiempo en los destinos. Ahora, a mediados de los años setenta, la temporalidad es mucho más rápida.

- 296 El *desarrollismo*, como proceso generalizado en el espacio sud-atlántico, es revisado específicamente más adelante en esta investigación, en el subapartado 3.1.1., “Modernización y dictadura. ¿Por qué algunos empresarios industriales apoyan el arte último?”.
- 297 El intervencionismo tecnocrático estadounidense en Latinoamérica se ha estudiado en perspectivas muy diversas, como por ejemplo respecto a a natalidad en Chile (Castro 2015) o la modernización agrícola regional (Díaz-Geada y Lanero 2015). Asimismo, en España se produce también un proceso de “americanización” (Niño 2012), mucho más amable, en base a una modernización del país aceptada por la tecnocracia franquista, pero también, en paralelo, a un cierto apoyo estadounidense a la resistencia antifranquista (Glondys 2015).
- 298 Tales recomendaciones siguen patrones capitalistas, sea respecto a una liberalización de la economía, en las recomendaciones del FMI – que conducen a una crisis de la deuda externa regional en los ochenta (Pastor 1989) –; sea respecto a un proteccionismo nacionalista en base a operaciones modernizadoras como el “desarrollo por sustitución de importaciones”, fomentado por la CEPAL desde los cincuenta. Este proceso ya ha sido apuntado en los subapartados anteriores. La modernización industrial es revisada por la historia económica de territorios diversos, como Brasil (Fico 2016, 36-37) o Colombia (Ocampo 2010, 169). En algunos casos, como en el colombiano, se discute si antes que una “industrialización por sustitución de importaciones” no es preferible utilizar la expresión “industrialización dirigida por el estado”, por aparecer como una nomenclatura más amplia que recoge procesos extensos, más allá de la regulación de la balanza importación-exportación (Ocampo 2010, 133).
- 299 [The dreams of modernization in Latin America crumbled as the welfare state economy ended in the 1970s. Instead, dictatorial regimes took hold (Pinochet in Chile, Jorge Rafael Videla in Argentina, Hugo Banzer in Bolivia) and inaugurated the new political-economic model of “neo-liberalism”: a political theory combined with political economy that makes the market the main principle of the organization of society] (Mignolo 2005, 98). Traducción del autor.
- 300 Por ejemplo, ha sido revisada la “dominación” cultural estadounidense sobre Brasil durante la Guerra Fría (Tota 2005); asimismo, en 1980 aparece *Un solo mundo, voces múltiples. Comunicación e información en nuestro tiempo*, también conocido como “Informe MacBride”, publicado por la UNESCO (MacBride 1980). Este texto analiza críticamente la desigualdad comunicativa e informacional entre los territorios desarrollados y aquellos en vías de desarrollo. Por primera vez en la historia, un equipo internacional y multidisciplinar plantea este tipo de diferencia colonial en base a la información. Este informe genera discusión en el seno de la UNESCO y conlleva el abandono de esta institución por parte de los Estados Unidos en 1985. El “Informe MacBride” es analizado

de los sistemas educativos y de sustento del arte y la cultura, como museos, universidades y otras instituciones nacionales, aparecidos en la década anterior (García Canclini 1989, 81-93). La tendencia regional hacia la crisis se acentúa en los años ochenta, con un desequilibrio de la deuda externa agravado por las crisis mundiales del petróleo de 1973 y 1979 (Pastor 1989; Ramos 1993). En este contexto de altibajos, algunos modelos de pensamiento alternativos surgidos durante las décadas anteriores permean en la cultura, tales como la teoría de la dependencia desarrollada en el marco económico de la CEPAL (Dos Santos 1970; Pinto y Kñakal 1973); la teología de la liberación, un movimiento católico de izquierdas de ámbito regional (Camnitzer 2009b, 134-138); o la “pedagogía del oprimido”, del educador brasileño Paulo Freire, que propone educar en el diálogo y la consciencia de la opresión (Freire, P. 1970).

En España se produce un “milagro económico” durante los años sesenta³⁰¹, seguido de una crisis de inflación hacia el final del franquismo que no llega a opacarlo totalmente (Ruiz-Huerta 2009, 145-149). El aperturismo tecnocrático de los cincuenta y sesenta ha dado paso al reconocimiento del país en instituciones internacionales y, superada la autarquía, España ahora se encuentra en proceso de conexión con Europa y el mundo. Ha pasado de ser un país con índices económicos menores que los de algunos países latinoamericanos a finales de los cincuenta, a posicionarse como una potencia europea que domina su balanza comercial con Latinoamérica (Baklanoff 1996, 107-108). El dictador Franco muere el 20 de noviembre de 1975. Tras la paulatina conexión con el exterior y la ideologización de la resistencia al franquismo³⁰², a partir de la muerte del dictador – y a lo largo de la conocida como “transición democrática” –, las tendencias en el arte y la cultura son, simultáneamente, hacia un “desencanto” en la izquierda cultural, y hacia el surgimiento de un sistema cultural, en base a políticas públicas e iniciativas privadas en el “entusiasmo” de un nuevo régimen de libertades democráticas, que establece plataformas de difusión y compra-venta de productos como el arte, el cine, la música o la literatura (Brea 1989; Vilarós 1998; Marzo y Mayayo 2015, 337-352). Durante los años setenta, por tanto, aparece y se asienta un cambio en las tendencias sociopolíticas generales de España y Latinoamérica. Mientras que el desarrollo de esta segunda región se estanca, España completa un paso del “Tercer” al “Primer mundo”. Esta perspectiva facilita el desplazamiento de los artistas conceptuales españoles por Latinoamérica – en cierto modo, pues las operaciones de organización de sus excepcionales viajes artísticos siguen siendo complejas –, quienes además tienen amplio conocimiento de las prácticas latinoamericanas a través de los canales abiertos por la sociedad de los medios³⁰³.

con más detalle el subapartado 2.3.3., “La institucionalización del vídeo en el contexto las reclamaciones por un Nuevo Orden Mundial de la Información y Comunicación”.

- 301 En países latinoamericanos, como México y Brasil, también se habla de un “milagro” en la economía después de la Segunda Guerra Mundial, aunque la “década perdida” de los ochenta – de tendencia contraria al “entusiasmo” económico español en los mismos años – matiza tal consideración (Ocampo 2010, 133; Fico 2016, 81).
- 302 Diversos autores señalan una “marxización” del campo cultural en los últimos años del franquismo. Paula Barreiro habla de un “*aggiornamento*” marxista de la crítica (Barreiro 2013; 2017); Darío Corbeira y Jaime Vindel registran el ascenso del maoísmo en organizaciones de izquierda como la Unión Popular de Artistas (UPA) (Corbeira 2018; Vindel 2018). Respecto a las prácticas artísticas, Pilar Parcerisas trata de la politización del arte conceptual catalán a través del caso de estudio del Grup de Treball, señalando por ejemplo, como en 1974 se produce una radicalización del grupo (Parcerisas 2007, 233-259).
- 303 Reciben las gacetillas del CAYC, se informan a través de agentes españoles y latinoamericanos tanto en el espacio sud-atlántico como en el nor-atlántico – con los centros de Nueva York y París como lugares principales de contacto –. Por ejemplo, el primer libro español en teorizar el arte experimental y conceptual, *Del arte objetivo*

A mediados de los sesenta, Muntadas practica un arte neo-realista, rayando el pop, con el que algunos jóvenes artistas de Barcelona buscan distinguirse de un ambiente artístico dominado por las derivas informalistas de Dau al set, y la recuperación de figuras de vanguardias como Joan Miró. Sin embargo, Muntadas pronto deriva hacia una experimentación más allá del pop. Por ejemplo, participa con sus pinturas de *Hombres robot* (1963-1964) en la exposición “Machines” [Máquinas] (1964) en el sótano de la barcelonesa Sala Lleonart³⁰⁴. En 1971 realiza dos cambios importantes para su trayectoria: abandona la pintura hacia una práctica conceptualista (Muntadas 1971), centrándose primero en la percepción humana y, luego, en los medios de comunicación masivos; y viaja a Nueva York, donde se traslada definitivamente meses después, en 1972. Su exposición “Sobre los subsentidos” tiene lugar en 1971 en la Galería Vandrés de Madrid. Allí presenta objetos e instalaciones ambientales, enfocados hacia la activación de aquellos sentidos dejados de lado por el ocularcentrismo del arte occidental³⁰⁵. En la muestra, algunos artistas argentinos asociados al CAYC, que se encuentran de paso por Madrid, realizan acciones invitados por Muntadas³⁰⁶. Ese encuentro con artistas argentinos, junto con el contacto con Jorge Glusberg, director del CAYC³⁰⁷, hacen que el crítico y comisario argentino ofrezca al artista español realizar una muestra en el CAYC en 1972, que nunca llega a celebrarse por cuestiones organizativas y de agenda³⁰⁸. A pesar de este primer desencuentro, la conexión con el centro porteño se asienta en los

al arte de concepto, escrito por Simón Marchán en 1972 y ampliado en 1974, reseña algunas prácticas del conceptualismo argentino del CAYC (Marchán 1972).

- 304 La exposición aúna pinturas de Muntadas, Antoni Mercader, Joan Escrivà, Raimon Camprubí, Joaquim Prats, Jordi Huguet y Jordi Galí con máquinas industriales traídas de la Escuela Industrial, presentadas con un texto de Joan Brossa, y con música ambiental de Mestres Quadreny, Homs, Stockhausen y Eimert (Sala Lleonart 1964; Parcerisas 2007, 236; Perelló 2008, 16-17).
- 305 Cabe mencionar que también inserta un circuito cerrado de televisión, cedido por Phillips Ibérica, “con la imposibilidad de verse uno mismo en la pantalla” (Mercader 1976, actividad 1). Esta evolución de la práctica de Muntadas respecto al medio-vídeo será introducida con más detalle en el segundo bloque, subapartado 2.3.2., “El Portapak viajero de Muntadas: un equipo portátil que genera encuentros a ambos lados del Atlántico”.
- 306 Se trata de Luis Pazos y Héctor Puppo. Se encuentran de regreso a Buenos Aires tras la presentación de *Estilo de vida argentino* (1971) en la 7ª Bienal de París – un montaje irónico sobre los estereotipos coloniales de la argentinidad, con objetos típicos del folclore, y acciones corporales de Pazos (Davis 2012, 85-87) –. Pazos y Puppo no recuerdan exactamente quién les da referencia de Muntadas, pero sí que fue “un español” en Londres, según una entrevista inédita realizada por el autor a Luis Pazos y Héctor Puppo en La Plata, 27 de junio de 2018. El catalán los invita a participar de su muestra con algún tipo de arte de acción improvisado, o “arte-actitud”, como lo denomina Pazos en aquel momento (Davis 2012, 53-67). En cuestión de horas, los argentinos idean una intervención: buscando la participación lúdica del público, hacen “señalamientos”, en los que Puppo sugiere que el suelo de la galería es un cielo estrellado, o el techo es césped; Pazos realiza una acción corporal en la que se desnuda completamente, mientras declama un discurso sobre el cuerpo como material para el arte; al mismo tiempo, se pasan diapositivas del proyecto ambiental-festivo *Señores pasen y vean* (1969), realizado por Pazos y Jorge de Luján durante la muestra “Experiencias 69” (1969) del Instituto Di Tella – una propuesta lúdica audiovisual con invitaciones, cartelería y gráfica realizada para la ocasión, pases de diapositivas, una banda sonora experimental y acciones surrealistas llevadas a cabo por los artistas, trajeados, o disfrazados de cavernícolas y arlequines (Davis 2012, 64-67) –. En general, los argentinos causan alboroto en Vandrés y, entre ellos y el público, acaban destrozando algunas partes de la exposición. En el contexto franquista, el galerista, Fernando Vijande, llega a cerrar las puertas del espacio para no tener problemas con las fuerzas de seguridad. Tanto Pazos como Puppo recuerdan que la gente queda asombrada por sus acciones, aunque algunos asistentes, entre ellos Alberto Corazón y Simón Marchán, no aceptan de buen grado la intervención artística.
- 307 Este contacto es dado mediante la circulación de agentes e informaciones, por ejemplo mediante las gacetillas amarillas que edita y envía el CAYC, pero también en persona, entre otros eventos, durante los Encuentros de Pamplona (1972). Para una revisión detallada de los Encuentros de Pamplona, véase el subapartado 3.2.2., “Desarrollo y consecuencias de los Encuentros de Pamplona: revisados pero no resueltos”.
- 308 Según cartas de Jorge Glusberg a Muntadas, fechadas a 19 de noviembre y 15 de diciembre de 1971; y cartas de Muntadas a Glusberg y a Pazos, fechadas a marzo y septiembre de 1972. Archivo personal de Antoni Muntadas en Nueva York, carpeta “CAYC 1976”.

años siguientes, en los que Muntadas participa de exposiciones circulantes del CAYC como “Arte de sistemas II” (1972)³⁰⁹ u “Homenaje a Salvador Allende” (1974) (Mercader 1976, actividad 58), organizadas por correo.

Durante esos años Muntadas transita paso a paso desde un interés por la fisiología y la percepción humanas hacia lo que en los primeros ochenta denominará como “paisaje de los medios” (Muntadas 1982). Entre los proyectos en los que se materializa esta evolución destacan *Mercados, Calles, Estaciones* (1973-1974) – figura 68 –, en el que Muntadas graba en vídeo estos espacios públicos en diferentes localizaciones – España, Portugal, Marruecos, Estados Unidos, México –, presentándolos conjuntamente de modo que de su comparación surge un análisis tanto del espacio urbano como de las variaciones nacionales³¹⁰; también *TV/FEB 27/1 PM* (1974) – figura 69 –, que es una compilación de ocho grabaciones en vídeo de televisiones de distintos países, realizadas a la misma hora y presentadas conjuntamente³¹¹; o *Cadaqués – Canal Local* (1974) – figura 70 –, propuesta en la que Muntadas crea un servicio de televisión local alternativa en el municipio de Cadaqués³¹² (Muntadas 1974b, s.p.). En el proceso evolutivo de la práctica de este artista, el trabajo en redes internacionales es muy relevante. A través del correo, Muntadas participa en algunas muestras de carácter conceptualista, además de las del CAYC de Buenos Aires. Por ejemplo, en las exposiciones que organiza el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) bajo la dirección de Walter Zanini, como “Prospectiva’74” (1974) y “Jovem Arte Contemporânea (JAC) 8” (1974), que le sirven para establecer vínculos con este centro brasileño – las cuales le permiten posteriormente realizar su proyecto por Latinoamérica –. Asimismo, entre diciembre de 1973 y enero de 1974, Muntadas viaja desde los Estados Unidos a México, donde muestra su trabajo en la Galería Pecanins³¹³, dirigida por las hermanas catalanas

309 La exposición “Arte de sistemas II” es una muestra múltiple, dividida en tres: “Arte de Sistemas II - Internacional”, “Arte de Sistemas II - Argentina” y “CAYC al Aire Libre” (CAYC 1972b) – figuras 202 y 203 –.

310 La estructuración de la propuesta permite analizar de un modo cuasi-antropológico o cuasi-etnográfico, mediante la documentación “objetiva”, estos puntos neurálgicos del tejido urbano – mercados, calles y estaciones –, que Muntadas, desde un enfoque científico-social, identifica como tres tipologías urbanas importantes para registrar el tono de un lugar. En ellas se condensan aspectos urbanísticos y espaciales en relación a las costumbres y comportamientos humanos. La importancia que cobra la movilidad en este proyecto es doble, puesto que no solo se formaliza a través del desplazamiento del artista por los diferentes territorios, sino que la totalidad del proyecto adquiere sentido a través de la repetición de un mismo procedimiento documental en cada lugar (Santa Olalla 2017c, 103). Esta metodología es puesta en acción por Muntadas también en otras ocasiones, como en la propuesta que presentan Alberto Corazón y Muntadas en el “Congreso Internacional de Comunicación Humana” celebrado en Barcelona en octubre de 1973. Parte del *Proyecto Documentos* que ambos artistas trabajan de manera conjunta durante esos años (Parcerisas 2007, 402-403), Corazón y Muntadas se proponen el “desarrollo de una actividad comunicacional urbana” que realiza recorridos por “zonas de observación” que incluyen parques y mercados (Mercader 1976, actividad 40). También hay grabaciones del contexto social de mercados de Madrid, así como otros espacios y actividades públicos, en el proyecto de Muntadas *Diario 10 – 22 diciembre* (1974), que se comenta más adelante, en el subapartado 2.3.2., “El Portapak viajero de Muntadas: un equipo portátil que genera encuentros a ambos lados del Atlántico”.

311 Las grabaciones, que Muntadas solicita por carta, son hechas en los Estados Unidos (Muntadas), Inglaterra (Lundberg), Venezuela (D’Amico), Japón (Mori), Francia (Rabascall), Canadá (Robillard), Suecia (Regild) y Alemania (Breloh) (Vandrés 1974, s.p.).

312 Este proyecto se analiza con más detallan en el subapartado 2.3.2., “El Portapak viajero de Muntadas: un equipo portátil que genera encuentros a ambos lados del Atlántico”.

313 Allí realiza la actividad *Concierto sensorial* (1974), que consiste en un grupo de participantes emitiendo sonidos al detectar sus pulsos, o los de sus compañeros, a medio camino entre la acción, el happening y una pieza musical experimental. Asimismo, presenta trabajos anteriores en diapositivas, films y vídeo (Mercader 1976, actividad 43).

Pecanins, en el Distrito Federal. Y en Nueva York conoce a la crítica y comisaria venezolana Margarita D'Amico, quien le pone en contacto con Sofía Imber³¹⁴, directora del Museo de Arte Moderno de Caracas (Buccellato y Muntadas 2006, 120). Como puede observarse, el trabajo y la curiosidad del artista le sirven para conformar un entramado relacional que le permite producir un proyecto con múltiples movimientos a través de Latinoamérica.

Por su parte, Isidoro Valcárcel Medina cobra relevancia como artista en el núcleo de experimentación abstracto-geométrica del Madrid de finales de los años sesenta³¹⁵. En 1968 viaja a Nueva York, donde reconoce sus trabajos en el arte minimalista (Parra 2000, 226). Pero es en los Encuentros de Pamplona (1972) donde su práctica experimenta un cambio esencial, tras el cual el público y el contexto quedan activamente incluidos en sus proyectos. Hasta ese momento, Valcárcel Medina había trabajado en base a la abstracción geométrica, aplicada en formatos bidimensionales, pero también en trabajos volumétricos e incluso en instalaciones ambientales, como *Secuencias* (1968) en el Cercle Artístic de Sant Lluç de Barcelona, que dejan entrever propuestas ambientales y espaciales posteriores (Barreiro 2009, 349). En Pamplona instala unas estructuras al aire libre, en el Paseo Sarasate, realizadas con tubos de andamiaje – figura 71 –. La propuesta resulta al mismo tiempo polémica, ya que el público se queja de su instalación y su aspecto; y un éxito, pues es también utilizada como zona de descanso o de juegos infantiles (Díaz Cuyás 2002, 87; Díaz Cuyás, Pardo y Pujals 2009, 160-163).

A propósito de esta obra [sus estructuras tubulares en el Paseo Sarasate de la ciudad] y de la reacción vandálica de un sector del público, Valcárcel ha reiterado que fue entonces cuando comprendió la diferencia entre un arte público impositivo y un arte público pasivo o dependiente. Este último será el que practique en lo sucesivo, a raíz de esta experiencia. Según sus propias palabras: “Sobre el otro trabajo, el gran montaje del centro de la ciudad, puedo decir que yo era demasiado ignorante como para haber previsto lo que podía pasar. Así que yo presenté una obra que podría llamarse ‘plástica’ y me di cuenta de que era una obra exclusivamente social... Me di cuenta allí. Esa fue la repercusión y el aprendizaje”. (Díaz Cuyás, Pardo y Pujals 2009, 160)

A través de esta reacción del público, el artista se dirige hacia un arte conceptual en el que el contexto y el modo de inserción toman un lugar dominante. A partir de entonces se apropia de metodologías analíticas y técnicas aplicadas al arte, de manera interdisciplinar, tales como modos de hacer arquitectónicos; registros, recuentos y listados; la variación regulada por la iteración o el azar; o procedimientos tomados de la pedagogía o la sociología, como la encuesta, la ficha o el examen. De ello resulta una poética particular que desvía la dureza disciplinaria y técnica de esos procedimientos hacia el reconocimiento de una relación ambivalente entre el arte y la vida. *Motores* (1973), por ejemplo, registra un viaje en automóvil entre Madrid y El Escorial en base a la grabación del sonido del coche, y a una “partitura” en la que se describen los giros y cambios

314 Según carta de Muntadas a Sofía Imber, escrita desde Barcelona, y fechada a 4 de septiembre de 1975, conservada en el archivo personal del artista en Nueva York, carpeta “En general”.

315 Valcárcel Medina participa del “I Salón de Corrientes Constructivas” (1966) en la sala Bique, comisariado por Ángel Crespo, entre otras actividades en la capital española. Asimismo, realiza algunas exposiciones individuales en distintos puntos de la geografía española, como Murcia y Segovia (Barreiro 2009, 253; 402).

de inclinación de la ruta, realizada con informaciones del Ministerio de Obras Públicas (MOPU) (Freire, C. 2012, 67-68). De un modo un tanto diferente, *Conversaciones telefónicas* (1973) es un registro minucioso de conversaciones con personas escogidas al azar de la guía telefónica (Freire, C. 2012, 64-65). Asimismo, en 1975 Valcárcel Medina realiza un *Examen* en la Galería Seiquer de Madrid y en la Sala Vinçon de Barcelona – figura 72 –, consistente en una prueba oral y escrita a los participantes, con cincuenta y dos preguntas sobre temas como el papel del arte, de los museos y la creatividad en la sociedad (Freire, C. 2012, 78-79).

Respecto a los contactos que permiten el viaje de Valcárcel Medina por Latinoamérica, los Encuentros de Pamplona también representan una plataforma esencial. Allí conoce a Jorge Glusberg, quien aporta al evento materiales de sus muestras itinerantes “Arte de sistemas” y “Hacia un perfil del arte Latinoamericano”; y al artista argentino Carlos Ginzburg, que acude a Pamplona para realizar su *Denotación de una ciudad* (1972)³¹⁶. Estos contactos son decisivos para su paso por el CAYC cuatro años después. Pero el artista español, en su viaje por Latinoamérica, también pasa por el MAC USP de São Paulo. De esta institución tiene conocimiento a través de Julio Plaza³¹⁷, a quien conoce en el núcleo geométrico-abstracto madrileño, y quien, como ha sido indicado, colabora con Walter Zanini en el museo paulista desde 1974. Como Muntadas, Valcárcel Medina participa a distancia de algunas muestras del MAC USP, como “Prospectiva’74” (1974), a la que envía *Una obra permanente* (1973-1974) – figura 73 –. Este trabajo, que tematiza el modo de operar en red de los artistas conceptualistas, consiste en una caja con fichas, en las que en la parte superior se dan los datos de Valcárcel Medina, y la inferior se encuentra en blanco, a la espera de que el público la recorte, la complete, y la devuelva al artista, como se especifica en las instrucciones de la parte posterior: “de esta forma dará su verdadera dimensión a esta obra de arte” (Freire, C. 2012, 72-73). Los trabajos de Valcárcel Medina son claramente conceptuales; se despliegan a través de los medios de comunicación, como el correo o el teléfono, se apropian de modos de hacer interdisciplinares, y se presentan como documentación. En 1976, con la expectativa de viajar a Latinoamérica, escribe a Zanini, haciéndole una propuesta de actividades para desarrollar en el MAC USP. En ellas, no solo el público y el contexto tienen un papel central, sino que su actividad se entremezcla con la movilidad de un *agente-viajero*: una primera propuesta trabaja la comunicación y la traducción, sugiriendo entrevistar y grabar a gente en la calle “a ver hasta que punto se puede mantener la conversación” a pesar de la diferencia de idioma; otra aprovecha los medios de masas – un anuncio en prensa describiendo el itinerario del artista por la ciudad – para provocar encuentros del público con el artista-*flâneur*³¹⁸.

Entre noviembre de 1975 y marzo de 1976, Muntadas realiza su proyecto artístico a través del espacio sud-atlántico, *Acción/Situación: Hoy. Proyecto a través de Latinoamérica* (1975-1976).

316 *Denotación de una ciudad* se revisa en el subapartado siguiente. Las actividades de los agentes argentinos en Pamplona se analizan con detalle en el subapartado 3.2.2., “Desarrollo y consecuencias de los Encuentros de Pamplona: revisados pero no resueltos”. La información de cómo Valcárcel Medina entra en contacto con los argentinos en Pamplona proviene de una entrevista inédita con Isidoro Valcárcel Medina, realizada por el autor en Madrid, 15 abril de 2017.

317 Según entrevista inédita con Isidoro Valcárcel Medina, realizada por el autor en Madrid, 15 abril de 2017.

318 Propone también organizar una muestra documental de todo el proceso, que puede incluir documentación de sus trabajos en Buenos Aires, y un “examen” al público. Según carta de Isidoro Valcárcel Medina a Walter Zanini, fechada a 6 de marzo de 1976, conservada en el dossier del artista del Acervo artístico del MAC USP.

Se trata de una propuesta compleja, para cuyo análisis resultan clave las perspectivas que ofrece la anterior definición de *agente-viajero*. El artista español visita Argentina, Chile, Bolivia, Perú, Brasil, Venezuela y México, en un viaje artístico y personal posibilitado por el entramado de relaciones anteriormente expuesto. En palabras del artista, el “viaje a través de Latinoamérica incorpora ‘Acción/Situación: Hoy’”. Esto es el proyecto, y lo otro es la estructura. En el fondo era como un gran trabajo de campo, vital, para conocer el continente”³¹⁹. La estructura se asienta en cuatro paradas clave en el “circuito institucional” de la región³²⁰; por orden, en el CAYC de Buenos Aires, el MAC USP de São Paulo, el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, y el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Mientras se desplaza, Muntadas graba con un Sony Portapak documentación videográfica de enclaves naturales y urbanos, a medio camino entre el diario personal y el trabajo de campo de un etnógrafo³²¹.

La organización de un proyecto de la envergadura del que Muntadas acomete a través de Latinoamérica requiere de la colaboración de una extensa red transnacional de agentes. Tras las gestiones previas de visados, búsqueda de financiación y previsión de las actividades, el día 1 de noviembre de 1975 el artista coge un avión de la compañía estadounidense Braniff con destino a Buenos Aires, donde llega el día 2 de noviembre³²². En el CAYC se está celebrando el “Primer coloquio latinoamericano de la comunicación”, entre los días 31 de octubre y 12 de noviembre, y Muntadas participa en las mesas de discusión dedicadas a “Comunicación y medios masivos” y “Comunicación y arte” (CAYC 1975d) – figuras 74a y 74b –. El 14 de noviembre el artista catalán lleva a cabo la primera presentación de *Acción/Situación: Hoy* (CAYC 1975e) – figuras 75 y 76 –. El dispositivo consta, por un lado, de una acción en la que Muntadas se proyecta un cuadro de luz blanca en el pecho, mientras amplifica su respiración; del otro lado de la sala, la prensa local del día, tanto oficial como clandestina, cuelga de la pared para ser consultada. De este modo se confronta al sujeto con los medios de comunicación – y al público con ambos –, en un *display* en el que toma cuerpo la evolución de los trabajos de Muntadas entre el análisis de la percepción y el de la comunicación social a través de los medios de masas. Preguntado por Laura Buccellato por la reacción de la gente, el artista comenta:

En el CayC se daba un comportamiento cultural, que se vinculaba con la tradición preliminar del Instituto Di Tella y del mismo CayC. El público, los artistas tenían una actitud de entender. Yo

-
- 319 Entrevista informal realizada por Andrea Nacach, Victoria Sacco y Lola Carrasco el 28 de junio de 2011, como trabajo preparativo para la exposición del artista “Muntadas. Entre / Between” (2011) en el MNCARS. Conservada en la Associació Arxiu Muntadas. Centre d’Estudis i Recerca (ARXIU/AM).
- 320 Puede encontrarse una explicación de este “circuito institucional” latinoamericano en el subapartado 3.1.1., “Modernización y dictadura. ¿Por qué algunos empresarios industriales apoyan el arte último?”.
- 321 Entre esas documentaciones se encuentran, por ejemplo: una entrevista al Sr. Vásquez, creador del Museo del Carnaval de la Quebrada de Humahuaca; cantos populares de Jujuy, en Argentina; o las festividades de Iemanjá para el año nuevo, en Brasil (Nacach 2011). La voluntad de Muntadas es conformar un trabajo con tales materiales, que finalmente nunca llega a concretarse. En el año 2011, en el marco de la exposición de Muntadas “Entre / Between” en el MNCARS, Andrea Nacach coordina un vídeo, *Muntadas: Proyecto a través de Latinoamérica, 1975-1976*, que recoge estos materiales y explica algunos aspectos del proyecto, según una investigación de Victoria Sacco, y con la producción de Coralí Mercader (Nacach 2011).
- 322 Según un telegrama de Muntadas a Jorge Glusberg, emitido desde Nueva York y fechado a 30 de octubre de 1975. Archivo personal de Muntadas en Nueva York, carpeta “Argentina”.

permanecía en el espacio hasta que la gente se iba. Me parece que estuve tres o cuatro horas. O sea que no había un principio y un fin, sino que era un fragmento de tiempo, que compartía y proponía. Había como un trasvase. (Buccellato y Muntadas 2006, 121)

Una última actividad de Muntadas en Buenos Aires consiste en un pase de *videotapes*, el día 16 de noviembre, en el que también queda patente la evolución de su actividad artística entre lo individual y lo social, entre los sentidos y la comunicación. De este modo, el paso del artista español por el CAYC se formaliza en un dispositivo múltiple, consistente en conversaciones, pases de *videotapes* y una acción, que se repetirá en cada una de las localizaciones institucionales del viaje por Latinoamérica. Los *videotapes* de Muntadas presentados son *Experiencia n° 3* (1971) – figuras 77a y 77b –, *Reconocimiento táctil de un cuerpo* (1972), *La piel y veinte materiales* (1972) y *Acciones I* (1972), que abordan fenómenos de perceptivos; y por otra parte *Confrontations* (1974) – figuras 78a, 78b y 78c – y *Transfer* (1975) – figura 279 –, dedicados al análisis de los medios de comunicación³²³.

En vez de dirigirse directamente a la siguiente parada, São Paulo, el artista catalán recorre el interior de Argentina, pasando por Tucumán y Jujuy. Durante el viaje le llegan noticias de la muerte de Franco (Nacach 2011). En estos desvíos del circuito entre instituciones graba con su Portapak, como se ha indicado, numerosos materiales a modo de cuaderno de viaje videográfico. Llega a São Paulo a comienzos de diciembre de 1975, y se establece como fecha el día 13 para realizar su acción en el MAC USP³²⁴. Junto a *Acción/Situación: Hoy*, Muntadas participa en un seminario sobre vídeo en el museo³²⁵; asimismo, se realizan pases de sus *videotapes* los días 16, 17 y 18 de diciembre (MAC USP 1975b) – figuras 80 y 81 –. De nuevo Muntadas ofrece un testimonio de la recepción de su trabajo, añadiendo unos apuntes interesantes sobre los objetivos del mismo:

En la Argentina, en Buenos Aires, era un comportamiento de una audiencia intelectual, acostumbrada a moverse en un espacio cultural con esta clase de propuesta. En el Brasil, el espacio era el auditorium, o sea que se oía la respiración antes de entrar. La gente subió al auditorio y se fue hacia mí y me puso la mano en el pecho. [...] Me tuvieron que tocar y respirar conjuntamente. Esa distancia que había en Buenos Aires allí no sucedió. Se acercaron al individuo y se aproximaron en un sentido muy sensorial. No sé qué es lo que pensó la gente. Yo estaba en cierta manera intentado entender ese país y este continente – que en España se veía entonces como un continente homogéneo – y tenía la intuición y la convicción de que había una especificidad en cada país. Este trabajo estaba proponiendo modestamente

323 Las dos últimas constan en la gacetilla – figura 75 – como “*Confrontaciones*” (*de la información*) y *Transferencia*. En el presente texto se emplea la denominación de los proyectos asentada en el catálogo de la muestra “Muntadas. Entre / Between” (Augaitis 2011).

324 Como el museo no dispone de equipamientos de vídeo para presentar los trabajos que Muntadas porta consigo, Zanini hace una solicitud del material necesario a una empresa externa. La empresa es Screen-Gems do Brasil. Según carta “MAC 974/75” fechada a 5 de diciembre de 1975, conservada en el archivo personal de Muntadas en Nueva York, carpeta “Brasil”.

325 Con la presencia de Gabriel Borba, Flávio Mota, Aracy Amaral, Raphael Buongiorno, Julio Plaza, Ana Bella Geiger, Regina Silveira, Donato Ferrari, Arthur Matuck, José Roberto Aguilar, Marcelo Nitsch, Anna Mantovani, Regina Ferreira da Silva, Inê Kohl y Cacilda Teixeira da Costa (MAC USP 1975a). Véase la figura 79.

eso. Y trataba de funcionar en ambas direcciones: por parte del espectador y por mi parte. (Buccellato y Muntadas 2006, 123)

En la repetición del dispositivo de Muntadas se cumple la primera premisa de su caracterización como *agente-viajero*: la movilidad y el conceptualismo forman una agencia única. El viaje afecta a todas las capas del proyecto, desde la necesaria estructura y organización de cada trayecto – acometida desde la red de relaciones internacional creada por el artista –, hasta el empleo del *videotape*, formato que permite a Muntadas desplazarse con sus trabajos y hacer presentaciones públicas de los mismos allí donde se dispone de los medios. Por ello, en el entramado del proyecto actúan diferentes actores humanos y no humanos – desde Zanini a los monitores catódicos, desde los aviones al culto a Iemanjá –, que se reúnen para conformar una multiplicidad. La capacidad de Muntadas para formular sentencias dentro de lo artístico depende enteramente de su movilidad, al mismo tiempo que su movilidad depende de su uso del lenguaje del arte experimental y conceptual. Asimismo, la voluntad de Muntadas de analizar la “especificidad en cada país” para deshacerse de cualquier prejuicio sobre Latinoamérica, cumple con la necesaria actitud crítica de un *agente-viajero* sobre su propia posición, y sobre los contextos por los cuales se mueve. A esta voluntad crítica se suma la puesta en cuestión de los medios de comunicación y su recepción en cada lugar, que abunda en el análisis de los contextos a través de perspectivas interdisciplinarias relacionadas con una aproximación práctica a la antropología, la sociología y las teorías de la comunicación y la percepción, entre otras disciplinas. Así lo registra una noticia aparecida en el periódico *O Estado de São Paulo*:

Junto al video-tape, que posibilita el archivado de esas experiencias, Muntadas se interesa por la utilización de las ciencias como arte. Así, entiende que las ciencias pueden ser el nuevo paisaje para el arte, como antiguamente sucedía con la naturaleza. De ese modo, los fenómenos de identidad están siendo utilizados artísticamente por medio de la psicología, de la sociología, etcétera.³²⁶

El proyecto, además, es netamente conceptualista. Es *procesual* en tanto que se desarrolla a través del movimiento del artista, y *contextual*, pues cobra sentido en Latinoamérica, pero sobre todo en cada localización, a través de la prensa local y las distintas reacciones del público. Se articula mediante *acciones*, pero también con *documentación*: durante la estancia en Brasil, Muntadas proyecta realizar un “catálogo” final de *Acción/Situación: Hoy. Proyecto a través de Latinoamérica*, consistente en una carpeta con elásticos que recopilaría unas publicaciones parciales del proyecto realizadas por cada una de las instituciones tras el paso del artista³²⁷. Esta compilación no se lleva a cabo, pero sí se realiza la publicación parcial de São Paulo, editada por el MAC USP con el formato tríptico habitual que Plaza diseña para las muestras en la institución (Freire, C. 2013b,

326 [Ao lado do video-tape, que possibilita o arquivamento dessas experiências, Muntadas se interessa pela utilização das ciências como arte. Assim, entende que as ciências possam ser a nova paisagem para a arte, como antigamente acontecia com a natureza. Dessa forma, os fenômenos de identidade estão sendo utilizados artisticamente por meio da psicologia, da sociologia e assim por diante] (Anónimo 1975). Traducción del autor.

327 Según una carta y diagrama de Muntadas a Walter Zanini, enviados desde Rio de Janeiro y fechados a 31 de diciembre de 1975 / 1 de enero de 1976, conservados en el archivo personal de Muntadas en Nueva York, carpeta “En general”.

67). Para esa ocasión, Zanini escribe un texto de presentación:

Su actual periplo latinoamericano, a través de 4 países – Argentina, Brasil, Venezuela y México – constituye una experiencia ejemplar por el planteamiento que obedece y por los métodos que utiliza para obtener similitudes y diferenciales de realidades en el tiempo y el espacio. Una constatación del metabolismo de espacios sociológicos urbanos de naciones de economía dependiente, aunque de una energía áspera y explosiva, y su confrontación. Su “arte = vida” es una búsqueda del “arte total” y es recíprocamente un empeño de “vida total”. No es él el artista que llega solo para cumplir horarios de experiencias sensoriales o presentar video-tapes, sino alguien que se preocupa en aprovechar al máximo su **portapak** y todas las relaciones humanas posibles, con vistas a un mensaje posible de interés comunitario.³²⁸

La clave interpretativa del texto de Zanini resulta muy acertada, tocando muchos de los puntos maestros del proyecto de Muntadas en pocas líneas. Cabe destacar la insistencia en la relación con el contexto sociopolítico, así como con la tecnología. Zanini describe el trabajo de Muntadas como un análisis interdisciplinar, sociológico, que se basa en la repetición dada por la movilidad a través de “naciones de economía dependiente”³²⁹. Y en la parte final, destaca su voluntad de superar las estructuras anquilosadas del campo del arte – “no es él el artista que llega solo para cumplir horarios” –, trabajando en red, pero al mismo tiempo sumando un componente tecnológico relevante: el Portapak³³⁰.

De Brasil, Muntadas se dirige a Venezuela, pero de nuevo mediante un desvío, que le lleva a Bolivia y Perú³³¹, empleando multitud de medios de transporte: “[l]a estructura que le había dado al proyecto me permitía hacer estos viajes paralelos. Viagé con todo tipo de transportes: con camiones, a dedo, tomé un avión de carga lleno de vacas, por lo cual no tenía asientos, entre decenas de anécdotas” (Buccellato y Muntadas 2006, 120). Una vez en Caracas, la estructura de las actividades se repite, aunque invertida: del 20 al 25 de enero se presentan en la Sala Anexa del Museo de Arte Contemporáneo los vídeos de trabajos anteriores con los cuales viaja el artista, y el último día se realiza la *Acción/Situación: Hoy* – figura 82 –. Muntadas relata la experiencia:

328 [Seu atual périplo latino-americano, através de 4 países – Argentina, Brasil, Venezuela e México – constitui uma experiência exemplar pelo planejamento que obedece e pelos métodos que utiliza para auferir similaridades e diferenciais de realidades no tempo e no espaço. Uma constatação do metabolismo de espaços sociológicos urbanos de nações de economia dependente, embora de uma energia áspera e explosiva e sua confrontação. Sua “arte = vida” é uma busca de “arte total” e é recíprocamente um empenho de “vida total”. Não é ele o artista que chega apenas para cumprir horários de experiências sensoriais ou apresentar video-tapes mas alguém que se preocupa em aproveitar ao máximo seu **portapak** e todos os relacionamentos humanos possíveis, com vistas a uma mensagem possível de interesse comunitário] (Zanini, W. 1975). Negrita en el original. Traducción del autor.

329 Zanini hace eco aquí de las teorías de la dependencia, que son de gran relevancia para la crítica del arte latinoamericana durante los años setenta, especialmente a través de la figura de Marta Traba. Véase el subapartado 3.3.1., “1972: Primeros encuentros de la crítica en América Latina. Rechazo del arte conceptual en el marco de la teoría de la dependencia”.

330 El papel del Portapak como activador de redes se revisa más adelante, en el subapartado 2.3.2., “El Portapak viajero de Muntadas: un equipo portátil que genera encuentros a ambos lados del Atlántico”.

331 “Mañana continúo viaje a Caracas, vía Bolivia y Perú”. Según carta de Muntadas a Walter Zanini, enviada desde Rio de Janeiro y fechada a 31 de diciembre de 1975 / 1 de enero de 1976, conservada en el archivo personal de Muntadas en Nueva York, carpeta “En general”.

fue “un mediodía de domingo. Estaba en una sala de exposiciones que habían vaciado. La gente se paseaba con copas, como si fuese la inauguración de una muestra de pintura y hablaban entre ellos. Nadie me hablaba u observaba” (Buccellato y Muntadas 2006, 123). Esta vez, además, Muntadas es entrevistado en televisión por la directora del museo, Sofía Imber; ocasión que aprovecha para realizar una intervención en directo, grabando con su Portapak el proceso interno de trabajo en Radio Caracas, y descubriendo para los telespectadores los entresijos del estudio. En ocasión de esta entrevista televisiva, Muntadas describe de manera general el proyecto a través de Latinoamérica:

Esta misma propuesta la desarrollé en Buenos Aires, pero tenía unas connotaciones diferentes, y en São Paulo también. La propuesta yo creo que es la misma. Cambia, fundamentalmente en el espacio y en el tiempo. Pero por otra parte, como te decía al principio, lo que me interesa es todo el trabajo que estoy desarrollando, y que no sé en qué va a acabar, de recogida de material para un trabajo posterior. Hay, digamos, dos trabajos paralelos: la información que yo doy, [de la] que esta pieza “Hoy”, que presento en el museo el domingo, es parte [...]; y paralelamente, un trabajo de recogida de documentación para un trabajo a posteriori. El hecho de viajar por Latinoamérica para mí es muy importante.³³²

El término que utiliza Zanini para describir el viaje de Muntadas, “periplo” (Zanini, W. 1975), sugiere la idea de un trayecto circular, que vuelve al punto de origen. En el transcurso de los cuatro meses que dura el proyecto, Muntadas avanza poco a poco hacia el norte, de vuelta a los Estados Unidos. La última parada es en México, donde entre el 26 y el 29 de febrero se pasan los *videotapes* que lleva consigo, en el Foro del Museo Universitario de Ciencias y Arte, gracias a la colaboración y los contactos establecidos por el artista con las hermanas Pecanins, pero también con Helen Escobedo³³³. En ese mismo lugar se realiza la *Acción/Situación: Hoy*, el día 27 de febrero – figura 83 –, resultando accidentada: “[f]ue en un auditorio y la gente se empezó a desplazar hacia los periódicos y ¡les prendieron fuego! Era el museo de la universidad. Alguien se dio cuenta, fue con el extintor, no funcionaba y acabaron con cubos de agua” (Buccellato y Muntadas 2006, 123).

Un proyecto como este ejemplifica a la perfección la confluencia de factores que el constructo teórico del *agente-viajero* quiere aprehender. No puede entenderse la realización de *Acción/situación: Hoy. Proyecto a través de Latinoamérica* (1975-1976) sin un contexto socio-político desarrollista, que al mismo tiempo promueve el circuito institucional latinoamericano por el cual Muntadas difunde sus acciones, y genera un substrato de discusión ideológica fuerte, que se destila, por ejemplo, en el texto de Zanini antes mencionado, pero también en anécdotas como el

332 Transcripción de la entrevista con Sofía Imber, realizada a partir del vídeo *Acerca de Muntadas: Proyecto a través de Latinoamérica, 1975 – 1976* (Nacach 2011).

333 Carta de María Teresa Pecanins a Muntadas, escrita en México y fechada a 22 de septiembre de 1975, en la que menciona contactos con Helen Escobedo y algunos problemas para financiar el proyecto de Muntadas en México. Carta de Muntadas a Helen Escobedo, escrita desde Buenos Aires y fechada a 25 de octubre de 1975, en la que describe aspectos organizativos del viaje. Esbozo de carta de Muntadas a Helen Escobedo, sin localización ni fecha; seguramente está escrito desde Rio de Janeiro a finales de diciembre de 1975, porque describe su paso por el CAYC y el MAC USP, y describe que viajará a Bolivia y Perú. Archivo personal de Muntadas en Nueva York, carpeta “En general”.

pequeño incendio en México. Asimismo, la tecnología adquiere un papel preponderante: facilita las redes de transporte aéreo, sin las cuales recorrer Latinoamérica en cuatro meses sería tarea imposible; acelera las comunicaciones, por correo, teléfono y telegrama, indispensables para la organización previa y la resolución de problemas durante el viaje; por último, permite a Muntadas mostrar su obra a través del vídeo, y llevar un diario de viaje videográfico gracias a la portabilidad del Portapak. A lo anterior deben sumarse las transformaciones del campo del arte asociadas a los conceptualismos. Estas suponen un entendimiento expandido del hecho artístico que, como Muntadas propone, se dirige hacia la confluencia del arte con la vida. De este modo se abre la posibilidad de presentar como arte una experiencia vital en la que se informa de investigaciones interdisciplinarias, se discute sobre los medios que las posibilitan, y se realizan acciones efímeras y contextuales; todo ello en forma de proyecto multicapa.

Poco después del regreso de Muntadas a Nueva York, Valcárcel Medina visita Paraguay, Argentina, Uruguay y Brasil en julio de 1976³³⁴. Realiza acciones artísticas distintas – lo cual ofrece una idea del desplazamiento y del contexto diferente, pero paralela, a la de Muntadas – en estos enclaves, que presenta en dos exposiciones, en el CAYC de Buenos Aires – 22 y 23 de julio (CAYC 1976a) – figuras 84 y 85 – y en el MAC USP de São Paulo – 28 de julio a 15 de agosto (MAC USP 1976a; 1976b) – figuras 86 y 87 –. En su viaje, este artista español pasa también por Montevideo y por Asunción, realizando actividades artísticas aún sin apoyo institucional. En la actividad latinoamericana de Valcárcel Medina destaca el empleo de mecanismos de gran rigor técnico y conceptual, que se impone a sí mismo y cumple a rajatabla. Estos operan mediante una metodología apropiada de ámbitos más allá del artístico, como ya viene haciendo en su práctica de esos años: entrevistas sociológicas, iteraciones lingüísticas, tesauros y tests perceptivos son desplegados como propuestas conceptuales, de las que hoy en día solo se conserva documentación.

En el Paraguay de la dictadura de Stroessner – que se extiende entre 1954 y 1989 –, Valcárcel Medina realiza *136 manzanas de Asunción* (1976) – figuras 88a y 88b –. Este proyecto parte de la curiosidad del artista sobre el contexto, que le impele a desarrollar un mecanismo fuerte que le permita informarse de la situación del país hablando con la gente de la calle. El artista demarca 136 manzanas de la ciudad, como puede apreciarse en el plano de la figura 88a, y decide dar la vuelta a cada una de ellas, hablando con quien se encuentre. Si en una manzana dos personas consecutivas rechazan conversar, pasa a la siguiente, hasta cumplir con todas. Siguiendo estas reglas, veintiséis personas aceptan charlar con Valcárcel Medina, cubriendo treinta y una de las manzanas – con algunas personas conversa durante más de una manzana – (Baudoin 2013, 39-40). Al momento de acabar cada conversación, el artista hace anotaciones, que le ayudan a la elaboración posterior de un dossier que incluye transcripciones, y un mapa detallando el recorrido por las diferentes manzanas. En este mecanismo fuertemente regulado, se entremezclan el trabajo de campo de un antropólogo o un sociólogo, con el modo de hacer de las derivas

334 El orden de este viaje, aunque historiográficamente poco claro, queda determinado por el sello que el artista utiliza para la documentación del viaje (Valcárcel Medina 1976), así como por el orden de las páginas del dossier que elabora *a posteriori*: “La lógica aplastante valcarceliana nos hubiera ahorrado nuestras laboriosas pesquisas documentales; en efecto, páginas y fechas coinciden forzosamente en su enumeración. El dossier constituye, pues, una especie de diario del artista a lo largo de las cuatro ciudades” (De Nieves 2010b, 9).

psicogeográficas, al modo situacionista.

En el CAYC de Buenos Aires la práctica de Valcárcel Medina se vuelca más hacia el análisis del lenguaje, desplegando propuestas que dan una vuelta lúdica e irónica a los modos de hacer del conceptualismo lingüístico. El artista español lleva a cabo dos actividades: *Etiquetas adhesivas* (1976) e *Imagen televisada contra imagen real* (1976). La primera consiste en una experiencia participativa en la que el público debe escoger dos palabras de entre las que forman la frase “el arte es una acción personal que puede valer como ejemplo, pero nunca tener un valor ejemplar” (CAYC 1976a) – véase la figura 86 –. Aquí, las teorías del lenguaje son apropiadas para encontrar desvíos en el significado de la frase, dados por el empleo de pares de palabras como mínimas articulaciones de sentido. El artista pretende que la gente se pegue ambas palabras a la ropa para salir fuera de las dependencias del CAYC, en una acción callejera; pero el ambiente dictatorial tras el reciente golpe de estado de Videla lo impide (Baudoin 2013, 36). La segunda actividad, ejemplo único de videoarte en la trayectoria del artista (Díaz Cuyás 2002, 152), consiste en una performance de lenguaje gestual desarrollada en los dos sótanos del CAYC. En el segundo sótano se encuentra Valcárcel Medina, sentado, con una mesa y otra silla enfrente. Realiza una coreografía gestual simulando que habla, que se envía al sótano superior y a la planta baja por el circuito cerrado de televisión del centro de Glusberg. El público, tras observar los gestos de Valcárcel Medina – sin sonido –, puede descender y sentarse ante él, solo para darse cuenta de que éste no estaba hablando; no había discurso, sino mímica. Este dispositivo posee una doble lectura: por un lado, respecto a la teoría de la comunicación y la traducción intersemiótica entre el lenguaje hablado y el gestual; y por otra parte en clave de crítica medial, desvelando el posible engaño a través de los medios tecnológicos audiovisuales como el vídeo y la televisión.

Al viajar entre Buenos Aires y São Paulo, Valcárcel Medina se detiene en Montevideo. Allí también encuentra un contexto dictatorial, en un periodo convulso tras el golpe de estado de Juan Maria Bordaberry, pero solo pasa un día y medio, “desde las 7 de un sábado hasta la 1’30 de la tarde del lunes siguiente” (Valcárcel Medina 1976, 24-26; De Nieves 2010a). Allí realiza una propuesta que toma la forma de un diario de viaje, al modo de un etnógrafo, pero llevado al terreno técnico de la estadística. De este modo, *El porcentaje de arte que debe (o puede) tener (o tiene) la vida y el porcentaje de vida que debe (o puede) tener (o tiene) el arte* (1976) se desarrolla como un proyecto conceptualista, a través de la documentación de la actividad de un viajero o un *flâneur*, como ya hiciera en Paraguay – figura 89 –. La práctica del artista, al no tener apoyo institucional, se despliega por la calle y se entremezcla con la vida. Valcárcel Medina anota todas sus actividades durante la estancia, y las califica respecto al porcentaje de arte o de vida que suponen. De este modo, la “Llegada al aeropuerto. Trámites. (Una azafata vocea mi nombre para una cuestión de reservas). (30 min)” es 100% vida, mientras que “Llamada telefónica al Museo de Arte Moderno para hablar con su director. (Al no estar me dan su teléfono particular)” es 70% arte y 30% vida³³⁵.

En el MAC USP de Zanini, hacia el final de su recorrido, Valcárcel Medina realiza tres acciones

335 El reparto de sus tarjetas de identificación entre todos los pasajeros y tripulación del vuelo es, de modo ambivalente, 100% arte a su llegada, y 100% vida a su partida (Valcárcel Medina 1976, 24-26).

más, esta vez unificando propuestas lingüísticas, al modo de las realizadas en el CAYC, con actividades callejeras, como las de Asunción y Montevideo. Las presenta en el museo bajo un significativo título: “A cidade e o estrangeiro – Três exercícios de aproximação” [La ciudad y el extranjero – Tres ejercicios de aproximación] (Freire, C. 2012, 52). En el *Diccionario de la gente* (1976), Valcárcel Medina recoge palabras en unas tarjetas, que ofrece al público, tanto en la exposición como en otros contextos; con ellas confecciona un tesoro en el que si una palabra se repite, aparece varias veces, dando cuenta visual de la repetición. De este modo, el análisis lúdico del lenguaje se extiende, esta vez, hacia el contexto social del cual provienen las palabras (Paladino 2015, 165). Asimismo, pone en práctica algunas de las propuestas sugeridas a Zanini por carta antes del viaje. En *Entrevistas* (1976), pregunta a los transeúntes “¿Ud. cree que es posible entenderse en idiomas diferentes?” (Freire, C. 2012, 83), grabando sus respuestas. Por último, en *Visita turística* (1976), Valcárcel Medina materializa su actividad de *flâneur* proponiendo encontrarse con la gente de la calle para conocer el contexto – figura 90 –. Para provocar el encuentro, se publica un anuncio en el periódico

invitando “a todos los ciudadanos que deseen participar a un encuentro mañana, a las 9 horas, en la Praça da República”. El encuentro marcado no intimidará a nadie – el artista quiere solamente hacer un recorrido turístico en São Paulo con personas de la ciudad para ver, con ellas, lo que le rodea. Al contrario que un guía y la visión a través de la ventanilla del autobús de excursión, Valcárcel Medina prefiere un medio directo de comunicación que, como en otras oportunidades – Buenos Aires, Asunción, París o Nueva York – resultará en un documento de libre expresión.³³⁶

A pesar de que no acude nadie a la llamada, el proyecto se conserva como documentación. Es a través de ese estado latente y proposicional que cobra su valor artístico. Como puede apreciarse, Valcárcel Medina despliega un amplio abanico de proyectos diferentes, no solo en Brasil sino en su viaje por Latinoamérica. Todos ellos parten de la adscripción del artista a la figura del *agente-viajero*, aunque de un modo un tanto diferente al que ha sido señalado en Muntadas. Cada propuesta individual – así como la secuencia completa – proviene de la movilidad del artista. Como persona que se enfrenta a un contexto desconocido, lo explora a través de los medios a su alcance: el lenguaje, el diálogo, el paseo, la deriva, los medios de comunicación. Pero lejos de emplear tales actividades como un turista, lo hace como un técnico o científico social, organizándolas en propuestas conceptuales rigurosas en las que la movilidad forma parte indisoluble de la actividad artística. Valcárcel Medina pone en crisis su propia atención al contexto: desea informarse de Paraguay, y pregunta directamente a los habitantes de las *136 manzanas de Asunción*; duda si podrá comunicarse correctamente en Brasil, y de esa curiosidad surge *Entrevistas*; no sabe si su paso por Montevideo tendrá algo de artístico o será una mera escala turística, y por ello mide cuánto de arte o de vida tiene cada una de sus actividades. Asimismo, busca lugares afines en los que desplegar sus prácticas conceptuales, en los que puedan

336 [convidando “todos os cidadãos que desejem participar para encontrá-lo amanhã, às 9 horas, na Praça da República”. O encontro marcado não vai intimidar ninguém – o artista que apenas fazer um percurso turístico em São Paulo com pessoas da cidade para ver, por meio delas, o que está a sua volta. Ao invés de um guia e a visão através da janela do ônibus de excursão, Valcárcel Medina prefere um meio direto de comunicação que, como em outras oportunidades – Buenos Aires, Asunção, Paris ou Nova York – resultará num documento de livre expressão] (Anónimo 1976). Traducción del autor. Véase la figura 90.

ser entendidas. En el CAYC sus propuestas toman una forma conceptualista más normalizada, por ser un contexto donde esta modalidad artística tiene ya un cierto recorrido, tal y como apunta Muntadas al anotar que la audiencia allí es “intelectual” y está “acostumbrada” a este tipo de propuestas (Muntadas 2006, 123).

Tras su regreso a España, Valcárcel Medina mantiene el contacto con algunos de los agentes conceptuales que ha encontrado en su viaje. Al MAC USP remite tanto el informe que elabora con la documentación de las propuestas – *Informe y resumen general de actividades en Sudamérica* (Valcárcel Medina 1976) –, como algunos trabajos realizados en años anteriores, por ejemplo *El libro transparente* (1970) – figura 91 –³³⁷. Durante los años siguientes, el artista español participa de algunas muestras y eventos organizados por el MAC USP y el CAYC, dando continuidad al trabajo en red que le permite realizar el trayecto latinoamericano. En el museo paulista, forma parte de “Década de 70” (1976), una muestra organizada por Glusberg en el MAC USP que presenta trabajos conceptuales en un formato normalizado en heliografía³³⁸; y también de “Poéticas visuais” [Poéticas visuales] (1977)³³⁹. Asimismo, en España, Valcárcel Medina forma parte del “7º Encuentro Abierto de Vídeo” (1977) que el CAYC organiza en la Fundació Miró de Barcelona³⁴⁰. Sin embargo, con el tiempo estas relaciones se van enfriando, y no tendrán un impacto tan determinante en la carrera posterior de Valcárcel Medina, centrada principalmente en España, como en la de Muntadas, cuya trayectoria internacional se ha mantenido a lo largo de los años.

Muntadas, a la vuelta de su proyecto a través de Latinoamérica, también escribe a sus contactos para agradecer la oportunidad y mantener las relaciones³⁴¹. Como Valcárcel Medina, participa de

-
- 337 Estos trabajos han sido conservados en la colección del museo. Dan cuenta de esos contactos, y de los envíos de trabajos, algunas cartas cruzadas del artista español con Walter Zanini. Por ejemplo, en una carta de Valcárcel Medina a Zanini, enviada desde Madrid y fechada a 12 de septiembre de 1976, en la que pregunta cómo ha ido su muestra en el MAC USP – ya que esta permanece abierta aún cuando el artista regresa a España – y da cuenta del envío del *Libro transparente*. Carta conservada en el dossier del artista del Acervo artístico del MAC USP.
- 338 Para el director del CAYC, la muestra se titula “The Seventies”, pero en el MAC USP se denomina “Década de 70”. Presenta propuestas de 116 artistas de 24 países. Aparte de Valcárcel Medina – que participa con dos trabajos sin título y otro con el nombre de *Tahl Botvinnik*, que parece hacer referencia a dos ajedrecistas soviéticos de los sesenta –, como artistas españoles se listan Juan Navarro Baldeweg, Mariano H. de Ossorno y Manel Valls (MAC USP 1976c).
- 339 Exposición realizada en el MAC USP como colaboración entre Walter Zanini y Julio Plaza, con un llamamiento por correo, en la que participan 189 artistas y siete publicaciones (Sayão 2015, 90). Valcárcel Medina presenta varios trabajos: *Relojes* (1973), *Conversaciones telefónicas* (1973), *Motores* (1973), *Sin título* [permutaciones de orden con las letras que forman la palabra “Allende”] (1973), *Sin título* [colección de firmas de gente utilizando la palabra “Allende”] (1973), *Tarjetas ilustradas* (1975), *Sin título* [cuestionario en audio a los funcionarios del Museo Español de Arte Contemporáneo] (1975), *El Sena por París* (1977), *Examen* (1975), *Definición del lugar habitual* (1975), *Retratos callejeros* (1975), *Retratos de estudio* (1976) y *Hombres anuncio* (1976) (Freire, C. 2012). Por su parte, Muntadas también participa, con una versión previa de *On Subjectivity* [Sobre la subjetividad] (1978), que presenta bajo el título de “50 Fotografías de ‘The Best of Life’”, según carta de Muntadas a Walter Zanini, enviada desde Cambridge, Massachusetts, sin fechar, conservada en el archivo personal del artista en Nueva York, carpeta “En general”. Asimismo, participan otros artistas españoles, como Alain Arias-Misson, Àngels Ribé, Antoni Miralda, Carlos Pazos, Eugènia Balcells, Jaume Xifrà, Joan Rabascall y Mariano H. de Ossorno (Sayão 2015, 121-129).
- 340 Allí realiza una encuesta a los asistentes a los pases de vídeo, entregada al público en la puerta de la sala. La propuesta no tienen un título determinado (Díaz Cuyás 2002, 103).
- 341 Carta de Muntadas a Walter Zanini, escrita desde Nueva York y fechada a 27 de marzo de 1976, agradeciéndole la colaboración y comentando sus próximos pasos, como la participación en “España: Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976” en la Bienal de Venecia. Carta de contenido similar a Jorge Glusberg, escrita de desde Nueva York y sin fechar. Carta de Muntadas a Regina Silveira y Julio Plaza, escrita desde Nueva York y sin

exposiciones y eventos realizados por los centros que conoce en su viaje por Latinoamérica. En relación al CAYC, por ejemplo, el artista catalán participa abundantemente de los “Encuentros Abiertos de Vídeo” que Glusberg organiza en centros de arte de Europa y Latinoamérica, debido a su interés en este medio a lo largo de los años setenta³⁴². Como ya ha sido indicado, mientras viaja, Muntadas está acompañado por su aparato de grabación portátil de vídeo, el Portapak de Sony. El artista no desaprovecha la ocasión de realizar un proyecto artístico con este medio durante el viaje³⁴³. En sus estancias en Argentina y Brasil, Muntadas graba los últimos diez minutos de la emisión televisiva de estos países, antes de la carta de ajuste, directamente de la pantalla de la televisión. A su regreso a Nueva York, exhibe estas dos grabaciones, junto con los últimos diez minutos de la emisión televisiva en los Estados Unidos, en una instalación realizada en el espacio alternativo de vídeo The Kitchen. En este proyecto, *The Last Ten Minutes I* [Los últimos diez minutos] (1975-1976) – figura 92 –, la agencia doble de la movilidad y el conceptualismo – propia del modo de trabajo de un *agente-viajero* – se aúna con la tercera agencia del medio tecnológico del vídeo. Esta confluencia se articula en todos los niveles del proyecto: en la triangulación sociopolítica entre Buenos Aires, São Paulo y Nueva York; en el proceso de captación con una cámara portátil de vídeo, que es móvil en sí misma y además graba imágenes en cintas, también muy fáciles de transportar; en el reconocimiento de la singularidad de los últimos diez minutos de la emisión para el análisis de los medios de comunicación de masas; y, finalmente, en el proceso de difusión del proyecto: mientras viaja por Latinoamérica Muntadas realiza por carta disposiciones para que todo esté listo a su regreso a Nueva York para poder mostrar la videoinstalación³⁴⁴.

fechar, donde relata su vuelta a Nueva York, informa a Silveira sobre unos libros, y hace de contacto entre Plaza y el MOMA, para que envíe una *Caixa preta* (1975) a Barbara London, encargada de archivos y publicaciones de artista. Carta de Muntadas a Helen Escobedo escrita desde Nueva York y fechada a 18 de marzo de 1976, comentando su regreso a Nueva York. Carta de Muntadas a Sofía Imber escrita desde Nueva York y fechada a 22 de marzo de 1976, comentando los pormenores finales del viaje y su regreso a Nueva York, y enviándole una copia de un trabajo de la serie *Acciones II* (1972) para la colección del museo. Todas las anteriores cartas se conservan en el archivo personal del artista en Nueva York, carpeta “En general”.

342 Estos encuentros son revisados en el subapartado 3.1.2., “El CAYC de Jorge Glusberg: difusión a toda costa”.

343 Recuérdese que también graba materiales a modo de un video-diario de viaje, que finalmente nunca llega a articular en un trabajo artístico.

344 Carta de Muntadas a un destinatario/a no identificado/a, escrita desde Caracas y fechada a 17 de febrero de 1976, desde Caracas. En ella solicita ayuda para conseguir los equipamientos, así como describe mediante indicaciones y diagramas cómo se instalarán finalmente los monitores con los vídeos en el montaje final de *The Last Ten Minutes I* (1975). Carta conservada en el archivo personal del artista en Nueva York, carpeta “En general”.

1.3.3. Carlos Ginzburg más allá del espacio sud-atlántico: del artista-mendigo a la crítica al turismo de la Jet Age

El artista argentino Carlos Ginzburg, antes de destacarse como un avezado *agente-viajero*, estudia filosofía en la Universidad de La Plata, donde entra en contacto con los artistas y poetas agrupados alrededor de la revista de poesía experimental *Diagonal Cero*. Desde las páginas de esa publicación, editada por el también platense Edgardo Antonio Vigo entre 1962 y 1969³⁴⁵, se difunden trabajos no solo de poesía, sino también plásticos, y se fomentan experimentaciones en apertura hacia los conceptualismos. Un buen resumen de los contenidos de esa publicación puede encontrarse en la página final del último número, aparecido en 1969 – figura 93 –. El propio Vigo presenta allí una propuesta a medio camino entre la poesía visual y la proposición conceptual, con el que traspasa al lector, ahora usuario y participante, la tarea de completar la acción artística. Consiste en una hoja con un círculo perforado, en la que se lee:

Concrete su poema visual / pintura / objeto / escultura / paisaje / naturaleza muerta / desnudo / (auto) retrato / interior y todo otro tipo y género de arte.

MODO DE UTILIZAR: colocar a distancia prudencial delante de un ojo el agujero y encuadrar a plena libertad el género que se desee. (Vigo 1969)

Ese mismo año 1969, Vigo organiza en Buenos Aires la “Exposición internacional de novísima poesía”. En el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, esta muestra presenta trabajos de artistas de quince países, entre ellos los brasileños Augusto y Haroldo de Campos y Poema/Processo – Wladimir Dias-Pino, Álvaro y Neide de Sá –; los argentinos Luis Pazos, Jorge de Luján Gutiérrez, Ana María Gatti y el propio Vigo; y los españoles Zaj³⁴⁶. Allí se desborda la poesía experimental con trabajos volumétricos, procesuales y sonoros, además de con propuestas participativas, entre las que destacan las de Ginzburg. *Avioncitos de papel* (1969) ofrece al público una gran montaña de aviones de papel, que cualquiera puede lanzar por la exposición; y *Lata para patear* (1969), tal como indica el título, consiste en una lata que sirve de objeto para la activación del público. Con sus propuestas, Ginzburg demanda la acción festiva y lúdica de los asistentes, proponiéndola como poesía (Pérez Balbi 2008, 40).

345 Vigo es un artista platense que permanece muy atento a los desarrollos internacionales del arte del momento, conectándose con publicaciones similares a *Diagonal Cero* en otros territorios. La curiosidad y las relaciones con agentes lejanos hacen de este artista una figura clave para las prácticas de arte-correo. Como ejemplo temprano de la conectividad internacional que ayuda a establecer, y en relación con España, es significativo que en el primer número de *Diagonal Cero* el crítico Héctor Luis Arena presente la obra del escultor español Eduardo Chillida, en un artículo que describe un viaje por Europa (Arena 1962).

346 Esta muestra se realiza tras el conocimiento de Jorge Romero Brest de la poesía concreta brasileña. Los hermanos de Campos facilitan contactos internacionales a Romero Brest – Jasia Reichardt, Max Bense, Mathias Goeritz –, y sugieren a Vigo como organizador, a quien ya conocen de *Diagonal Cero* – en el n.º 22 se publica un texto de Haroldo de Campos (De Campos 1967) – (Barisone 2012).

En el tránsito entre los años sesenta y los setenta, el entendimiento abierto y experimental del arte de Ginzburg se despliega entre los tres nodos más activos del arte experimental y conceptual argentino. Por un lado, participa del núcleo generado alrededor de Vigo en la Plata. Y por otra parte, en Buenos Aires se acerca en ocasiones al núcleo del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, dirigido por Jorge Romero Brest³⁴⁷; así como también forma parte del entramado de artistas que trabajan en el CAYC, dirigido por Jorge Glusberg. Durante esos años Ginzburg realiza numerosos proyectos que, tomando aspectos de la poesía visual, el arte de la tierra y el *happening*, se abren hacia prácticas conceptualistas. Todavía en 1969 realiza *Cielo, luna, humo*, que consiste en la escritura de esas palabras en el cielo mediante una avioneta contratada. El término “Humo” funciona como una tautología conceptualista a escala aeronáutica; “Cielo” abunda en la propuesta lingüístico-tautológica; pero la última propuesta, “Luna”, escrita en coincidencia con la misión espacial del Apolo XI – la primera misión tripulada a la Luna –, cobra una dimensión simbólica extra respecto a los procesos de desarrollo técnico en la Guerra Fría (Centro Virtual de Arte Argentino del Centro Recoleta s.d.).

Un año después, Glusberg entra en conocimiento de su trabajo, y lo incluye en el Grupo de los trece del CAYC, invitándolo a participar en la exposición “Arte de sistemas” (CAYC 1971a) – figura 94 –. Para esa muestra Ginzburg realiza *Tierra* (1971) – figura 95 –, un proyecto en el que escribe la palabra del título en el suelo de un solar cerrado. En la calle instala un cartel, preguntando a los transeúntes “¿qué hay dentro de este terreno?”. Para averiguarlo, se debe acceder a las dependencias del Museo de Arte Moderno; solo desde allí, al asomarse desde una ventana del tercer piso, se puede leer la palabra “tierra”, completando un circuito tautológico a través del cual los peatones son invitados a convertirse en público artístico (Longoni 2014, 77-78). Esos años Ginzburg continúa publicando trabajos en el siguiente proyecto editorial de Vigo, *Hexágono’71*³⁴⁸. Entre otros, en sus páginas aparece *Arte ecológico* (1971), proyecto que conforma el dossier titulado “10 ideas de arte pobre” junto a dos textos de Germano Celant (1971a; 1971b). La lámina de cada “idea” presenta un mapa de localización y un texto propositivo, del tipo: “MAR. La palabra MAR flotando en el Océano Pacífico. Las tres letras que la constituyen tendrán respectivamente 100 mts. de altura”; o “EL HILO DE ARIADNA EN LA SELVA TROPICAL DE MISIONES. Voy a internarme con un “SAFARI ECOLÓGICO” dentro de la selva [...] durante varias semanas. A lo largo de la travesía vamos a ir desenrollando progresivamente una cuerda roja (longitud total 1000 kms.)” (Ginzburg 1971). Estas propuestas se sitúan a caballo entre la proposición y el arte de la tierra, pero cobran una gran carga poética a través del empleo irónico de una escala épica y desmesurada³⁴⁹, como se aprecia en los ejemplos anteriores. Al mismo

347 En el Di Tella solo entra como invitado, por ejemplo en la exposición organizada por Vigo, arriba citada. El propio Brest rechaza pocos años después las propuestas de Ginzburg, como se indica más adelante respecto a su paso por la III Bienal Coltejer (1972) en Medellín.

348 Publicada entre 1971 y 1975. Puede encontrarse una recopilación en línea de las revistas *Hexágono’71* en el sitio web del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) en La Plata. Disponible en: <<http://caevediciones.blogspot.com/p/hexagono-71.html>> [Consultado: 10 de enero de 2019].

349 Cabe recordar que en la Argentina del momento se llevan a cabo propuestas artísticas que, de modo similar, también sorprenden por su escala. Algunas de ellas consiguen formalizarse, escapando del ámbito de lo proposicional, como el *happening* multimedia transnacional de Marta Minujín *Simultaneidad en simultaneidad* (1966), realizado entre Nueva York, Colonia y Buenos Aires (Quiles 2016); las *Coloraciones* de Nicolás García Urriburu iniciadas en Venecia en 1968 (Glusberg 1972a, 277-278); o el propio trabajo de Ginzburg *Cielo, luna, humo* (1969), arriba comentado.

tiempo, en ellas se adivina una toma de conciencia del mundo como territorio, y de la propia posición del artista en él – como argentino y latinoamericano –, erigiéndose como críticas desde el arte a los procesos coloniales, extractivistas y ecológicos. Conforman un análisis del espacio y los fenómenos naturales, señalando el papel del ser humano respecto a la naturaleza, en un contexto de modernización acelerada hacia el final de la Guerra Fría.

Poco después, y gracias a la mediación de Glusberg, Ginzburg participa en la III Bienal Coltejer (1972) de Medellín. Acude a esta ciudad tras un viaje de dos meses en autoestop desde Argentina hasta Colombia³⁵⁰, dando comienzo a su actividad como *agente-viajero*. El hecho de elegir un transporte pedestre y esforzado, económico, popular, y vinculado al territorio, y no la comodidad del transporte aéreo – señal de lujo y desarrollo, como ha sido señalado anteriormente³⁵¹ –, marca una experiencia transformadora, al mismo tiempo artística y vital. Debe señalarse que este tipo de vivencia entre el arte y la vida es también realizada, años antes, por el también argentino Leandro Katz para alcanzar los Estados Unidos³⁵². En ambos casos los viajes adquieren un cariz ideológico, ya que, salvando las distancias, los artistas se prestan a conocer el continente tal y como lo hiciera en los años cincuenta Ernesto Ché Guevara abordo de su motocicleta “La Poderosa”³⁵³. Pero en el caso de Ginzburg, la escala del viaje se vincula con sus anteriores propuestas de *Arte ecológico* (1971). La experiencia en autoestop hasta a Medellín marca un punto de inflexión en la trayectoria del artista, entre los trabajos anteriores centrados en el lenguaje, la naturaleza, los materiales y sus sistemas – que Ginzburg no abandona completamente –, y una práctica de *agente-viajero* que desarrolla a partir de aquí hasta la primera mitad de los años ochenta. Cumple con la primera premisa de un *agente-viajero*: incluir la movilidad en el seno de su práctica. A partir de este momento, en Ginzburg el viaje y el arte conceptualista se retroalimentan. El viaje sirve como medio para producir arte más allá del marco moderno-tradicional, y el arte de motivo para viajar como modo de análisis, para tejer redes relacionales y entrar en contacto con el contexto geográfico y social.

En Medellín, la dimensión épica del viaje de Ginzburg y la toma de conciencia que este experimenta, se ponen al servicio de una crítica a las condiciones de producción de arte en Latinoamérica. El trayecto es ampliamente documentado por el artista con fotografías y anotaciones, y se exhibe en las salas de la bienal en forma de varios paneles bajo el título *Artista mendicante* (1972). Estos paneles conforman un diario de viaje desbordado, con “20 o 30 escritos tamaño cuadro, en blanco y negro, que tomarían varias horas leerlos” (Hurtado 1972d). Pero, además, la aparición del artista en la III Bienal Coltejer es notable. *Artista mendicante* no se

350 Entre Buenos Aires y Medellín hay unos 4900 kilómetros en línea recta.

351 Véase el subapartado dedicado a Alberto Greco y el desarrollo de la *Jet Age*, 1.1.1., “Las causas tecnológicas, políticas y artísticas de la movilidad de un artista excéntrico contra el arte moderno-tradicional”.

352 Katz recorre el continente durante los sesenta, en un viaje que le lleva a formar parte de las redes de poesía experimental en numerosos territorios. Katz inicia su viaje en 1961, y pasa por Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia, Costa Rica, Nicaragua, Guatemala y México, hasta finalmente alcanzar los Estados Unidos, y Nueva York, en 1965. Durante su viaje entra en contacto con un gran número de agentes artísticos y literarios, tales como los Tzántzicos ecuatorianos o los Nadaístas colombianos, entre otros (Longoni 2013b).

353 El Ché, además de viajar conociendo Latinoamérica y relatar el periplo en numerosos diarios, realiza abundantes fotografías de los lugares y las gentes que visita (Ariet 2002, 14-17).

limita a la presentación de documentación al modo de un arte conceptual purista, sino se activa mediante la presencia física de Ginzburg. En el evento de inauguración, circula sosteniendo unas pancartas como hombre-anuncio, en las que destaca su condición de artista-mendigo. Como puede comprobarse en la figura 96, en su espalda se lee:

UN ARTISTA NO ES COMO OPINAN LOS PEDANTES O LOS FUNCIONARIOS DEL ESTADO O EL PÚBLICO EN GENERAL, UN CABALLERO DESENFADADO QUE, EN SU LOCA ALEGRÍA, LANZA DE CUANDO EN CUANDO AL MUNDO SUS OBRAS DE ARTE. EN LOS MÁS CASOS, POR DESGRACIA, ES UN POBRE INFELIZ QUE AHOGADO POR UNA RIQUEZA INÚTIL HA DE DESPRENDERSE DE ALGO SUYO. EL MITO DEL ARTISTA FELIZ NO ES MAS QUE CHÁCHARA DE PROFANOS. NADIE SABE EL PORQUE [sic] DE TODO ESO. UN ARTISTA SERIO Y QUE SE RESPETE DEBE SER DESDICHADO EN LA VIDA. CADA VEZ QUE TIENE HAMBRE Y ABRE LA HELADERA ENCUENTRA IDEAS EN LUGAR DE ALIMENTOS. (Estrada, L. 1973, 291)

En la Argentina de los primeros setenta, debido a la confluencia de un tejido institucional de apoyo al arte último con una situación política de crispación entre las dictaduras de Onganía y de Videla – con el tercer peronismo entre ellas –, hay un proceso de politización de las prácticas artísticas que conduce a un profundo cuestionamiento del contexto sociopolítico, incluyendo al propio sistema-arte. En este marco, los artistas que tienden hacia el conceptualismo articulan una crítica ideológica a la situación, pero también a sus propias posiciones respecto al mercado y el arte experimental en vías de institucionalización³⁵⁴. Partiendo de aquí, el cartel de hombre-anuncio de Ginzburg cuestiona doblemente la posición del artista: por una parte, respecto al tradicional entendimiento del artista-genio, que debe ser felizmente vocacional; y, por otra, respecto al mercado y las instituciones. Para Ginzburg, un artista debe ser consciente del contexto. Esto conlleva que para ser “serio” y consecuente con sus ideas no pueda ser “feliz”, pues para ello debería ignorar las enormes desigualdades que encuentra a su alrededor; esas desigualdades que él tan bien conoce tras su viaje latinoamericano hasta Medellín.

Pero *Artista mendicante* posee todavía una tercera vertiente, erigiéndose como un proyecto complejo y multicapa, con lecturas variadas que abarcan críticas a ámbitos dispares como la ecología, el sistema artístico y algunos aspectos sociales, como la violencia. Durante la III Bienal Coltejer, pertrechado con su cartel, Ginzburg pide limosna al público. Cuando se le da, el artista ofrece una tarjeta. En ella, por delante, se leen sus señas, junto a una anotación casi de comercio sexual: “Agradeciéndote: te ofrezco placer”. Pero en el dorso de la misma tarjeta se hace una mención directa a la violencia, muy arraigada en la sociedad colombiana: “Maldiciéndote te ofrezco dolor: Body Works colombianos. Consultar el libro prohibido *Un aspecto de la violencia* de Alonso Moncada Abello, Bogotá, 1963, Promotora Colombiana de Ediciones y Revistas Ltda.” (Longoni 2010, 117-118). El libro al que Ginzburg hace referencia circula de modo

354 Este proceso de politización alcanza un máximo en lo que Ana Longoni y Mariano Mestman han denominado como el “itinerario del 68” (Longoni y Mestman 2000). La crítica al sistema-arte ya ha sido apuntada en los subapartados anteriores, especialmente con la mención del caso de Juan Pablo Renzi y su manifiesto *La nueva moda* (1971), en el que critica como una instrumentalización la adscripción forzosa de algunas prácticas a la categoría de “conceptualismo” (Renzi 1971; Longoni 2014, 59-61).

semiclandestino en Colombia. Se trata de un análisis técnico de la situación de guerra interna del país, que presenta, junto a estadísticas y datos sociológicos sobre la violencia nacional, imágenes crudas de crímenes y cadáveres. Ginzburg, como *agente-viajero* que busca conocer el territorio, hace una terrible referencia al contexto colombiano desde el arte conceptualista: deshace la diferencia entre arte y vida al calificar como “Body Works” [trabajos de arte del cuerpo] las fotografías de víctimas.

La adscripción del artista argentino a la figura del *agente-viajero*, tal y como es planteada en esta investigación, queda completa tras su *Artista mendicante* en Colombia. Por un lado, su modo de hacer interioriza la movilidad, no apropiándose del desplazamiento de manera superficial o utilitaria, sino incluyéndolo de modo indisoluble en el núcleo generador de sus propuestas de arte. Este carácter intrínseco de la movilidad en el trabajo de Ginzburg se observa también a través de los medios por los cuales lo materializa: las tarjetas de visita como elementos de presentación de quien viaja mucho; la figura del hombre-anuncio, al mismo tiempo móvil y performática; la documentación escrita y fotográfica organizada en paneles portátiles. Por otra parte, Ginzburg, como artista-mendigo, ha tomado conciencia del contexto latinoamericano de primera mano, y esto lo hace profundamente crítico con los ámbitos de inserción de sus propuestas, sean sociales – como en la crítica a la violencia, que no puede dejar de formular estando en Colombia –, sean artísticos y culturales – como a través del rechazo al sistema tradicional de difusión y mercantilización del arte que expresa en su pancarta –. De este modo, movilidad y conceptualismo forman una sola agencia en *Artista mendicante*, desplegándose en una crítica consciente, que requiere una búsqueda de contextos adecuados para ser insertada. En este caso, la III Bienal Coltejer es el lugar de inscripción; pero Ginzburg no presenta allí su trabajo de un modo complaciente, sino opositivo. Busca el choque directo de su práctica con el espacio de visibilidad, completando un circuito de crítica multicapa, dirigida al mismo tiempo al desarrollo de los territorios latinoamericanos en el contexto mundial del intervencionismo político y cultural de la Guerra Fría, y a la satisfacción acrítica del sistema-arte institucionalizado.

En la III Bienal Coltejer, aparte de *Artista mendicante*, Ginzburg también lleva a cabo una de sus propuestas de arte tautológico en la naturaleza. Hace pintar la palabra “PIEDRA” en la gran roca del Peñol de Guatapé, a pocos kilómetros de Medellín, como un proyecto deslocalizado de la bienal (CAYC 1973a) – figura 97 –. Asimismo, también presenta algunos trabajos en la exposición de heliografías “Arte de sistemas”, traída por Glusberg (CAYC 1972c; 1972d) – figuras 98 y 99 –³⁵⁵ desde Argentina. Sin embargo, propuestas netamente conceptuales como *Artista mendicante* (1972), *Piedra* (1972) y las de “Arte de sistemas” no son bien aceptadas por la crítica. Esta, desde los valores típicos devenidos de la tradición moderna, encuentra dificultades para interpretar

355 Según el catálogo de la III Bienal de Coltejer, “Arte de sistemas” está compuesta por proyectos de Eleanor Antin, Sue Arrowsmith, Keith Arnatt, Manuel Barbadillo, Ian Breakwell, Donald Burgy, Don Celender, James Collins, Christo, Agnes Denes, David Dye, Gery Dignak, Stano Filko, Barry Flanagan, Ken Friedman, Hamisch Fulton, Jochen Gerz, Klaus Groh, David Hall, Allan Kaprow, Dusan Klimes, Mnasche Kadishman, J.H. Kocman, Peter Kuttner, Auro Lecci, Mario Merz, Mauricio Nannucci, Ed Ruscha, Bernardo Salcedo, Richard Serra, Petr Štembera, Franco Vaccari, Lawrence Weiner y William Woodrow, además de los argentinos Luís Benedit, Juan Bercetche, Nicolás García Urriburu, Carlos Ginzburg, Jorge González Mir, Victor Grippo, Uzi Kottler, Vicente Marotta, Marie Orensanz, Alfredo Portillos, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Clorindo Testa, Óscar Maxera, Osvaldo Romberg, Horacio Zabala y Juan Carlos Romero (Estrada, L. 1973, 21-22).

unas prácticas que desean abandonarlos voluntariamente. En los primeros años setenta, presentar arte conceptualista fuera del “circuito institucional” afín que fomenta y sustenta su desarrollo³⁵⁶ resulta todavía muy aventurado. De este modo, los trabajos de Ginzburg, estructurados por la matriz de transformaciones artísticas, políticas y tecnológicas de una práctica de *agente-viajero*, apenas encuentran un sustento crítico y analítico adecuado. Si en la II Bienal Coltejer (1970) la obra conceptual de Bernardo Salcedo *Una hectárea de heno* (1970) – figura 100 – ya había causado revuelo³⁵⁷, en la tercera edición de 1972 es Carlos Ginzburg quien se ve envuelto en una polémica con el crítico José Gómez Sicre. Este, desde las páginas de la revista *Américas*, editada por la sección de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos (OEA), critica duramente las propuestas conceptualistas del argentino³⁵⁸.

El siguiente paso en la evolución de las propuestas de *agente-viajero* de Carlos Ginzburg se produce en Pamplona, España, tan solo unas semanas después de su presencia en Medellín. Durante los Encuentros de Pamplona (1972), el artista argentino realiza *Denotación de una ciudad* (1972) (Díaz Cuyás, Pardo y Pujals 2009, 164-165) – figura 101 –, que consiste en su presencia en las calles con un cartel en el pecho el que se lee “Yo estoy señalizando una ciudad”. También reparte octavillas en inglés con una descripción turística de Pamplona, invitando a rotular la ciudad con ellas. La “denotación”, como en *Tierra* (1972) – figura 95 – o *Piedra* (1972) – figura 97 –, expresa una voluntad, no de representar, sino de presentar el contexto. Pero en la deambulación subjetiva del artista por Pamplona, el núcleo conceptual se desplaza desde la “contemplación” de una inserción textual, hacia la “performance de la obra” (Saña 2017, 286-291). Cabe señalar que estos proyectos denotativos de Ginzburg se enmarcan en una genealogía de *señalamientos* en el arte argentino en deriva hacia el conceptualismo, que comienza con los *Vivo-Ditos* propuestos por Alberto Greco en 1962³⁵⁹. Estos son recogidos y apropiados por otros agentes argentinos, y se repiten a lo largo del tiempo y el espacio. Tienen especial relevancia en Edgardo Antonio Vigo, quien realiza toda una larga serie de *Señalamientos* entre 1968 y 1992

356 Véase el apartado 3.1., “1968-1978. Del desarrollismo como ideología imperante al “circuito institucional” latinoamericano”.

357 *Una hectárea de heno*, presentada en la II Bienal Coltejer (1970), consiste en varios cientos de bolsas de heno numeradas, conformando una propuesta que, partiendo de la operación conceptual de presentar “una hectárea” de modo tecnificado, se despliega en lecturas politizadas sobre la tenencia de la tierra. En la III Bienal Coltejer (1972), Marta Traba, por ejemplo, sigue sin tomar en cuenta el trabajo de Salcedo. La crítica de origen argentino escribe un artículo en el que su omnipotencia en el sistema-arte colombiano le sirve para emplear, un tanto altaneramente, el mecanismo comercial de “poner estrellas”, de una a cinco, para valorar el arte de la III Bienal Coltejer. Según indica Traba sobre Salcedo, el artista “como siempre manda a las bienales objetos en broma para tomarle el pelo a los jurados”, despreciando de este modo sus propuestas conceptualistas. Sin embargo, no duda en calificar como “bueno”, dándole cuatro estrellas, “todo el Arte de sistemas” traído por su colega Glusberg, en el que se incluyen trabajos de Salcedo (Traba 1972).

358 Véase el subapartado 3.3.1., “1972: Primeros encuentros de la crítica en América Latina. Rechazo del arte conceptual en el marco de la teoría de la dependencia”.

359 Para la revisión de la trayectoria del Alberto Greco, véase el primer bloque de esta investigación. La apertura de los límites del arte realizada por Greco se deja sentir – consciente o inconscientemente – en los trabajos de Ginzburg durante los años setenta. Ana Longoni recuerda que en la exposición “Arte de sistemas en América Latina”, organizada por Glusberg en el Internationaal Cultureel Centrum (ICC) de Amberes, Ginzburg hace contratar a una prostituta argentina para que sostenga en sala un cartel con el texto: “Qu’est ce l’art? Prostitution” [¿Qué es el arte? Prostitución]. Este modo de introducir personajes de la calle en el ámbito artístico es ampliamente empleado por Greco. Pero en el caso de Ginzburg, insiste en la crítica al sistema del arte, calificando la práctica artística como prostitución, y al mismo tiempo señalando la prostitución como arte. Asimismo, al ser la prostituta una mujer argentina, la propuesta de Amberes articula posibles interpretaciones desde el descentramiento migrante (Longoni 2010, 118-120).

(Santamaría 2015). A través de Vigo, la metodología del señalamiento se hace especialmente presente en el núcleo de artistas platenses, del cual Ginzburg forma parte, como ha sido anotado. Pero en el entramado de transferencias entre La Plata y Buenos Aires, el núcleo porteño también lo practica en gran medida, incluso por parte *agentes-viajeros* como David Lamelas, que en 1968 realiza su *Señalamiento de tres objetos* como proyecto final para su máster en el St. Martins College of Art de Londres (Comer 2005, 109), u Horacio Zabala, quien le da una vuelta política y alegórica al mecanismo en *300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública* (1972) (Longoni 2013a, 28-31).

Para la revisión de Ginzburg como un *agente-viajero* que ensambla el arte conceptualista con la movilidad aumentada y la conciencia ampliada del mundo surgidas con el advenimiento de la *Jet Age*, resulta significativo el hecho de que este artista incluya una reseña turística de Pamplona en el volante de *Denotación de una ciudad*. En el *Artista mendicante* de Medellín, la operación de Ginzburg se asemeja, desde una ironía y un humor corrosivos y anti-institucionales, al desvío metodológico cuasi-antropológico del *agente-viajero* ya descrito en referencia a los casos de Muntadas y Valcárcel Medina, aunque en el caso del argentino se articula en una crítica dirigida a sus contextos de inserción, sean artísticos o sociopolíticos. En los casos de los *agentes-viajeros* españoles en Latinoamérica, la metodología de arte en movimiento se transforma en propuestas artísticas conceptuales, funcionando a un nivel antes operativo que de contenido. Sin embargo, en el trabajo de Ginzburg en Pamplona, la transformación, además de operar a nivel de metodología del proyecto, lo hace también a nivel temático. Pamplona, ciudad en la que durante los Encuentros se enredan las varias problemáticas de la sociopolítica española – violencia estatal de la dictadura, terrorismo nacionalista, luchas sindicales, diferencias entre alta cultura y cultura de masas –, no es simplemente el marco en el que se desarrolla la propuesta de Ginzburg. Por el contrario, en *Denotación de una ciudad* el marco es la propia propuesta. Se produce así una involución recursiva, tautológica, entre la propuesta y su marco de inserción, operando de un modo conceptualista que entronca con las propuestas anteriores entre el lenguaje y la naturaleza. Y esta tautología es producida mediante el deambular del artista-viajero por la ciudad. En Pamplona, a la actividad del *agente-viajero* argentino le basta con simplemente señalar la ciudad como núcleo de la propuesta – el contexto como objeto – para erigirse en una crítica multicapa de la situación política y cultural en la que se enmarca su trabajo.

Esta apertura hacia la identificación de metodología y contexto abre mano hacia el siguiente proyecto del artista: la serie *Les voyages de Ginzburg* [Los viajes de Ginzburg], que desarrolla desde ese año, 1972, a lo largo de una década. En esta serie, Ginzburg emplea formatos adaptados al viaje, como la postal, el cuaderno o diario de ruta, o la fotografía; y realiza operaciones interdisciplinarias, seriales, repetitivas, tautológicas y de desterritorialización y reterritorialización propias del modo de hacer de un *agente-viajero*. A todo ello se suma la apropiación directa de un tema candente en la *Jet Age*: sus *voyages* son derivaciones críticas del turismo, entendido como una situación particular de la movilidad expandida en un mundo en incipiente proceso de globalización. Debe recordarse que el fenómeno del turismo se extiende paulatinamente desde los años cincuenta, cobrando relevancia en la arena internacional en el tránsito entre las diferentes fases de la *Jet Age*, hasta convertirse en un fenómeno de masas. Asimismo, se inmiscuye en

procesos transnacionales como el ya comentado empleo de las políticas exteriores, que funcionan como mecanismo de intervención de los países en la segunda mitad de la Guerra Fría³⁶⁰. En los Estados Unidos, por ejemplo, el turismo supone un mecanismo desplegado gubernamentalmente desde los años cincuenta para superar el “*dollar gap*”, esto es, el desequilibrio en la balanza de pagos estadounidense, muy forzada por el Plan Marshall y otras ayudas al desarrollo. Se fomenta como un modo de inversión en el extranjero, que además, trae aparejada la difusión del *American way of life* capitalista:

Como forma de diplomacia pública y ayuda económica exterior, el turismo encarnaba la “ideología americana” que el gobierno de Eisenhower deseaba proyectar en el extranjero. En contraste con las iniciativas estatales de propaganda dirigidas por Moscú, el turismo prometía exportar dólares estadounidenses e influencia, al tiempo que ejemplificaba las virtudes de la empresa privada, la limitación del poder del estado, y las libertades individuales. Por lo tanto, el turismo fue un instrumento perfecto para la diplomacia y la economía política de la Guerra Fría de los Estados Unidos.³⁶¹

Ginzburg hace suyo este tema, aplicándole un *détournement* desde el arte conceptual. Al señalarlo, pasa a formar parte de una matriz de procesos sociales y culturales – extractivismo, relación hombre-naturaleza, relaciones centro-periferia, colonialismo, ectétera – a la que el artista argentino aplica un análisis crítico, ampliando la metodología de proyecto de su trabajo en Pamplona. Asimismo, en el caso de *Les voyages de Ginzburg*, no solo el modo de hacer es el de un etnógrafo o un antropólogo, sino que el tema en el que se enfoca se relaciona también con investigaciones científicas y técnicas del momento, dirigidas a revisar el fenómeno turístico y de interconexión internacional en el periodo de estudio. El *agente-viajero* argentino hace del trabajo de campo y de la investigación desde la práctica del arte conceptual – con rasgos de humor e ironía, juegos visuales y metafóricos – una sola unidad metodológica y temática, que actúa desde la movilidad y las prácticas conceptualistas para establecer una crítica directa al aparentemente inocente disfrute de unas crecientes clases medias en el marco geopolítico de la Guerra Fría cultural, bajo el control *suave* de la sociedad del espectáculo.

El alcance de la propuesta de Ginzburg, que se extiende por varios continentes, permite avanzar en la transformación del marco espacio-temporal de esta investigación. Si este había partido del cruce de varios sistemas bipolares, como el eje este-oeste de la Guerra Fría, o el binomio centro-periferia que conectaba Europa con América y el norte con el sur, el espacio sud-atlántico se abre ahora hacia la globalización, desplegándose como una red de nodos de alcance mundial a la que

360 El fenómeno del turismo ha sido abordado en apartados anteriores. Véanse el 1.1.2., “Alberto Greco y la disolución del límite del arte y la vida en la primera *Jet Age*”, y 1.2.2., “Regina Silveira y Julio Plaza en la segunda *Jet Age*: becas, encuentros y trabajo a través del Atlántico”. La cooperación cultural y las políticas exteriores orientadas a la cultura como mecanismos “imperialistas” son revisados en el apartado 1.2.1. “El intercambio cultural como catalizador de relaciones: Ángel Crespo y la Revista de Cultura Brasileña”.

361 [As a form of public diplomacy and foreign economic aid, tourism epitomized the “American ideology” that the Eisenhower administration wished to project abroad. In contrast to Moscow’s state-directed propaganda initiatives, tourism promised to export U.S. dollars and influence while exemplifying the virtues of private enterprise, limited government, and individual free will. Tourism was therefore a perfect instrument for the diplomacy and political economy of the United States’ Cold War] (Van Vleck 2013, 217). Traducción del autor.

ya apuntaban los mapas de las aerolíneas durante los años sesenta³⁶². En la publicación *Voyages de Ginzburg (Documents et Projets). Présentés par Pierre Restany (1981)*³⁶³, se aporta un listado de los países y los años en los que el argentino desarrolla el proyecto:

1968 Argentine ; Uruguay ; Brésil

1972 Argentine ; Chili ; Bolivie ; Pérou ; Equateur ; Colombie ; Vénézuéla ; U.S.A. ; Bahamas ; Trinidad ; Europe

1973 Israël ; Ethiopie ; Kenya ; Tanzanie

1974 Canada

1976 Yougoslavie ; Turquie ; Iran ; Afghanistan ; Pakistan ; Inde

1977 France

1978 Grèce ; Egypte

1979 Bangladesh ; Thaïlande ; Malaisie ; Singapour ; Indonésie

1980 Maroc ; New-York ; Mexique (Ginzburg 1981, s.p.)

Para una mejor visualización de este listado de países sobre el mapa, puede consultarse la figura 102, en la que se han coloreado los países por año de visita. La monografía arriba citada abre con el extracto de una reseña de Gillo Dorfles en el *Corriere Della Sera*, escrita con ocasión de la III Bienal Coltejer, donde se califica al argentino como “*artiste voyageur*” [artista viajero]. Una página después, se presenta un texto de Pierre Restany que tiene por título “Carlos Ginzburg, artiste itinerant” [artista itinerante]. Como puede apreciarse, abundan los calificativos al artista argentino relacionados con la movilidad³⁶⁴. Restany apela a la actividad desmitificadora del turismo que realiza Ginzburg, a través de una reconstrucción de los signos del viaje en lo que llama “un trabajo de antropología práctica” y “planetaria”; el crítico francés apoya teóricamente la propuesta del artista, y se identifica con su “toma de posición crítica” ante lo “real banalizado” (Ginzburg 1981, s.p.)³⁶⁵.

En 1980 el artista argentino presenta la exposición “Ginzburg’s Travels. Equivalence or Specialness” [Los viajes de Ginzburg. Lo equivalente o lo especial] (1980) en el P.S.1 de Nueva York. Allí muestra materiales de sus viajes por Bangladesh, Tailandia, Malasia, Singapur e Indonesia realizados durante 1979. La exhibición consta de *Livres* [Libros] (1980), trece libros que penden de un hilo, con documentos, fotos, dibujos, cartas y otros materiales, que dan cuenta del viaje a modo de cuadernos de bitácora. También se presenta la instalación *Specialness* [Lo especial, La cualidad de especial] (1980), compuesta por un cartel en una puerta, que indica “Please open door, close after viewing” [Por favor, abrir la puerta y cerrarla después de mirar], junto a una cita del escritor Lawrence Durrell: “Para obtener la sensación esencial de un lugar,

362 En la figura 15 puede observarse el mapa de rutas de Iberia durante el periodo de estudio, que conforma un entramado de líneas que cubren y conectan el espacio atlántico.

363 Dossier publicado por Éditions Nepe de Julien Blaine, en cuya portada se añade el subtítulo “L’Exotisme, le tourisme et les vacances” [El exotismo, el turismo y las vacaciones] (Ginzburg 1981).

364 Décadas después, Ana Longoni también emplea expresión “artista viajero” para describir la figura de Ginzburg (Longoni 2010; 2014, 77-86).

365 Cabe señalar que en esos mismos años, Restany acaba de postular un “naturalismo integral” en su *Manifiesto de Rio Negro* tras un viaje a la Amazonia (Restany 1978). Con una postura un tanto romántica y exotizante, Restany sostiene algunos postulados similares a los de Ginzburg.

sólo cierra los ojos y respira suavemente por la nariz; escucharás el mensaje susurrado, ya que todos los paisajes hacen la misma pregunta en el mismo susurro: ‘Te estoy observando’. ‘¿Te estás viendo a ti mismo en mí?’³⁶⁶. Al abrir la puerta, el espectador se encuentra en un espacio angosto, directamente confrontado con un ejemplar de *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class* [El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa] (1976), análisis técnico del turismo escrito por el antropólogo y sociólogo Dean MacCannell. *Equivalence* [Equivalencia] (1980) – figura 103 – es una composición de ocho paneles con doce fotografías cada uno; en ella, cada panel y cada fotografía están separados de los otros por un símbolo matemático de equivalencia [\equiv], formando una estructura fractal³⁶⁷. Las fotografías de *Equivalence* muestran una máscara del entonces presidente de los Estados Unidos, Jimmy Carter, situada en distintos contextos urbanos y naturales del sudeste asiático, en una repetición al mismo tiempo homogeneizadora e irónica del intervencionismo estadounidense³⁶⁸. Estas fotografías y paneles se acompañan del texto “The Specter of Placelessness” [El espectro de la deslocalización], del analista del turismo Fred Bosselman, y del punto 168 de *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord:

Al ser un subproducto de la circulación de mercancías, la circulación humana considerada como consumo, el turismo, remite fundamentalmente al ocio que consiste en visitar aquello que se ha vuelto banal. La ordenación económica de la frecuentación de lugares diferentes es ya, por sí sola, la garantía de su equivalencia. La modernización no ha extinguido únicamente el tiempo de los viajes, les ha hurtado también la realidad del espacio. (Debord 1968, 144)

En *Les voyages de Ginzburg*, las referencias a teorías y ámbitos extra-artísticos son constantes, en una interdisciplinariedad crítica característica de los conceptualismos, pero también propia de la circulación de información de diferentes procedencias – académica, turística, de medios de masas – en el contexto de los movimientos y las comunicaciones ampliadas por la *Jet Age*. La multiplicidad de menciones entrecruzadas ilustra al mismo tiempo la experiencia vital del artista, y una (auto)consciencia de su propia inserción en un mundo hiperconectado, en el que oriente se superpone a occidente, el norte al sur, y viceversa, tal y como describen dos décadas más tarde Michael Hardt y Antonio Negri en *Imperio* (2000), haciendo referencia a una globalización que Ginzburg anticipa:

La transformación de la geografía moderna imperialista del mundo y la realización del mercado mundial señalan un pasaje dentro del modo capitalista de producción. Más aún: la división espacial de los tres Mundos (Primero, Segundo y Tercer Mundo) se ha entremezclado de modo tal que hallamos continuamente al Primer Mundo en el Tercero, al Tercero en el Primero, y al Segundo, en verdad, en ningún lado. El capital parece enfrentar a un mundo suavizado – o, realmente, un mundo definido

366 [To get the essential sense of a place, just close your eyes and breathe softly through your nose; you will hear the whispered message, for all landscapes ask the same question in the same whisper, ‘I am watching you. Are you watching yourself in me?’] (Ginzburg 1981, s.p.). Traducción del autor.

367 Carlos Ginzburg, hacia finales de los ochenta y durante los noventa es conocido en Francia por ser uno de los pioneros del arte fractal (Condé 2001).

368 Asimismo, en el viaje que realiza en 1980 a Marruecos, Ginzburg realiza otra versión de este último montaje, *Equivalence à Moulay Idriss*, en el que fotografía de manera repetitiva un signo matemático de equivalencia superpuesto a paisajes de Moulay Idriss, un llamativo pueblo blanco marroquí.

por nuevos y complejos regímenes de diferenciación y homogeneización, desterritorialización y reterritorialización. (Hardt y Negri 2000, 5)

Ginzburg representa gráficamente esta mezcla de mundos, de modo irónico. Por ejemplo, en una idea desarrollada en Marruecos, una cita de Claude Lévi-Strauss en *Tristes trópicos* (1955)³⁶⁹ acompaña a un molinillo de pimienta. Esta idea cobra diferentes materializaciones: en *Les Epices Touristiques á Tanger* [Especias turísticas en Tánger] (1980), la cita abre un panel en el que se disponen fotografías del pimentero por las calles Tánger; y en *Les Epices Touristiques* (1980), instalación realizada para la muestra “Les Voyages de Ginzburg” (1980) en el Internationaal Cultureel Centrum (ICC) de Amberes, también se imprime en una tarjeta, y se expone dentro de una vitrina, junto al propio pimentero. Del mismo modo, referencias al geógrafo Edward Relph y su trabajo *Place and Placelessness* [Lugar y deslocalización] (1976), o al mencionado texto de MacCannell³⁷⁰, sirven a Ginzburg como punto de partida para *Le Mexique: On-Sight Marker and Off-Sight Marker* [México: marcadores a la vista y fuera del marco] (1980), trabajo en el que se entremezclan fotografías de ruinas mayas en Uxmal con “marcadores” de las mismas, esto es, textos explicativos escritos para turistas, como ya hiciera en los Encuentros de Pamplona (1972).

Como puede apreciarse en los trabajos anteriores, Ginzburg hila un discurso que oscila entre la teoría crítica y la crítica contextual al turismo. Su práctica conceptualista le permite el uso extensivo de citas textuales, documentos, y apuntes de diversos tipos, en propuestas complejas que ponen en cuestión el fenómeno turístico. En su modo de hacer en movimiento, pequeños objetos le sirven para realizar *assemblages*, paneles, instalaciones y otros montajes que ironizan sobre el contexto, la situación del turista y los habitantes de los lugares turísticos, o los procesos de exotización y homogeneización en el mundo encogido y globalizado posterior a la segunda *Jet Age*. La adscripción de este artista argentino a la figura del *agente-viajero* resulta evidente, pues el viaje y la voluntad crítica han pasado a formar parte indisoluble de su proceder artístico conceptual. En sus propuestas de finales de los sesenta y principios de los setenta, que parten

369 “En el pasado, la gente arriesgaba su vida en la India o en las Américas para traer de vuelta bienes que hoy nos parecen irrisorios: madera de Palo Brasil (de ahí el nombre del país); tintura roja, o pimienta, de la cual, en la época de Enrique IV, la gente se encaprichó tanto que en la Corte se pusieron en bomboneras como granos para comer. Estos estímulos visuales u olfativos, este calor alegre para los ojos, este exquisito ardor para la lengua añadieron un nuevo registro al teclado sensorial de una civilización que no se había dado cuenta de su propio carácter insípido. ¿Podríamos decir entonces que, mediante una operación de doble reversión, nuestros modernos Marco Polo traen de vuelta de estas mismas tierras, esta vez en forma de fotografías, libros e historias, las especias morales de las que nuestra sociedad siente un deseo agudo mientras se hunde en el aburrimiento?” [On risquait jadis sa vie dans les Indes ou aux Amériques pour rapporter des biens qui nous paraissent aujourd’hui dérisoires: bois de braise (d’où Brésil); teinture rouge, ou poivre dont, au temps d’Henry IV, on avait à ce point la folie que la Cour en mettait dans des bonbonnières des grains à croquer. Ces secousses visuelles ou olfactives, cette joyeuse chaleur pour les yeux, cette brûlure exquise pour la langue ajoutaient un nouveau registre au clavier sensoriel d’une civilisation qui ne s’était pas doutée de sa fadeur. Disons-nous alors que, par un double renversement, nos modernes Marco Polo rapportent de ces mêmes terres, cette fois sous forme de photographies, de livres et de récits, les épices morales dont notre société éprouve un besoin plus aigu en se sentant sombrer dans l’ennui?] (Ginzburg 1981, s.p.). Traducción del autor, con la ayuda de Juliane Debeusscher.

370 De quien toma, entre otros conceptos, el de “marcador” (marker) a través de la cita: “He definido una atracción turística como una relación empírica entre un turista, una vista y un marcador (un pedazo de información sobre una vista). Un modelo simple de la atracción puede ser representado de la siguiente forma: (turista / vista / marcador) atracción” [I have defined a tourist attraction as an empirical relationship between a tourist, a sight and a marker (a piece of information about a sight). A simple model of the attraction can be represented in the following form: (tourist / sight / marker) attraction] (Ginzburg 1981, s.p.). Traducción del autor.

de la poesía experimental para acercarse al arte de la tierra, Ginzburg opera tautológicamente con el lenguaje, escribiendo “humo” con humo, “tierra” con tierra, o “piedra” sobre una gran roca. Después pasa a una crítica institucional y contextual de carácter tautológico, en la que el objeto de la crítica pasa a ser el núcleo mismo de las propuestas de arte, como en *Denotación de una ciudad* (1972), en Pamplona. En *Les voyages de Ginzburg* (1972-1982), el artista argentino realiza una operación similar, pero de ámbito ampliado: el “viaje” es eso mismo, un viaje, pero se transforma en material y trabajo artísticos a través de la actividad cuestionadora del *agente-viajero* en un mundo globalizado. En este nuevo contexto, el análisis no puede sino conducir hacia una crítica de la colonialidad y la falsedad de lo multicultural en el fenómeno turístico. Al mismo tiempo, si en los primeros proyectos se destila una crítica al propio contexto latinoamericano, así como al sistema-arte de la región, y a la ubicación del artista en ambos, en *Les voyages de Ginzburg* el objeto de la crítica ha tenido también un proceso de ampliación. Ahora se generaliza, a través de la tematización del turismo, al orden geopolítico mundial, en el que se articulan las tensiones globales del final de la Guerra Fría. Esta crítica se ofrece al público a través de un mecanismo conceptual, al mismo tiempo formalmente sencillo, y conceptualmente complejo, que se abre a interpretaciones en clave de citación y fragmentación, de alegoría, de apropiación y reconstrucción del tiempo histórico; esto es, a través de modos de hacer que se abren hacia la posmodernidad.

Por último cabe señalar brevemente algunos rasgos que diferencian los modos de operar de Muntadas y Valcárcel Medina, a mediados de la década de los setenta, y de Ginzburg, en esos mismos años pero alcanzando el tránsito hacia la década siguiente. La diferencia esencial se encuentra en el significado de la movilidad para unos y otro agentes. Para los españoles en Latinoamérica, sus periplos son exploraciones de nuevos contextos, guiadas por la curiosidad y el desvelado de prejuicios – habitualmente negativos – sobre el territorio latinoamericano. Pero para Ginzburg su trabajo en constante circulación supone el reconocimiento claro y en primera persona de una diferencia colonial muy evidente entre su lugar de origen y otros puntos del globo, al mismo tiempo que puede reconocer algunos rasgos similares en otros territorios marginales. Por tanto, Muntadas y Valcárcel Medina se dedican antes a un análisis del contexto en sí mismo, guiado por una voluntad de conocimiento, que a una crítica frontal e ideológica de la situación geopolítica, como hace Ginzburg desde su ácida ironía. En este sentido, como se ha observado, en las páginas anteriores, los españoles insertan sus propuestas en el circuito de instituciones que apoyan los conceptualismos en Latinoamérica, de un modo positivo, mientras que Ginzburg, aunque parte de ese mismo circuito y no huye del reconocimiento – por ejemplo, con sus exposiciones en el ICC de Amberes o del P.S.1. de Nueva York –, se inserta en el sistema-arte de un modo más directamente confrontacional, poco complaciente, con el objetivo de contravenir esos espacios y a sus públicos, para despertar una conciencia crítica. Ginzburg adivina el desequilibrio de la incipiente globalización, y no puede sino actuar en consecuencia.

BLOQUE 2:

Objetos, medios de masas y tecnologías de la comunicación como catalizadores de redes a través del Atlántico

Las derivas del conceptualismo se producen en un contexto de internacionalización de la comunicación y el consumo de masas, en el que se da el pistoletazo de salida hacia una sociedad de la información que se extiende a lo largo y ancho del globo, en constante aceleración y extensión hasta la actualidad. El arte conceptual tensiona las relaciones entre objetos e ideas, para lo cual hace uso de los modos de hacer más avanzados a disposición del artista. Los *nuevos medios* para el arte emergen del avance científico-técnico y tecnológico de ese periodo, y se relacionan con un controvertido proceso de *desmaterialización* en el cual, antes que haber una real pérdida de fisicidad en el arte, se produce una impugnación del objeto artístico proveniente de la tradición moderna occidental. En este segundo bloque de la investigación se abordan los entramados relacionales producidos por el empleo de objetos y medios de comunicación en el arte conceptual, en modos variados de apropiación e interiorización artísticas, produciendo un análisis crítico y consciente de su funcionamiento, tal y como sucede en los casos del arte-correo y el videoarte.

En las páginas a continuación se analiza el proceso teórico-práctico por el cual los objetos son vistos como significantes simbólicos cargados de sentido. En el arte, y al hilo de los desarrollos teóricos del momento, en los cuales cobran especial importancia la teoría crítica, el estructuralismo y la semiótica, las cosas son entendidas como potenciales comunicadores, que permiten expresar informaciones, actitudes e ideologías. Los objetos-signo están cargados de un sentido intrínseco que puede ser reapropiado o desviado. Dicho sentido proviene de los contextos sociopolíticos y culturales en los que se producen o circulan las cosas, sea en el orden de lo local, lo regional o lo global. Tras el *ready-made* duchampiano, en la economía simbólica artística puede introducirse aquello heterónimo, que antes quedaba fuera de los límites disciplinarios. En un paso de la representación a la presentación, las cosas comunican en tanto que cosas, y a través de ellas el arte conceptual, (auto)consciente y (auto)analítico, busca intervenir en el cuerpo social. Estos procesos se revisan en lo siguiente a través de ejemplos entre los cuales destaca el de Cildo Meireles y sus *Inserções em circuitos ideológicos* [Inserciones en circuitos ideológicos] (1970-1976),

caso que resulta paradigmático en tanto que en él interaccionan de modo relevante la *cultura material* del dinero y los bienes de consumo con el contexto sociopolítico de la dictadura brasileña.

Al mismo tiempo, los medios de comunicación, especialmente los de masas y los tecnológicos, como la prensa o la televisión, emergen como materiales para el arte. Al hilo de enunciados como “el medio es el mensaje”, el muy conocido lema de Marshall McLuhan aparecido en su trabajo de 1964 *Comprender los medios de comunicación* (McLuhan 1964), aquello que parecía un simple canal para la transmisión de informaciones se presenta ahora como un portador de contenidos ideológicos que van más allá de lo meramente transmitido. El arte conceptual orientado a los procesos y canales de comunicación se centra en desvelar los marcos operantes de los medios de masas, con la voluntad de que la sociedad, al conocer su modo de funcionamiento, pueda evaluar mejor la situación, e incluso oponerse a imposiciones de control y represión social por vías blandas, tales como la comodidad de la televisión hogareña o el imaginario de la publicidad y el cine. Los agentes conceptualistas se preocupan por abrir un espacio crítico entre el producto cultural y el público receptor, de manera que este segundo pueda observar la realidad del proceso comunicativo desde cierto distanciamiento, evaluando las tensiones que contiene. Desde el punto de vista del receptor, la toma de consciencia puede ser considerada como una *deshabituación*, que puede provocar un posterior posicionamiento activo. El grupo de Arte de los medios y el *happenista* y teórico Óscar Masotta, en Argentina, o Alberto Corazón y el Grup de Treball, en España, trabajan con los medios de comunicación, transformándolos en objetos para el arte.

Pero el avance de las tecnologías de la información es imparable. Los medios masivos alcanzan rápidamente todo el globo. Algunas prácticas se articulan en torno a esta extensión mundial de las redes de comunicación, como el arte-correo, que emplea las estructuras de los servicios postales nacionales e internacionales para superar los límites de los contextos locales. Agentes como el uruguayo Clemente Padín interiorizan las características del servicio de correos, dirigiéndose desde las experimentaciones semióticas hacia un arte propositivo y conceptual. El empleo de los medios como objetos para el arte – y viceversa – permite unas prácticas opositivas, por un lado frente al contexto sociopolítico – represor en las dictaduras del espacio sud-atlántico, como en el caso de Uruguay –; y por otra parte, frente a la hegemonía de los modos tradicionales de hacer arte. Sin embargo, la capacidad (auto)crítica del arte conceptualista le lleva a darse cuenta de las fallas de sus posiciones de partida. Padín, por ejemplo, intenta crear un arte *Inobjetal* para deshacer la autoría y la condición material en el arte moderno-tradicional. Sin embargo, tras varios ensayos, no puede sino reconocer la imposibilidad de crear un arte independiente de un soporte físico, como era su voluntad primera. Ha alcanzado un límite, y desde ese momento en adelante, hasta su encarcelamiento por el gobierno dictatorial, Padín inicia la búsqueda de un “lenguaje de la acción”, un modo activista de hacer arte que pretende incidir en las condiciones sociales y culturales.

En tanto los objetos son llevados a operar como medios, y los medios como objetos, el uso por parte del arte conceptual de los productos de consumo y los canales de comunicación – cada vez más tecnológicos – conduce a una diatriba: emplear los medios propios de la sociedad de consumo, de información, industrial y de masas, reproduce su *ideología tecnocrática*; pero, dada

la hegemonía de esos medios y productos, ¿puede combatirse esa ideología tecnocrática por otros medios efectivos que no sean los que ella misma ofrece? En el campo del pensamiento, propuestas de autores como Herbert Marcuse ponen en cuestión la racionalidad occidental, científica y tecnológica, identificándola como un modo de control social. Marcuse, a diferencia de Horkheimer, Adorno, u otros teóricos críticos que trabajan desde una dialéctica negativa, propone algunas alternativas prácticas, que pasan por repensar el proyecto científico, politizándolo para transformarlo en una herramienta de liberación. El arte, como práctica sociocultural que opera de modo autónomo o en los límites del sistema, posee una potencia de oposición activa, que puede ser empleada para la rearticulación de los medios de producción y reproducción social. Las teorías marcusianas pronto alcanzan el ámbito teórico-práctico de reflexión sobre el arte, reflejando los aspectos positivos y negativos de los medios tecnológicos en su aplicación artística. En este sentido, la vinculación arte-tecnología se estructura en dos bloques principales, uno optimista y otro pesimista. Críticos de arte como Simón Marchán, desde España, o el peruano-mexicano Juan Acha, emplean el concepto de ideología tecnocrática para analizar los modos de interrelación entre práctica artística y medios tecnológicos, llegando a conclusiones similares. Sin embargo, la práctica artística, como suele suceder, va a la cabeza. Mientras esas discusiones teóricas tienen lugar, el arte se vuelca en el empleo, a veces acrítico pero normalmente consciente e informado, de medios como el vídeo y la televisión, el teléfono, el fax, las fotocopias, la fotografía, las diapositivas, las proyecciones, los computadores; incluso tecnologías hoy obsoletas como el videoteléfono y el videotexto pasan a formar parte de las herramientas del artista conceptualista.

El empleo de la televisión y el vídeo como medios para el arte supone un caso de estudio clave, que ocupa el tercer apartado de este bloque. La *imagen electrónica* entra de lleno en la sociedad, especialmente la televisiva, que en el transcurso de las décadas de los sesenta y setenta se erige como el medio de comunicación hegemónico. El arte es primero llamado a formar parte del avance del medio-vídeo-televisivo, y cuando este se asienta, es dejado de lado por una industria de la información televisual que se ha decantado totalmente hacia su vertiente comercial. Los artistas conceptualistas emplean el “nuevo medio” del vídeo, que les ofrece características específicas de inmediatez y objetivación, de juegos con tiempos reales y ficticios, de facilidad de empleo y movilidad por su parentesco con la televisión. De este modo, prácticas como la video-documentación y la video-instalación pronto alcanzan gran visibilidad en el campo artístico. No obstante, al hilo de la (auto)consciencia de los conceptualismos y el videoarte, así como del cuestionamiento generalizado sobre los medios de comunicación masivos, pronto aparecen modos de hacer de *media-about-media* [los medios que tematizan a los medios]. Desde ellos, y con una fuerte voluntad teórico-práctica estrechamente relacionada con el impulso crítico del conceptualismo, se cuestiona la diferencia entre vídeo y televisión, hasta el punto que el primero se erige como un medio en oposición a la segunda. Tal oposición, resumida en la máxima popularizada por Gene Youngblood en su trabajo *Expanded Cinema* [Cine expandido], “*VT is not TV*” [*videotape* no es televisión] (Youngblood 1970), unida a la caída del medio televisivo en el ámbito comercial y publicitario, produce que el videoarte gane un espacio autónomo dentro del campo artístico. Esto, que a priori puede resultar un rasgo positivo, conduce a una institucionalización de la tendencia artística, que acaba por suponer una crítica a sus posiciones de partida. Al contrario de como había sido imaginado, no se produce la horizontalización de los

medios de producción audiovisuales y ni su acceso crítico por amplias capas sociales.

Durante los años setenta, el arte conceptual se relaciona con el proceso evolutivo de los productos de consumo y los medios de comunicación de masas. Sin embargo, en el tránsito hacia los ochenta, la hegemonía de las industrias de la información es evidente, no solo en el campo del arte, sino también en el de la política. Desde la UNESCO, el Movimiento de Países No Alineados fomenta el estudio de los desequilibrios comunicacionales en el mundo. En 1980 se publica el informe de un equipo de expertos de la UNESCO, *Un solo mundo, voces múltiples*, que durante algunos años analiza la situación de la comunicación y la información en el mundo. Conocido como el “Informe MacBride”, el texto llega a proponer la necesidad de un Nuevo Orden Mundial de la Información y la Comunicación (NOMIC). Sin embargo sus reivindicaciones, lejos de escucharse, son acalladas por aquello mismo que es denunciado: la distribución desigual de los medios de comunicación e información, el vínculo de la desigualdad informativa con la brecha colonial, el creciente poder de las compañías transnacionales, y la necesidad de establecer un sistema de comunicaciones mundiales equitativo, más allá de las propuestas occidental-centristas del *free flow of information* [libre circulación de la información] y de las ayudas al desarrollo. A lo largo del presente bloque se observa cómo el campo del arte, y en especial aquellas prácticas de tendencia conceptualista, son plenamente conscientes de los problemas de la comunicación y la información en el sistema-mundo. Pero, en comparación con el poder de las transnacionales de la información y las tecnologías informáticas, la capacidad de acción del arte es reducida. Entrando en la posmodernidad, durante los años ochenta, el videoarte es ya un modo de hacer arte establecido, y lo único que puede sugerirse desde las posiciones más críticas, es la *descolonización* de los medios.

2.1. 1962-1977. La cultura material en el proceso de “desmaterialización” de la obra de arte

2.1.1. *Los objetos como medios y los medios como objetos. El arte conceptualista se inserta en los canales abiertos por las sociedades en vías de modernización*

En *Galaxia Gutenberg*, libro publicado en 1962, Marshall McLuhan analiza la evolución del campo de la comunicación desde la tradición de la letra impresa a los medios electrónicos. Según este autor, en el extenso periodo desde la invención de la imprenta reinan los medios analógicos y mecánicos, y destaca el libro como dispositivo. A través de esos medios se desarrolla un modelo epistemológico basado en lo que McLuhan denomina como la “técnica de la segmentación homogénea”, condicionante del pensamiento occidental (McLuhan 1962, 6). La “Galaxia Marconi” emerge de la era electrónica, abierta a partir del invento del telégrafo; pero sobre todo desde los primeros años del siglo XX, con la aparición los medios de comunicación masivos como la radio, el film o la televisión, que paulatinamente cobran un papel central, produciéndose una transformación perceptiva en los sujetos que supone un regreso hacia la oralidad y la simultaneidad primitivas. Para McLuhan, estos desarrollos técnicos conducen al establecimiento de una esfera comunicativa mundial: la “aldea global” (McLuhan 1962, 31-32). Dos años después, el teórico de los medios estadounidense profundiza en sus postulados desde el volumen *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*, en el que establece su conocido lema “el medio es el mensaje” (McLuhan 1964, 29-42). En este segundo trabajo, McLuhan trata numerosos elementos de la sociedad contemporánea, como la palabra escrita e impresa, la ropa y la vivienda, los relojes, los medios de transporte, la prensa, la publicidad, los medios masivos o el armamento militar, analizados respecto a su aspecto comunicativo. Entre ellos, califica al dinero como uno más de los medios de comunicación:

Es de este modo, viendo un conjunto de relaciones a través de otro conjunto, que almacenamos y amplificamos la experiencia en formas como el dinero. Porque el dinero también es una metáfora. Y todos los medios como extensiones nuestras sirven para proporcionar nueva conciencia y visión transformadoras. (McLuhan 1964, 80)

El dinero, como “extensión” del trabajo manual humano que prolonga “el dominio prensil de los individuos desde las materias primas y mercancías más cercanas hasta las más remotas” (McLuhan 1964, 148), gana un capítulo específico, el n.º 14, subtulado de modo irónico: “Tarjeta de crédito del pobre” (McLuhan 1964, 147). Entre las cualidades mediales del dinero, McLuhan destaca su capacidad de actuar como lenguaje; esto es, su posibilidad de transferir, traducir y almacenar valores, separando el trabajo de otras funciones sociales (McLuhan 1964, 151). El

dinero-mercancía, con la impresión en papel-moneda, se convierte en dinero-signo, y se suma al dominio del alfabeto para permitir la preponderancia de la industria y la economía occidentales. Pero, para McLuhan, en el capitalismo avanzado el dinero está influenciado por la automatización, convirtiéndose en mera información numérica. El individuo pasa paulatinamente de una situación laboral regida por el trabajo especializado y fragmentado, a otra en la que asume una función de “recolector de información”³⁷¹. Al mismo tiempo, en el mundo contemporáneo el dinero se transforma en crédito, perdiendo su vinculación material última: la relación con el oro (McLuhan 1964, 155)³⁷². McLuhan vincula la economía de mercado, en pleno avance del tardocapitalismo occidental, con el desarrollo de las tecnologías de información, entre las que incluye el dinero. Siguiendo sus postulados, puede decirse que la sociedad de consumo y la de los medios de comunicación forman un solo conjunto socio-político-económico.

Una década después, el contexto esbozado por McLuhan no ha hecho sino profundizarse. La flexibilización de la producción y la economía fomentada por los Estados Unidos, y la extensión de los medios de comunicación, llegan a territorios más allá del espacio nor-atlántico, afectando a amplias zonas calificadas como “en vías de desarrollo”. El patrón oro pierde importancia, y la gana el petróleo, que con el reconocimiento internacional del desajuste de la balanza capitalista produce una gran crisis internacional en 1973³⁷³. Tras un periodo de crecimiento, regiones enteras como Latinoamérica u Oriente Medio, con ejemplos concretos como Brasil, pasan de un “milagro económico” a una fuerte crisis de deuda externa e inflación en apenas una década (Fico 2016, 81).

En 1976, desde las prácticas artísticas conceptualistas, el artista brasileño Cildo Meireles retoma la capacidad de significación del dinero impreso en papel al estampar con sellos de goma la frase “Quem matou Herzog?” [¿Quién mató a Herzog?] en billetes de curso legal de su país, que después devuelve a la circulación – figura 104 –. La consigna hace referencia al asesinato en octubre de 1975 del periodista Vladimir Herzog – figura 105 –, asociado al Partido Comunista do Brasil, por

371 Esta función de “recolección de información” del individuo en la “edad de la información instantánea”, más que para articular una crítica, sirve a McLuhan para remitir a un primitivismo idealizado, mostrando su versión un tanto idílica de los medios de comunicación en un mundo abierto a la globalización, en el que el trabajo es cada vez más flexible: “Así como el primitivo cazador-recolector obraba en completo equilibrio con todo su entorno, el recolector de información del presente está volviendo al concepto inclusivo de ‘cultura’. En este nuevo mundo nómada y ‘sin trabajo’, nuestra cantera es el saber y la comprensión de los procesos creativos de la vida y de la sociedad” (McLuhan 1964, 154).

372 Cabe recordar que en 1944 la conferencia de Breton Woods establece el dólar como divisa internacional, que no obstante continua ligada al patrón oro, debido al poder de los Estados Unidos, que en 1943 ostentan el 70% de las reservas de este metal precioso de los países capitalistas (Witker y Valenzuela 1982, 175). De Breton Woods surge el Fondo Monetario Internacional (FMI), controlado principalmente por los Estados Unidos – que tiene un 23,32% de los votos en el organismo –. Por tanto, el patrón imperante es doble, oro-dólar, y los Estados Unidos, desde su posición hegemónica, se aseguran una ventajosa convertibilidad de su moneda en oro con una comisión del 0,25% (Witker y Valenzuela 1982, 178). No será hasta 1971 que, bajo el mandato de Richard Nixon, los Estados Unidos abandonen la vinculación al oro (Witker y Valenzuela 1982, 195).

373 Los países petrolíferos se organizan durante los años sesenta en la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP) para coordinarse y controlar las exportaciones mundiales de crudo, en crecimiento exponencial desde el final de la Segunda Guerra Mundial. Tras el abandono del patrón-oro por parte de los Estados Unidos en 1971, y en el marco de la Guerra del Yom Kippur entre los países árabes e Israel, la OPEP embarga el envío de petróleo a los Estados Unidos, los Países Bajos e Israel, afectando a otros países como Portugal o Sudáfrica. Los precios de crudo se alzaron en todo el mundo, produciéndose una crisis mundial de recesión e inflación, que se extendió hasta los años ochenta con una segunda crisis del petróleo en 1979 (OPEP 2020).

parte del órgano policial represor de la dictadura³⁷⁴. Esta muerte despierta la indignación social y la curiosidad de los medios de comunicación: pese a la flagrante evidencia de que se trata de un asesinato por torturas, es declarada oficialmente como “suicidio” por parte de los órganos de inteligencia del gobierno de Ernesto Geisel – cuarto presidente militar, entre 1974 y 1979, del periodo dictatorial entre 1964 y 1985 –. La sociedad se alza en protestas, en una de las primeras manifestaciones masivas contra la dictadura en el país (Fico 2016, 98-99).

La respuesta artística de Meireles a este suceso forma parte del *Projeto Cédula* [Proyecto Billete] (1970-1976), que a su vez pertenece a sus *Inserções em circuitos ideológicos* [Inserciones en circuitos ideológicos], iniciadas en 1970. Kynaston McShine, comisario de “Information”, invita a Meireles a participar en esta muestra en el MOMA de Nueva York (McShine 1970a). Allí el artista brasileño exhibe dos botellas de Coca-Cola intervenidas, que forman parte del *Projeto Coca-Cola* (1970) – primera parte las *Inserções em circuitos ideológicos* –, y dos billetes de dólar intervenidos. Los billetes tienen estampada la frase “YANKEES GO HOME” en el anverso, un lema extendido especialmente con la Guerra de Vietnam, y en el reverso una breve explicación del mecanismo artístico: “2 – Proyecto Billete. Grabar informaciones y opiniones críticas en los billetes y devolverlos a la circulación”³⁷⁵. Estos icónicos trabajos de Meireles son habitualmente expuestos y mencionados destacando su relación con un arte “desmaterializado”, de sistemas o procesos; o con prácticas artísticas políticas, sea en el contexto latinoamericano, sea en su relación de dependencia con el campo artístico de los centros de producción hegemónicos³⁷⁶. Pero a continuación se aborda el proyecto de Meireles desde una perspectiva no revisada por la historiografía hasta el momento, que tiene en cuenta su vínculo respecto a la *cultura material*. De este modo, las *Inserções em circuitos ideológicos* sirven aquí para introducir la matriz de procesos histórico-artísticos que, en relación al conceptualismo, producen una transformación de los objetos artísticos.

En sus textos sobre las *Inserções em circuitos ideológicos*, Meireles insiste en los conceptos de “circuito” y de “inserción” como los puntos clave desde los que se articula la propuesta. Para el artista, los circuitos, o “mecanismos de circulación”, en su existencia social, “vehiculan la

374 Esto es, por parte del Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) de la ciudad de São Paulo.

375 [2 – Projeto Cédula. Gravar informações e opiniões críticas nas cédulas e devolvê-las à circulação]. Traducción del autor. En las botellas de Coca-Cola el artista imprime mensajes como la pregunta “¿Cuál es el lugar del arte?” o el diagrama de fabricación de un cóctel molotov, junto a la explicación del proyecto: “1 – Projeto Coca-Cola. Gravar en las botellas informaciones y opiniones críticas y devolverlas a la circulación” [1 – Projeto Coca-Cola. Gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolvê-las à circulação]. Traducción del autor. En las botellas vacías el mensaje es prácticamente invisible, quedando solo a la vista cuando están llenas del líquido oscuro del refresco (Enwezor 2009, 73; Vindel 2015, 23).

376 En el marco del arte conceptual “desmaterializado”, este proyecto artístico aparece, por ejemplo, en la exposición “Sistemas, acciones y procesos. 1965-1975” de la Fundación Proa de Buenos Aires (Proa 2011), o es mencionado por Luis Camnitzer: “La pieza de Meireles daba tres mensajes simultáneos: al preguntar sobre Herzog, cumplía con un desafío a la dictadura; al desfigurar los billetes, alteraba el significado del dinero al transformarlo de objeto de valor a portador de mensajes; y al utilizar este material para hacer una obra de arte, estaba desmitificando el objeto artístico” (Camnitzer 2009b, 244). Con respecto a los conceptualismos políticos latinoamericanos, este proyecto de Meireles aparece, entre otras referencias, en el *display* de la colección del MNCARS “De la revuelta a la posmodernidad” (MNCARS 2011), y es mencionado como referente crítico de las relaciones norte-sur por el comisario e historiador del arte brasileño Paulo Herkenhoff, entre otros autores (Herkenhoff 1995).

ideología del productor; pero al mismo tiempo son pasibles de recibir inserciones”, siempre y cuando estas intervenciones sean provocadas³⁷⁷. Apunta en todo momento hacia el sentido activista de su propuesta, que cobra un carácter “contra-informativo” desde el reconocimiento de la oposición entre la acción consciente e informada y los circuitos ideológicos “anestésicos” y “alienantes” impuestos sobre las sociedades en vías de desarrollo. Estos circuitos pueden ser industriales – *Projeto Coca-Cola* – o económicos – *Projeto Cédula* –. Asimismo, Meireles también destaca una voluntad crítica respecto al sistema artístico, sea en su vertiente liberal-mercantil o en relación a sus instancias tradicionales. Sugiere la necesidad de deshacer la autoría, para que las inserciones cobren importancia desde la multiplicación del anonimato; y expresa su voluntad de trabajar para el público, en un sentido abierto, y no para una estrecha franja de “consumidores” (Meireles 1981, 24).

En este proyecto de Meireles confluyen modos de hacer y conceptos ya conocidos en el ambiente artístico brasileño, que ganan espacio casi dos décadas antes con el neoconcretismo. Con el sellado de los billetes, el artista deja a un lado las metáforas para pasar a trabajar con las cosas mismas, en un paso de la representación a la presentación que pone en cuestión la objetualidad tradicional del arte. Para el artista, las *Inserções em circuitos ideológicos* “no tenía[n] más aquel culto del objeto, puramente; las cosas existían en función de lo que podrían provocar en el cuerpo social”³⁷⁸. En estas palabras resuenan las del crítico brasileño Ferreira Gullar, quien hacia finales de los años cincuenta propone una “teoría del no-objeto”, poniendo como base las experiencias neoconcretas de Amílcar de Castro y Lygia Clark (Gullar 1959). El “no-objeto” de Gullar se opone ontológicamente al “cuadro” y la “escultura” como espacios artísticos tradicionales, explicitando un “paso de la representación a la presentación” mientras denuncia los “aspectos conservadores y reaccionarios” de tendencias como el informalismo (Gullar 1959, 90). Un “no-objeto” aparece en sí, siendo “transparente a la percepción”, al mismo tiempo que huye de cualquier utilidad desde un estado “inacabado” que reclama la participación del espectador para completarse: “la contemplación conduce a la acción que conduce a una nueva contemplación”³⁷⁹. Hacia mediados de los años sesenta, el neoconcretismo evoluciona hacia el “realismo”, tal y como declara Hélio Oiticica en su *Esquema general de la nueva objetividad* siguiendo al crítico Mário Schenberg (Oiticica 1967). En la Nueva Objetividad brasileña, la superación del objeto de arte tradicional – así como la situación contextual bajo una dictadura represiva –, conduce hacia la toma de partido político articulada a través de la preferencia por el arte colectivo y participativo.

La anterior genealogía se resume y completa en las *Inserções em circuitos ideológicos*, puesto

377 “O trabalho começou com um texto que fiz em abril de 1970 e parte exatamente disso: 1) existem na sociedade determinados mecanismos de circulação (circuitos); 2) esses circuitos veiculam evidentemente a ideologia do produtor, mas ao mesmo tempo são passíveis de receber inserções na sua circulação; 3) e isso ocorre sempre que as pessoas se deflagrem” [El trabajo comenzó con un texto que hice en 1970 y parte exactamente de eso: 1) existen en la sociedad determinados mecanismos de circulación (circuitos); 2) esos circuitos vehiculan evidentemente la ideología del productor, pero al mismo tiempo son pasibles de recibir inserciones en su circulación; 3) y eso ocurre siempre que las personas las provoquen] (Meireles 1981, 24). Traducción del autor.

378 [Era um trabalho que, na verdade, não tinha mais aquele culto do objeto, puramente; as coisas existiam em função do que poderiam provocar no corpo social] (Meireles 1981, 24). Traducción del autor.

379 [A contemplação conduz à ação que conduz a uma nova contemplação. Diante do espectador, o não-objeto apresenta-se como ‘inconcluso’ e lhe oferece os meios de ser concluído] (Gullar 1959, 94). Traducción del autor; cursiva en el original.

que parten de una intención de influir activamente en el cuerpo social. En este sentido, la trayectoria del artista presenta un precedente: las *Inserções em jornais* [Inserciones en periódicos] (1969-1970), que Meireles descarta rápidamente por considerar a la prensa como un circuito excesivamente controlado, sujeto a la censura desde poderes centralizados (Brett 2009, 60). Más allá de este caso previo, el propio artista señala como ideas para la concepción de la propuesta, por un lado, los *ready-mades* duchampianos (Meireles 1981, 22)³⁸⁰; y por otro, los “santos” – cadenas de cartas postales que se reciben y requieren ser copiadas y reenviadas –, las “botellas de naufragos lanzadas al mar” (Meireles 1981, 24) y la costumbre popular de escribir mensajes en los billetes (Brett 2009, 66). Décadas más tarde, Meireles añade que, aunque considera el *Projeto Cédula* como la parte más importante de las *Inserções em circuitos ideológicos*, la propuesta se inicia con el *Projeto Coca-Cola*, en base a una anécdota personal que versa sobre la imposibilidad de un hueso de aceituna de salir por sí solo de una botella de Coca-Cola, a pesar de la supuesta eficacia del sistema industrial de recogida, limpieza y relleno de las botellas de la compañía transnacional de refrescos³⁸¹.

La fortuna crítica de las *Inserções em circuitos ideológicos* se ha volcado en atender al *Projeto Coca-Cola*, dejando un tanto de lado el *Projeto Cédula*. En la revisión de la propuesta en general, se ha insistido en destacar su crítica al colonialismo e imperialismo estadounidenses³⁸², en el sentido de un “arte de guerrilla” que pretende actuar sobre el contexto latinoamericano (Freire, C. 2011b, 44-45; Freitas 2013; Barreiro 2019b). Sin embargo, si se atiende a la propia materialidad de los billetes sellados, como objetos en circulación social, aparece en perspectiva una clara vinculación con la cultura material específica del contexto sociopolítico del Brasil bajo la dictadura. En 1964 tiene lugar el *coup d'état* de Castelo Branco³⁸³. En los años inmediatamente anteriores y posteriores se produce un estancamiento de la economía del país, con un alto crecimiento de la inflación (De Miranda y Caldas 2010, 31). Para enfrentar el problema inflacionario, en 1967 el gobierno dictatorial decide cambiar la moneda nacional, pasando del cruzeiro – activo desde 1942 – al cruzeiro novo, con un valor mil veces superior (Banco Central do Brasil 2004, 33). La medida tiene éxito, en cierto modo, pues entre 1968 y 1973 se produce el “milagro brasileño”, acompañado por el momento de bonanza económica internacional que beneficia las exportaciones del país (Fico 2016, 80-82), así como por la ayuda estadounidense a través de la Alianza para el Progreso (Fico 2016, 58-59). Según relata la periodista económica brasileña Miriam Leitão,

Las tasas de inflación cayeron del 80% al año hasta niveles del 20%. Una de las razones fue que la

-
- 380 Respecto al *ready-made*, estos trabajos de Meireles operarían en sentido inverso: “a partir de algo pequeño, individual, es posible alcanzar una escala realmente grande” (Brett 2009, 64).
- 381 También debe anotarse que Meireles menciona una última referencia para la propuesta: *La guerra de los mundos*, de Orson Welles (Brett 2009, 65).
- 382 Este enfoque en clave colonial tiene un doble origen: en la Coca-Cola y el dólar como símbolos del expansionismo estadounidense, y en la publicación de un texto de Meireles sobre la situación de los creadores artísticos contemporáneos del “*Southern Cross*” [Crucero del Sur] en el catálogo de la muestra “Information” (McShine 1970a, 85). Paulo Herkenhoff, entre otros críticos, ha destacado esta perspectiva crítica con lo colonial del trabajo de Meireles (Herkenhoff 1995).
- 383 Véase el subapartado 1.2.2., “Regina Silveira y Julio Plaza en la segunda *Jet Age*: becas, encuentros y trabajo a través del Atlántico”, en el primer bloque de esta investigación.

corrección monetaria garantizaba a los propietarios, pero no a los trabajadores. Subía precios, alquileres, impuestos, pero no salarios. El dinero de los trabajadores era corregido por una proyección de inflación que era siempre superada. Lo peor para los salarios. A su costa fue hecho el ajuste que derribó los indicadores en el inicio del gobierno militar. Las tasas [de inflación] cayeron, pero no mucho: se quedaron siempre en dos dígitos y volvieron a subir en la segunda mitad de los años 1970 realimentadas por la contradicción de fingir enfrentar la inflación adaptándose a ella.³⁸⁴

Como puede observarse en la cita anterior, el cambio de moneda ahonda en las desigualdades sociales. Pero lo interesante de traer a colación aquí el proceso de crisis y cambio monetario en el país entre 1967 y 1970³⁸⁵ es el modo por el cual se produce. El *cruzeiro novo* no llega a reimprimirse en papel-moneda. En cambio, los billetes de *cruzeiro* son reaprovechados, añadiéndoles un *carimbo* [sello] con el nuevo valor – figura 106 –, tal y como hace Meireles en su *Projeto Cédula*. Obsérvese cómo la atención a la cultura material del contexto socio-económico brasileño produce una reterritorialización de la operación conceptualista llevada a cabo en las *Inserções em circuitos ideológicos*. La intervención en la fisicidad del papel-moneda en curso durante los últimos años sesenta en Brasil invierte la prioridad del *Projeto Coca-Cola* sobre el *Projeto Cédula*. La idea de marcar objetos de alta connotación y gran circulación entre las capas sociales más diversas está contenida inicialmente en el sellado de los billetes por parte de las autoridades brasileñas, y por tanto el apropiacionismo de Meireles no es tanto una operación conceptualista autopoyética, como da a entender la historiografía, sino una respuesta a un contexto sociopolítico específico en el que el proceso físico de sellado de los billetes es habitual. El “dinero-signo”, en terminología mcluhaniana, cobra importancia en tanto que transmisor material de un precio figurado; pero los sellos oficiales cambian temporalmente el valor de la moneda, abriendo el campo de posibilidades. Esta operación simbólica de gran calado, que el propio artista vive en primera persona durante los años previos a su proyecto, desacraliza el papel-moneda. Y esta nueva relación con el dinero, unida al recorrido del arte brasileño que conduce a la puesta en cuestión de los materiales tradicionales del arte a través de la participación, permite que los billetes puedan ser intervenidos artísticamente. De este modo, el contexto – sociopolítico y artístico – no solo forma parte del trabajo de Meireles de un modo conceptual e informacional, sino también desde las propias condiciones y procesos materiales que marcan el desarrollo sociopolítico del Brasil del momento, y que quedan inscritos en su cultura material. La fluidez del objeto artístico conceptualista, que salta de las cualidades materiales a las mediales, y viceversa, permite realizar este tipo de trabajos de arte.

Desde esta revisión de *cariz antropológico*, ejercicios como el de las *Inserções em circuitos ideológicos* se aproximan a otros ensayos realizados desde el arte pop y los Nuevos Realismos,

384 [As taxas de inflação caíram de 80% ao ano para patamares de 20%. Uma das razões foi que a correção monetária garantia os proprietários, mas não os trabalhadores. Elevava preços, alugueis, impostos, mas não os salários. O dinheiro dos trabalhadores era corrigido por uma projeção de inflação — que era sempre superada. Pior para os salários. À custa deles foi feito o ajuste que derrubou os índices no começo do governo militar. As taxas caíram, mas não muito: ficaram sempre em dois dígitos e voltaram a subir na segunda metade dos anos 1970 realimentadas pela contradição de fingir enfrentar a inflação adaptando-se a ela] (Leitão 2011, 9). Traducción del autor.

385 En 1970 se vuelve al *cruzeiro*, esta vez ya con moneda impresa, que toma el valor del *cruzeiro novo* – es decir, mil veces superior al del *cruzeiro* anterior a 1967 – (BCB 2004, 33).

tendencias sincrónicas al arte conceptual en diversos territorios del espacio sud-atlántico. En el pop, el apropiacionismo de los bienes de consumo y los procedimientos publicitarios emerge como un recurso que permite la crítica de la sociedad contemporánea. Pero en regiones en tránsito hacia la sociedad de masas, como el Brasil de los sesenta y setenta, se produce un cierto desvío de las estrategias pop y neo-realistas, como apunta Oiticica cuando aborda las experiencias de Waldemar Cordeiro. En el “popcreto” practicado y teorizado por este segundo artista³⁸⁶, más allá de la mera fusión del pop y el concretismo, los aspectos materiales-estructurales de la sociedad industrial se suman a la capacidad simbólica del lenguaje para desbordar tanto los objetos como su capacidad de operar como signos, en propuestas “semántico-estructurales” que abren el campo hacia procesos participativos (Oiticica 1967, 95-96). Así lo hace Cordeiro, por ejemplo, en *Ponto de vista* [Punto de vista] (1965) – figura 107 –, en el que la esfera de cristal de un tapón de botella, dispuesto de pie sobre una base también de cristal, permite ver la realidad completamente del revés al público que se disponga a observarla de cerca.

En España también se produce una evolución similar del objeto de arte en el tránsito hacia el conceptualismo. Tras el abstraccionismo informalista, como tendencia dominante durante los cincuenta y la primera mitad de los sesenta, surgen con fuerza movimientos pop, neo-figurativos y relacionados con la abstracción geométrica, y se repiensa el papel del arte en la sociedad de masas, en la búsqueda de un nuevo realismo³⁸⁷. La Coca-Cola también aparece en el contexto español relacionada con el imaginario pop, como representación simbólica del imperialismo, en trabajos con la imagen como *Bebedor de Cola* (1965), de Carles Mensa (Mitrani 2018b, 32); o desde su presencia tridimensional, como en la *Derrota de Samotràcia (victòria pírrica de la Coca Cola)* (1966), de Lluís Güell – figura 108 –. Al mismo tiempo, algunos artistas y grupos como Equipo Crónica, Equipo Realidad, Alberto Corazón, Tino Calabuig o Joan Rabascall critican desde los nuevos realismos – en ocasiones con tendencia conceptualista – la España dictatorial y desarrollista y las injerencias del *American way of life* (Mitrani 2018b, 31-34; Marzo y Mayayo 2015, 277-283). En Barcelona la exposición “Machines” (1964) hace de bisagra entre las propuestas neo-realistas y pop y una nueva objetualidad propuesta por el arte en deriva hacia el conceptualismo – figura 109 –. “Machines”, que tiene lugar en la Sala Lleonart de Barcelona, aúna pinturas neofigurativas y pop de artistas como Jordi Galí, Antoni Mercader o Muntadas, las cuales se relacionan con un hilo musical de música concreta, pero sobre todo con máquinas industriales traídas de la Escuela Industrial (Sala Lleonart 1964; Parcerisas 2007, 236; Perelló 2008, 16-17). La estética maquinica y el culto al producto de consumo obligan a repensar el estatus del objeto en

386 Cordeiro enmarca su trabajo teórico-práctico en la superación de la ya tradicional discusión entre arte figurativo y abstracto, observando en el arte pop y el nuevo realismo – así como en su arte “popcreto” – “un fenómeno original que no puede ser abordado con el mismo instrumental crítico con que lo fue el arte figurativo histórico” (Cordeiro 1965, 300). Partiendo del reconocimiento de que “[e]n el mundo moderno, los medios de producción y comunicación deberían ser los mismos para todos y en todos los lugares”, reclama una “base común” en el sentido de la “fisiología de la percepción” y las teorías del lenguaje: “Retirar las cosas del espacio físico y situarlas en un espacio cultural creado es transformarlas en signos expresivos. Surge entonces una nueva idea de cosicidad que coincide con la semiótica” (Cordeiro 1965, 304).

387 Julián Díaz Sánchez, así como Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, han señalado la reticencia de la crítica y los artistas españoles a emplear el vocablo “pop” para describir los neo-realismos nacionales, por tratarse de una importación anglosajona en un momento de crítica al imperialismo estadounidense. Se prefiere el término “realismo”, por permitir, por un lado, un continuismo con las vanguardias de comienzos del siglo XX y, por otra parte, la apertura de perspectivas críticas en relación a ámbitos de análisis como la sociología – “realismo social” o “sociológico” – o la ideología – “realismo comprometido” – (Díaz Sánchez 2004; Marzo y Mayayo 2015, 282).

la economía simbólica del arte español, más allá de los objetos tradicionales del arte; esto es, de la pintura y la escultura.

Pilar Parcerisas ha señalado una condición objetual específica del conceptualismo español, que vincula a genealogías locales relacionadas con el dadaísmo, a través de la influencia del *ready-made* duchampiano, así como con una tradición surrealista transgeneracional que fluye desde artistas de vanguardia como Dalí o Miró, a través del informalismo – por ejemplo, en Tàpies –, para alcanzar finalmente a algunos agentes específicos que han sido vinculados tangencialmente con las prácticas conceptualistas, como Joan Brossa y sus poemas-objeto, el “arte débil” de Antoni Llena, los “objetos numinosos” de Jaume Xifrà³⁸⁸, o las diversas propuestas con barro de Pere Noguera (Parcerisas 2007, 145-161) – figura 110 –. En general se destaca, por encima de un empleo tradicional de los materiales, una crítica conceptualista sobre el avance de la sociedad mediática y de consumo – bajo un sentido de análisis de la cultura material contemporánea –, en un conjunto de propuestas heterogéneas en las que los objetos cotidianos sirven de base para analizar diferentes aspectos, como, por ejemplo, el propio sistema del arte en la muestra “Supermercant” (1976) de Eugènia Balcells en la Sala Vinçon; o la deconstrucción del sujeto mediatizado y del *Star System* en Carlos Pazos³⁸⁹, entre otros. En el ámbito catalán, muchas de estas propuestas son reunidas en la exposición “Objecte. Primera antología catalana de l’art i l’objecte” [Objeto. Primera antología catalana del arte y el objeto] (1976) en la Fundació Joan Miró³⁹⁰.

Saltando de nuevo a América Latina, en el contexto argentino también se produce una relevante discusión en torno a la semántica del arte pop, entre Óscar Masotta y Jorge Romero Brest. Para Brest, según destaca Ana Longoni, Andy Warhol trabaja desde el pop “todavía” con imágenes en el orden del “código requeteconocido” de la cultura de masas; sin embargo, para Masotta, como para Cordeiro y Oiticica, la conversión de las imágenes y los objetos en signos mediante estrategias de apropiación conduce a una multiplicidad semántica que pone en relieve el uso estructural de códigos para la elaboración de sentido (Longoni 2017, 33-34). De este modo, en el pop se posibilita la toma de conciencia de los mecanismos informacionales de la sociedad de consumo, en un sentido ideológico y participativo. La tesis de Masotta “consiste en afirmar que el pop-art es un movimiento que intenta ‘rebajar’ la estructura de la imagen al ‘status’ del signo semiológico; y

388 Xifrà idea sus “objetos numinosos” en un viaje entre 1968 y 1969 por Latinoamérica, en el cual visita Chile, Perú y Bolivia (Parcerisas 2007, 148).

389 “Pero los trabajos de Carlos Pazos no participan, en realidad, de la ortodoxia del assemblage pop y neorrealista, interesados explícitamente en el objeto industrial, el desecho y el affiche. De algún modo, las prácticas objetuales más reconocidas lo hacen como modalidades de la idea vanguardista de montaje; es decir, priorizando una ruptura definitiva de la representación mediante la acumulación de fragmentos incapaces ya de remontarse a su propio origen. Para decirlo con Benjamin, en el montaje, el artista ‘no tiene nada que decir; solo quiere mostrar; sin robar nada precioso ni apropiarse de fórmulas espirituales, se ocupa de desperdicios; y no para hacer un inventario, sino para permitir que se las haga justicia de la única forma posible: utilizándolos’. Carlos Pazos, sin embargo, sí hace inventario; los objetos con los que opera no son meramente rescatados por sus valores plásticos para una nueva construcción (a la manera mironiana) o por su facilidad para generar asociaciones poéticas (según la fórmula daliniana), sino que el potencial evocativo de los objetos remite al tiempo vivido, a la experiencia huidiza que no puede detenerse más allá de sus huellas objetuales” (Peran 2007, s.p.).

390 Se trata de la segunda exposición del “Àmbit de recerca” [ámbito de investigación] organizado en la Fundació Miró, tras “Art amb nous mitjans, 1966-1975” [Arte con nuevos medios, 1966-1975] (1976). “Objecte. Primera antología catalana de l’art i l’objecte” se estructura en varios apartados, que incluyen uso de objetos en pintura, poesía con objetos, objeto en el pop y el kitsch, campo del diseño, objeto conceptual, y objeto como gramática de formas en el espacio (Parcerisas 2007, 485-488)

esto con el fin de hacer problemática la relación de la imagen con el objeto real al que toda imagen se refiere” (Masotta 1967b, 89). Para este autor, por tanto, es “difícil ver en el arte pop, como afirman sus detractores de izquierda, un arte reaccionario” (Masotta 1967b, 98). Discutiendo a Giulio Carlo Argan, que se inclina por una perspectiva sobre el pop como un arte ideológicamente dirigido y por tanto tiende a desdeñarlo frente a los nuevos realismos europeos (Barreiro 2009, 309), Masotta concluye que para controlar las tecnocracias hay que hacer uso de sus propias “ciencias y metodologías”; y por tanto, el pop, antes que ser “la manifestación pasivizada de la tecnocracia norteamericana”, es una herramienta para desenmascararla (Masotta 1967b, 99).

La revelación de los mecanismos informacionales que, para Masotta, se produce en el arte pop, tiene una relación ambivalente con los objetos: al mismo tiempo que se destaca su cualidad simbólica, son en apariencia desatendidos, pues el foco de atención recae en los procesos comunicativos. Sin embargo, los objetos están presentes como trasfondo significativo. En este sentido, Luis Camnitzer recuerda que en 1964 Warhol firma una serie de latas de sopa Campbell verdaderas (Camnitzer 2009b, 128), en una especie de *ready-made* de segundo orden. Aunque el artista uruguayo-estadounidense retoma a Warhol para destacar los aspectos conceptuales – y por tanto “desmaterializados” – de su práctica pop³⁹¹, el hecho de que el estadounidense firme, reapropiándose ahora en objeto aquellos productos de consumo que antes, trabajando desde el campo semántico de la imagen publicitaria, se había apropiado en apariencia, remite a una relación compleja, de ida y vuelta, entre las prácticas artísticas y la cultura material. Por muy “desmaterializadas” que se quieran las relaciones entre arte y sociedad, parece haber siempre un trasfondo material, relacionado con la presencia o circulación de las cosas, que opera, bien en el orden ontológico de los objetos del arte, bien desde el ámbito superestructural de la sociedad de consumo, que sirve de tema, soporte o substrato de las prácticas artísticas.

En los conceptos de “desmaterialización” propuestos por Masotta en Argentina (Masotta 1967c) y Lippard y Chandler en los Estados Unidos (Lippard y Chandler 1968), así como en la aparente negación del objeto en las diversas teorías que van desde el “no-objeto” de Ferreira Gullar (Gullar 1959) a los “no-objetualismos” de Juan Acha (Acha 1981a, 138-189), se apunta hacia una pérdida de materialidad que, en el fondo, señala la importancia misma de los bienes de consumo. El avance del tardocapitalismo produce un cambio de estatus del objeto en el cuerpo social: además de útiles, las cosas son signos portadores de sentido. En paralelo, los objetos del arte, que tras el paso de la representación a la presentación en el *ready-made* duchampiano pueden provenir de ámbitos extra-artísticos, son llamados a formar parte del arte por su capacidad comunicativa. Su potencia signica no puede desligarse de su materialidad. Aunque para Gullar el “no-objeto” es “una pura apariencia”, lo define como un tipo especial de objeto, al mismo tiempo perceptible y cognoscible, en el que se realiza una síntesis entre materia y concepto, antes que sustituirse la primera por el segundo. Anticipa así este estatus ambivalente de las cosas:

391 “El arte pop fue el que de alguna manera aportó al arte estadounidense la idea de ‘pensar en términos de problemas’. En América Latina fue el conceptualismo el que cumplió con este papel. [...] No fue entonces el arte pop como estilo el que tuvo un impacto en América Latina, sino su ‘conceptualización’” (Camnitzer 2009b, 128-129).

La expresión no-objeto no pretende designar un objeto negativo o cualquier cosa que sea el opuesto de los objetos materiales con propiedades exactamente contrarias de esos objetos. El no-objeto no es un antiobjeto sino un objeto especial en el que se pretende realizada la síntesis de experiencias sensoriales y mentales: un cuerpo transparente al conocimiento fenomenológico, integralmente perceptible, que se da a la percepción sin dejar rastro. Una pura apariencia.³⁹²

En el espacio sud-atlántico, es en Argentina donde el empleo de los objetos artísticos no tradicionales se inclina de manera más pronunciada hacia su cualidad medial dentro del sistema social e ideológico. A finales de los sesenta, Óscar Masotta transita desde el arte pop hacia el *happening* (Longoni 2017), proponiendo su concepto de “desmaterialización”, como ha sido mencionado. Su ensayo *Después del pop: nosotros desmaterializamos* (Masotta 1967c) abre con una cita del ensayo *El futuro del libro*, escrito por El Lissitzky en 1926:

Hoy los consumidores son todo el mundo, las masas. La idea que actualmente mueve a las masas se llama materialismo: sin embargo, la desmaterialización es la característica de la época. Piénsese en la correspondencia, por ejemplo: ella crece, crece el número de cartas, la cantidad de papel escrito, se extiende así la cantidad de material consumido, hasta que la llegada del teléfono la alivia. Se repite después el mismo fenómeno. Resultado: la red de trabajo y el material de suministro crecen entonces hasta que son aliviados por la radio. Brevemente: la materia disminuye; el proceso de desmaterialización aumenta cada vez más. Perezosas masas de materia son reemplazadas por energía liberada. (Masotta 1967c, 221)

La hipótesis de que la materia resulte menos importante en la radio que en la telefonía, y en esta que en el correo, podría ser discutible. No obstante, aquí cabe destacar que, en contra de lo que esta cita pueda sugerir fuera de su contexto, el ensayo de El Lissitzky se centra en el libro como objeto de arte, y no en el concepto de “desmaterialización” *per se*. Este autor propone que “mientras el libro siga siendo un objeto palpable [...] debemos mirar hacia el campo de la fabricación de libros en busca de nuevas innovaciones básicas en un futuro próximo”³⁹³. No apunta, como podría parecer al desterritorializar la cita, hacia un proceso de *licuefacción* de la materia del libro en mera energía intangible a través de los avances tecnológicos, sino que, desde la confianza en el progreso técnico y científico del constructivismo ruso, propone una perspectiva en clave de cultura material para analizar los modos – las nuevas técnicas de la fotografía, la fototipia, la litografía, etcétera – por los cuales son producidos los libros más avanzados del

392 [A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. *O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais*: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro. Uma pura aparência] (Gullar 1959, 85). Cursiva en el original. Traducción del autor.

393 “I have produced this analogy to prove that so long as the book remains a palpable object, i.e. so long as it is not replaced by auto-vocalizing and kino-vocalizing representations, we must look to the field of the manufacture of books for new basic innovations in the near future, so that the general level of the epoch can be reached in this field” [He hecho esta analogía para demostrar que mientras el libro siga siendo un objeto palpable, es decir, mientras no sea sustituido por representaciones auto-vocalizadoras y kino-vocalizadoras, debemos mirar hacia el campo de la fabricación de libros en busca de nuevas innovaciones básicas en un futuro próximo, de modo que se pueda alcanzar el nivel general de la época en este campo] (Lissitzky 1967, 40). Traducción del autor.

momento. Este análisis de los procesos técnicos y sus resultados físicos es el que permite, para El Lissitzky, adivinar las nuevas posibilidades futuras del formato, que tal vez no sean física y formalmente similares a las conocidas en el momento de la escritura del ensayo. En resumen, para El Lissitzky, el concepto de “desmaterialización”, antes que hacer referencia a un abandono concreto de la fisicidad, cobra relevancia en tanto que señala un proceso de progreso técnico que conduce a la superación de la forma tradicional del libro.

Esta reterritorialización de la teoría de El Lissitzky desde su apertura hacia la cultura material permite repensar, en paralelo, el modo por el que la teoría del *happening* del propio Masotta se articula en torno a los objetos, a su circulación, y a los procesos técnicos que los condicionan en el asentamiento de la sociedad de los medios. Si se tiene en cuenta la traslación – y no el abandono – del objeto de arte desde su en sí ontológico hacia el reconocimiento de una potencia comunicativa, el concepto de “desmaterialización” surge de la ya señalada atención a los procesos significantes antes que del abandono completo de la materialidad. Puede resultar útil ilustrar este proceso desde un caso concreto, como el *happening* de Masotta *El helicóptero* (1966) – figuras 111a y 111b –. La acción de este *happening* sucede así: se llama al público al Instituto Di Tella, desde donde parten seis autobuses. Tres de ellos van a la sala Théâtreon, en una zona popular del centro de Buenos Aires, y el resto a la estación de tren de Anchorena, en un barrio residencial de clase media-alta en la parte norte de la ciudad. En el Théâtreon, la audiencia presencia un espectáculo de imágenes fílmicas y proyecciones en plena oscuridad, con música “yeh-yeh”, voluntariamente “confuso, desordenado”. En Anchorena, el público solo asiste a unas pasadas de helicóptero sobre sus cabezas; en el aparato viaja una conocida actriz, Beatriz Matar. El trabajo de la temporalidad y la espacialidad, cuidadosamente diseñadas por Masotta, hace que los asistentes al espectáculo del Théâtreon lleguen a Anchorena cuando el helicóptero ya se ha marchado. De este modo, la percepción de la acción por parte del público siempre es fragmentaria.

Para Masotta, *El helicóptero* parte de cuatro intenciones: que nadie pueda ver todos los acontecimientos; que el tiempo sea función del espacio; que los espacios geográficos tengan diferentes connotaciones sociales, que a su vez conlleven distintas concepciones del tiempo; y que para completar el *happening*, sea necesaria una mediación del lenguaje oral, de una parte de los asistentes contándole a la otra lo que no había podido ver (Masotta 1967c, 232-243). El artista y teórico, cuando comenta la propuesta, describe cómo la máquina voladora es un elemento mecánico fundamental para la acción, siendo transformado en signo:

¿Pero por qué un helicóptero y no un bimotor? Y si hubiera yo elegido un bimotor, ¿por qué un bimotor y no un *Jet*? Ahora bien, estas últimas preguntas son fundamentales: ellas convierten al helicóptero en “diferencial”, lo definen por lo que no es. Por lo mismo el helicóptero me servía para “pensar” el cielo: en tanto hay diferencias (capacidad de velocidades y de alcanzar alturas) entre los tres tipos de aviones, se podría decir que el helicóptero pertenece al “bajo cielo”, y que los aviones a propulsión al “alto cielo”. (Masotta 1967c, 239)

El helicóptero sirve al *happenista* para subdividir el cielo en estratos, el más alto para los aviones

a propulsión, como elemento de alta consideración social, y el helicóptero como elemento del “primer bajo cielo”, en una escala menor que los aviones *jet*. Asimismo, como un helicóptero puede aterrizar en cualquier parte, Masotta pretende que sirva de signo igualador entre la zona de clase media-alta y el centro popular de la ciudad: “el helicóptero homologaba Santa Fe y Pueyrredón a Anchorena, esto es, que neutralizaba la relación de status. También aquí se ve cómo un nivel (tecno-lógico-histórico) retroactúa sobre el otro (socioeconómico)” (Masotta 1967c, 239). Como puede observarse, todos los elementos del *happening* funcionan como símbolos, y el helicóptero cobra una posición central. En términos absolutos, para el *happening* de Masotta no deja de ser necesaria la presencia física de ese aparato volador para producir un sentido determinado. Por lo tanto, *El helicóptero* no se “desmaterializa” de un modo total, sino se articula a través de un doble desplazamiento operativo de sus medios materiales. Por un lado, se excede el ámbito tradicional del arte en un paso de la representación a la presentación, como sugería Ferreira Gullar, dado a través del uso indiferente de objetos traídos de la tradición artística – las imágenes fílmicas y proyecciones en el Théâtreon – o de ámbitos externos al arte – el helicóptero – (Longoni 2017, 56). Y por otra parte, el *happening* propone una segunda vuelta en la cual el objeto entra de nuevo en el régimen simbólico del arte, en un sentido similar pero inverso a la reapropiación material de Warhol de las latas de sopa Campbell. Por tanto el helicóptero funciona no solo como un objeto, sino también como un medio, presentando cualidades catalíticas, desviantes y portadoras de sentido, tal y como sucede con el papel-moneda en el *Proyecto Cédula* de Meireles.

Esta evolución del objeto de arte entra en resonancia con teorías surgidas en los años cincuenta y extendidas durante las décadas siguientes, tales como el estructuralismo, la semiótica o la teoría de la comunicación, que producen una evolución del pensamiento crítico, y afectan al ámbito de la cultura. Derivas epistemológicas como el *linguistic turn* [giro lingüístico] (Rorty 1967), pero también disciplinas concretas como las teorías de sistemas, la cibernética o la psicología conductista, entre otras, tienen arraigo en estos desarrollos del pensamiento occidental. La constante discusión sobre el estatus del objeto en la sociedad capitalista gana espacio en la creciente sociedad de masas, orientándose hacia lo comunicacional. Trabajos teóricos como los mencionados *Galaxia Gutenberg* (1962) y *Comprender los medios de comunicación* (1964) de Marshall McLuhan; *Teoría de los objetos* (1972) de Abraham Moles; o *El Kitsch, Antología del Mal Gusto* (1973) de Gillo Dorfles, son de crucial importancia en este periodo. Su difusión es transnacional, afectando por igual y al mismo tiempo a todo el espacio sud-atlántico del conceptualismo. En consecuencia, el arte de avanzada atiende a los sistemas y procesos, a los fenómenos de mediación y comunicación que permiten transmitir y controlar la información, tal y como el propio Masotta señala sobre el pop: “el tema aquí [en el pop] no es en absoluto la cosa, el objeto concreto e individual, sino esas densas atmósferas de inteligibilidad que llamamos lenguajes y que envuelven las cosas y sin las cuales no habría cosas” (Longoni 2017, 34). De este modo, en el arte se desdibuja la presencia de los objetos, los cuales, más que desaparecer, quedan “cajanegrizados” (Latour 1999, 362), ocultos tras su capacidad medial-significante. Pero para practicar arte, siquiera conceptual, no puede prescindirse de cierta presencia física, aún efímera o circunstancial. En algunas ocasiones, el arte más proposicional, como los *Inobjetales* (1971) de Clemente Padín – revisados en el siguiente subapartado –, acaba por reconocer la importancia

de un soporte. Cabe insistir en que este proceso evolutivo, más que conducir a un abandono de la materialidad, apunta hacia la importancia superestructural de la cultura material en el régimen circulatorio del consumo capitalista. Se produce lo que podría denominarse como un *giro comunicacional* en relación a los objetos, que a su vez no puede desvincularse del avance de los medios de comunicación y la teoría alrededor de los mismos.

Parece necesario, entonces, hacer una rápida revisión de la extensión transnacional de los medios de comunicación en la segunda mitad del siglo XX, así como de sus consecuencias para la cultura y las artes. En la evolución de lo que Armand Mattelart ha denominado como “mundialización de la comunicación” (Mattelart 1996), cobran especial relevancia las redes de transmisión de información, como el telégrafo, el correo, la radio, el teléfono o la televisión³⁹⁴. Aunque la invención de algunos de estos medios se remonta al siglo XIX, solo a mediados del XX se fundan los organismos que sientan las bases de la legislación internacional sobre las tecnologías de la información y la comunicación, todavía hoy en día en activo³⁹⁵. De este modo, como ya ha sido revisado en relación a los transportes y las políticas exteriores orientadas hacia la cultura, después de la Segunda Guerra Mundial, las redes comunicacionales mundiales quedan bajo el control de organismos supranacionales, en los cuales tienen gran peso las potencias económicas y, especialmente, los Estados Unidos. En el marco de la Guerra Fría, el control de la comunicación forma parte de las estrategias de “poder blando” (Nye 2004), mediante las cuales los aparatos de propaganda de los dos grandes bloques ideológicos buscan influir en otros territorios ricos en recursos, como América Latina, África u Oriente Medio. Mattelart señala cómo desde los organismos supranacionales, bajo una orientación hacia las “libertades” – de información, de expresión, etcétera –, se fomenta una sociología del desarrollo asentada en una ideología encubierta por indicadores de alfabetización, industrialización o urbanización, entre otros (Mattelart 1996, 61-63). Por ejemplo, en 1961 la UNESCO recomienda que, para salir del subdesarrollo, un país debe alcanzar un “mínimo vital” de diez ejemplares de periódicos, cinco aparatos de radio, dos televisores y dos butacas en salas de cine por cada cien habitantes (UNESCO 1961; Burnet 1962, 6)³⁹⁶. Los procesos de organización mundial de las comunicaciones tienen una vertiente internacional, pero también otra nacional, en gran parte condicionada por la

394 Al comienzo de *La mundialización de la comunicación*, Mattelart unifica como redes de comunicación las de transporte – como las viales y el ferrocarril – y las de información – como el telégrafo y el correo –, junto a otros procesos como la homogeneización de las lenguas nacionales y el librecambismo. En el desarrollo del libro, al acercarse al análisis de las redes de comunicación en el mundo globalizado, el enfoque propuesto pasa a ser más informacional que espacial o material. Mattelart se centra en el surgimiento del fenómeno de interconexión transnacional, y da preponderancia a los cambios económicos, políticos e intelectuales como motores de la evolución social (Mattelart 1996).

395 Por ejemplo, en Madrid, en 1932, se celebran simultáneamente la Conferencia Internacional de Telegrafía y la Conferencia Internacional de Radiotelegrafía; sus miembros deciden unirse en la Unión Internacional de Telecomunicaciones (UIT o ITU, por sus siglas en inglés), que en 1947 pasa a ser una agencia especializada bajo el paraguas de la ONU (ITU 2019a; 2019b). Desde entonces, la UIT publica y mantiene los estándares internacionales de radio, televisión y, en la actualidad, internet. La Unión Postal Universal (UPU) es otro caso seminal, que se establece en 1874 pero en 1948 pasa a formar parte de las agencias de la ONU; desde entonces, colabora con otras agencias transnacionales como la UIT, pero también la Organización de Aviación Civil Internacional (OACI), la Asociación Internacional de Transporte Aéreo (AITA) y la Organización Mundial del Comercio (OMC) (UPU 2010).

396 Para Latinoamérica, en 1961, los índices son de 7,4 periódicos, 9,8 receptores de radio, 3,5 asientos en el cine y 1,5 televisores por cada 100 habitantes (UNESCO 1961; McNelly 1966, 347). Diez años después, en 1971, los ratios son 7,5 periódicos, 11,3 radios, 2,7 asientos en el cine y 5,7 televisores (Beltrán 2006, 80).

primera. En el ámbito mundial, la extensión de las comunicaciones apunta hacia la globalización, como un proceso estructurante y paulatino en el tránsito entre el final de la Segunda Guerra Mundial y la actualidad. Pero la organización mundial de las comunicaciones deviene también un asunto local, pues acota el grado de desarrollo en relación a baremos internacionales que permiten comparar las naciones entre sí, y ofrece datos estadísticos fácilmente publicitables, que pueden ser empleados como propaganda interna por parte de los gobiernos estatales para ofrecer una imagen de modernización.

En la implantación social de los medios de comunicación, el impreso es un caso seminal, pues tiene una historia que se remonta a siglos atrás³⁹⁷. En el siglo XIX aparece la “industria de la información”, con una organización no solo de las publicaciones en papel – periódicas y en formato libro –, sino también de las agencias de noticias nacionales e internacionales (Mattelart 1996, 29-35). La repercusión de estos avances comunicacionales se evidencia tanto en la literatura³⁹⁸, como en los medios audiovisuales tras la aparición del cinematógrafo (Mattelart 1996, 35-38). Partiendo de una genealogía que se origina en el siglo XIX y continúa en las vanguardias de la primera mitad del siglo XX, durante el periodo de estudio de la presente investigación la prensa – general o especializada en las artes – se erige como uno de los canales principales por los cuales circulan las ideas en el ámbito artístico y cultural de los diferentes países del espacio sud-atlántico. Diversas tendencias y movimientos no tardan en lanzar sus propias publicaciones, y hacerlas circular internacionalmente. Las revistas de poesía experimental, en las que se transforma la cultura material de la impresión tipográfica en experimentaciones poéticas y plásticas, son un caso destacable. En el espacio sud-atlántico aparecen numerosas publicaciones que sirven de conectores de los diferentes núcleos de poesía experimental. Entre otras, adquiere relevancia la revista de poesía concreta brasileña *Noigandres*, cuyo primer ejemplar se publica en 1952. También *Diagonal Cero* y *Hexágono’71*, publicadas por el argentino Edgardo Antonio Vigo entre 1962 y 1969 y 1971 y 1975, respectivamente. O la ya revisada *Revista de Cultura Brasileña*, que dirige Ángel Crespo y edita la Embajada de Brasil en Madrid entre 1962 y 1969³⁹⁹. En el subapartado siguiente se revisan *Los huevos del plata* (1965-1969), *Ovum 10* (1969-1972) y *Ovum* (hasta 1977), revistas publicadas por el uruguayo Clemente Padín que marcan su tránsito entre la poesía experimental y el arte-correo. Cabe destacar, además, que para la circulación internacional de ideas, contactos y publicaciones, los servicios nacionales e internacionales de correo son de gran importancia; a su vez, su extensión, rapidez y abaratamiento se relacionan estrechamente con el avance de los medios de comunicación, pero también con los de transporte, en especial el aéreo a través de los avances de la *Jet Age*.

397 El Lissitzky, en el texto *The Future of the Book* anteriormente citado, se remonta hasta la invención de la imprenta: “los primeros libros impresos por Gutenberg con el sistema de tipo móvil que él inventó siguen siendo los mejores ejemplos del arte de la producción de libros” [the first few books printed by Gutenberg with the system of movable type which he invented remain the finest examples of the art of book production] (Lissitzky 1967, 39). Traducción del autor.

398 Pierre Bourdieu, por ejemplo, analiza el surgimiento de la novela a través de la revisión de la génesis del campo literario francés del siglo XIX y, especialmente, de la novela de Flaubert *La educación sentimental*. El sociólogo revisa cómo la figura del escritor cobra autonomía, sobre todo con la aparición de la prensa, en la que se publican por capítulos sus novelas-folletín (Bourdieu 1995).

399 Véase el subapartado 1.2.1., “El intercambio cultural como catalizador de relaciones: Ángel Crespo y la Revista de Cultura Brasileña”, en el primer bloque de esta investigación.

Además del medio impreso, el caso de la televisión es de gran importancia en el periodo de estudio, por ser la tecnología de comunicación de masas que desde los años cincuenta sufre la más rápida implantación. En cuestión de una década, con el tránsito de la “tele-visión”, como posibilidad científica y tecnológica, al “televisor”, como electrodoméstico o mueble (Varela 2005, 14)⁴⁰⁰, el medio televisivo pasa a ser el canal informativo y de entretenimiento preferido del público general, ganando espacio en los hogares de la cada vez más amplia clase media. Assis Chateaubriand, dueño del conglomerado de prensa y radio Emissoras e Diários Associados y fundador del Museu de Arte de São Paulo (MASP)⁴⁰¹, crea en 1950 la TV Tupí en São Paulo, en base a una inversión privada para adquirir en Estados Unidos el aparataje tecnológico necesario⁴⁰². Ese mismo año, con una concesión del gobierno mexicano, Rómulo O’Farrill Jr. financia y funda el canal 4, que posteriormente se une a los canales 2 y 5 para formar Telesistema Mexicano y, finalmente, Televisa (Varela 2005, 36). En Cuba, el invento también se extiende a nivel nacional a finales de 1950, con la iniciativa privada de Gaspar Pumarejo, que funda Unión Radio Televisión (Nieves 2016, s.p.), y rápidamente encuentra competencia en el Canal 6, controlado por la familia industrial Mestre (Varela 2005, 37). En gran parte de los países de América Latina, la iniciativa empresarial privada resulta de gran importancia para el asentamiento de la televisión, y posteriormente tiene una gran influencia en las políticas nacionales. En cambio, en otros territorios como Argentina o España, el medio se introduce como una iniciativa gubernamental. El 17 de octubre de 1951, Juan Domingo Perón y Evita inauguran el servicio argentino con la transmisión del acto del Día de la Lealtad por el Canal 7, dependiente de Radio Belgrano (Varela 2005, 30). En España, la autarquía de los años cincuenta y el control personalista por parte del dictador, hacen que la introducción del medio televisivo se demore hasta finales de la década. Solo en octubre de 1956 se estrena la emisión, en el ámbito madrileño, entre las dudas del interés del medio para el régimen dictatorial, y la voluntad de no quedarse atrás respecto a otras naciones (Palacio 2002, 79-81).

Este proceso de infiltración social de la televisión genera una resistencia crítica pero, al mismo tiempo, no puede sino reconocerse el poder comunicativo del medio. Las discusiones sobre la “alta” y la “baja cultura” se suceden, así como el enfoque crítico sobre el ocio y el consumo, en trabajos que van desde las *Notas sobre lo camp* (1964) de Susan Sontag, hasta *La distinción* (1979) del sociólogo francés Pierre Bourdieu. En el arte, la televisión emerge como tema, pero también como nuevo objeto artístico o medio de expresión. Tal y como a finales de los sesenta los objetos se abren a su cualidad medial y semántica, los medios de comunicación son conceptualizados como nuevos “objetos” para el arte, tanto en relación a sus cualidades físicas como a sus posibilidades de transmisión de información. Nam June Paik, Wolf Vostell o Marta Minujín emplean el televisor como objeto físico en instalaciones como, respectivamente, *TV Cross* (1966) – una cruz formada por seis monitores sostenidos por una estructura de metal –, *Television*

400 Román Gubern señala también esta condición de *electrodoméstico* del televisor, recordando cómo se ubica en el hogar condicionándolo espacialmente, en comparación con la radio, que se “acomodaba a la organización preexistente” (Gubern 1987, 341).

401 Primer museo del país en enfocarse al arte de vanguardia (MASP s.d.).

402 Solo entrados los años sesenta la televisión en Brasil comienza a funcionar de manera “industrial”, y no como un apéndice llamativo de la radio. A comienzos de esa década se regula la concesión de canales; en 1962, bajo el gobierno de Juscelino Kubitschek, se registran 34 emisoras (Jambeiro 2001, 49-52).

Décollage (1963) – seis televisores pasando imágenes distorsionadas, situados sobre ficheros metálicos y acompañados de recipientes con tierra en los que crecen berros – o *La Menesunda* (1966) – ambientación con múltiples espacios transitables, uno de ellos compuesto por varios televisores sintonizados con el volumen elevado, y otros mostrando la imagen del público a través de un circuito cerrado de vídeo –. Artistas como Joan Rabascall – desde la serie de collages *Mass-Media* (1967) hasta *La voz de su amo* (1973) – se centran en la televisión como tema o motivo. En su cualidad medial, críticos importantes, como Sofía Imber en Venezuela⁴⁰³, Jorge Romero Brest (Serviddio 2012, 151) o Marta Traba trabajan para la televisión ofreciendo programas didácticos sobre arte (Serviddio 2012, 48); pero también artistas, como Muntadas, emplean la tecnología a su alcance para organizar modelos televisivos alternativos, por ejemplo en *Cadaqués – Canal Local* (1974) o *Barcelona Distrito Uno* (1976)⁴⁰⁴ – figuras 70 y 161 –.

En la Argentina de finales de los años sesenta aparece uno de los casos más relevantes de prácticas proto-conceptuales en el espacio sud-atlántico que emplean los medios como objetos artísticos. Son aquellas realizadas por el grupo del Arte de los medios, operante en el núcleo vanguardista argentino alrededor del Instituto Di Tella. Formado por Raúl Escari, Eduardo Costa y Roberto Jacoby, y con la presencia cercana del teórico y *happenista* Óscar Masotta, el grupo permanece activo apenas dos años. Pero deja un rastro de textos teóricos y propuestas artísticas muy interesantes, que trabajan con los medios de comunicación como materiales para el arte⁴⁰⁵. Uno de sus proyectos más interesantes es el *Antihappening*, o *Happening para un jabalí difunto* (1966) – figura 112 –. En un manifiesto previo, en el que Costa, Escari y Jacoby explican la propuesta, aseguran:

El arte actual (fundamentalmente el Pop) tomaba, a veces, para su constitución, elementos, técnicas, de la comunicación de masas, desconectándolos de su contexto natural (por ejemplo, Lichtenstein, D'Arcangelo con los códigos de rutas). A diferencia del Pop, nosotros pretendemos constituir la obra en el interior de dichos medios. De este modo, nos proponemos entregar a la prensa el informe escrito y fotográfico de un happening que no ha ocurrido. [...] Llevamos así hasta su última instancia una característica de los medios de comunicación: la desrealización de los objetos. De este modo se privilegia el momento de la transmisión de la obra más que el de su constitución. La creación consiste en dejar librada su constitución a su transmisión. [...] Se abre así la posibilidad de un nuevo género: el arte de los Mass Media donde lo que importa no es fundamentalmente “lo que se dice” sino tematizar los medios como medios. (Costa, Escari y Jacoby 1966, s.p., subrayado en el original)

En la cita anterior se pone en evidencia el mecanismo conceptual que convierte a la prensa en

403 Sofía Imber es fundadora del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas en 1973; presenta en televisión el programa “Buenos días”, en cuyo marco entrevista a Muntadas en su paso por Venezuela durante su proyecto *Acción / Situación: Hoy. Proyecto a través de Latinoamérica* (1975-1976). Véase el subapartado 2.3.2., “El Portapak viajero de Muntadas: un equipo portátil que genera encuentros a ambos lados del Atlántico”.

404 Estos proyectos de Muntadas son revisados en el tercer apartado de este bloque, en el subapartado 2.3.2., “El Portapak viajero de Muntadas: un equipo portátil que genera encuentros a ambos lados del Atlántico”.

405 La iniciativa “Archivos en uso” de la Red de Conceptualismos del Sur proporciona una recopilación en línea de materiales al respecto, provenientes de los archivos privados de Roberto Jacoby. Disponible en: <<http://archivosenuso.org/jacoby-conceptos-fetichismo/arte-de-los-medios>> [Consultado 14 de octubre de 2019].

un novedoso “objeto” para el arte, que es al mismo tiempo tema, canal y soporte material. El falso *happening* es publicitado en los medios como si realmente hubiese tenido lugar: hecho en connivencia con periodistas, solo existe en las páginas de los periódicos. Ironiza con la efervescencia *happenista* del Buenos Aires del momento y, al mismo tiempo, con la artificialidad de la realidad narrada por los medios masivos. En esta propuesta, en tanto que el medio de la prensa impresa sirve de soporte para sentidos y significados artísticos, permite poner en evidencia los fenómenos de transmisión de información. Así, puede hablarse del empleo de un medio de comunicación de masas como “material artístico”. En palabras de Óscar Masotta:

La ‘materia’ (‘inmaterial’, ‘invisible’) con la que se construyen obras informacionales de tal tipo no es otra que los procesos, los resultados, los hechos y los fenómenos de la información desencadenada por los medios de información masiva (Ej. de ‘medios’: la radio, la televisión, los diarios, los periódicos, las revistas, los ‘afiches’, los pannels, la historieta, etc.) (Masotta 1967c, 229-230)

Tanto Ana Longoni como Jaime Vindel han ubicado las prácticas de Costa, Escari y Jacoby en una genealogía argentina que las relaciona con el arte conceptualista (Longoni 2014, 38-46; Vindel 2014, 82-99; Longoni 2017, 45-49). Partiendo de las experiencias realizadas dentro del circuito institucional del Buenos Aires de finales de los años sesenta, que incluyen prácticas como las de Óscar Bony, David Lamelas o Marta Minujín⁴⁰⁶, el grupo del Arte de los medios opera, no ya en las instituciones, sino en los medios masivos. Sus trabajos articulan una crítica que deviene política e ideológica, bajo la “pretensión final de constituir verdaderos circuitos de ‘contrainformación’” (Vindel 2014, 88). La aparición de este tipo de prácticas no puede desvincularse de lecturas de diversos orígenes sobre la semiótica y la teoría de la comunicación, dentro de las derivas del pensamiento que anteriormente se han señalado como substrato teórico del periodo: desde Marshall McLuhan a Roland Barthes, por destacar aquellos citados por Óscar Masotta (Longoni 2017, 57).

Longoni y Vindel coinciden en señalar dos conceptos como clave para las prácticas experimentales y proto-conceptuales del Arte de los medios: la “deshabitación” (Longoni 2014, 45; Vindel 2014, 69-70) y la “discontinuidad” (Vindel 2014, 68; Longoni 2017, 52-55). El primero es aportado por el artista Ricardo Carreira, también presente en el núcleo de artistas alrededor del Di Tella. Este, en su texto *Compromiso y arte* (1968) se pregunta por la efectividad del “artista comprometido” desde su actividad en la institución-arte, concluyendo que la única posibilidad de actuación es crear “+ conciencia”, “cuanto más masiva y cotidiana mejor” (Carreira 1968, 1). Pero significativamente, para Carreira la conciencia puede ser amplificada desde el arte porque este, como institución “inmaterial” basada en objetos, permite crear un extrañamiento respecto a la vida:

La especificidad [del arte] como institución es su ambigüedad institucional. En la mayor parte de las otras estructuras institucionales las relaciones de los objetos con los objetos y las personas con los

406 El proyecto *Simultaneidad en simultaneidad* (1966) de Minujín, en colaboración con Allan Kaprow y Wolf Vostell, compuesto por comunicaciones telefónicas, telegráficas, radiales, televisivas y por satélite entre Buenos Aires, Colonia y Nueva York, es un hito en el proceso de introducción del arte en los medios de comunicación, y de los medios de comunicación en el arte (Quiles 2016).

objetos son totalmente claros, mientras que en el ámbito del arte nos encontramos con la vida (con las otras estructuras institucionales) pero sin ser la vida misma, es decir el arte aparecería como supra-institucional, lo otro, que como “medio inmaterial” capaz de transmitir deshabitando a todos los otros medios permite su recorte. [...] El pensamiento y el arte a pesar de tener su materialidad siempre son “de” x, pensamiento de. No quiero decir que sean simples signos que significan siempre igual, sino que la pared es menos importante que la pared presente real, pero cuando el objeto nombrado x o la situación nombrada es revolucionaria “las palabras” crecen con su objeto. (Carreira 1968, 1-2)

En la cita anterior, junto con el concepto de “deshabitación”, puede apreciarse el recurso a una lectura semiótica de la operación artística, en clave transmisiva. Pese a la pérdida de materialidad del arte – que Carrera denomina como “medio inmaterial” –, reaparece de nuevo el reconocimiento de que el arte necesita de un soporte material; pero esta materialidad no es trascendental en sí misma, según Carreira, sino que es empleada como un canal, para expresar un mensaje *en función “de”*, en relación a otros significados.

Por su parte, el concepto de “discontinuidad” es aportado por el propio Masotta, quien a su vez lo recoge de Roland Barthes (Masotta 1967a, 153-154). El término propone una percepción del trabajo artístico escindida, a partir de la cual se ponen en relieve sus cualidades comunicativas, semióticas y semánticas. Longoni recoge una cita de Masotta, en la que para las “estrategias y las tácticas básicas de la estética contemporánea”, propone:

pasaje analítico a los parámetros; llamada de atención, llamada fascinada, sobre sus características materiales; tematización de los medios como medios. Y simultáneamente, uso o intento de uso de esa materialidad en relación a la conducta del espectador. Brevemente: discontinuidad y ambientación. (Longoni 2017, 52-53).

Según la cita anterior, para trabajar dentro de la “estética contemporánea” es necesario crear cierto extrañamiento – o “discontinuidad” – que permita al público tomar conciencia de las condiciones mediales del arte; pero además es necesaria una contextualización – o “ambientación” – que ubique la comunicación artística deshabitada en una matriz de procesos sociales y políticos. Siendo así, el Arte de los medios avanza hacia posiciones ideológicas y políticas desde una doble operación que primero cosifica el proceso comunicativo y, después, pone en relieve su marco institucional. En este sentido, puede decirse que el Arte de los medios argentino toma los medios de comunicación como “objetos”, visibilizando el modo por el cual operan, siempre con una finalidad de concienciación ideológica.

La cita anterior de Masotta retoma el lema de la “tematización de los medios como medios”, ya presente en el manifiesto del Arte de los medios anteriormente reseñado (Costa, Escari y Jacoby 1966), que resume el proceso de reificación de los medios de comunicación en el Arte de los medios argentino. Pero, ¿cuál sería la “materialidad” de los medios, cuando son tomados como “objetos”? Vindel cita al sociólogo argentino Eliseo Verón, quien al respecto del *Antihappening*, asegura que su “material” no es otro que el “social”:

el arte de la sociedad postindustrial del futuro será más semejante a esta experiencia de Costa, Escari y Jacoby que a una tela de Picasso: un arte de objetos cuya materia no sea física sino social, y cuya forma esté construida por transformaciones sistemáticas de estructuras de la comunicación (Vindel 2014, 89)

Esta “materia social”, sean las estructuras comunicacionales – en el sentido de los mecanismos informacionales y sus soportes físicos, técnicos y tecnológicos –, sea la cultura material en la cual quedan inscritos los procesos de comunicación, es la que permite hablar de un proceso de “cosificación” de los medios en el arte en deriva hacia lo conceptual. En este orden de las cosas, cobra sentido hablar de la fisicidad del proceso de “desmaterialización” del arte, más allá del mero oxímoron o artilugio conceptual.

Una vez revisado el periplo conceptual por el cual los objetos del arte se transforman en “medios”, y los medios en “objetos” del arte, se hace necesario retornar al proyecto de Meireles con el cual se abría este apartado: el *Projeto Cédula* realizado dentro de las *Inserções em circuitos ideológicos* (1970-1976). En perspectiva, puede observarse cómo en él opera la conversión del billete corriente en canal de transmisión de contra-informaciones, al mismo tiempo que el dinero, como medio de comunicación macluhaniano o, en terminología de Meireles, como “circuito ideológico”, es devuelto a su condición de objeto, transformándose en un material para el arte. Debe reconocerse cómo la nueva “materialidad” de este tipo de prácticas artísticas de intervención depende de una atención al funcionamiento de los sistemas y estructuras que operan en la sociedad, sean informacionales, ideológicos o de cualquier otro tipo. La voluntad activista y contra-informativa de Meireles, señalada ampliamente por él mismo y por la historiografía de las *Inserções em circuitos ideológicos*, es una configuración paralela a la “materialidad social” del arte de los medios argentino. El *Projeto Cédula* pone en relieve la capacidad comunicativa del circuito económico, y deshabitúa al público respecto a su uso diario, abriendo la posibilidad de un activismo político desde la cultura material.

Finalmente, cabría apuntar algunas experiencias similares en el marco del arte conceptual en territorio español. En el tardofranquismo, el Grup de Treball, durante su existencia activa entre 1973 y 1975, realiza proyectos colectivos de arte politizado⁴⁰⁷. En ellos, en diversas ocasiones, el medio de comunicación se convierte en “objeto” de arte, huyendo tanto de la “obra” tradicional como de la economía del arte que convierte esas “obras” en objetos artísticos comercializables. Para el Grup de Treball, sus propuestas quedan conformadas por el propio medio en el que se insertan, apropiado e intervenido por el colectivo. De este modo, los proyectos toman la forma de un comunicado, un cartel, una revista, una muestra informativa o un anuncio en la prensa.

407 No pueden dejar de apuntarse también otros casos en Madrid, o en el eje Madrid-Barcelona, como los de Alberto Corazón y Tino Calabuig – director de la galería Redor en la capital española –. Estos artistas trabajan también con contenidos politizados, articulando una crítica al avance social de los medios de masas. Pilar Parcerisas señala, como un interesante intercambio entre Madrid y Barcelona, la muestra conjunta de ambos artistas en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, en 1972. Corazón presenta *Leer la imagen* (1971), que denuncia la falta de herramientas por parte de los públicos para desentrañar las cargas ocultas de las imágenes mediáticas; mientras Calabuig presenta *Un recorrido cotidiano* (1972), una instalación penetrable y ambiental con pasadizos ambientados con sonidos de la calle, que busca representar la incomodidad y la alienación del paisaje urbano (Parcerisas 2007, 285-288). Ambos artistas prestan atención a los nuevos medios y objetos para el arte, apropiándose de los medios de comunicación impresa y audiovisual para erigir una crítica a la sociedad contemporánea y al propio sistema de reconocimiento y mercantilización del arte.

Asimismo, el grupo aprovecha recursivamente el espacio de visibilidad generado por sus intervenciones para establecer un análisis crítico de sus propias condiciones de actuación. En términos similares a los analizados hasta el momento, el Grup de Treball cuestiona la obra de arte tradicional, y desplaza la “materialidad” de sus dispositivos hacia lo social:

Para nosotros, el arte, la obra, no es un hecho aislado, hecho para unos pocos escogidos, sino todo lo contrario, algo eminentemente social. [...] Nosotros introducimos la información de la obra dentro del propio proceso de realización, y se denuncia la valorización del sujeto intuitivo y gestual como elemento central de la especulación cultural capitalista. Se discute el lenguaje, iniciando así un trabajo de sensibilización del espectador, pasivo hasta ahora, alienado por su contemplación artística y lo queremos conducir hacia una lectura crítica de la obra, ligada a una realidad concreta dentro del marco de nuestras coordenadas socio-político-culturales.⁴⁰⁸

En *Anunciamos* (1973), los miembros del grupo emplazan diferentes mensajes en los anuncios por palabras de la prensa, al modo de inserciones en los circuitos comunicacionales. En 1974 editan un número completo – el 28, número especial de invierno – de la revista de arte *Qüestions d'Art*, en el que presentan trabajos individuales de los miembros del grupo, junto a textos teóricos que explicitan la voluntad de acción político-artística del grupo (Grup de Treball 1974a) – figuras 113a y 113b –. También resultan clave las propuestas expositivas “Informació d'Art”, que el Grup de Treball lleva a cabo en Tarragona y Terrassa en noviembre de 1973. En ellas el formato expositivo se convierte en “objeto” de arte, y su cualidad medial, comunicativa, es empleada para abrir un espacio de contra-información sobre arte experimental y conceptual, de modo que el público – habitualmente desinformado en el contexto de la dictadura franquista – pueda documentarse activamente sobre las últimas tendencias internacionales a través de revistas y catálogos. El servicio informativo se completa con algunas máquinas fotocopadoras, que sirven para que los asistentes reproduzcan los documentos que deseen.

En base a la comparación heterogénea de las experiencias de Cildo Meireles, el Arte de los medios y el Grup de Treball, la matriz de transformaciones del objeto artístico en las derivas hacia el arte conceptual resulta una evolución teórico-práctica transnacional, sincrónica en los distintos territorios del espacio sud-atlántico del conceptualismo. El paso del objeto al medio, y viceversa, se presenta como un rasgo común, generando sinergias y redes a ambos lados del océano. De este modo, las prácticas conceptualistas de Latinoamérica y España, respecto a la evolución de sus medios y materiales, pueden ubicarse en un mismo plano de sentido.

408 [Per a nosaltres, l'art, l'obra, no és un fet aïllat, fet per a uns pocs escollits, sinó tot el contrari, quelcom eminentment social. [...] Nosaltres introduïm la informació de l'obra dins el mateix procés de realització, i es denuncia la valorització del subjecte intuïtiu i gestual com a element central de l'especulació cultural capitalista. Hom discuteix el llenguatge, iniciant així un treball de sensibilització de l'espectador, passiu fins ara, alienat per la seva contemplació artística i el volem portar vers una lectura crítica de l'obra, lligada a una realitat concreta dins el marc de les nostres coordenades socio-político-culturals] (Grup de Treball 1973b). Traducción del autor.

2.1.2. Clemente Padín y el arte-correo: del arte “inobjetal” hacia un “lenguaje de la acción”

En 1978 el artista venezolano Dámaso Ogaz hace llegar una postal a sus contactos de la red de arte-correo en la que se lee, por el reverso, el título “*Poema Anti-Fascista*”, y por el anverso, “Libertad para 2 grandes artistas de vanguardia del Uruguay. Clemente Padín y Jorge Caraballo (circulación urgente)” – figura 114–. Este trabajo denuncia el hecho de que un año antes Padín y Caraballo han sido detenidos, juzgados y encarcelados por la dictadura uruguaya, bajo la acusación de “escarnio y vilipendio a la moral de las Fuerzas Armadas” (Davis y Nogueira 2010, 204). Condenado por complicidad, Caraballo pasa unos meses en la cárcel, pero Padín permanece preso dos años y tres meses. A través de las redes de arte-correo se organiza una campaña solidaria internacional para solicitar su liberación, de la cual participa esa postal de Ogaz. La campaña consigue que el gobierno dictatorial ceda, y excarcele al artista, quien pese a todo es mantenido en arresto domiciliario hasta el final de la dictadura, en 1984. Las causas de la detención no se han esclarecido totalmente, pero el propio Padín apunta, por un lado, a su oposición a la Sección Latinoamericana de la X Bienal de París (1977) que organiza Ángel Kalenberg, director del Museo de Bellas Artes de Montevideo (Nogueira 2011, 6); y por otra parte, al reparto de panfletos del Partido Comunista, y a la interceptación de algunos de sus trabajos por el sistema de control dictatorial uruguayo, conectado con otros sistemas represivos de la región a través de la red del Plan Cóndor (Davis y Nogueira 2010, 204)⁴⁰⁹.

Sea como fuere, la condena a Padín se produce a través de la transformación de algunos de sus trabajos artísticos en “pruebas” para el juicio (Nogueira 2011, 2-4). Entre ellos se encuentran *Happy Bicentennial* [Feliz Bicentenario] (1976) – figura 115 –, opúsculo en el que se describe cómo fabricar un artefacto explosivo, que se recomienda introducir en una caja con flores y enviar a una oficina de Wall Street; la publicación del artista chileno Guillermo Deisler *Le monde comme il va* [El mundo tal como es] (1976) – figura 116 –, editada por Padín, consistente en una alegoría en la que un símbolo del globo terráqueo es vejado por algunos sujetos y situaciones como la educación, la política o la sociedad de consumo; y *Hacia un lenguaje de la acción* (1977) – figura 117 –, una compilación de trabajos recibidos a través de una llamada a la red de arte correo que incluye, entre otros, una propuesta del francés Julien Blaine que muestra un coche Fiat 500 con un cartel que dice “*Regardez. La révolution en marche*” [Atención. La revolución en marcha], y otra del italiano Enrico Baj en la que se muestra una imagen de gente manifestándose con pancartas en las que se lee “*Colpo di stato*” [Golpe de estado]⁴¹⁰. Estos trabajos de Clemente Padín se enmarcan

409 La red de la Operación Cóndor, aunque se viene forjando desde los años sesenta por el intervencionismo de los Estados Unidos en Latinoamérica y por el poder represivo de gobiernos dictatoriales de la región, tiene su momento de inicio a finales de 1975 en Santiago de Chile, en el marco de una reunión entre los máximos responsables de los cuerpos policiales de Argentina, Bolivia, Chile, Paraguay y Uruguay (García de las Heras 2019, 277). Véase el subapartado 3.1.1., “Modernización y dictadura. ¿Por qué algunos empresarios industriales apoyan el arte último?”.

410 *Hacia un lenguaje de la acción* (1977) se analiza más adelante. Cabe destacar, por el momento, que recopila numerosas imágenes de arte de acción, arte público y manifestaciones entre el arte y el activismo. Demuestra el

en su trayectoria artística particular, que hacia finales de los años sesenta y durante los setenta transita desde la poesía experimental hacia un arte propositivo y de acción, pasando por lo que considera como un arte *Inobjetal*. Resulta llamativo comprobar cómo el gobierno dictatorial uruguayo, que desatiende sistemáticamente a las prácticas de arte de avanzada, en esta ocasión sí otorga a estas publicaciones de artista una capacidad de acción social, de modo que le sirven como pruebas para juzgar políticamente al artista. La potencia activista del arte, tantas veces buscada por los artistas experimentales y conceptuales, en esta ocasión es puesta en práctica de modo negativo: el poder represivo la utiliza en contra de la libertad del artista.

El caso de Clemente Padín resulta paradigmático, pues encarna uno de los modos de hacer arte en red más característicos de las prácticas conceptualistas, tanto en el espacio sud-atlántico como en el resto del globo. Padín, con su trayectoria, responde a la estructura que suele darse a la genealogía del arte-correo⁴¹¹: un surgimiento articulado a través de una red previa de revistas de poesía de vanguardia, una primera fase de establecimiento internacional de redes relacionales de artistas experimentales en la década de los sesenta, una fase expansiva que conceptualiza modos de hacer teórico-prácticos durante los setenta, y una cierta decadencia del fenómeno durante los ochenta – que en el caso de Padín se produce un poco antes, coincidiendo con su encarcelamiento en 1977 – (Sayão 2015, 25). Su caso es doblemente útil para el desarrollo de esta investigación. Por una parte, permite analizar los modos por los cuales los artistas experimentales y conceptuales se apropian, tematizan y “cosifican” el sistema de correos, realizando propuestas a través de las posibilidades conectivas de este medio de comunicación transnacional. El sistema de correos es uno más de esos medios desarrollados con el paulatino avance de la sociedad de masas que han sido revisados en el subapartado anterior, junto a la prensa o la televisión. Los artistas conceptualistas, y especialmente aquellos que se asocian al arte-correo, transforman el servicio postal en “objeto” del arte, operando con las características físicas de sus materiales – sellos, cartas, pequeños objetos –, así como con sus capacidades semánticas. Además, también cobran un papel importante las cualidades transmisivas y mediales del correo – conectividad, trabajo en red, difusión amplia –, y sus formas de inserción e impacto en la sociedad – difícilmente controlable por los poderes gubernamentales, evasión de la censura, bajo coste –. Y por otra parte, Padín es uno de los artistas de arte-correo que enfrenta de un modo más específico la relación de este tipo de prácticas con el proceso de “desmaterialización” del arte. A principios de los años setenta propone un arte *Inobjetal* a sus redes de arte-correo, que le sirve para observar cómo la pérdida de materialidad del arte nunca puede ser completa. Durante el resto de la década, hasta su encarcelamiento, Padín se centra, no tanto en la “desmaterialización” de sus trabajos, sino en los modos activistas del arte, llegando a postular la existencia de un “lenguaje de la acción” con el que

trabajo en red de Clemente Padín, desde una lista de colaboradores con hasta 67 nombres, que incluyen agentes de Argentina, Brasil, Checoslovaquia, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Italia, Polonia, y Venezuela, entre otros. Figuran dos agentes españoles: Mariano H. de Ossorno y Alain Arias Misson (Padín 1977, 8-9).

411 Para una revisión de los orígenes del arte-correo, tanto desde el periodo de estudio como desde la actualidad, pueden consultarse los trabajos de Jean-Marc Poinot, hoy en día un clásico del asunto (Poinot 1971); de Julio Plaza para la 17ª Bienal de São Paulo (Plaza 1981); o de Pere Sousa desde, quien compila numerosos textos y documentos de autores como José Luis Campal, Guy Bleus, John Held Jr. y Clemente Padín (Sousa 2010). Asimismo puede encontrarse información dispersa de la historia del arte-correo en volúmenes dedicados a artistas postales de modo individual, tales como el uruguayo Clemente Padín (Betancur 2006) o el español Mariano H. de Ossorno (Areán, Montesinos y Ossorno 2015).

creo posible articular enunciados artísticos que tengan relevancia social.

Aunque diversos autores históricos y contemporáneos han señalado la imposibilidad de una definición unívoca del arte-correo (Plaza 1981, 8; Sayão 2015, 16-17), se hace necesario listar aquellas características y especificidades del arte-correo más relevantes para esta investigación. En primer lugar, el arte postal toma una **posición contrahegemónica**, en dos sentidos. En relación a la sociedad y la política, se ideologiza, inclinándose hacia posiciones de izquierda cultural, antifascistas, antitotalitarias, anticoloniales y, en general, descentradas, deshaciendo el binomio centro-periferia mediante su operatividad a través de una extensa red transnacional de agentes afines, quienes expresan su solidaridad y compañerismo a través de sus contactos. Por otro lado, también toma una postura de oposición frente al sistema-arte – así como también respecto al sistema comercial de la literatura y el mundo editorial –, buscando la no participación en estructuras y roles predefinidos, como el mercado y los marchantes, o las academias y los profesores. Sus postulados luchan contra las jerarquías del campo del arte, sean económicas, geográficas, formales o de contenido. Cabe mencionar que esta actitud de rechazo al statu quo y al sistema-arte es mutua, pues tanto los poderes sociales y políticos como los del arte, bien ignoran, bien combaten, las prácticas de arte-correo.

Una segunda característica es la **heterogeneidad estructural** del arte-correo, en todas sus instancias. La extracción social, geográfica y profesional de los agentes es muy variada, así como los procedimientos que emplean, los materiales, los enfoques y procesos, y los postulados teóricos que presentan. Explorar el catálogo de una exposición de arte-correo permite observar esta heterogeneidad. Por ejemplo, en la primera muestra en territorio español, “Tramesa Postal” [Envío postal] (1973), celebrada en la Escola Eina de Barcelona, aparecen trabajos muy diferentes⁴¹². Algunos son realizados con técnicas plásticas, como las cinco serigrafías figurativas del húngaro János Nádasdy entre el nuevo realismo y la semiótica, con los títulos *Señal de dirección*, *Ruptura*, *Construcción de calle*, *Pesadilla de una señal* y *Ves tú la luna?*; o como el tarjetón de Joan Hernández Pijuan, con un degradado verde hecho con lápices de color sobre el que se alza en vertical una escala de medida abstracta en gouache, en la línea de los trabajos de pintura conceptualista que el artista catalán realiza en esos momentos – figura 118 –. Otros trabajos son fotográficos, de clara ascendencia conceptual, como una serie de fotografías de Fina Miralles en la que deconstruye un paisaje marino a través de sus componentes “mar”, “cielo” y “tierra”; o como la documentación fotográfica de dos acciones de Baldessari: *Floating: Golf* [*Flotante: Golf*] (1972), en la que lanza pelotas de golf e intenta captar la instantánea mientras flotan en el aire; y *Teaching a Plant the Alphabet* [Enseñándole a una planta el alfabeto] (1972), videoacción en la que muestra materiales educativos con las letras del alfabeto a una planta, de la cual envía una fotografía sacada directamente de la pantalla de un televisor – figura 119 –. Asimismo, también se muestran trabajos lingüísticos y propositivos, como una tarjeta de Lawrence Weiner con un juego del lenguaje bajo la frase *And then Untended As...*⁴¹³; o como la propuesta *Temas y variaciones*

412 Todos los trabajos artísticos, o documentación sobre los mismos, que se describen a continuación, se encuentran para consulta en el Archivo Histórico de la Escola Eina, en la carpeta sobre la muestra “Tramesa Postal”.

413 “*And Then Untended As...*” podría traducirse como “Y entonces desatendido como...”, pero debe destacarse que “*untended*” no es una palabra inglesa bien formulada, pudiendo relacionarse con “*intended*” o “*unintended*” [intencionado o no intencionado], o “*unattended*” [desatendido]. El trabajo se enmarca en los juegos

(1972) de Clemente Padín, que se describe más adelante. Bajo el parámetro común de que puedan ser enviados mediante el servicio postal, los trabajos artísticos de arte-correo son muy diferentes en sus orígenes, postulados y formalizaciones.

Esa heterogeneidad es apoyada por un **criterio de no selección**: todo lo que se envía como arte-correo es arte-correo, independientemente de cualquier juicio crítico o de valor bajo criterios tradicionales; de este modo se posibilita un arte supuestamente horizontal. Sin embargo, debe matizarse que algunos artistas y teóricos del arte-correo, como Ulises Carrión, critican la superficialidad de este criterio de no selección. El artista mexicano-holandés pone en duda que el arte-correo sea completamente democrático, ya que quien lo practica se cuida de seleccionar bien a sus receptores, escogiéndolos muchas veces por su importancia o valor en el sistema-arte. De este modo, Carrión señala que, a pesar de todos los intentos de mantener una red heterogénea y descentrada, en el arte postal existe cierta jerarquía entre los agentes (Carrión 1981a, 14). También cabe mencionar que, aunque la **participación de mujeres** en el ámbito del arte-correo es reducida (Sayão 2015, 24; Debeusscher y Santa Olalla 2018), sí hay una presencia femenina más destacada que en otros ámbitos. En el marco del arte-correo cobran relevancia algunas experiencias realizadas por mujeres con propósito reivindicativo, como las de la artista argentina Graciela Gutiérrez Marx, o como una propuesta destacada en la muestra de arte-correo de la 16ª Bienal de São Paulo, coordinada por Mirella Bentivoglio, y que recoge trabajos de arte postal de hasta veintiséis mujeres artistas de Italia (Bentivoglio 1981).

Otra característica fuerte es que el arte-correo funciona mediante un **llamado abierto y constante a la participación**. La voluntad de apertura y difusión se explicita en los habituales listados de direcciones postales y apartados de correos insertados en cualquier material editado – revistas, catálogos de exposiciones, opúsculos de artista, etcétera –. Los directorios permiten que cualquiera pueda acceder rápidamente a la red de arte-correo, pasando a formar parte del entramado. Uno de los más conocidos es el “International Contact List of the Arts” [Lista internacional de contactos de las artes], ideado por el artista Fluxus Ken Friedman a comienzos de los sesenta; posteriormente, esta lista de contactos es continuada por la revista de arte italiana *Flash Art* bajo el nombre de “Art Diary” (Frank 2008, 159-160), desde donde todavía hoy se publica⁴¹⁴. El éxito de este modo de funcionamiento se pone en evidencia en el número de participantes en las exposiciones de arte-correo, realizadas enviando llamadas a participación a través de las redes postales. El caso de las exposiciones de arte-correo españolas puede servir de nuevo como ejemplo: en la muestra “Tramesa Postal” (1973), ya mencionada, se presentan 120 participantes, mientras que siete años después, en la “Exposició de Tramesa Postal” (1980) de la Galería Metrònom de Barcelona, participan hasta 502 artistas (Debeusscher y Santa Olalla 2018).

tautológicos y de lenguaje que el artista realiza a lo largo de su trayectoria. En el dorso de la tarjeta, Weiner pide explícitamente que su frase no sea expuesta en ninguna muestra organizada por el gobierno, seguramente en referencia a una voluntad ideológica de desmarcarse de la dictadura española.

414 El listado de Ken Friedman se publica inicialmente en 1972 con 1400 nombres y direcciones, aunque en los años sucesivos crece hasta los 5000 (Crane y Stofflet 1984, 90). En 1973, el propio Friedman envía a la artista conceptual y de correo Ewa Partum, en Polonia, un listado privado que contiene hasta 3000 nombres (Majewska-Güde 2019, s.p.).

En el sentido apuntado en el subapartado anterior, en el arte-correo, el objeto de arte se transforma en “medio”, mientras que el canal de transmisión – en este caso, el servicio postal – se convierte en “objeto” para el arte. Puede calificarse este proceso como una cuarta propiedad del arte-correo: la **interiorización del medio** con el que trabaja. En palabras del crítico y comisario brasileño Walter Zanini:

No podemos confundir [la práctica de arte-correo] con los usos particulares del correo ni con el mero traslado físico de la obra de arte. [...] En el aprovechamiento del canal de comunicación, observamos que [la práctica de arte-correo] tiene en vista el espacio-tiempo del vehículo que la condiciona y que se torna inherente a su estructura. El arte-correo se erige como una de las alternativas encontradas por los artistas para explorar nuevos recursos perceptivos y al mismo tiempo para descubrir nuevas posibilidades de hacer sentir su presencia en la colectividad.⁴¹⁵

Este “aprovechamiento del canal” que se “vuelve inherente a la estructura” se percibe en los varios niveles de cualquier trabajo de arte enviado por correo. A nivel físico, las propuestas se adaptan al tamaño, al peso, al precio y, en general, a las condiciones físicas y espacio-temporales del transporte postal. En un nivel sintáctico se deconstruyen, reapropian y desvían las propiedades significantes de los elementos de la cultura material del servicio postal, sea en sus aspectos materiales – sellos y papel, sobres, postales y paquetes, materiales ligeros y pobres, tintas, etcétera – o inmateriales – escritura manual o tipográfica, estructura comunicativa del tipo emisión/recepción, sorpresa al abrir o recibir un envío, etcétera –. También, finalmente, el servicio postal se vuelve parte intrínseca del arte-correo en un nivel ideológico, con propuestas que tematizan el propio sistema de correos, incidiendo en él al situarlo como un brazo operativo de los estados-nación burocráticos. El proyecto de Ulises Carrión *Erratic Art Mail International System (E.A.M.I.S.)* [Sistema internacional de correo artístico errático] (1977), por ejemplo, se erige como un sistema de reparto alternativo y “garantiza la entrega del mensaje por cualquier medio que no sean los correos oficiales”⁴¹⁶ en un tiempo máximo de tres años (Kemp-Welch 2018, 358). La capacidad conectiva propia del sistema de correos también es interiorizada por las prácticas de arte-correo para desviar los protocolos y convenciones tradicionales del sistema-arte: los artistas postales no buscan tan solo enviar o recibir trabajos artísticos, sino también establecer diálogos creativos con agentes y organizaciones distantes, rompiendo el aislamiento de contextos subalternos o bajo condiciones sociopolíticas represivas, como el Uruguay dictatorial de Clemente Padín. En general, puede decirse que esta “interiorización del medio” del correo postal por el arte-correo opera de un modo parecido al colectivo que forman los artistas y el viaje en la figura del *agente-viajero*⁴¹⁷. En este caso, la agencia del arte-correo suma las capacidades de los artistas

415 [Não podemos confundir a [la práctica de arte-correo] com os usos particulares do correio nem o mero deslocamento físico da obra de arte. [...] No aproveitamento do canal de comunicação, observamos que ela tem em vista o espaço-tempo do veículo que a condiciona e que se torna inerente a sua estrutura. A mail art se demonstra uma das alternativas encontradas pelos artistas para explorar novos recursos perceptivos e ao mesmo tempo para descobrir novas possibilidades de fazer sentir sua presença na coletividade] (Zanini, W. 2010, 81). Traducción del autor.

416 [garante a entrega da mensagem por quaisquer meios que não sejam os dos correios oficiais] (Carrión 1981b). Traducción del autor.

417 Véase el subapartado 1.3.1. del bloque anterior, “Del arte *post-studio* al ‘colectivo’ de los *agentes-viajeros*: el

experimentales y proto-conceptuales a las del servicio postal, conformándose una tercera agencia cuyo potencial va más allá de las capacidades particulares de cada una de las partes tomadas por separado.

El quinto y último aspecto reseñable del arte-correo es su **estrecha vinculación con el contexto mundial de incipiente globalización**. La voluntad de conexión transnacional de los artistas que lo practican no disminuye su atención a los contextos locales. Por el contrario, acrecienta la difusión de ciertos procesos sociopolíticos y artísticos específicos de territorios subalternos – por ejemplo, la detención y encarcelamiento de Jorge Caraballo y Clemente Padín –, al darlos a conocer en lugares distantes. Con el arte postal, lo local sobrepasa las fronteras nacionales, al mismo tiempo que las informaciones, tendencias y noticias internacionales alcanzan a puntos donde difícilmente llegarían por los medios de comunicación habituales. En este sentido, el arte-correo colabora con la fusión de lo local con lo global, que es uno de los pilares conceptuales en los que se sustenta la teoría sobre la globalización. En un mundo globalizado los centros y las periferias se entremezclan y disuelven en espacios compartidos, produciendo *inter, multi, transculturalidad*⁴¹⁸. Asimismo, en el arte-correo resuenan los distintos procesos sociopolíticos y culturales que afectan al espacio sud-atlántico, y que se ubican en el periodo de la Guerra Fría, como momento de inicio de la globalización. Fenómenos como el desarrollismo, la dependencia, el intervencionismo e imperialismo, las dictaduras y su represión, el avance de los medios de comunicación de masas, o el desarrollo técnico y tecnológico, entran a formar parte del repertorio del arte-correo, sea en forma de temas y contenidos – la Guerra de Vietnam, o la idiotización producida por la televisión, por ejemplo –, o por medio de procedimientos utilitarios – como el escape de la censura o la difusión de ideas y propuestas activistas –. Entre los procesos sociopolíticos que condicionan el arte-correo, la expansión del sistema de aerotransporte en el tránsito entre la primera y la segunda *Jet Age* cobra especial importancia. La evolución de los sistemas postales nacionales e internacionales está estrechamente ligada a la de la aviación y, por consiguiente, crece con la aceleración de los transportes, así como con el aumento del volumen de materiales enviados y recibidos. El abaratamiento de los costes de los envíos, o la disminución de los tiempos de entrega, son algunas de las consecuencias de la extensión de los aerotransportes en la *Jet Age*.

Para revisar la experiencia de Padín en el arte-correo es interesante presentar su trayectoria desde el inicio, en el marco de la poesía de vanguardia. En el Uruguay de los primeros años sesenta se encuentra asentada e institucionalizada la Generación del 45, movimiento artístico y literario que había renovado el campo cultural nacional. De ella forman parte figuras del peso de Emir Rodríguez Monegal, Mario Benedetti, Ángel Rama, Felisberto Hernández o Juan Carlos Onetti, que copan los espacios de visibilidad para escritores y poetas. En este ambiente cultural, Padín participa de la edición de *Los Huevos del Plata*, revista de la que aparecen catorce números a partir de 1965 – figura 120 –. Se trata de un espacio para la publicación de la joven poesía nacional, dentro del cual, no obstante, la tendencia experimental de este artista supone una nota discordante. En *Los Huevos del Plata*, además de poemas de escritores jóvenes locales – como Elias

ensamblaje de la movilidad y el arte conceptual”.

418 Ya sea mediante procesos de *hibridación* – Néstor G. Canclini –, *glocalización* – Roland Robertson – o de creación de *terceros espacios* – Homi Bhabha – (Guasch 2016, 31-36).

Glusman, Héctor Paz, Martha Pini o Juan José Linares –, se publican textos y poemas de interés para ellos, que van desde Antonin Artaud y el Marqués de Sade⁴¹⁹ a trabajos de Vicente Huidobro, Ezra Pound o André Breton⁴²⁰, pasando por apuntes de poesía cinética de Frank Popper⁴²¹ o sobre la poesía espacialista y semiótica, a través de autores como Pierre Garnier o Julien Blaine⁴²². Sin embargo, la curiosidad de Padín por la experimentación pronto produce roces en el núcleo de poetas de la revista, y el proyecto termina con un número de despedida en noviembre de 1969 (Davis y Nogueira 2010, 194-196).

Al finalizar el periodo de *Los Huevos del Plata*, Padín consigue financiación para editar diez números de *OVUM 10*, una nueva publicación decididamente experimental, que permanece activa entre 1969 y 1972. La red internacional de artistas y poetas experimentales en la que Padín opera desde la experiencia de *Los Huevos del Plata*, y que le conduce al arte-correo, se despliega desde el primer número de esta nueva revista. En ese *OVUM 10* n.º 1 – figura 121 –, entre otras propuestas significativas, figuran las de los brasileños Moacir Cirne y Álvaro de Sá, quienes introducen sus experimentaciones desde el “Poema/Processo”; las del argentino Edgardo Antonio Vigo, que publica unos poemas “matemáticos” realizados con experimentaciones visuales tipográficas; también el trabajo del francés Julien Blaine, que presenta un texto-manifiesto sobre la poesía experimental y transformadora, titulado *¿Quiénes somos?*; así como propuestas del italiano Michele Perfetti, quien escribe sobre “poesía tecnológica”, en relación a los *mass media* (Padín 1969).

Cabe señalar que en *OVUM 10* se promueven ideas revolucionarias y activistas desde el arte, y por tanto este tipo de publicaciones resultan arriesgadas en el contexto sociopolítico en el que se ubican. Un buen ejemplo es el *OVUM 10* n.º 7, de junio de 1971 (Padín 1971a). En su contraportada, junto a una caricatura del presidente estadounidense, se lee “Nixon, fuera tus manos de Vietnam!”, habiéndose sustituido la “x” de “Nixon” por una esvástica – figura 122 –. El editorial de ese mismo número es el *Cóctel LiberArce*⁴²³, un poema visual que muestra un cóctel molotov cuyo combustible son eslóganes y citas de la izquierda revolucionaria – “hasta la victoria siempre”, “la cuestión es solo entre la libertad y el despotismo”, entre otros –, y cuya mecha es una bandera de los Estados Unidos. En la hoja se inserta una cerilla auténtica, a modo de pequeño *assemblage*, simulando que una mano dibujada enciende el “cóctel” incendiario – figura 123 –. Asimismo, el contenido principal de ese séptimo número lo conforman los poemas

419 En el n.º 1 de *Los Huevos del Plata* aparece un fragmento del poema *Ci-Gît* [Aquí yace] de Antonin Artaud, así como un extracto de su *Pesa-nervios* (Artaud 1966, s.p.); del Marqués de Sade se reproducen algunas cartas (Sade 1966, s.p.).

420 En el número doble correspondiente al n.º 2 y al 3, aparecen fragmentos de Vicente Huidobro sobre el espacialismo (Huidobro 1966, s.p.), junto a tres poemas y una reseña biográfica. En el mismo número también se publica la primera parte del trabajo de Ezra Pound *El artista responsable* (Pound 1966, s.p.). Y asimismo, de André Breton se traduce el poema *El verbo ser* (Breton 1966, s.p.).

421 Los apuntes sobre poesía cinética de Popper aparecen en el n.º 10 de la revista (Popper 1967, s.p.).

422 En el n.º 13 de *Los Huevos del Plata* se recogen textos de algunos autores, entre otros Pierre Garnier y Julien Blaine, sobre el espacialismo (Garnier 1969, s.p.) y el “semiotismo” (Blaine 1969, s.p.).

423 Líber Arce fue el primer estudiante muerto en las protestas sociales de 1968 en Montevideo, a manos de la policía del gobierno de Jorge Pacheco Areco, del Partido Colorado. Pacheco Areco, para intentar calmar la creciente inestabilidad social producida por la crisis económica del momento, implanta medidas represivas, dando alas al apoyo social de movimientos insurgentes como el del Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros (MLN-T) (Pinta 2019, 231).

pop de Wladimir Dias Pino, con la propuesta *Brasil Meia Meia* (1966)⁴²⁴ – figura 124 –. Como explica el texto que acompaña a los poemas visuales – figura 125 –, estos están realizados en base a proporciones tomadas del recuento estadístico de los principales sucesos y noticias publicadas en la prensa brasileña durante 1966, en plena dictadura militar (Dias Pino 1971, s.p.). *OVUM* 10 n.º 9 (Padín 1971b) supone otro ejemplo significativo de la voluntad activista de Padín, pues presenta una amplia compilación de textos en torno a la propuesta argentina *Tucumán Arde* (1968)⁴²⁵. En el editorial de este noveno número Padín califica *Tucumán Arde* como el “paradigma de acción cultural revolucionaria referida a nuestra realidad de países dependientes económica y culturalmente del imperialismo”, y destaca cómo, tres años después del evento artístico sucedido en el país vecino, desde Uruguay solo se entra en conocimiento del mismo a través de la revista *Rohbo*, editada en Francia por Julien Blaine (Padín 1971c, s.p.)⁴²⁶. Durante el periodo entre 1969 y 1972, por tanto, las prácticas de Padín responden a tres características principales: la operatividad mediante redes internacionales de información y solidaridad entre artistas, la politización de las prácticas culturales, y una evolución personal desde la poesía experimental con juegos visuales y tipográficos hacia las prácticas artísticas de orientación proto-conceptualista.

El trabajo de Padín es sensible a un contexto nacional crispado, en el que sus propuestas y publicaciones resultan peligrosas no solo por su contenido activista de izquierdas, como ha sido señalado, sino también por su conectividad más allá de las fronteras nacionales, que posibilita la difusión de ideas e informaciones hacia dentro y hacia fuera de Uruguay. La crisis sociopolítica uruguaya se agrava en 1971, cuando el gobierno de Jorge Pacheco Areco intenta un cambio constitucional para la reelección del presidente. Esto conduce a un proceso electoral que, tras movimientos contrarios de la oposición, finaliza con el ascenso de Juan María Bordaberry a la presidencia. Sin embargo el gobierno es débil. Debe enfrentar acusaciones de fraude electoral, así como un momento de inestabilidad política con múltiples tensiones polarizadas entre grupos de liberación nacional y otros de respuesta contrainsurgente: de izquierda, como los Tupamaros, y de extrema derecha, como el Escuadrón de la muerte o Juventud Uruguaya en Pie (JUP). En este marco, Bordaberry se alía con los sectores conservadores y el ejército, quienes paso a paso ganan poder, hasta que en 1973 lo fuerzan a asumir un golpe de estado con ayuda del ejército.

424 En portugués de Brasil, a la cifra 6 se la denomina “meia”. Por lo tanto, el título *Brasil Meia Meia* viene a ser “Brasil ‘66”.

425 Entre otros, de Juan Pablo Renzi, Roberto Jacoby, Eduardo Ruano, Raúl Miguel Sánchez y del Comité Ejecutivo del Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura (FATRAC).

426 Como puede apreciarse, las revistas de Padín están amplia e internacionalmente conectadas, especialmente con proyectos similares en Latinoamérica, como *WC* y *Diagonal Cero*, editadas por Edgardo Antonio Vigo en Argentina – puede encontrarse una recopilación en línea de las revistas en el sitio web del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) en La Plata. Disponible en: <<http://caevediciones.blogspot.com/p/wc.html>> y en <<http://caevediciones.blogspot.com/p/diagonal-cero.html>> [Consultado: 10 de enero de 2019] –, *El Techo de la Ballena* en Venezuela, o *El Corno Emplumado*, publicada en México por Margaret Randall y Sergio Mondragón (Randall 2011; 2015), entre otros; pero también otras internacionales, como *Robho*, revista editada por el francés Julien Blaine. El entramado de artistas que participan de las publicaciones de Padín es muy amplio: entre otros muchos, los alemanes Klaus Groh, Jochen Gerz y Timm Ulrichs; los argentinos Edgardo Antonio Vigo, Horacio Zabala y el grupo de *Tucumán Arde* (1968); los brasileños del grupo Poema/Processo, Wladimir Dias Pino y Paulo Bruscky; el checo Petr Štembera; el chileno Guillermo Deisler; el colombiano afincado en Holanda Raúl Marroquín; los españoles Mariano H. de Ossorno, Alain Arias Misson, Manuel Quejido y Francisco Pino; los franceses Julien Blaine, Pierre Garnier y Jean-Claude Moineau; los ingleses Robin Crozier y David Mayor; los italianos Mirella Bentivoglio, Luigi Ferro y Eugenio Miccini; el polaco Jarosław Kozłowski; el suizo János Urbán; o el venezolano Dámaso Ogaz.

La inestabilidad desemboca en un gobierno *de facto*, represivo y filofascista, que suprime los derechos democráticos y persigue las ideas de izquierdas, condenando expresamente el marxismo (Lessa 1996; Pinta 2019, 234-237).

En este marco sociopolítico, la peligrosidad del trabajo de Padín se acentúa, pero el artista continúa con su proyecto editorial. Cumplidos los diez números de *OVUM 10*, publica por su cuenta *OVUM* – figura 126 –, una segunda versión de la primera revista. En el marco de esta nueva propuesta, también publica algunos cuadernillos no numerados, que incluyen dos de las “pruebas” mencionadas, *Happy Bicentennial* (Padín 1976a) y *Le monde comme il va* (Deisler 1976) – figuras 114 y 115 –. A pesar de la voluntad del artista, la falta de financiación le obliga a producir los ejemplares de un modo cada vez más precario, tal y como comenta en una entrevista reciente:

Saqué, entonces, una segunda época de *OVUM*, bajo una forma un tanto novedosa para aquella época: cooperativa. Yo les pedía a todos mis amigos que me mandaran quinientas hojas, lo que pudieran, lógicamente, de tamaño oficio, a mi dirección. Cuando yo tenía diez o doce paquetes, armaba un número, le ponía un par de tapas de cartón sin imprimir, porque no tenía dinero, le ponía dos grampas y ya estaba la revista pronta. (Álvarez 2017)

La “forma cooperativa” que menciona Padín para la confección de *OVUM* suple las carencias de materiales y medios para prácticas de arte experimental en el contexto uruguayo del momento⁴²⁷. La revista es fruto de la solidaridad y el compañerismo de los artistas y poetas implicados en las redes de arte-correo, y se orienta más al exterior que al territorio nacional. Aunque de forma precaria, *OVUM* sigue los parámetros de la anterior versión, *OVUM 10*; esto es, se organiza como una compilación de materiales recibidos por las redes de arte postal. Sin embargo, ahora los trabajos no son reproducidos con medios profesionales, sino de un modo un tanto improvisado. El artista uruguayo compila originales de otros artistas, que mezcla y diagrama mediante reproducciones de bajo coste, con sus escasas posibilidades del momento. Así genera pequeños ejemplares, que funcionan como repositorios de propuestas de arte-correo. El segundo número de *OVUM* es un caso ejemplar de este modo de hacer, pues instrumentaliza sus propias condiciones de trabajo precarizadas mediante una operación recursiva, de clara tendencia conceptual. Este número se organiza como una edición de cincuenta ejemplares cambiantes, descrito por el artista del siguiente modo:

427 Debe señalarse, en un sentido de *cultura material*, que el control sobre el papel y su precio – y, por tanto, sobre su escasez o abundancia – es un medio utilizado para la censura informativa. Tal y como se describe en el *Informe MacBride* (1980), tratado más detalladamente en el subapartado 2.3.3., “La institucionalización del vídeo en el contexto las reclamaciones por un Nuevo Orden Mundial de la Información y Comunicación”: “El papel es también un bien básico en las actividades de la información, y su precio se ha disparado fuera de toda proporción con la tasa de inflación mundial. Entre 1970 y la primavera de 1977, el precio del papel periódico aumentó a más del triple, y desde entonces ha continuado aumentando. Esto ha abierto la puerta a una forma encubierta de censura: habiendo tenido que limitar la cantidad de papel periódico que importan, algunos gobiernos han elaborado programas de distribución que discriminan a los periódicos de la oposición” (MacBride 1980, 119). El hecho de que Padín tenga que solicitar a sus colegas internacionales el envío de papel para realizar sus publicaciones se relaciona estrechamente con estos hechos internacionales de la inflación del precio del papel y del control de la prensa a través de su soporte material.

Una alteración radical sería realizar el tiraje de un mismo número en el cual cada ejemplar fuera distinto de los demás, lo que no solo impediría la tendencia homogeneizante y entrópica de la edición sino que atentaría contra la norma de recepción uniforme de la información, un número detrás de otro, la seriación, el fascículo. Parfraseando a Emmet Williams podemos decir que “el arte moderno es lo que hacen los artistas modernos”. Así una edición con obras de artistas modernos es representativa del arte moderno, aunque los autores no fueran los mismos. Hemos utilizado el material repetido que poseíamos en nuestro archivo para realizar este número asistemático (solo 50 ejemplares todos distintos entre sí). Agradecemos a los involuntarios colaboradores y a los que no figuran como autores; la creación ha dejado de ser pasatiempo de individuos para volverse voluntad de toda una comunidad. (Padín 1973, s.p.)

Padín hace de la precariedad una ventaja, tematizando sus propias condiciones de producción en un dispositivo que evoca las operaciones tautológicas y autoanalíticas conceptualistas. La experimentación con el lenguaje en la poesía experimental ha dado paso ahora a un trabajo curatorial o de mediación, que se articula con la composición ordenada de propuestas de arte-correo. El material empleado por Padín consiste en – y es editado con – medios pobres, pero al mismo tiempo es rico en ideas, propuestas y conceptos, muchos de ellos ideológicamente cargados. Se ubica, por tanto, en el marco de unas prácticas de arte-correo que transforman la cultura material del servicio postal en un medio para el arte activista. Pero también, por otra parte, el trabajo de Padín consiste en transformar las propuestas recibidas en un canal de comunicación, lo cual consigue al transformar su archivo en revistas y publicaciones de artista. En el proyecto de *OVUM*, que actúa al mismo tiempo como trabajo de arte y como signo de sus condiciones de existencia, nociones como la autoría, la unicidad de la obra de arte, su materialidad o su modo de distribución e inserción social son directamente cuestionadas.

En el proceso de desplazamiento de la tradicional figura del artista hacia una posición de agente mediador, Padín también organiza exposiciones a través de convocatorias realizadas por correo, en paralelo al trabajo editorial. Las primeras muestras comisariadas por el artista son todavía de poesía. “Exposición Internacional de la Nueva Poesía” es llevada a cabo en la Galería U de Montevideo⁴²⁸ entre el 8 y el 21 de julio de 1969⁴²⁹. Ese mismo año se realiza una segunda versión de esa muestra, bajo el título “Liberarse” (1969)⁴³⁰, en la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República, en la que participan artistas y revistas de Alemania, Argentina – entre ellos Carlos Ginzburg, Luis Pazos, Jorge de Luján y Edgardo Antonio Vigo –, Bélgica, Brasil – entre ellos el grupo Poema/Processo –, Checoslovaquia, España – Manuel Quejido –, Estados

428 Esta galería funciona entre 1966 y 1978 bajo la dirección de Enrique Gómez (Sayão 2015, 28). Este galerista prueba suerte como marchante en el exilio en España, a partir de 1975 (Aparicio 2017), apoyando a artistas como Yamandú Canosa; “Fue en la península que pudo conocer y trabajar con los grandes nombres del informalismo español: Tàpies, Guinovart, Saura, y comerciar también los grandes maestros uruguayos: Barradas, Torres, Figari. Con todo, nunca llegó a hacer dinero al estilo de otros galeristas. Al parecer fue algo que no le preocupaba o que, acaso, colocaba en una balanza cuyo plato se inclinaba siempre hacia la amistad y el apasionamiento por el arte” (Rocca 2019).

429 Enrique Gómez, director de la Galería U, comenta de este modo la muestra: “Hice una exposición de arte correo de Clemente Padín, que en realidad organizó él. Yo le presté la galería pero era Padín quien tenía relaciones y venían cartas, tarjetas, postales de todo el mundo. Comprábamos esas tiras que tienen los quioscos para poner postales de turista y las colgábamos del techo. Llegaron infinidad de tarjetas por correo tradicional y hasta de [Joseph] Beuys” (Rocca 2019).

430 También en referencia a Líber Arce, estudiante asesinado por la policía en 1968.

Unidos, Francia, Italia, Japón y Uruguay (Padín 1969, s.p.). En el mismo centro universitario, un año después, Padín monta la “Exposición Internacional de Ediciones de Vanguardia” (1970). Y de nuevo en la Galería U, Clemente Padín organiza todavía dos exposiciones más, “Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía” (1972) y “Festival de la Postal Creativa” (1974) (Betancur 2006, 268-271). A lo largo de estas muestras, el artista uruguayo se inclina primero hacia la poesía visual y experimental, luego hacia los juegos semióticos con aspectos lingüísticos y visuales, y paulatinamente hacia propuestas cada vez más procesuales y conceptuales. Esta experimentación, personal pero también colectiva, desarrollada mediante intercambios en la red de arte-correo, se expresa en el propio trabajo de Padín a través de su serie de propuestas *Inobjetales*, que envía por la red de arte-correo en 1971.

Resulta interesante ubicar las propuestas *Inobjetales* de Padín en el marco del proceso teórico-práctico de “desmaterialización” de la obra de arte que tiene lugar en el tránsito entre los años sesenta y los setenta. Este proceso es claramente conceptualista, y de extensión transnacional, pues aparece de manera sincrónica en territorios distantes – seguramente debido a la conectividad producida por los avances en los transportes y las comunicaciones –, donde adquiere connotaciones particulares⁴³¹. En el caso de Padín, el arte *Inobjetal* tiene un cariz proposicional. También presenta una clara voluntad de superar el entendimiento del arte tradicional respecto a cuestiones como la unicidad de la “obra” de arte, la autoría de la misma, o los roles predefinidos en el proceso de comunicación artística. Los *Inobjetales* son trabajos de arte-correo lanzados a la red relacional del artista. Desde la mera proposición de una acción dirigida por Padín, sin esperar respuesta directa, evolucionan hacia la llamada genérica para recibir propuestas libres de arte de acción por parte de los receptores. En este proceso debe destacarse la voluntad (auto)analítica de Padín, quien poco después teoriza sobre el conjunto de los *Inobjetales* de manera retrospectiva.

El primer *Inobjetal* – figura 127 – es enviado por Padín a la red de arte correo a comienzos de 1971⁴³². Aunque un tanto sexista, se trata de una propuesta que invita al lector – o eventualmente lectora – a accionar y cuestionarse los postulados tradicionales del arte. Bajo un dibujo de un sexo femenino se lee, en español e inglés:

Métale el dedo o que quiera... y sienta el vacío y la frustración que le espera detrás de la hoja. No de otra manera opera el arte: le brinda un sustituto de la realidad para que ud. pueda escapar de ella. Arte es lo que ud. haría en relación directa con lo que lo rodea, y no en relación a un sistema representativo de esa realidad. (Padín 1972, s.p.)

431 En el subapartado anterior ha sido anotado cómo diversos conceptos de “desmaterialización” son propuestos por Masotta en Argentina, en 1967 (Masotta 1967c), y por Lucy Lippard y John Chandler en los Estados Unidos, en 1968 (Lippard y Chandler 1968). Asimismo, en Latinoamérica puede organizarse una genealogía de la aparente desaparición del objeto de arte en las diversas teorías y prácticas que van desde el “no-objeto” de Ferreira Gullar (Gullar 1959) a los “no-objetualismos” de Juan Acha (Acha 1981a, 138-189), pasando por el arte *Inobjetal* de Padín.

432 También aparece un año después, en la contraportada del último número de *OVUM 10*, publicado en mayo de 1972. La cronología completa de los *Inobjetales* es expuesta por el propio artista en el capítulo V – “Hacia un lenguaje de la acción” – de *De la représentation à l'action* (Padín 1975, s.p.; 2010, 107-118).

Como puede apreciarse, en esta proposición de Padín se invita a actuar al público receptor, tornándolo activo dentro del circuito comunicativo del proyecto. Sin embargo, la propuesta queda completa con el envío, se realice o no la acción que propone el artista. Pese a que el mensaje que se desea transmitir es en pro de un arte dirigido a actuar sobre a la realidad, el *Inobjetal 1* permanece íntegro y cerrado, predefinido por el artista, e independiente de si es llevado a cabo o no. En el paso siguiente, el *Inobjetal 2* – figura 128 –, enviado en mayo de 1971, Padín invita al público a abrir un mensaje oculto dentro de un sobre de papel cerrado con grapas. El sobre improvisado se encuentra, a su vez, enganchado a una hoja en la que se lee “prohibido” en varios idiomas. En este caso, la propuesta de Padín solo se completa cuando el receptor abre el sobre, saltándose los mandatos impresos para encontrarse el texto siguiente:

Si Ud. lee esta nota, ha comprendido que ha realizado un acto al intervenir sobre un objeto cuyo único propósito fue desencadenar la sinapsis pensamiento/acción; que Ud. resolvió adecuadamente la supuesta contradicción pensamiento/acción o concepción-del-acto/ejecución-del-acto pese a la prohibición de realizarlo; que el acto realizado liberó la tensión fruto de la contradicción y que esa resolución es agradable; que, pese a la presión alienante del sistema que le impone la separación entre pensamiento/acción, Ud. puede proponerse y ejecutar otros actos que atenten contra el sistema de la misma manera que no atendió la orden de “prohibido” (Padín 2010, 115-116)

Para el artista, la “obra” de arte no está ya en la materialidad del papel, las grapas y la tinta; ni siquiera en el acto de envío y recepción. El núcleo de sentido del *Inobjetal 2* se encuentra en el hecho de que la persona que lo reciba sea capaz de saltarse una prohibición. De este modo, el trabajo de Padín cobra la triple calificación de proposicional, “desmaterializado” y activista; pero todavía está regulado por la presencia del propio artista como agente principal que propone la acción, en un sentido unidireccional; esto es, a pesar del desvío de la figura del artista en los términos verticales de la tradición moderna occidental, Padín no consigue, al menos por el momento, deshacerse de la posición jerárquica que el artista ostenta en el acto artístico-comunicativo.

La deriva artística de Padín durante los sesenta le impulsa a superar la mera recombinación de elementos tipográficos y visuales en la poesía experimental, entrando en el terreno de la teoría a través de la práctica⁴³³. Del mismo modo, en el arte-correo no se detiene en una mera recombinación sintáctica de los elementos visuales y materiales propios de los envíos postales, sino avanza hacia la conceptualización de su propia actividad, entrando en el terreno del conceptualismo analítico. Pasa entonces a un (auto)análisis de sus propias condiciones de trabajo, en el que los postulados del arte-correo se ven contravenidos por el reconocimiento de una serie de contradicciones. Padín no duda en explicitarlas. Entre ellas se encuentra el mantenimiento de la figura del artista como autor, que impide que el proceso personal de desmontaje de la “obra” de arte tradicional se complete. Otra importante discordancia emerge del proceso de “desmaterialización” fallido que los *Inobjetales*, pese a su voluntad de independizarse del objeto,

433 En este sentido, resulta interesante aplicar al arte *Inobjetal* de Padín, así como a otras de sus propuestas, la calificación de “objeto teórico” que propone Mieke Bal. Los “objetos teóricos” son trabajos prácticos que, con su operatividad, generan conocimiento teórico (Bal 2009, 61).

no pueden completar. El tercer *Inobjetal* – figura 129 – es un manifiesto enviado a la red de arte-correo en junio de 1971, en el que Padín recoge las ideas de las anteriores propuestas y las lleva otro paso más allá. Por primera vez intenta desplazarse a sí mismo como autor de la “obra”, ya que solicita a los receptores que respondan a una convocatoria. Para ello deben enviar de vuelta sus propias propuestas de arte “inobjetal”, cerrando el circuito comunicativo. En el texto del *Inobjetal* 3, tras explicitar un paso de la representación a la presentación, se indica:

El objeto, creado en esta función estética, se opone a la indisoluble unidad arte/vida, se levanta como un muro entre el hombre y su medio, y le impide una relación adecuada: si ama debe amar y no expresarlo simbólicamente, utilizando para ello uno, muchos o todos los sistemas representativos a su disposición. Eliminando el objeto de arte, el arte se transporta al punto del cual nunca debió salir, la unidad, la sinapsis pensamiento/acción. El arte inobjetal al dejar de lado a la obra elimina las otras consecuencias: la utilización de los sistemas representativos fácilmente deformables por el “status” en su beneficio o, en el mejor de los casos, en beneficio del propio autor ávido de ejercer la autoridad de sus normas personales; y eliminará también el consumo de la obra de arte con todo lo que significa de manipulación de conciencias, de actividad comercial, de exhibicionismos amorales, de privilegios de clase. Las únicas etapas que se mantendrán en el arte inobjetal serán la concepción o proyecto; y el mecanismo de ejecución y todo lo que se presente como fruto de la ejecución y no del funcionamiento de su mecanismo, no será inobjetal, es decir, la no-obra o la obra que “dice que no lo es” serán, aún, objetos-obras. (Padín 2010, 116)

Puede observarse cómo el artista uruguayo se esfuerza en proponer un arte que deshaga la materialidad y la autoría como elementos condicionantes, puesto que conllevan jerarquías, mercantilismos y una ruptura de la inmediatez, de la “unidad arte/vida” y, por tanto, de la capacidad de acción del arte. En esta ocasión, Padín no envía a la red de arte correo una propuesta concreta, sino una *meta-propuesta conceptual*, tan general que bajo sus postulados cabe cualquier cosa, en tanto sea hecha bajo la inmediatez de la “sinapsis pensamiento/acción”. La autoría tradicional queda deshecha por completo. El arte *Inobjetal* se abre a que cualquiera pueda practicarlo, exista o no la mediación artística de Padín. No obstante, cuando el artista enfrenta la condición material de los *Inobjetales*, el discurso se vuelve enrevesado, consecuencia de las dificultades que el artista encuentra para completar su voluntad de contravenir la materialidad tradicional del objeto artístico. No puede sino reconocer que la “ejecución” de un *Inobjetal* no puede ser otra cosa que un “objeto-obra”, esto es, tener características físicas y materiales. Como se revisa más adelante, esta dificultad es una de las principales fallas que Padín reconoce cuando revisa retrospectivamente sus *Inobjetales*.

El último de la serie, *Inobjetal* 4, enviado en agosto de 1971, consiste en un triple dibujo: la palabra “ANTES”, seguida de la palabra “ACTO” rodeada de flechas que convergen en ella, y finalmente, la palabra “DESPUÉS” bajo un elemento gráfico circular que reproduce un agujero quemado en el papel (Padín 1975, s.p.; 2010, 118) – figura 130 –. Esta simple diagramación expresa, de manera condensada, el recorrido completo de los *Inobjetales*, en los cuales el arte proposicional de Padín, dirigido inicialmente a una negación del objeto de arte, se ha desplazado completamente a una teoría en práctica que conduce al arte de acción activista. La quemadura del papel bajo la palabra

“después”, podría representar la peligrosidad de proponer este tipo de arte bajo un régimen militar que practica la tortura, pero también la capacidad del artista ideologizado de desbordar las superficies tradicionales del arte, incidiendo en la realidad a través de su actividad.

Ensayado el arte *Inobjetal*, desde 1972 hasta 1977 Padín se centra en la proposición de un “lenguaje de la acción” para la práctica artística. Su intención es hacer ver que la acción puede organizarse en una gramática abierta desde la cual pueden articularse propuestas bien formadas dentro de la “sinapsis pensamiento/acción” (Padín 2010, 115-116). La evolución del artista hacia ese “lenguaje de la acción” es compilada en dos publicaciones: *De la représentation a l’action* (Padín 1975; 2010) y *Hacia un lenguaje de la acción* (1977) – figura 117 –. La primera es editada en Francia por las Éditions Polaires de Julien Blaine, y relata el proceso evolutivo entre la poesía experimental y el arte de acción, a través de una crítica a la representación y la escritura tradicionales que bebe directamente de la semiótica. Los tres primeros capítulos revisan la “Nueva Poesía”, la poesía experimental y la visual a través de la teoría de los signos. El capítulo cuarto recoge *Temas y variaciones* (1972) – figura 131 –, un envío que Padín hace a la red de arte correo después de finalizado el ciclo de los *Inobjetales*. El artista envía cuatro cartones, acompañados de un texto que sugiere a los posibles receptores lo siguiente:

SUPUESTOS. 1) Los cuatro cartones son el tema. 2) El dibujo que se ve en la hoja es una variación posible. 3) Existe libertad absoluta para realizar las variaciones, incluso alterar el tema. 4) Se trata de un objeto-para y no de un objeto-en-y-por-sí-mismo.

OBJETIVOS. 1) Posibilitar la participación creadora del consumidor co-autor. 2) Demostrar que el arte existe en tanto se consume/crea. 3) Demostrar la índole social de la creación artística. 4) Demostrar que la capacidad de decisión artística sólo puede ejercerse a nivel de la manipulación de los sistemas representativos de la realidad y no a nivel de la propia realidad en el momento (sin trastocarla profundamente).

SOLICITUD. Envíe su variación al tema propuesto u objeciones teóricas para verificar el logro o la modificación de los objetivos. (Padín 2010, 76)

Tras el texto de la solicitud, en el libro se publican numerosas respuestas de artistas internacionales, con resoluciones de muy diversos tipos: formales, permutativas, políticas e ideológicas, procesuales, teóricas, destructivas, etcétera⁴³⁴. Todas ellas son recogidas en una muestra en la Galería U, en 1973, junto con unas conclusiones en las que se indica que se cumplen todos los objetivos propuestos en la cita anterior, menos el cuarto, que Padín reconoce como fallido “en razón a la falsedad del proyecto”: los artistas pueden manejar los sistemas de representación, pero la ideología siempre lo hace en mayor grado. Para Padín, tras el reconocimiento de la superioridad del *statu quo* en el proceso de conformación de realidad social, la única opción viable para un artista activista es aquello que denomina como “el lenguaje de la acción” (Padín 2010, 105).

434 Cabe recordar que que, como se ha anotado anteriormente, Padín envía *Temas y variaciones* también a la exposición “Tramesa Postal” (1973), en la Escola Eina de Barcelona.

El último capítulo, el quinto, de *De la représentation à l'action*, continúa las conclusiones del anterior, profundizando en la teoría-práctica del “lenguaje de la acción” mediante la presentación de los cuatro *Inobjetales*. Padín expone sus condiciones de creación, articulando una crítica al proceso evolutivo que condensan. Es aquí donde expresa, de manera más explícita y consciente, la contradicción de partida de toda la serie de *Inobjetales*, que reside en la imposibilidad de completar el proceso de “desmaterialización” del arte conceptual:

Cuando comprendí la naturaleza del signo del lenguaje de la acción, detuve mis investigaciones a causa de la contradicción evidente e imposible de no ver: la información tiene la necesidad de un objeto para transmitirse, así sea una hoja o un disco, un ambiente o una acción. La pretendida distinción del objeto en y por sí mismo, objeto que parecía superar la contradicción, no funcionó pues las connotaciones dependen del interpretante [...] Es así que hemos vuelto a nuestro punto de partida: tenemos la conciencia nebulosa de la existencia de un lenguaje de la acción y hemos detectado la naturaleza de su signo [...] Desconocemos el resto: ¿cómo se puede articular una frase mediante el lenguaje de la acción? ¿Cuáles son las unidades no significativas o significativas? ¿Existe un diccionario o código de actos? ¿Será posible superar el nivel de expresión referencial y acceder a niveles de expresión estética utilizando un lenguaje de la acción? La historia, ¿será un largo discurso de la acción transformadora del hombre sobre el mundo? y, ¿en qué medida, cada uno de nosotros se integra en ese discurso, es decir, cómo nos integramos en la historia? ¿Y, en qué medida, transformamos el mundo con nuestros actos?” (Padín 2010, 123-124)

Padín reconoce que la negación del objeto artístico no puede llevarse hasta sus últimas consecuencias. En el arte, aún conceptual, existe la necesidad de un medio físico, en tanto que soporte o medio portador del sentido del trabajo artístico. Expresar la accidentada evolución que le ha conducido hacia este reconocimiento le sirve, finalmente, para establecer una definición del “lenguaje de la acción” que es extremadamente abierta. Este, como se aprecia en la cita anterior, se expresa mediante algunas preguntas sin respuesta, que sirven más como proposición que como reglas metodológicas.

En *Hacia un lenguaje de la acción* (1977) Padín persevera en la definición de su su propuesta de un “lenguaje de la acción”, aunque no lo hace teóricamente, sino a través de casos prácticos, que organiza siguiendo los modos de hacer del arte postal. El propio título de la publicación sugiere que ese “lenguaje de la acción” no es algo acotable, sino una tendencia hacia la que el arte activista debe aproximarse. Este nuevo opúsculo consiste en la compilación de una serie de propuestas obtenidas mediante una convocatoria a la red de arte-correo, como viene siendo habitual; asimismo, de nuevo utiliza el método de realizar varios ejemplares diferentes entre sí, en los que combina propuestas de diversos autores. En esta ocasión, los trabajos seleccionados para la edición final desbordan por completo los supuestos de la poesía de vanguardia, las permutaciones formales y los gestos propios del arte-correo – matasellos y sellos, pequeñas composiciones en papel, dibujos, etcétera –. Se articulan, sobre todo, a través de documentación fotográfica de acciones. El “lenguaje de la acción” ha dado paso a una gramática de la protesta, en la que se observan pancartas, mensajes políticos y agentes artísticos realizando gestos cargados de sentido

activista en las calles. Además de las propuestas de Julien Blaine y Enrico Baj mencionadas al principio de este subapartado, se encuentran otras, como un poema visual del exiliado chileno Guillermo Deisler en el que la poesía aparece como un medio de comunicación que puede servir como instrumento de lucha (Padín 1977, 2); una fotografía de letras recortadas caídas en el suelo de un espacio, como documento de una acción de Ewa Partum que parece haber consistido en el lanzamiento poético de esas letras (Padín 1977, 3); dos fotografías del español M. H. de Ossorno sosteniendo pancartas con los lemas “Arte es acto anónimo” – en un espacio interior – y “Capture su poco de realidad” – en la calle – (Padín 1977, 6-7) – figura 132 –; o una acción poética callejera del también español Alain Arias Misson, en la que se extiende una pancarta de plástico transparente de un lado a otro de una calle, con la palabra “PALABRA” escrita sobre ella (Padín 1977, 14-15) – figura 133 –.

El opúsculo se cierra con la imagen de una performance del propio Padín, que presenta en la muestra “Prospectiva’74” del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)⁴³⁵. La performance se titula *O artista está a serviço da comunidade* [El artista está al servicio de la comunidad] (1974) – figura 117 –. En la fotografía se ve al artista español-brasileño Francisco Iñarra⁴³⁶ con un peto identificativo en el que se lee el título de la performance, llevando

435 Muestra organizada por Walter Zanini, director del museo, con la colaboración del español Julio Plaza. Véase el subapartado 3.1.3., “Todo(s) cabe(n) en el museo. El modelo inclusivo del MAC USP de Walter Zanini”.

436 Francisco Iñarra – José Francisco Arina Iñarra – es un artista conceptual y de performance brasileño, de origen español. Nace en Vitoria en 1947, y se traslada a Brasil con su familia huyendo de la dictadura cuanto tiene aproximadamente diez años. En su trayectoria artística destaca su participación en grupos de arte de tendencia conceptual. Entre 1970 y 1979 forma parte de Equipe 3, junto a Lydia Okumura y Genilson Soares, aunque la primera viaja a Nueva York en 1974 con una beca del Pratt Institute, y el grupo se deshace. En Brasil, Soares e Iñarra trabajan en equipo, bajo el nombre Arte/Ação [Arte/Acción], entre 1974 y 1977. Inicialmente Equipe 3 se ocupa de las relaciones entre arte y consumo, con propuestas como *Lanchonarte* [puede traducirse como “cafeteriarte”, de “lanchonete”, “cafetería”] (1970) y *Restaurarte* (1971), en las que ironizan con los lugares de comida rápida como espacios para el arte. En 1971 participan bajo el nombre Equipe 4 en la muestra “JAC V” – Jovem Arte Contemporânea – del MAC USP, junto a Carlos Asp. Allí presentan *A cerca da natureza* [juego de palabras entre “Acerca de la naturaleza” y “La valla de la naturaleza”] (1971), una obra colectiva a modo de portal onírico con motivos pop y naturales por el que se entra al resto de la exposición. El año siguiente, 1972, Equipe 3 participa en la “JAC VI” del MAC USP con una propuesta que recoge algunos proyectos que habían quedado fuera de la selección final de la exposición. *En Incluir os excluídos* [Incluir a los excluidos] (1972) llevan a cabo trabajos de Jannis Kounellis, Daniel Buren, Jacques Castex, Érika Steinberg, Sérvulo Esmeraldo y Artur Luiz Piza – véase el subapartado 3.1.3. “Todo(s) cabe(n) en el museo. El modelo inclusivo del MAC USP de Walter Zanini” –. Como puede observarse, Iñarra tiene experiencia en realizar trabajos de otros artistas, como hace con Padín en *O artista está a serviço da comunidade* (1974). Equipe 3 participa en diversas muestras individuales y colectivas, la más relevante de las cuales es la 12ª Bienal de São Paulo (1973). Allí presentan *Pontos de vista* [Puntos de vista] (1973), una instalación ambiental en la que juegan con la perspectiva del espacio. Como Arte/Ação, Iñarra y Soares trabajan abundantemente en el MAC USP, en estrecha relación con Walter Zanini. Allí, de modo iconoclasta, interfieren con obras del museo, llegando a sacar una obra de Giorgio de Chirico – *Cavalos à beira-mar* [Caballos en la orilla del mar] (1932-1933) – fuera del museo, haciendo un reportaje fotográfico de su “paseo” en el cercano parque Ibirapuera. Asimismo, en *Encontro com a pedra Event* [Encuentro con la piedra Event] (1975) realizan una instalación improvisada y una serie de fotos con la obra *Event* (1973) de Chihiro Shimotani. Con estos trabajos ponen en cuestión a la institución, y el director del MAC USP se ve obligado a mejorar los accesos al museo y la seguridad en el mismo. Sin embargo, la flexibilidad de Zanini, lejos de censurar el trabajo de Arte/Ação, lo incluye en el museo, ofreciendo al equipo una exposición individual en el Espaço B del museo en 1977. Durante los últimos años setenta, Arte/Ação presenta sus proyectos en la 14ª Bienal de São Paulo – con *Ação* (1977), en la que intervienen una serigrafía de Isamu Awazu – y en otros centros brasileños, como los Museus de Arte Moderna de Rio de Janeiro y São Paulo, aunque sus propuestas no siempre son aceptadas. De manera individual y colectiva, Iñarra participa de eventos y exposiciones de arte como “Mitos Vadios” (1978) o “Arte Xerox Brasil” (1984). Todas las anteriores informaciones han sido obtenidas de documentación del artista en el Arquivo da Pinacoteca de São Paulo, carpeta “Dossiê de artista. Francisco Iñarra”, así como de conversaciones mantenidas con Genilson Soares, a fecha 14 de junio y 27 de agosto de 2018. También han sido importantes las informaciones alrededor de la exposición “Obra e documento. Arte/Ação e 3nós3” (2012) en el Centro Cultural São Paulo facilitadas por Soares.

a cabo la propuesta de Padín (Padín 1977, 16). Esta consiste en distintos elementos insertados en el contexto de la exposición: algunas personas que deben cumplir el rol de monitores o guías, con la tarea de explicar el arte contemporáneo y la propia exposición a los visitantes; una pancarta en la entrada con el título de la performance; y la promoción de la propuesta de Padín por todos los medios de comunicación posibles, tales como radio, prensa, anuncios por la ciudad, *flyers* o mensajes a través de altavoces en el espacio expositivo. A pesar de que, a la hora de su ejecución, la propuesta es reducida a la única presencia de la pancarta en la entrada del museo y a un solo instructor – el performer español-brasileño –, el contenido conceptual de la performance continúa activo. Los visitantes son conducidos en un carrito, desde el que reciben información y comentarios sobre los trabajos expuestos. El hecho de que Iñarra luzca el lema de la performance en el pecho crea una situación recursiva, haciendo del proyecto de Padín una proposición bien formada en el “lenguaje de la acción”, pues, en palabras del propio artista, “el lenguaje de la acción es directo: su significado se materializa al mismo tiempo que se se realiza”⁴³⁷.

La evolución del artista uruguayo parte desde la poesía experimental. Pasa por un proceso incompleto de negación de la “obra” de arte tradicional, en el que intenta desentenderse de su objetualidad, aunque finalmente debe reconocer la necesidad de un soporte para emitir enunciados artísticos. El tránsito artístico y personal de Padín desemboca, por último, en el postulado de un “lenguaje de la acción”, que se aproxima tanto al arte de carácter conceptual como a la performance. No obstante, la actividad del artista sufre una parada drástica y forzosa, debida a su encarcelamiento por la dictadura uruguayana⁴³⁸. Cuando en 1984 el artista vuelva a tener pasaporte y pueda retomar su práctica de arte, reactivará su presencia en las redes de arte-correo pero, sobre todo, se inclinará hacia la performance.

El arte-correo es un fenómeno artístico particular, en el que la práctica de los agentes conceptualistas se une a la movilidad de los objetos a través del sistema postal. Surge de una matriz de procesos que descansa simultáneamente en causas artísticas, políticas y tecnológicas. Es importante señalar que la movilidad del arte postal no se produce en los cuerpos de las personas, sino en la materialidad de otros agentes no humanos: los envíos por correo. La agencia de los artistas está al mismo tiempo escindida, pues depende de las posibilidades restringidas de las cartas y paquetes, y extendida, pues esos objetos alcanzan lugares que ellos mismos no podrían. En el arte-correo, las causas tecnológicas, que permiten el envío de objetos y mensajes de un modo rápido y eficaz a través de redes de transporte – especialmente por avión –, quedan indisolublemente unidas a las artísticas, relacionadas con una deriva del arte hacia el conceptualismo que discute, punto por punto, la institución-arte de tradición moderna. En

437 [A linguagem da ação é direta: seu significado se materializa ao mesmo tempo em que se realiza] (Padín 2005, 216).

438 Puede anotarse el caso específico de Padín como uno de *exilio interior forzoso*, en el que se produce antes que un desplazamiento espacial, un enterramiento forzado de la agencia del artista. Dentro de las instituciones modernas de opresión disciplinaria, la cárcel juega un papel primordial (Foucault 1975). El encarcelamiento de agentes conceptualistas como Clemente Padín y Jorge Caraballo en Uruguay impide a estos agentes continuar con la normalidad de sus prácticas artísticas. Cabe anotar que aunque fuera del espacio sud-atlántico del conceptualismo, muchos artistas de Europa del Este vivieron situaciones de exilio interior al tener restringidos sus movimientos internacionales; sus prácticas artísticas se transformaron en consonancia, e hicieron de su arte una protesta contra esta situación (Debeusscher 2017; Kemp-Welch 2018).

relación a las causas políticas de la movilidad, en muchos casos, el arte-correo es consecuencia de la necesidad de los agentes de desbordar sus contextos locales. Ubicados en contextos dictatoriales y opresivos, o simplemente sin posibilidad económica o material de desplazarse, ven en las redes de comunicación y solidaridad del arte postal una posible apertura de su situación, tanto personal como artística. De este modo el arte-correo se erige como un sustituto de la movilidad de los artistas, y a través de él se establecen redes de relaciones profesionales, de amistad y solidaridad en la distancia.

2.2. 1972-1981. ¿Control o emancipación? Las relaciones entre arte e innovación técnica y tecnológica

2.2.1. La conciencia de una “ideología tecnocrática” en el seno de las tensiones entre arte, técnica y tecnología

Entre agosto y octubre de 1968 Jasia Reichardt⁴³⁹ comisaria “Cybernetic Serendipity” [Serendipia cibernética] en el Institute of Contemporary Art (ICA) de Londres (Reichardt 1968) – figura 134 –. Como indica Simón Marchán en su trabajo de 1972 *Del arte objetual al arte de concepto*, la exposición pasa por ser la muestra que consagra la tendencia del arte por computador en el mundo (Marchán 1972, 131). En los agradecimientos que la crítica británica incluye en el texto de introducción se anotan los contribuidores a la exposición, en su mayoría agentes asociados a centros técnicos universitarios y, sobre todo, empresas tecnológicas, entre las que destacan IBM, Boeing o Siemens (Reichardt 1968, 5-7). En menor medida hay instituciones académicas de investigación artística, sobre todo en referencia a la música, y unas pocas editoriales. También se anota la procedencia geográfica de cada uno de ellos, cuyo recuento puede apreciarse en el gráfico de la figura 135.

En “Cybernetic Serendipity” solo constan países occidentales o pro-occidentales – Japón, Israel –, lo cual denota el contexto internacional en el que se enmarca la muestra. Se evidencia la divisoria entre un “Primer Mundo” desarrollado y con acceso a este tipo de tecnologías, el casi completo desconocimiento o la ocultación de la órbita soviética – con la única inclusión de Checoslovaquia, donde ese mismo 1968 sucede la Primavera de Praga, que se cierra con la invasión soviética en agosto –, y la completa ausencia de territorios entre los habitualmente considerados como “tercermundistas” o “en vías de desarrollo”⁴⁴⁰. La presencia del ámbito anglosajón es rotunda, ocupando tres cuartas partes del total. Aún cuando existiese un sesgo provocado para dar importancia a los avances de la computación en el Reino Unido y los Estados Unidos, la predominancia es clara y, como se sabe desde la perspectiva actual, se asienta y extiende en las décadas siguientes.

Pero a pesar de la distribución geográfica de los colaboradores de esta exposición, el fenómeno

439 La presencia de Reichardt en el espacio sud-atlántico del conceptualismo es significativa. Forma parte del jurado la III Bienal Coltejer de Medellín (1972). Como invitada de Jorge Glusberg, también forma parte de algunas actividades del CAYC de Buenos Aires. El 7 de noviembre de 1970, por ejemplo, participa en una mesa redonda en el centro bajo el tema “Direcciones del arte actual”, así como en los días sucesivos ofrece dos conferencias, “Pop Art” y “Hacia un Futuro del Arte” (CAYC 1970b) – figura 136 –.

440 “Por supuesto, la tecnología es más intensiva en capital cuanto más refinada sea. Como la informática, la tecnología de alto nivel demanda enormes inversiones, así que no es sorprendente que las naciones desarrolladas tengan más de 95% de la capacidad mundial de computadoras, medida por el valor del equipo” (MacBride 1980, 100).

de extensión e influencia internacional de la tecnología computacional puede enfocarse desde otra perspectiva descentrada, que comprenda un ámbito más amplio. En territorios tan dispares como la España de Franco, la Argentina de los gobiernos militares o la Yugoslavia de Tito⁴⁴¹, pronto se desarrolla un arte por computador, pese a sus posiciones geográficas, socioeconómicas e ideológicas subalternas. Lo mismo sucede con otras tendencias artísticas que tienen un alto grado de entremezcla con la ciencia o sus productos técnicos y tecnológicos, tales como el videoarte, el arte con fotocopiadoras, por teléfono, o por otros medios hoy en día obsoletos como el videotexto, las microfichas o el fax. La confluencia de arte, ciencia y tecnología se extiende rápidamente a lo ancho de un globo cada vez más interconectado, impulsado sobre todo por la infiltración de las empresas transnacionales tecnológicas, en extensión durante el periodo de estudio⁴⁴². Aunque ya se produce en tendencias como el arte abstracto-geométrico, el cinético o el óptico, previas a los conceptualismos – y por lo tanto no es exclusiva de este modo de hacer arte –, la relación del arte conceptual con los avances científico-técnicos es señalada habitualmente por la historiografía⁴⁴³.

La conectividad transnacional ofrecida por el avance de los medios de transporte y por el interés de los estados en las políticas exteriores orientadas a la cooperación – revisados en el primer

-
- 441 En Madrid se funda en 1968 el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, a partir de la cesión de computadores por parte de IBM (Castaños 2000). En Buenos Aires, el CAYC celebra en 1969, en la Galería Bonino, su primera exposición de arte por computador, “Arte y cibernética”, en cuyo catálogo Jorge Glusberg indica: “La función de la computación y sus productos ha traspasado las fronteras del campo tecnológico, ubicándose por derecho propio, como un pionero más en el terreno de las ciencias humanísticas” (Glusberg 1969). A su vez, en Zagreb se celebran los encuentros “Tendencije” [Tendencias] desde 1961. La cuarta edición, entre 1968 y 1969, ofrece la “Computers and Visual Research International Exhibition” [Exposición Internacional de Computadoras e Investigación Visual], así como un simposio sobre el tema (Galerija Umjetnosti 1970).
- 442 Armand Mattelart analiza lo que considera como el “fin del monopolio interestatal” en las comunicaciones revisando cómo las grandes empresas, en su internacionalización, se tornan “multinacionales” durante los años sesenta, y más tarde, “transnacionales”, en base a que este tipo de compañías operan principalmente en países fuera de su lugar de origen, pero mantienen un control centralizado de las operaciones por encima de las fronteras. Solo en 1974, tras el cerco al Chile de Allende por “una alianza objetiva de las fuerzas de oposición y fuerzas armadas del país, sociedades multinacionales (como la International Telegraph & Telephone), y los servicios de inteligencia del gobierno de Estados Unidos”, la ONU crea una Comisión sobre las sociedades transnacionales, vinculada al Consejo Económico y Social, poniendo en relieve los conflictos entre intereses locales, nacionales e internacionales (Mattelart 1996, 65-68). El “Informe MacBride” (1980) de la UNESCO también aborda la cuestión de las transnacionales. Ofrece un listado de las que participan en la comunicación mundial, en base a su volumen de ventas, que está encabezado por IBM (14.436 millones de dólares), General Electric (13.399 millones) e ITT (11.367 millones) – las tres de los Estados Unidos –. Entre las quince primeras, hay diez estadounidenses, una holandesa, dos alemanas, una japonesa y otra francesa. Este informe de la UNESCO llega a sugerir dos iniciativas, que sin duda colaboran en la crisis que se desata en el seno de esta organización: crear “ciertas restricciones al proceso de concentración de los recursos”, y poner “normas, directrices o códigos de conducta para las actividades de las corporaciones transnacionales en el campo de la comunicación [que] podrían ayudar a asegurar que sus operaciones no olviden o no perjudiquen los objetivos nacionales y los valores socioculturales de los países anfitriones” (MacBride 1980, 106-113).
- 443 Así lo hace Simón Marchán: “Hemos visto cómo el ‘conceptual’, en líneas generales, abandona los medios tradicionales y se sirve de cualquier tipo de medios. Se apropia, por tanto, de los nuevos modos productivos de comunicación, vinculándose progresivamente a los ‘nuevos medios’” (Marchán 1972, 267). Victoria Combalía denuncia críticamente una “ideología cientifista” en el arte conceptual. Para esta historiadora del arte, los conceptualismos, aunque hacen uso de “estilemas científicos”, no pueden generar conocimiento válido: “[e]s obvio que este tipo de vocabulario científico, desplazado de su campo específico, deviene en un puro cientifismo. La cuestión no está en saber si avanzan o no un conocimiento científico (que es seguro que no), sino en el por qué de su existencia en la obra de arte” (Combalía 1975, 62-63). De manera un tanto polémica, para Combalía los conceptualismos harían uso de esta maquinaria científica superficial para infundir una “pretensión de seriedad” que se asentaría en “una especie de función totémica” del “signo científico” (Combalía 1975, 65). Juan Acha, desde México, incluye las “imágenes lumínicas y electrónicas” dentro de su categorización de “no-objetualismos” junto al arte conceptual, ambiental, de sistemas y del cuerpo (Acha 1981a, 138-189). También en España, Eugeni Bonet ha señalado la estrecha relación entre arte conceptual – y otras prácticas “anti-objeto” – y vídeo (Bonet 1980, 105).

bloque de esta investigación –, por la mundialización de la comunicación – apuntada en el apartado anterior –, y por el desarrollismo como ideología que empuja a la modernización de los territorios subalternos – que será revisado en el tercer bloque –, hace que los avances técnicos y tecnológicos, pese a producirse en los centros económicos y de producción científica e industrial localizados en el hemisferio norte, pronto alcancen una extensión mundial. En el espacio sudatlántico, la fusión del campo de las artes y la cultura con estos ámbitos científico-técnicos y tecnológicos abre un amplio abanico de posturas teórico-prácticas, así como distintas lecturas de las mismas. Sin embargo, las posturas pueden resumirse en dos líneas, una *pesimista* y otra *optimista*. En la primera se teorizan y combaten los modos de control social a través de medios de comunicación de masas como la televisión, así como se critica la aplicación irreflexiva de tecnologías importadas en contextos poco desarrollados⁴⁴⁴. Pero al mismo tiempo, en la segunda línea se establece la posibilidad de un empleo social emancipador de los nuevos canales abiertos por la tecnología, que bajo parámetros de democratización pueden facilitar el libre acceso de las masas a los medios de producción y difusión audiovisual y, por tanto, tener un efecto empoderador⁴⁴⁵. Simón Marchán resume ambas posturas, sin decantarse por ninguna, cuando se refiere al arte cibernético y por computador en su *Del arte objetual al arte de concepto*:

Más que ninguna de las tendencias estudiadas hasta el momento, las formas computables son indisolubles del desarrollo tecnológico en su proceso y en su inteligibilidad. Estas formas no nacieron en el mundo de los artistas profesionales, sino en los laboratorios de las grandes compañías: Bell, Boeing, Westinghouse, General Motors, Siemens, IBM, etc. *Sería tan reaccionario negar sus posibilidades sintácticas como acoger acriticamente sus proposiciones tecnológicas.* (Marchán 1972, 138, cursiva en el original).

En general, las prácticas desarrolladas por agentes conceptualistas se adentran en el terreno de la apropiación activista y crítica, y promueven el desborde de los objetos y las técnicas tradicionales. Desde esas actitudes, se interesan por los medios y productos técnicos, científicos y tecnológicos, e intentan poner en relieve, e incluso desviar, su ideología subyacente, reconduciendo las posibilidades que ofrecen. En el apartado anterior ha sido destacado el Arte de los medios argentino de finales de los años sesenta, en cuyo ambiente se emplean los medios de comunicación masiva como objetos y medios para el arte; en España se erigen de modo ejemplar los proyectos de Muntadas *Cadaqués – Canal Local* (1974) y *Barcelona Distrito Uno* (1976) como casos prácticos de sistemas de televisión alternativa en los años finales del franquismo y

444 En esta línea pesimista pueden encontrarse trabajos como el de Marta Traba en sus *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950/1970* (Traba 1973).

445 Joaquim Dols, Eugeni Bonet, Antoni Mercader y Muntadas apuntan en 1976 – en el encuentro sobre vídeo “Sessions informatives i de treball a l’entorn del vídeo” [Sesiones informativas y de trabajo en torno al vídeo], celebrado en el Instituto Alemán y en el Instituto del teatro en junio – hacia la capacidad contrainformativa del vídeo, en base a características del medio como la sencillez de manejo, la instantaneidad y la economía. A pesar de ello, explicitan algunas contradicciones: “hay que recordar que hemos situado esta semana bajo el término ‘vídeo-arte’, escrito entre comillas, muy intencionadamente. Ya que la postura de alternativa viable del ‘vídeo-arte’ es muy discutible. Por no decir otra cosa” [cal recordar que hem situat aquesta setmana sota el terme ‘vídeo-art’, escrit entre cometes, molt intencionadament. Ja que la postura d’alternativa viable del ‘vídeo-art’ és molt discutible. Per no dir una altra cosa] (Bonet, Dols, Mercader y Muntadas 1976, 13-15). Traducción del autor. Más adelante en este bloque se insiste en esta distinción entre una línea “pesimista” y otra “optimista” respecto a la relación arte-tecnología en el videoarte. Véase el subapartado 2.3.1., “La imagen electrónica y sus posibilidades para el arte conceptual: video-documentación, video-instalación, *media-about-media*”.

primeros de la “transición” democrática – junto a otros casos realizados con medios fílmicos y videográficos, como los de Tino Calabuig o los de colectivos de cine militante, como el Colectivo de Cine de Clase, o de vídeo-guerrilla, como Videonou (Carrillo, Estella y García-Merás 2017) –. En la contextualidad, (auto)consciencia e ideologización de los conceptualismos, por tanto, se abre la posibilidad de una crítica al *imperialismo* de los medios de masas desde sus propias estructuras técnicas y tecnológicas.

Al mismo tiempo, la teoría y la crítica de arte del espacio sud-atlántico contemporáneas a los conceptualismos, especialmente aquellas realizadas bajo postulados histórico-materialistas, señalan la presencia de una “ideología tecnocrática” que rige los desarrollos del arte y la cultura en su relación con la ciencia y sus productos desde los años cincuenta en adelante. A esta problemática se enfrenta, de un modo directo, Simón Marchán desde España, en su trabajo de referencia *Del arte objetual al arte de concepto*, arriba citado; y también, algunos años después, el crítico peruano-mexicano Juan Acha, en sus investigaciones sobre el vínculo entre el arte y la sociedad en América Latina – especialmente en *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura* (1981a) –. Ambos teóricos mencionan, literalmente, la existencia de esa “ideología tecnocrática” que subyace a ciertas prácticas experimentales en el arte. Indican que está estrechamente relacionada con el desarrollismo de sus contextos de aparición: cuanto mayor es el desarrollo industrial y de los medios productivos de un territorio, tanto más puede ensancharse el vínculo entre arte, ciencia, técnica y tecnología⁴⁴⁶.

Cabe destacar que el concepto de “ideología tecnocrática” tiene su origen en la teoría crítica resultante del pensamiento post-marxista de la Escuela de Frankfurt y, en especial, de trabajos como el de Herbert Marcuse, que durante los años setenta son ampliamente conocidos por los agentes culturales del espacio sud-atlántico⁴⁴⁷. La teoría crítica emprende en los años cuarenta un proyecto global de crítica al proyecto moderno occidental, que no obstante ejercer una gran influencia desde su reconocimiento de la alienación del ser humano bajo los parámetros del capitalismo, lo hace – en términos adornianos – desde una “dialéctica negativa”. Con el avance del capitalismo liberal, el poder emancipador de las fuerzas y relaciones productivas queda subsumido bajo la alienación de la sociedad industrial avanzada. La *Dialéctica de la ilustración* (1947) de Adorno y Horkheimer, así como la *Crítica de la razón instrumental* (1947) de este

446 Según Marchán, “Las artes tecnológicas son, por tanto, *superestructuras artísticas de las sociedades más desarrolladas tecnológicamente bajo las relaciones actuales de producción del capitalismo tardío*” (Marchán 1972, 148, cursiva en el original). Asimismo, para Acha, “las innovaciones tecnológicas, en su calidad de mediaciones materiales directas, actúan sobre las operaciones manuales de los sistemas de producción artístico-visual, cambiándolas. [...] La eficacia de su acción depende del estado que tengan las fuerzas productivas de las artes en su sociedad; estado que es función directa de la producción tecnológica y en mayor grado de las relaciones sociales de la producción general” (Acha 1981a, 488).

447 Fabiana Serviddio ha investigado la difusión de las ideas de la Escuela de Frankfurt en el trabajo crítico de agentes teóricos latinoamericanos como Jorge Romero Brest, Marta Traba y Juan Acha, destacando especialmente la difusión de los textos de Marcuse *Cultura y sociedad* (1965) y *El hombre unidimensional* (1964) (Serviddio 2012 120-141). Respecto a España, Serviddio recuerda cómo Seix Barral compra los derechos de *El hombre unidimensional* y lo reedita en 1968 (Serviddio 2012, 122). Asimismo, cabe señalar, como ejemplo en el caso español, que Simón Marchán, como participante de lo que Paula Barreiro considera como el “*aggiornamento* marxista” de la crítica en España (Barreiro 2013), durante los últimos sesenta está plenamente al día de las últimas corrientes de la estética marxista; a lo largo de *Del arte objetual al arte de concepto* cita extensamente a teóricos como Lukács y Adorno, así como a Marcuse (Marchán 1972, 454).

segundo, se dirigen a analizar las condiciones de reproducción opresiva de la razón positivista en la sociedad.

Sin embargo, no es hasta la propuesta de Marcuse en *El hombre unidimensional* (1964) que se comienza a trabajar más allá del análisis en términos negativos; esto es, hacia la proposición de alternativas con potencial emancipador. El texto de Marcuse propone que el capitalismo se perpetua y legitima en base a una oferta continua de progreso, de mejora del nivel de vida:

Esta absorción de la ideología por la realidad no significa, sin embargo, el “fin de la ideología”. Por el contrario, la cultura industrial avanzada es, en un sentido específico, *más ideológica* que su predecesora, en tanto que la ideología se encuentra hoy en el propio proceso de producción. Bajo una forma provocativa, esta proposición revela los aspectos políticos de la racionalidad tecnológica predominante. El aparato productivo, y los bienes y servicios que produce, “venden” o imponen el sistema social como un todo. Los medios de transporte y comunicación de masas, los bienes de vivienda, alimentación y vestuario, el irresistible rendimiento de la industria de las diversiones y la información, llevan consigo hábitos y actitudes prescritas, ciertas reacciones emocionales e intelectuales que vinculan de forma más o menos agradable los consumidores a los productores y, a través de estos, a la totalidad. Los productos adoctrinan y manipulan; promueven una falsa conciencia inmune a su falsedad. Y a medida que estos productos útiles son asequibles a más individuos en más clases sociales, el adoctrinamiento que llevan a cabo deja de ser publicidad; se convierte en modo de vida. Es un buen modo de vida – mucho mejor que antes –, y en cuanto tal se opone al cambio cualitativo. Así surge el modelo de *pensamiento y conducta unidimensional*, en el que ideas, aspiraciones y objetivos, que trascienden por su contenido el universo establecido del discurso y la acción, son rechazados o reducidos a los términos de este universo. (Marcuse 1964, 41, cursiva en el original)

Marcuse reconoce como falsa la tesis del “fin de la ideología”⁴⁴⁸ en la sociedad del bienestar. El eje central de la sociedad en el capitalismo liberal es, según este teórico, el progreso científico y tecnológico; esto es, la racionalidad positivista convertida en “ideología tecnocrática” a través del fomento de un bienestar material que impide cualquier posición en su contra. En este sentido, apunta que “[e]l *a priori* tecnológico es una *a priori* político, en la medida en que la transformación de la naturaleza implica la del hombre y que las creaciones del hombre salen de y vuelven a entrar en el conjunto social” (Marcuse 1964, 181, cursiva en el original). Este análisis supone el reconocimiento de que el sistema de producción y relaciones racional-positivista es un proyecto histórico concreto: “cuando la técnica llega a ser la forma universal de la producción material, circunscribe toda una cultura, proyecta una totalidad histórica: un ‘mundo’” (Marcuse 1964, 181). Como consecuencia, la racionalidad de la ciencia en el capitalismo liberal compone la “ideología tecnocrática”; esto es, conforma *un mundo*, y *no es* la única forma posible del mundo⁴⁴⁹. En base a

448 En el primer bloque de esta investigación ya ha sido señalado cómo el capitalismo liberal se erige como un modelo que postula el “fin de la ideología”, al desmarcarse tanto del fascismo como del comunismo; siendo así, la modernización de las sociedades y su inclusión en la esfera capitalista impediría, por tanto, la continuación de las luchas políticas en un sentido ideológico (Iber 2015, 193-194).

449 Más directamente, en la introducción del libro: “En tanto que universo tecnológico, la sociedad industrial avanzada es un universo político, es la última etapa en la realización de un proyecto histórico específico” (Marcuse 1964, 26).

esta reformulación del “proyecto filosófico” de la razón como un proyecto “ideológico” (Marcuse 1964, 245), Marcuse postula la posible existencia de alternativas, exponiendo la posibilidad de una ciencia y una tecnología nuevas, emancipadoras. Estas, para su renovación, deben politizarse, alejarse de la neutralidad, erigiéndose en un instrumento contra la opresión:

En el estadio avanzado de la civilización industrial, la racionalidad científica, traducida en poder político, parece ser el factor decisivo en el desarrollo de las alternativas históricas. Surge entonces la pregunta sobre si este poder tiende hacia su propia negación; esto es, hacia la promoción del “arte de la vida”. Dentro de las sociedades establecidas, la aplicación continuada de la racionalidad científica alcanzará un punto final con la mecanización de todo el trabajo socialmente necesario pero individualmente represivo [...] Pero este estado será también el fin y el límite de la racionalidad científica en su estructura y dirección establecidas. El progreso ulterior implicaría la ruptura, la conversión de la cantidad en calidad. Abriría la posibilidad de una realidad humana esencialmente nueva; la de la existencia en un tiempo libre sobre la base de las necesidades vitales satisfechas. Bajo tales condiciones, el mismo proyecto científico estará libre de fines trans-utilitarios, y libre para el “arte de vivir” más allá de las necesidades y el lujo de la dominación. En otras palabras, la consumación de la realidad tecnológica sería no solo el prerrequisito, sino también lo racional para trascender la realidad tecnológica. (Marcuse 1964, 258-259)

El “arte de la vida” es para Marcuse una apertura a otras “dimensiones” de la existencia, en base a una recuperación de los valores y los universales filosóficos, rescatados de la administración de la razón positivista. En este proceso – por momentos relatado por el autor en un tono un tanto utópico, pues emplea un tiempo verbal condicional –, *la ciencia se vuelve política*, deshaciendo definitivamente la asociación apriorística del proyecto positivista entre racionalidad y libertad. Para que esto se cumpla, la “empresa científica” debe centrarse en las “antiguas ideas metafísicas de liberación”, dejando de lado su neutralidad para dirigirse a la “transformación de valores en necesidades, de causas finales en necesidades técnicas” (Marcuse 1964, 261-262). Marcuse asume que la realidad tecnológica puede transformarse, cambiando su modo de funcionar y sus fines para trascender el régimen tecnocrático y avanzar hacia un estadio social más justo.

A pesar de que pronto las ideas de Marcuse son discutidas⁴⁵⁰, alcanzan una gran proyección internacional, tanto por el análisis que proponen sobre la sociedad contemporánea, como por la sugerente apertura de posibilidades⁴⁵¹. En este sentido, antes de abordar las consecuencias del concepto de “ideología tecnocrática” en los trabajos críticos de Marchán y Acha, resulta conveniente destacar un par de perspectivas concretas que *El hombre unidimensional* deja abiertas al aprovechamiento por parte de la crítica y la teoría del arte, atendidas desde el espacio sudatlántico. Por un lado, Marcuse propone que la tendencia totalitaria de la tecnología se extiende

450 En 1968, Jürgen Habermas escribe *Ciencia y tecnología como “ideología”*, donde critica la propuesta de Marcuse. Para Habermas, el hecho de pensar alternativas tanto para la ciencia como para la tecnología es un mecanismo que pertenece al propio proyecto histórico positivista; para él, la tecnología forma parte indisoluble del ser humano, y no de un “proyecto histórico” específico, como para Marcuse. Por tanto, en la dominación científica y tecnológica del ser humano sobre la naturaleza no hay un “sustituto más ‘humano’”; esto es, no son posibles unas nuevas ciencia y tecnología reformuladas y emancipadoras en el sentido de Marcuse (Habermas 1968, 59-66).

451 Por ejemplo, Claudia Calirman señala que *El hombre unidimensional* es un “best-seller” en Brasil a mediados de los sesenta (Calirman 49).

por igual en los territorios desarrollados o subdesarrollados, así como bajo el capitalismo o el comunismo. Pero encuentra sujetos subversivos en la extracción última “bajo la clase popular conservadora”, en “los proscritos y los ‘extraños’, los explotados y perseguidos de otras razas y de otros colores, los parados y los que no pueden ser empleados”; como las necesidades de estos grupos son inmediatas, su existencia fuera del sistema es necesariamente opositiva, revolucionaria, “incluso si su consciencia no lo es” (Marcuse 1964, 285). Entre otros críticos y teóricos, la teoría de Marcuse resuena fuertemente en Marta Traba, quien hace uso de estas tesis en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas* (1973). No obstante, la crítica argentino-colombiana parece caracterizar de manera excesivamente idealista a la sociedad latinoamericana, que enmarca fuera del proyecto modernizador occidental-positivista:

Lo rudimentario de nuestras sociedades les permite, todavía, funcionar sobre relaciones personales, sobre núcleos relacionales que operan a la manera de las sociedades primitivas. En este caso, lo rudimentario y acultural acuña aspectos positivos: la primera ventaja es que no puede haber una alienación del individuo no existiendo, de hecho, lo que se ha convenido en llamar factores alienantes, a saber la sociedad de consumo o la tecnología ideológica. No hay, evidentemente, ni sombra de esa superestructura despótica que aliena a los individuos y los conforma con la fácil felicidad desustanciada por Marcuse. [...] Las formas del autoritarismo en Latinoamérica no tienen nada que ver con la tiranía tecnológica: esta reviste los aspectos más radicales del progreso, es ecuánime y supone una redistribución bastante justa de los bienes de consumo. El autoritarismo latinoamericano se coloca, en cambio, por fuera del progreso. (Traba 1973, 16-17)

Como puede apreciarse, desde una explícita influencia marcusiana, Traba insiste en exceso en el primitivismo de la sociedad latinoamericana, desdeñando el poder transnacional de la “ideología tecnocrática” en ese territorio, donde se extiende paulatinamente en forma de injerencias *imperialistas* de las potencias económicas, industriales y culturales. Autores como Walter Mignolo han señalado la interrelación de la colonización de Latinoamérica con el proyecto moderno europeo, llegando a hablar de esta región como “la diferencia en el seno de la mismidad” (Mignolo 2000, 121), lo cual entraría en contradicción con la postura de Traba al desvincular completamente Latinoamérica de los desarrollos tecnológicos del hemisferio nor-occidental. Asimismo, en la anterior cita de Traba se hace evidente que presenta una imagen un tanto idealizada de las sociedades modernas de Norteamérica y Europa, que califica como “ecuánimes” y “justas”.

Por otra parte, Marcuse también propone que la “alienación artística” puede suponer una puerta hacia una “dimensión perdida” (Marcuse 1964, 91), abandonada en el proyecto histórico unidimensional: “La dimensión estética conserva todavía una libertad de expresión que le permite al escritor y al artista llamar a los hombres y a las cosas por su nombre: nombrar lo que de otra manera es innombrable” (Marcuse 1964, 276). Para este autor la ficción, la tensión entre realidad artística y realidad social – esto, en cierto modo, puede ser entendido como la “autonomía” del arte –, conserva un poder subversivo que ha sido suprimido por las continuas absorción y “pacificación” artísticas por parte de la sociedad unidimensional. Sin embargo, el arte todavía es contradictorio, y debe hallar un medio de para canalizar esa contradicción subversiva: “[I]a lucha

por hallar este medio, o más bien dicho la lucha contra su absorción en la unidimensionalidad predominante, se muestra en los esfuerzos de la vanguardia por crear un distanciamiento que haría la verdad artística comunicable otra vez” (Marcuse 1964, 96). El “efecto de distanciamiento”, que Marcuse toma de Bertold Brecht, “debe producir esta disociación dentro de la que el mundo puede ser reconocido como lo que es”⁴⁵² (Marcuse 1964, 97). En este sentido, Marcuse también señala la “desublimación controlada” del sexo en la sociedad del capitalismo liberal como un ejemplo negativo de tal distanciamiento. La racionalidad hace presentes los cuerpos – en la sociedad y en el arte –, transformando la “libertad sexual” en un producto, en una “movilización y administración de la libido” (Marcuse 1964, 103-107). Traba retoma, citando a Marcuse, este último aspecto y, en su “búsqueda del signo perdido” – esto es, en su propuesta de perspectivas para un arte latinoamericano a partir de los años setenta –, junto al “renacimiento del dibujo” y la “nacionalización del pop-art”, llama a una valorización del erotismo en las artes latinoamericanas (Traba 1973, 154; 170-176).

Una vez contextualizado el concepto de “ideología tecnocrática”, puede extenderse el análisis al modo por el cuál la crítica de arte del espacio sud-atlántico lo hace suyo, relacionándolo con las prácticas experimentales de unión entre arte, ciencia, tecnología y técnica. En 1972, Simón Marchán, desde un análisis histórico-materialista muy influenciado por la semiótica, plantea el asunto de un modo interrogativo, preguntándose primero si la tendencia tecnológica produce un “arte sintáctico” – esto es, un arte de permutaciones formales sin mayor contenido – y, después, si verdaderamente existe una “ideología tecnocrática” (Marchán 1972, 141-149). Aunque en el desarrollo del texto parece responder afirmativamente a ambas preguntas, debe señalarse que el abordaje de Marchán de la “ideología tecnocrática” se hace en el final de la segunda parte del libro, en forma de conclusión, con un cariz un tanto apresurado⁴⁵³. Juan Acha, por su parte, desarrolla su teoría del arte en Latinoamérica en el tránsito entre los años setenta y los ochenta, aplicando un análisis estructural con tintes marxistas⁴⁵⁴. En su caso, apunta hacia la existencia de una “ideología tecnocrática” ya fuera de toda duda, que opera como “lógica escondida” (Acha 1981a, 486-497). Debe señalarse que Acha emplea un ciclo histórico mucho más largo que Marchán, quien se enfoca en las últimas tendencias experimentales desde los años sesenta. El peruano-

452 Obsérvese cómo resuenan aquí los conceptos de “deshabitación” y “discontinuidad”, mencionados en el apartado anterior en relación a las teorías y prácticas del grupo de Arte de los medios y de Óscar Masotta, en el contexto argentino.

453 La primera edición de *Del arte objetual al arte de concepto*, realizada en 1972, solo abarca hasta este punto. La edición de 1974 añade la tercera parte, sobre los “nuevos comportamientos artísticos” (Marchán 1972, 151-290). Ya en 1985 añade el “Epílogo sobre la sensibilidad ‘posmoderna’” (Marchán 1972, 291-342). Sin embargo, pese a las ampliaciones, el carácter de cierre apresurado en el abordaje de la “ideología tecnocrática” se mantiene a lo largo de las ediciones.

454 Cabe señalar que el substrato del que emerge el proyecto teórico de *Acha en Arte y sociedad: Latinoamérica* – en sus tres partes, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción* (1979), *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura* (1981a) y *El arte y su distribución* (1984a) – parte del reconocimiento de un marco de actuación cuya especificidad es la influencia de los centros de producción cultural del norte, por un lado; y por otro, de la medida de la validez de una obra por su afectación de lo colectivo a través del desvío de las posibilidades del marco. Como señala Fabiana Serviddio, Acha plantea una teoría latinoamericana del arte a través de teorías estructuralistas y histórico-materialistas cuyas raíces tienen una clara influencia europea; sin embargo, la estrategia de este teórico pasa por la “desocultación” de las ideologías subyacentes, haciéndolas visibles para, de este modo, posibilitar una crítica posicionada y autoconsciente (Serviddio 2012, 101). De este modo, Acha espera realizar una tarea al mismo tiempo posicionada en el contexto de Latinoamérica y útil para la sociedad de este territorio.

mexicano, por el contrario, trabaja teniendo en mente incluso la “estética renacentista”. Al utilizar la geometría como mediadora entre arte y tecnología, remonta la discusión de la “ideología tecnocrática” desde el Renacimiento y el Romanticismo hasta la dicotomía figurativismo-abstracción (Acha 1981a, 492-493). A pesar de que ambos teóricos tratan de las relaciones entre arte y tecnología en relación a categorizaciones amplias que exceden el ámbito exclusivo de los conceptualismos⁴⁵⁵, puede decirse que el marco que plantean actúa como tutor de las relaciones arte-técnica-tecnología en el espacio sud-atlántico del conceptualismo, pues los dos abordan en sus genealogías el arte conceptual como una tendencia más, entre otras ubicadas en el marco de influencia potencial de la “ideología tecnocrática”.

En *Del arte objetual al arte de concepto*, Simón Marchán analiza por vez primera la relación arte-técnica cuando trata del *impasse* entre el informalismo⁴⁵⁶ y un arte geométrico o neoconcreto⁴⁵⁷. Como se ha indicado, el teórico español condiciona la relación de esta evolución con el grado de desarrollo de los medios productivos de una sociedad: “La poética y práctica de las nuevas tendencias se insertan en el desarrollo del arte bajo las actuales condiciones de producción. [...] Frente a las posturas romántico-idealistas del informalismo se afirma la relación arte-técnica” (Marchán 1972, 85). En esa línea argumental, los neoconcretismos no pueden darse sino como consecuencia del “reflejo parcial de ciertas condiciones materiales de producción de sociedades técnicamente avanzadas” y, como consecuencia, en los países menos desarrollados se complica la aparición de estas prácticas artísticas de alta vinculación entre arte y técnica. En esos contextos poco desarrollados, como el español, que Marchán menciona específicamente, los abstraccionismos geométricos corren el peligro de aparecer como una importación o “reflejo artificial”, cuyos avances son “difíciles y arduos”. En esos casos, las prácticas artístico-técnicas pueden ser fácilmente instrumentalizadas, adquiriendo una “función ideológica engañosa”, e incluso ofreciendo una interpretación a futuro que pueda relacionarlas acriticamente con un “fortalecimiento del ‘status quo’ socioeconómico y político de la era de la coexistencia pacífica, de los cohetes y satélites artificiales, etc.” (Marchán 1972, 85-86).

El teórico español también critica las aspiraciones de cierta “ideología tecnocrática” cuando comenta el arte por computador, y especialmente aquellas prácticas de gráfica básica – “formas

455 Marchán plantea el concepto de “ideología tecnocrática” tras revisar las tendencias neoconstructivistas, el arte cinético y lumínico y el arte por computador, y antes de dar paso a la revisión de los “nuevos comportamientos artísticos” (Marchán 1972). Por su parte, Acha establece una teorización de cariz macrohistórico, más generalista y transversal, que revisa influencias recíprocas entre arte y tecnología en “manifestaciones tradicionales” como el impresionismo, o el futurismo, entre otras; “realismos objetualistas” como cinetismos, luminismos y *collages*, entre otros; “abstraccionismos geométristas” como el arte óptico o el minimalismo; “no-objetualismos” como dadá, las ambientaciones, el arte pobre, el arte térreo, las acciones corporales o las imágenes lumínicas y electrónicas; las artes de la “supresión de los medios sensitivos” como los conceptualismos, el ready-made o el pop, entre otras; y “subjetivismos” como el gestualismo, el informalismo o la “pintura-acción”, entre otros (Acha 1981a, 496).

456 En el primer bloque de esta investigación ya ha sido señalada la importancia del informalismo en diversos territorios, como ámbito de experimentación en el arte del cual – y en oposición al cual – emergen los experimentalismos y conceptualismos. Véase el subapartado 1.1.1., “Las causas tecnológicas, políticas y artísticas de la movilidad de un artista excéntrico contra el arte moderno-tradicional”.

457 En relación con la nota anterior, recuérdese el caso de estudio de Regina Silveira y Julio Plaza. Es el ambiente de abstracción geométrica madrileña el que impulsa sus trayectorias hacia una experimentación con medios y contenidos que les lleva a una práctica conceptualista. Véase el subapartado 1.2.2., “Regina Silveira y Julio Plaza en la segunda Jet Age: becas, encuentros y trabajo a través del Atlántico”.

computables” – que no hacen sino reproducir modos de trabajo y percepción “irracionalistas”, sin aprovechar las posibilidades de avance a nivel de lenguaje que ofrecen las nuevas tecnologías. Cuando tiene lugar esta caída en el formalismo y la mera sintaxis, la relación arte-tecnología no hace sino apoyar el intervencionismo cultural que subyace a la aparente neutralidad de la técnica, provocando la consolidación de “una campaña publicitaria de determinadas firmas con aspiraciones ‘neutralizadoras’ tecnocráticas”⁴⁵⁸. El peligro de la unión arte-tecnología estriba también en la adscripción del arte tecnológico al “informativismo”; esto es, a una tendencia acrítica hacia la indiferenciación y “unidimensionalidad” de las construcciones posibles y sus significados, en la que se pierde de vista una finalidad práctica del arte orientada a la transformación social (Marchán 1972, 148-149)⁴⁵⁹. Desde este punto, Marchán explicita la posibilidad, un tanto abstracta, de un uso emancipador de la tecnología a través del arte. Para el crítico español, como ha sido citado más arriba, “[s]ería tan reaccionario negar sus posibilidades sintácticas [las de un arte de “formas computables”] como acoger acríticamente sus posibilidades tecnológicas” (Marchán 1972, 138). El posible desvío de la “ideología tecnocrática” queda asociado a la lucha social en un marco de producción capitalista. Y, tal y como Marchán sugiere desde la relación del arte conceptual con la teoría de los medios, el desvío debe provenir de “una autorreflexión crítica en las propias condiciones de producción” (Marchán 1972, 267).

Para Juan Acha la influencia de la tecnología en el arte es dada por la suma de tres aspectos, siendo estos las “mediaciones materiales”, las “sensitivas”, y la “ideología tecnocrática”⁴⁶⁰. Citando su terminología histórico-materialista, “la causa última de las transformaciones artísticas está detrás de la tecnología y de la acumulación de capital que esta genera; está, en fin, en el modo de producción” (Marchán 1972, 489-490). En este punto coincide plenamente con Simón Marchán. Pero además Acha contextualiza de modo específico el asunto en el territorio latinoamericano:

Recordemos que en nuestro recorrido por las transformaciones artístico-visuales de los últimos cien años hemos venido insinuando que la ideología tecnocrática (o creencia en la supremacía cultural, social y humana de la tecnología) tiene mucho que ver con estas transformaciones. Porque esta ideología, hoy predominante y bastante difundida por el mundo, corporiza el móvil escondido de tales transformaciones; móvil que en realidad media con libertad muy relativa entre las razones político-económicas y las transformaciones citadas. Como es de suponer, habrá que concretar y fundamentar esta insinuación, además de redondearla con el establecimiento de la ideología que opera en el Tercer Mundo y que

458 Marchán menciona la “importación ‘benéfica’ de los computadores”, seguramente apuntando hacia la cesión de los computadores para el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid por parte de la empresa transnacional IBM, entre otras donaciones similares de la corporación en el ámbito internacional (Marchán 1972, 132).

459 Cabe destacar que Marchán emplea, literalmente, el término “unidimensional”, tomado de Marcuse: “A las tendencias tecnológicas les amenaza y sucumben con frecuencia a un peligro constante: separar la sociedad del sistema de relaciones de la acción comunicativo-pragmática y de los conceptos de interacción social simbólicamente mediada y sustituirlo por un modelo puramente científico, unidimensional, que hipostasia la totalidad concreta social en un todo indiferenciado” (Marchán 1972, 149).

460 Acha parece haber tomado el término directamente de Marcuse, debido a la amplia circulación de sus textos por Latinoamérica y al trabajo de sus bien conocidos colegas Jorge Romero Brest o Marta Traba (Serviddio 2012, 122-130). A pesar de ello, no lo cita directamente. Asimismo, también puede haberlo aplicado desde el conocimiento del trabajo del Marchán. *Del arte objetual al arte de concepto* es citado por Acha en dos ocasiones a lo largo de *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*: una con ocasión del arte pop (Acha 1981a, 224), y otra en relación a la informática (Acha 1981a, 453).

identificaremos con el nacionalismo en el caso de nuestra América, el cual suele combinarse con la ideología tecnocrática para dar lugar al desarrollismo, la ideología hoy dominante para muchos estudiosos. (Acha 1981a, 457)

En la cita anterior se evidencia cómo la postura de Acha frente a la relación arte-tecnología está condicionada por el marco latinoamericano, en el que hay una discusión abierta sobre la posibilidad de un arte propio de la región, a su vez enmarcada en la diatriba entre desarrollismo y dependencia⁴⁶¹. En este sentido, recuérdese cómo en el caso español Marchán sugiere la existencia de una “campaña publicitaria” con “aspiraciones neutralizadoras” en la relación arte-técnica-tecnología. Sin olvidar las diferencias entre ambos contextos – el español y el latinoamericano – respecto al grado e intensidad de las injerencias, puede observarse cómo la especificidad del problema de la “ideología tecnocrática” tiene un substrato común en Latinoamérica y España. Debe recordarse que en el caso de América Latina el intervencionismo tecnocrático es frontal, e incluso recurre sistemáticamente a la violencia física y al terrorismo de estado, así como a la intervención directa e incluso militar; mientras que en España se limita a operaciones más sutiles, político-económicas, de propaganda y de relaciones culturales. Aunque en Acha la discusión está mediada por una crítica a la dependencia regional realizada desde el substrato de teorías emancipadoras surgidas en el “Tercer Mundo”⁴⁶², puede observarse cómo en Marchán también se hace presente un intervencionismo *imperialista*, de modo que el reconocimiento de una “ideología tecnocrática” subyacente a la relación arte-tecnología en el espacio sud-atlántico se erige como un lugar común de la crítica del arte de ambos lados del Atlántico durante el periodo de estudio⁴⁶³.

La crítica a la “ideología tecnocrática” desplegada por Marchán en el contexto español del tardofranquismo queda un tanto velada por el lenguaje técnico semiótico y, seguramente, por las características del ambiente dictatorial, que previenen contra discursos encendidos o demasiado evidentes. En cambio, en Acha el análisis crítico puede hacerse patente de un modo mucho más directo. En el contexto sociopolítico y cultural mexicano, la problemática se enmarca en la discusión más amplia sobre la autonomía cultural de la región frente al intervencionismo estadounidense, que el propio Acha plantea en estos términos:

Porque en los [países] subdesarrollados, como los nuestros, la realidad es muy distinta: nos reducimos a importar transformaciones artísticas. Y son palmarias las diferencias entre crear e importar, entre producir y adoptar. Lo peor: que las importaciones artísticas no obedecen a necesidades colectivas, sino a meras razones de prestigio nacional, cuyos avances van por saltos en nuestros países y obedecen al

461 Véanse los subapartados 3.1.1., “Modernización y dictadura. ¿Por qué algunos empresarios industriales apoyan el arte último?” y 3.3.1., “1972: Primeros encuentros de la crítica en América Latina. Rechazo del arte conceptual en el marco de la teoría de la dependencia”.

462 Como la Teoría de la dependencia surgida en el marco de la CEPAL (Dos Santos 1970) – véase también el subapartado 3.3.1., “1972: Primeros encuentros de la crítica en América Latina. Rechazo del arte conceptual en el marco de la teoría de la dependencia” –; u otras corrientes de pensamiento marxista y post-marxista, como la “teología” y la “filosofía de la liberación” (Dussel 1977) o la “pedagogía del oprimido” (Freire, P. 1970).

463 También Marta Traba, desde su teorización de la “estética del deterioro”, hace una crítica al arte norteamericano por ser una “región de la tecnología” (Traba 1973, 8), o habla de una “tecnología ideológica” cuando revisa el modo en el que el CAYC difunde el arte de sus artistas afines (Traba 1973, 146).

Como se observa en la cita anterior, en el trabajo del crítico peruano-mexicano, que data de principios de los años ochenta, no se plantea ya la posibilidad de un arte latinoamericano *al margen* de la influencia tecnológica, política y cultural del norte⁴⁶⁴. Parece haberse impuesto la tesis de Jorge Glusberg para la muestra “Hacia un perfil del arte latinoamericano” (1972): “[n]o existe un arte de los países latinoamericanos, pero sí una problemática propia, consecuente con su situación revolucionaria”⁴⁶⁵. La discusión sobre la posibilidad de un arte esencialmente latinoamericano está resuelta de modo definitivo, y actúa como subtexto del análisis estructural de la “ideología tecnocrática” en Juan Acha. Es posible un arte realizado en Latinoamérica – así como un arte tecnológico realizado en este territorio –, pero este no puede obviar su contexto de aparición particular, cruzado por el desarrollismo intervencionista, la sociedad de los medios y el tardocapitalismo. A pesar de estas dificultades, y como también apunta Simón Marchán para el caso español, Acha plantea la posibilidad de una vía de escape a la “ideología tecnocrática” a través de una activación o apropiación social de las prácticas de arte-tecnología⁴⁶⁶. Pero lo que en Marchán es una posibilidad un tanto abstracta en pro de la mediación social del arte sobre la tecnología⁴⁶⁷, en Acha se concreta: pasa por la vinculación popular del arte tecnológico. Desde trabajos como *Arte popular y sociedad en América Latina* (1977) de Néstor García Canclini, la discusión sobre lo “popular” está a la orden del día en Latinoamérica⁴⁶⁸. En este sentido, para Acha la validez de una solución estético-tecnológica puede medirse comprobando si “su transformación es o no de utilidad colectiva”, desde un enfoque que pretende vincularse a lo comunitario y lo social, antes que a cualquier entendimiento de lo “popular” en relación a aspectos folclóricos (Acha 1981a, 495).

Cabe insistir, todavía más, en la vinculación popular del arte tecnológico para Acha, que no pasa

464 La historiadora Fabiana Serviddio indica, citando a Alejandro Anreus, que “[s]e ha afirmado que sólo es posible pensar las hipótesis de Acha y aquellas de otros teóricos contemporáneos del arte como Néstor García Canclini, Nelly Richard y Gerardo Mosquera en un ambiente ‘post-Traba’ (es decir, luego de los problemas teóricos sobre el arte latinoamericano puestos a discusión por esta crítica)” (Serviddio 2012, 105). Entre los “problemas teóricos” planteados por Traba en los primeros años setenta está la posibilidad de un arte latinoamericano, y su relación tensa entre la dependencia y la liberación respecto al arte europeo y estadounidense.

465 Esta tesis aparece descrita, por ejemplo, en la gacetilla amarilla del CAYC que anuncia la exposición “Hacia un perfil del arte latinoamericano”, que durante 1972 se expone en Medellín, Quito, Pamplona y Lima (CAYC 1972a) – figura 137 –. Esta tesis es revisada y ampliada en 1978 por el propio Glusberg en el contexto de la discusión latinoamericanista mantenida por la crítica de la región. Véase el subapartado 3.3.2., “1978: Subterráneos o institucionalizados: los conceptualismos en el ‘boom’ de la discusión latinoamericanista”.

466 En este sentido, el crítico peruano-mexicano se interroga, por ejemplo, sobre si puede hablarse de un “diseño icónico-verbal” en los medios de comunicación como la televisión, sugiriendo la posibilidad de que estos nuevos canales de masas supongan al mismo tiempo una especie de espacio público en el que lo estético tiene posibilidad de actuación (Acha 1981a, 26-28).

467 Como se ha indicado, Simón Marchán señala que el arte conceptual, en su relación con las tecnologías de comunicación, debe tomar una posición medial, abandonando las tautologías: “Esto [la superación de las meras tautologías por parte del arte conceptual] debe quedar muy claro para evitar inmanentismos optimistas de la tecnología y ver cómo estas prácticas empiezan a debatirse en el marco técnico y, sobre todo, político-social de la teoría general de los medios. Las dificultades sólo pueden resolverse en concreto, mediando con la correspondiente realidad social, evitando equívocos tautológicos o tecnológicos. Naturalmente, variará de unos países a otros” (Marchán 1972, 268).

468 En relación con “lo popular”, el propio Juan Acha dedica todo un capítulo a las artesanías en su trabajo, “Las artesanías y los diseños objetuales y espaciales” (Acha 1981a, 302-372).

por el folclore. ¿Puede lo popular relacionarse con aquello entendido por alta cultura? Tanto desde las instancias de control e intervencionismo internacional, como desde los procesos nacionalistas de los países del espacio sud-atlántico, se fomenta el desarrollo de una élite, no solo política sino también técnica y cultural⁴⁶⁹. Esta élite debe conducir el avance de cada nación, esto es, gestionar la versión local del desarrollismo imperante, adscribiendo su territorio a las exigencias del contexto internacional, so pena de quedar al margen del mundo o, todavía peor, bajo la amenaza de un intervencionismo directo a través de estrategias económicas o militares. Sin embargo, Acha es consciente de este proceso, y elabora una inversión crítica del elitismo tecnocrático. Para ello postula que son las “minorías, sobre todo la cultural, la única que puede evitar que este arte [el latinoamericano] pierda sus virtudes subversivas, se convierta en arma de represión y sea dócil a los dictados foráneos y desarrollistas” (Acha 1984b, 44). Las élites, debido a su extracción de clase, se identifican con los intereses extranjeros, autoimponiéndose una *aculturación* dependiente que responde a la voluntad de mantener sus posiciones de poder. Ante esto, solo es “posible lograr una independencia cultural a través de una literatura y un arte independientes”, más allá de una popularización del arte que lo subyuga al indigenismo o al mestizaje. La apuesta de Acha para un arte en Latinoamérica, por tanto, pasa por una recuperación del arte “culto”, en el que quepa una relación crítica con la técnica, la ciencia y la tecnología. Este arte, debe “corregir, renovar y encauzar los hábitos visuales, oponiéndose a los efectos de los medios masivos en el gusto popular” (Serviddio 2012, 62-63).

Como puede apreciarse en lo anterior, la problemática relación entre arte, ciencia, tecnología y técnica, remite a una situación ambivalente, en la que se destacan las potencias de los nuevos objetos y medios artísticos, al mismo tiempo que no puede olvidarse la influencia controladora de tales productos técnicos y tecnológicos sobre la sociedad. Tanto Marchán como Acha, desde distintos momentos y territorios del espacio sud-atlántico, postulan que la validez de la vinculación entre arte e “ideología tecnocrática” solo puede resolverse en su inscripción concreta, en cada caso, en el contexto social, ya sea desde la formulación abstracta del español, o desde los postulados del peruano-mexicano vinculados a las discusiones latinoamericanistas sobre el papel de lo popular. En este sentido, la problemática de la “ideología tecnocrática” es compartida a ambos lados del Atlántico, y conduce directamente a la discusión abierta sobre la cultura en el contexto internacional de avance de la sociedad de consumo y de los medios de masas. Tanto la extensión del arte hacia los medios tecnológicos – computadores, teléfono, vídeo, televisión, etcétera –, como su voluntad de aproximarse a disciplinas técnicas – arquitectura, diseño gráfico

469 Por ejemplo, el historiador Patrick Iber narra, a través de los desarrollos del Congress for Cultural Freedom (CCF) en Latinoamérica, el paso del apoyo a expertos en “asuntos humanos” e intelectuales al fomento de la investigación técnica y científica, especialmente en ciencias sociales (Iber 2015, 174-210). Asimismo, recoge la reacción del uruguayo Ángel Rama – pareja de Marta Traba – ante un Congreso celebrado bajo el título “La formación de élites en América Latina”, y organizado en Uruguay en 1965 por el CCF: “Ángel Rama observó con inquietud el interés expandido en los asuntos latinoamericanos en Estados Unidos y el creciente número de conferencias y talleres patrocinados para trabajadores, empresarios y educadores. A medida que se acercaba la conferencia del CCF, Rama se preguntaba si los Estados Unidos estaban realmente interesados en un diálogo sobre ‘educación’ o si, por el contrario, estaban preparando la ‘formación’ de las élites políticas latinoamericanas” [Ángel Rama observed with trepidation the expanding interest in Latin American affairs in the United States and the growing number of sponsored conferences and workshops for workers, businesspeople, and educators. As the CCF’s conference approached, Rama wondered whether the United States was truly interested in a dialogue on ‘education’ or whether it was instead preparing the ‘training’ of Latin American political elites] (Iber 2015, 195). Traducción del autor. Para el caso español, véase, por ejemplo, el trabajo de Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla (Delgado Gómez-Escalonilla 2012).

e industrial, etcétera –⁴⁷⁰, remiten a la extensión de políticas desarrollistas en los territorios del espacio sud-atlántico⁴⁷¹.

470 Cabe recordar que tal discusión sobre la interdisciplinariedad y la relación arte-técnica ya se plantea en términos similares en relación a otras tendencias; en el caso español, por ejemplo, Paula Barreiro la revisa en relación al arte geométrico (Barreiro 2009, 269-277). Esta historiadora señala cómo en los abstraccionismos geométricos de los años sesenta, la relación arte-técnica produce una serie de transformaciones, tales como la eliminación de la “impronta del artista” o una matriz reproducible que conduce al “múltiple”, proporcionando un modo de eliminar el aura del objeto de arte que facilita su democratización (Barreiro 2009, 331). Estos desvíos del hecho artístico respecto al funcionamiento tradicional del campo del arte devenido de la modernidad – el artista como genio, la obra de arte única e irrepetible, etcétera – son aplicables también a los conceptualismos, y señalan un substrato común entre las tendencias geométricas y conceptualistas, que comparten el contexto de aparición de desarrollismo en el que se destaca la relación entre arte, técnica y tecnología. Asimismo, Barreiro realiza una genealogía española de la crítica a la inserción de tecnologías importadas en contextos de bajo desarrollo. El relato de esta historiadora del arte parte de la crítica de Valeriano Bozal en relación al arte normativo, y pasa por Simón Marchán, como también se señala más arriba en el presente texto, en relación al neoconcretismo y la abstracción (Barreiro 2009, 327-340).

471 Respecto al desarrollismo impulsado por élites político-industriales, en el caso español, piénsese por ejemplo en la relación de la Familia Huarte con el mecenazgo de las artes. En el caso argentino, recuérdese el fomento del arte de vanguardia del Instituto Di Tella, o las relaciones entre arte, diseño y arquitectura en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC); tanto los Di Tella como Glusberg son empresarios de la industria argentina. En Colombia, el apoyo de la empresa Coltejer a las bienales de arte de 1968, 1970 y 1972 resulta en premios al arte óptico, de clara vinculación con el diseño industrial. Se insistirá en ello en el tercer bloque de esta investigación.

2.2.2. Los conceptualismos se lanzan al uso de los “nuevos medios”: causas, ejemplos y consecuencias

Los “nuevos medios” no son tan nuevos como podría parecer. Por un lado, debido a que el surgimiento de un medio suele apoyarse en los modos de hacer de otros anteriores (Manovich 2001, 94)⁴⁷², en un proceso que ha sido calificado como “remediación” (Bolter y Grusin 2001). Y por otra parte, porque su origen puede rastrearse hasta muy atrás, llegando incluso al siglo XIX. Según Lev Manovich, en las primeras décadas de ese siglo emergen dos desarrollos históricos diferentes: las tecnologías informáticas y las mediáticas. Las primeras surgen con la máquina analítica de Babbage⁴⁷³, o incluso antes, con los telares programables. El daguerrotipo, por su parte, es el que da inicio a la genealogía de las tecnologías mediáticas. De la confluencia de ambas líneas surgen, tras un largo periplo de invenciones, los “nuevos medios” (Manovich 2001, 67-71).

Pero si hay unos medios *nuevos* cuyo origen es tan antiguo, ¿cuales podrían ser los medios *viejos*? Las explicaciones y definiciones más asentadas del concepto de nuevos medios, como la de Manovich, suelen depender de los avances tecnológicos surgidos con posterioridad a los años ochenta; esto es, de la extensión de la informática y la llegada de internet. Manuel Castells, por ejemplo, en su análisis de la “sociedad en red” contemporánea, indica que durante los años sesenta y setenta los medios hegemónicos son los masivos, y los nuevos medios solo aparecen en los años ochenta. Estos segundos, desde sus capacidades descentralizadoras y diversificadoras, preparan el “sistema multimedia” que domina desde los años noventa en adelante (Castells 1996, 357). Castells distingue, por tanto, entre los “medios de masas”, es decir, aquellos que tienen capacidad de abarcar todo el globo pero desde un número limitado de mensajes, articulados de modo simultáneo y para una audiencia homogénea; y los nuevos medios, en los cuales los mensajes son heterogéneos y condicionan las características del medio por el que son distribuidos. Los mensajes de los nuevos medios provienen de una multiplicidad de fuentes; su audiencia es selectiva, y por tanto está segmentada y diferenciada (Castells 1996, 368). No obstante, aunque la separación entre “medios masivos” y “nuevos medios” tiene sentido para una genealogía contemporánea de los medios de comunicación, debe señalarse que en los años sesenta y setenta la distinción no resulta tan evidente. Autores como Marshall McLuhan o Hans Magnus Enzensberger, desde la teoría de los medios, o como Simón Marchán desde la teoría del arte (McLuhan 1964; Enzensberger 1970; Marchán 1972), utilizan en ocasiones la expresión “nuevos medios” para referirse a los medios tecnológicos, sean de masas, como la televisión y el vídeo,

472 Cabe señalar que desde España Eugeni Bonet, en relación al vídeo, discute la expresión “nuevos medios”, corrigiéndola al insistir en que solo son nuevos cuando se aplican al ámbito artístico: “El vídeo, durante la segunda mitad de los sesenta, se introduce en el sector artístico en relación con las nuevas tendencias anti-objeto (Fluxus, arte conceptual, body art, etc.), pasando a formar parte de la familia de los llamados ‘nuevos medios’; medios que no eran nuevos más que en su consideración como soporte artístico en el privilegiado ámbito de la plástica: el film, la fotografía, la polaroid, la fotocopia, el audio-cassette, el disco, la publicación impresa, etc.” (Bonet 1980, 105). Obsérvese, además, como Bonet relaciona el vídeo con las “tendencias anti-objeto”, como el arte conceptual.

473 Una especie de calculadora mecánica que permitía introducir datos, calcularlos e imprimirlos, y que nunca llegó a construirse realmente.

o estén en vías de extensión, como el computador. Más allá de la perspectiva histórica sobre el concepto, y de la formulación de una definición concreta de los “nuevos medios”⁴⁷⁴, durante el periodo de estudio de esta investigación, el empleo de ese término apunta siempre hacia una conexión con la tecnología.

En el contexto de desarrollo científico-técnico de la Guerra Fría tardía, no solo el arte conceptual, sino también otras tendencias artísticas como el abstraccionismo geométrico o el arte óptico y cinético, se vuelcan en el empleo de materiales, procedimientos y mecanismos que relacionan arte y tecnología⁴⁷⁵. Los nuevos medios aparecen, por tanto, como un lugar común en el campo del arte a lo ancho del globo, y especialmente como un nexo entre distintos territorios dentro del espacio sud-atlántico, como demuestra el siguiente ejemplo. En 1968, el presidente de la Bienal de São Paulo, Francisco Matarazzo Sobrinho, pide a Pierre Restany que sugiera ideas para la renovación de este importante evento artístico internacional. Restany propone trabajar algunos temas de interés: “Arte y arquitectura”, “El artista en la ciudad del futuro” y “Arte y tecnología” (Zanini, W. 2018, 252). Requerido para seleccionar solo uno de ellos, el comisario francés concibe una sala especial para la X Bienal de São Paulo (1969) bajo el tema “Arte y tecnología”, con trabajos de unos cuarenta artistas de trece países, entre ellos algunos de tendencia conceptual⁴⁷⁶. Se

474 Lev Manovich proporciona una de las definiciones más extendidas de los “nuevos medios”, en base a cinco puntos. Estos puntos deben ser entendidos, como sugiere el autor, antes como tendencias que como características que deben cumplirse sin excepción: 1) *Representación numérica*. Los “nuevos medios” pueden ser traducidos a datos, en términos formales y/o matemáticos; por tanto dependen de procesos algorítmicos y programables. Este comportamiento numérico permite la “convertibilidad” de un medio en otro, en base a un código común, como en el caso de la informática, o a un proceso de emulación o actualización (Manovich 2001, 72-75); 2) *Modularidad*. Para Manovich los “nuevos medios” presentan una “estructura fractal”, en forma de colecciones de muestras discretas que mantienen sus especificidades. Esta modularidad permite seleccionar y sustituir algunas de las partes por otras con facilidad (Manovich 2001, 75-77); 3) *Automatización*. Partiendo de los puntos anteriores, en los procedimientos de los “nuevos medios” puede eliminarse la intencionalidad humana, aunque sea en parte. Esta automatización de los procesos de “creación, manipulación y acceso” desplaza la agencia del ser humano hacia la de la máquina – o a una confluencia de ambas – (Manovich 2001, 77-82); 4) *Variabilidad*. Los “nuevos medios” posibilitan la creación de múltiples versiones distintas de sus objetos. La reproducción ya no tiene por qué generar unidades idénticas, sino estas pueden variar según las necesidades del creador o del usuario. Esta variabilidad conduce a lo “multimedia” y lo “hipermedia”, esto es, hacia la personalización e interactividad en los contenidos de los “nuevos medios” (Manovich 2001, 82-92); 5) *Transcodificación cultural*. Para Manovich, es la “consecuencia más importante de la informatización de los medios”, y supone que la actualización de las capacidades técnicas, estructurales y conceptuales no solo dependen de la cultura, sino que producen una adaptación de la misma a las lógicas de funcionamiento de los “nuevos medios”. Por lo tanto, los “nuevos medios” pueden entenderse por la conjunción de dos capas, la “cultural” y la “informática”, que se afectan mutuamente (Manovich 2001, 92-95). Frente a esta definición, debe señalarse que en el periodo de estudio de esta investigación la informática no se encuentra tan extendida como otras tecnologías de la comunicación. Sin embargo, esto no impide que los postulados de Manovich puedan aplicarse retrospectivamente; así lo hace el propio autor al aplicarlos respecto al cine (Manovich 2001, 97-99).

475 Otras tendencias más allá de los conceptualismos, desde el abstraccionismo geométrico y el Op Art, hasta experimentaciones con la música permutativa, electrónica y de vanguardia, poseen un alto grado de interrelación entre arte y tecnología. Hacia finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, diversas iniciativas profundizan en esta relación. La fundación del Center for Advanced Visual Studies (CAVS) del MIT en 1968, así como el surgimiento de centros para la experimentación de arte por computador en contextos tan dispares como España, Argentina o Yugoslavia durante los años 1968 y 1969 – tal y como ha sido mencionado en el subapartado anterior –, son ejemplo de ello. En este contexto también destacan muestras como “The machine, as seen at the end of the mechanical age” [La máquina, vista al final de la era mecánica] (1968), comisariada por Pontus Hultén para el MOMA de Nueva York (Hultén 1968), o la ya mencionada “Cybernetic Serendipity” (1968), comisariada por Jasja Reichardt para el Institute of Contemporary Art de Londres (Reichardt 1968).

476 Walter Zanini lista algunos de ellos. Entre otros, Nicolas Schöffer, Tinguely, Piotr Kowalski, Takis, Constantin Xenakis, Bruno Munari, Agam, Andy Warhol, Chryssa, Robert Rauschenberg, Dan Flavin, Gunther Uecker, Frank Malina, Arman, Alain Jacquet, Julio Le Parc, César, Udo Kampmann, Gyulia Kosice, Waldemar Cordeiro, Maurício Salgueiro, Efézio Putzolu, Gianni Colombo, Martial Raysse, Christo, Constantin Karahalios, Walter

incluyen esculturas cibernéticas y de neones, estructuras magnéticas, holografías, expansiones de poliuretano, ambientes electrónicos, fotografías tridimensionales, instalaciones computerizadas en pantallas múltiples y robots musicales (Zanini, W. 1997, 174; 2018, 253). Todos ellos pueden agruparse bajo la definición de nuevos medios para el arte. Sin embargo, la muestra no llega a realizarse debido a diversas problemáticas vinculadas a la matriz de tensiones sociopolíticas del periodo.

Cuando la organización de la Bienal de São Paulo solicita a la National Collection of Fine Arts de la Smithsonian Institution – órgano responsable de las muestras internacionales de los Estados Unidos – la selección de trabajos de artistas estadounidenses sugerida por Restany, la respuesta es negativa. Casualmente este país pretende acudir a la Bienal de São Paulo con una muestra propia sobre el mismo tema, “Arte y tecnología”. En apariencia, la iniciativa europea de Restany decanta la participación de los Estados Unidos hacia este ámbito, siguiendo intereses promocionales y propagandísticos, útiles tanto para la superpotencia económica e industrial – que ganaría visibilidad internacional como líder en el desarrollo tecnológico – como para la organización de la Bienal de São Paulo – que tendría no una, sino dos muestras punteras con el tema de interés del momento – (Zanini, W. 2018, 254-255). La propuesta estadounidense está organizada por György Kepes desde el Center for Advanced Visual Studies (CAVS) del Massachusetts Institute of Technology (MIT)⁴⁷⁷. Consiste en una muestra grupal, que debe funcionar en su totalidad como una gran instalación acompañada por un centro de información. El conjunto toma connotaciones más nacionales que personalistas, en base a proyectos de veinte de los artistas residentes en el centro de investigación tecnológica, de los cuales no se proporcionan nombres específicos.

Pero las protestas originadas por los abusos de la dictadura brasileña impiden la celebración de ambas exposiciones, tanto la estadounidense de Kepes como la europea-internacional de Restany. En diversos eventos del campo del arte y la cultura, el gobierno militar de Brasil promueve la censura. En 1967 interviene el 4º Salão de Arte Moderna de Belo Horizonte y del 4º Salão de Arte Moderna da Brasília; en 1968 aprueba el Ato Institucional n.º 5, que recorta los derechos individuales y colectivos en el país⁴⁷⁸, así como clausura la II Bienal Nacional da Bahia; y en 1969 censura una muestra en el Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro, de la que debía salir la selección de artistas para VI Bienal de París (Calirman 2014, 15-39). Especialmente con este último movimiento, la situación represiva en Brasil cobra relevancia internacional, y se coordina un boicot a la X Bienal de São Paulo (1969), al que se suman agentes de diversos países

Pichler, Edmond Couchot, David Lamelas y Marta Minujín (Zanini, W. 1997, 174; 2018, 253).

477 En 1968, György Kepes crea el CAVS, en el que durante los años setenta se realizan experimentos avanzados que entremezclan arte, tecnología y medios de comunicación. Entre los artistas residentes y profesores asociados a este centro se encuentran pioneros de las prácticas de arte y tecnología, del vídeo y de otros nuevos medios, como Otto Piene, Aldo Tambellini, Peter D’Agostino, Peter Campus o Douglas Davis. Es destacable la presencia de varios agentes españoles en el centro: Juan Navarro Baldeweg, como *fellow* entre los años 1971 y 1975; José María Yturralde durante los años 1975 y 1976; Antoni Miralda, en 1978, 1979 y 1981; y Antoni Muntadas, *fellow* entre 1977 y 1984. A partir de 1984, el CAVS se reconfigura en el Program in Art, Culture and Technology (ACT), donde Muntadas actúa como profesor hasta 2014. Puede encontrarse más información sobre las actividades de estos agentes en el CAVS en el sitio web “Center for Advanced Visual Studies Special Collection” del MIT. Disponible en: <<http://act.mit.edu/cavs/people>> [Consultado: 12 de diciembre de 2019].

478 Ya descrito en el subapartado 1.2.2. “Regina Silveira y Julio Plaza en la segunda *Jet Age*: becas, encuentros y trabajo a través del Atlántico”, en el primer bloque de esta investigación.

e incluso representaciones nacionales enteras⁴⁷⁹. Pierre Restany abandona la organización de su propuesta, y participa en la organización de un movimiento de protesta contra la X Bienal desde el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Asimismo, muchos de los artistas estadounidenses de la muestra de Kepes se niegan a participar, sumándose también al boicot e impidiendo la conformación de esta segunda propuesta (Zanini, W. 1997, 174; 2018, 255)⁴⁸⁰.

El caso de la X Bienal de São Paulo señala la gran relevancia de la asociación arte-tecnología en el campo del arte, al mismo tiempo que el interés de todas las partes en trabajar el tema queda ligado a los intereses nacionales en la arena geopolítica mundial. La omnipresencia de los productos técnicos y tecnológicos impregna todos los ámbitos de la vida en el avance de la sociedad industrial y de consumo, pasando a formar parte del *zeitgeist* del periodo. El tema arte-tecnología, por tanto, se enmarca en una compleja matriz internacional con connotaciones y lecturas complejas, que se despliegan en ámbitos diversos: políticos, ideológicos y culturales. Ese mismo 1969, el artista *povera* Piero Gilardi describe así el momento:

[El comienzo de la década de 1960] Fue el momento de una renovada fe cultural en la tecnología. Los instrumentos esgrimidos por la tecnología habían perdido todo el sentido de magia y empirismo, y se habían convertido en parte del marco social; el neocapitalismo se estaba fortaleciendo y la “información” estaba pasando de la infraestructura a la estructura de la sociedad. Los artistas, junto con una nutrida representación de intelectuales, estaban convencidos de que la sociedad tecnológica, con su nueva lógica interna, resolvería el problema general de la asociatividad; la programación y la planificación creaban una plataforma para las relaciones humanas que era a la vez unitaria y objetiva. La naturaleza deslumbrante de este descubrimiento psicológico fue tal que los problemas que presentaba el progreso tecnológico y sus inherentes contradicciones sociales fueron pasados por alto.⁴⁸¹

El paisaje elaborado por Gilardi puede adscribirse a la línea interpretativa “pesimista” sobre la relación entre arte y tecnología, en la cual la segunda supone un brazo controlador del *statu quo* a través de la invisibilización de sus contradicciones por parte de una “ideología tecnocrática”.

479 Se ha señalado que un ochenta por ciento de los artistas llamados a participar de la Bienal rechazan asistir (Calirman 2014, 15-16).

480 Pese a estos sucesos, la organización de la Bienal de São Paulo continúa trabajando en años posteriores para la realización de la propuesta arte-tecnología. Para la XI Bienal (1971), el encargo se le ofrece a René Berger, quien sugiere el tema de “Arte e comunicação”; sin embargo, lo único que se lleva a cabo finalmente es la “II Mesa-Redonda Internacional de Críticos de Arte” en torno al tema propuesto por el teórico suizo, en la apertura de la bienal. En 1972 se propone a Vilém Flusser como continuador de las actividades organizativas en torno al tema arte-tecnología-comunicación. Este, a su vez, deja el cargo en 1973 por problemas con la gestión financiera, siendo sustituido por Radu Varia, comisario y crítico de arte búlgaro establecido en París, bajo cuyas diligencias se consigue, por fin, organizar una sección coordinada, de “Arte e comunicação” para la XII Bienal de São Paulo de 1973. En esa edición se presenta una sección de vídeo no exenta de problemas organizativos, así como propuestas dedicadas al arte sociológico, la televisión y la comunicación (Zanini, W. 1997; 2018, 250-267).

481 [It was the moment of a renewed cultural faith in technology. The instruments wielded by technology had lost all sense of magic and empiricism, and had become part of the social picture; neocapitalism was waxing stronger and “information” was passing from the infrastructure to the structure of society. Artists, together with a fair sprinkling of intellectuals, were convinced that the technological society, with its own new internal logic, would solve the general problem of association; programming and planning were creating a platform for human relationships that was both unified and objective. The dazzling nature of this psychological discovery was such that the problems presented by technological progress and by its inherent social contradictions were overlooked] (Gilardi 1969, 128-129).

Debe señalarse que, en ese mismo texto, en el que el artista italiano explora la relación entre vanguardia y política, se hace eco de las teorías marcusianas. Gilardi critica que Marcuse todavía trabaja en la “lógica vertical” que separa el arte de la política. Pero para el italiano es importante el reconocimiento marcusiano de una “potencia liberadora negativa” del arte (Gilardi 1969, 133), relevante para autores latinoamericanos y españoles como Marta Traba, Juan Acha o Simón Marchán, como ha sido señalado (Traba 1973; Acha 1981a; Marchán 1972). Gilardi insiste en calificar el trabajo artístico como una “defensa” llevada a cabo mediante “signos”, en un plano de horizontalidad del arte respecto al ámbito de la política. No obstante, el arte encuentra problemas para alcanzar la continuidad con la vida: “la condición del ser completo, en contraposición a la unidimensionalidad del sistema, solo ha sido experimentada espasmódicamente” (Gilardi 1969, 134). Ante la postura pesimista de Piero Gilardi, debe recordarse que durante los años setenta, en el espacio sud-atlántico, tanto la práctica como la crítica artísticas son plenamente conscientes de las contradicciones inherentes a su relación con el avance científico-técnico. La tecnología opera como vehículo de la ideología dominante, aunque al mismo tiempo puede servir para combatirla desde su interior, aprovechando los posibles empleos críticos y empoderadores de los medios tecnológicos. La doble vertiente del avance científico-técnico permite la apropiación de los nuevos medios por el arte, poniendo en relieve su contenido ideológico o incluso desactivándolo.

Durante los años setenta, y como ya apunta Gilardi, el arte de tendencia conceptualista tal vez no consigue el más alto de sus postulados: la unificación definitiva del arte y la vida. Pero sí persevera en la aproximación de ambos, aunque sea “espasmódicamente”. Los conceptualismos desarrollan una atención crítica a sus propios orígenes y modos de inserción en la sociedad y, en ese sentido, se alejan de la autonomía moderna, según la cual el arte, en su existencia ajena a los demás campos de la sociedad y la cultura, solo puede interactuar con esos otros ámbitos en un sentido simbólico o representativo. La finalidad de las prácticas conceptualistas tiende a descentrarse de los ámbitos meramente estéticos, basados en la promoción acrítica de los intereses sociales, económicos y culturales. Un impulso analítico sobre sus lugares de aparición y desarrollo, sobre sus medios, y sobre ellas mismas, las conduce hacia una transdisciplinariedad que impide cualquier autonomía. De este modo, en los conceptualismos, aquello externo al arte pasa a formar parte indisoluble del hecho artístico. Y la tecnología es uno de estos ámbitos que resultan interiorizados, tanto *directamente*, en relación al *hardware* – a aspectos físicos y materiales, espaciales y geográficos –; como *indirectamente*, en relación al *software* – respecto a la epistemología, la percepción o la ideología –⁴⁸². Pero *software* y *hardware*, sin distinción, son “herramientas” a disposición del “artista tecnológico”, tal y como argumentan Arlindo Machado y Julio Plaza en el texto introductorio para la Muestra “Artecnología” (1985), comisariada para el Museu de Arte Contemporâneo da Universidade de São Paulo (MAC USP):

482 El crítico brasileño Mário Schenberg, analizando la relación entre arte y tecnología en el momento clave del siglo XIX, señala cómo la influencia tecnológica se produce por dos vías: la *directa*, en relación a aplicaciones científico-técnicas inmediatas de descubrimientos como la fotografía y el cine; y la *indirecta*, que se basa en el modo por el cual estos descubrimientos afectan a la concepción del mundo – como, por ejemplo, en relación a los cambios en la visualidad que promueven la fotografía y el cine – (Schenberg 1973, 79). Asimismo, los conceptos de *software* y *hardware* son ampliamente utilizados en el momento para referirse a dos vertientes de los medios tecnológicos: una en relación a los mecanismos fluidos y procesuales, y la otra a los materiales y estables. Por ejemplo, es usada en el ámbito del videoarte (Mercader 1980, 23; Bonet 2014, 321; 2017b, 6).

El universo de las herramientas físicas y el universo de las herramientas “invisibles”, tales como los lenguajes y sistemas de signos en general, son ampliaciones de los procesos mentales del hombre y soportes de su pensamiento y de su sensibilidad. Básicamente, el hombre construye tecnologías para multiplicar su competencia para la expresión. De ahí que se dice que las herramientas “blandas” (software), como es el caso de los lenguajes y procesos simbólicos, tienen todo que ver con las herramientas “duras” (hardware).⁴⁸³

Teorías, metodologías y objetos tomados de la ciencia, la técnica y la tecnología pasan a formar parte del repertorio de “herramientas” para un arte conceptual-tecnológico, entendido como una práctica que posee, en términos marcusianos, una “potencia liberadora negativa” en contra de la “unidimensionalidad” del pensamiento racional (Marcuse 1964, 100-105; Gilardi 1969, 133). En este sentido, el arte conceptual no solo emplea algunas de esas “herramientas” utilitariamente, sino que funciona como un crisol donde estas se funden y confunden con la propia práctica artística y con otras “herramientas” – *software* y *hardware* –. En las prácticas conceptualistas, por tanto, los nuevos medios tecnológicos forman un “colectivo” (Latour 1999, 362-363) con la poesía, la ideología, la cibernética o cualquier otro ámbito de interés para el artista, con la finalidad de disminuir la distancia entre el arte y la vida. La apropiación de la red de transportes de la *Jet Age* por parte de los *agentes-viajeros*, o del sistema postal por parte del arte-correo, son dos ejemplos de ello ya revisados. En este sentido, Machado y Plaza perseveran en su análisis del modo de trabajo del “artista tecnológico”:

La lógica occidental permite organizar los medios en sistemas y redes universales que son utilizadas como soportes de re-producción de lenguajes, es decir, como vehículos de comunicación, inteligibilidad, representación simbólica y memoria. Mientras, la analógica oriental permite la transgresión de esos caracteres y la creación de objetos propios. Es la producción de “contracomunicación”, el lado sensible de la práctica tecnológica. La comunicación permite que “los fines justifiquen los medios”, en cuanto el arte permite que “los medios justifiquen los fines”. Lo que hace el artista tecnológico no es más que detener el movimiento progresivo-centrífugo de la comunicación simbólica para sustituirlo por el movimiento centrípeto: el icono [...] El ojo del artista tecnológico vuelve dominante la dimensión icónica en un movimiento que va de lo centrífugo (medio que quiere comunicar un mensaje en su dimensión simbólica) a lo centrípeto (la característica material, imagética e icónica, todo lo que es “contracomunicación”).⁴⁸⁴

483 [O universo das ferramentas físicas e o universo das ferramentas “invisíveis”, tais como as linguagens e sistemas de signos em geral, são ampliações dos processos mentais do homem e suportes de seu pensamento e de sua sensibilidade. Basicamente, o homem constrói tecnologias para multiplicar a sua competência para a expressão. Daí porque se diz que as ferramentas “moles” (software), como é o caso das linguagens e processos simbólicos, têm tudo a ver com as ferramentas “duras” (hardware)] (Machado y Plaza 1985, s.p.). Traducción del autor.

484 [A lógica ocidental permite organizar os meios em sistemas e redes universais que são utilizados como suportes de re-produção de linguagens, ou seja, como veículos de comunicação, inteligibilidade, representação simbólica e memória. A analógica oriental, entretanto, permite a transgressão desses caracteres e a criação de objetos próprios. É a produção de “contracomunicação”, o lado sensível da prática tecnológica. A comunicação permite que “os fins justifiquem os meios”, enquanto a arte permite que “os meios justifiquem os fins”. O que faz o artista tecnológico não é mais que deter o movimento progressivo-centrífugo da comunicação simbólica para substituí-lo pelo movimento centrípeto: o ícone. [...] O olho do artista tecnológico torna dominante a dimensão icônica num movimento que vai do centrífugo (meio que quer comunicar uma mensagem na sua dimensão simbólica) ao centrípeto (a característica material, imagética e icônica, tudo o que é “contracomunicação”)] (Machado y Plaza 1985, s.p.). Traducción del autor.

A pesar de la terminología orientalista, influenciada por el pensamiento zen, es posible reconocer en la voluntad teórica de Machado y Plaza una doble vertiente del trabajo del artista relacionado con los nuevos medios: por un lado, una tendencia a emplear la tecnología como canal neutro, y otra que se dirige hacia un uso consciente de las propias condiciones de los medios. El icono, en la semiótica pierceana, es el signo de lo inmediato, que se basa en la identificación del representamen y el interpretante – el significante y el significado saussurianos – (Pierce 1988, 145). Tomando a Pierce como clave interpretativa del texto de Machado y Plaza, la tarea del “artista tecnológico” pasa por volver a lo inmediato: a la cosa como signo de la cosa, a la tecnología como signo de la tecnología. Esta operación de identificación “icónica” es en todo similar al sentido de la ecuación arte-vida en la práctica del artista conceptualista, y pone el foco en conceptos recurrentes en esta investigación, comentados en torno a Ferreira Gullar y al grupo del Arte de los medios. La causa primera de la estrecha relación entre los conceptualismos y los medios tecnológicos debe encontrarse en su propio principio de (auto)consciencia y (auto) crítica, implícito en el arte-vida, sea llamado “dimensión icónica” (Machado y Plaza 1985, s.p.), “paso de la representación a la presentación” (Gullar 1959), u operaciones de “deshabitación” y “discontinuidad” (Masotta 1967a; Carreira 1968). El arte conceptual, inmerso en el análisis y en la visibilización de los marcos operantes, no puede sino incluir la tecnología en su seno, pues esta forma parte del entramado de procesos que conforman su momento histórico. Pero ante la dispersión “centrífuga” de la multiplicación de los “símbolos” en la sociedad tecnológica y de la información, en la que todo vale en tanto sea transmitido por los canales adecuados – esto es, en la que “los fines justifican los medios” –, los artistas conceptuales orientados hacia la tecnología proponen la reterritorialización “centrípeta” de los signos en una “contrainformación” donde el marco queda en evidencia – esto es, donde “los medios justifiquen los fines” (Machado y Plaza 1985, s.p.) –.

A modo de resumen, las causas de la especial relación de las prácticas artísticas conceptualistas con los nuevos medios provenientes de los desarrollos técnicos y tecnológicos del momento pueden resumirse en cinco puntos:

1. La voluntad del arte conceptual de **exceder el marco artístico como un espacio autónomo**, esto es, de superar una teoría y una práctica artísticas que, al no dejarse influir por otras esferas, resultan recursivas y reproductoras de los modos de hacer devenidos de la tradición de la modernidad tardía. Cabe señalar, no obstante, que esta preferencia por lo externo al arte se distingue de la búsqueda de la innovación de las vanguardias y las posvanguardias del siglo XX, ya que estas, en su afán por lo nuevo, no buscan tanto remitir al contexto sociopolítico, cultural y tecnológico, como distinguirse de estadios previos localizados en el interior del espacio disciplinario del arte. En cambio, los conceptualismos artísticos hacen de bisagra entre la sucesión diacrónica, lineal o arborescente, de ciclos de innovación-institucionalización dentro del arte como disciplina, que se dan en los estilos y tendencias vanguardistas – los “ismos” –, y el territorio rizomático y sincrónico de la posmodernidad, en el que se yuxtaponen diversas teorías y prácticas, internas y externas al arte, que no pueden hilarse en un relato unívoco.
2. Como consecuencia del punto anterior, se produce una preferencia por **la**

interdisciplinariedad y la experimentación a través múltiples ámbitos. Esta preferencia opera en un nivel metodológico, en el que el arte conceptual se abre a un trabajo mediante proyectos, de un modo científico-técnico, en ocasiones muy exhaustivo. Pero también funciona como una elección estética – o quizás antiestética –, en base a una formalización con escasas adiciones subjetivas o decorativas, que se centra en la función o finalidad de una idea o una cosa antes que en su aspecto visual.

3. **La influencia del contexto sociopolítico y cultural.** En un espacio-tiempo tan connotado como el del final de la Guerra Fría, en el que el avance científico, técnico y tecnológico cobra un papel preponderante, el contexto afecta al desarrollo de los conceptualismos. La arena internacional y las especificidades de los entornos locales entran en el arte como temas, pero también como ámbitos de intervención, y condicionan al arte *directa e indirectamente*. Los procesos técnicos y tecnológicos, como el desarrollo y extensión de la aviación comercial, de los medios de comunicación como la televisión y el vídeo, o de otros aparatos menores, como la fotocopiadora o el fax, suponen a la vez objetos novedosos y nuevos medios a través de los cuales el arte puede insistir en el desbordamiento de su límite de autonomía. Al mismo tiempo, las teorías y disciplinas – el estructuralismo y postestructuralismo, las derivas del marxismo, la cibernética y la teoría de sistemas, la teoría de la comunicación, el psicoanálisis, la psicología conductista o la sociología, por ejemplo –, pero también las transformaciones epistemológicas producidas por los nuevos medios⁴⁸⁵ – la aceleración de los tiempos, la disminución de las distancias, las posibilidades de trabajar en red, la reproducibilidad *infinita* y de bajo coste, entre otras –, se extienden rápidamente a través de los entramados de transporte y comunicación, mediante publicaciones, redes institucionales o la propia actividad de los agentes. El arte conceptual, desde su (auto)consciencia y contextualidad, atiende a estos procesos de evolución sociopolítica y cultural, siendo influenciado por los mismos, pero también buscando intervenir en ellos, ideologizándose para acercar el arte y la vida.
4. **La profesionalización de los agentes artísticos conceptuales.** El origen de la profesionalización hay que buscarlo en la necesidad de los agentes un sustento vital y laboral que soporte la realización de un arte de difícil difusión y comercialización⁴⁸⁶. Pero al mismo tiempo, en el marco interdisciplinario de los conceptualismos, el desarrollo de profesiones técnicas y liberales – arquitectura, ingenierías, diseños, docencia, etcétera – produce una retroalimentación con las prácticas artísticas, enriqueciendo ambos ámbitos. Esto resulta evidente en el videoarte, tratado en el siguiente subapartado, para el que, en estadios iniciales, es esencial que algunos artistas como Woody y Steina Vasulka o Nam June Paik tengan formación técnica y evolucionen interesándose en ampliar sus conocimientos científico-técnicos.
5. Finalmente, deben señalarse las **posibilidades de difusión y visibilidad** que ofrecen los nuevos medios tecnológicos, sean canales para el transporte o la comunicación, o nuevas

485 Aquello que en su definición de “nuevos medios” Lev Manovich califica como “transcodificación cultural”, y que supone la afectación mutua de las capas culturales y tecnológicas (Manovich 2001, 92-95).

486 En este sentido, la profesionalización es revisada en el subapartado 1.2.3. “La profesionalización de los agentes conceptualistas y sus consecuencias”, en el primer bloque de esta investigación.

técnicas y formatos. A través de ellos y sus facilidades – reproducibilidad, movilidad, inmediatez, costes reducidos, etcétera – los agentes conceptualistas establecen redes, alcanzan territorios, plataformas y compañías afines, imposibles de alcanzar bajo otras condiciones.

Una vez revisadas las causas que conducen al empleo extendido de los nuevos medios en el arte conceptual, a continuación se ofrece un listado de aquellos más relevantes en el espacio sud-atlántico del conceptualismo. A través de ellos se produce una aplicación de la tecnología en el arte conceptual – y viceversa –. Puede articularse una clasificación tentativa de los mismos en base a una distinción práctica entre aquellos medios tecnológicos que están destinados a *captar y almacenar información*, como el vídeo, las fotocopias, la fotografía o las microfichas, y aquellos que se destinan a la *transmisión*, como el teléfono, el fax, el correo, el telegrama, el videotexto o la televisión de barrido lento⁴⁸⁷. El arte por computador podría hacer de bisagra entre estas dos categorías, ya que permite tanto el almacenaje y la reproducción como la transmisión de datos; tanto más cuanto más cerca de la actualidad, a través del uso de satélites primero, e internet, después. Esta clasificación pone en relieve que el uso de este tipo de tecnologías aplicadas al arte no puede desentenderse de un enfoque informacional. A continuación se ofrece una revisión sucinta de cada uno de estos nuevos medios, así como apuntes bibliográficos en relación con cada uno de ellos. Antes que agotar el listado y el análisis de cada uno de los elementos, la enumeración siguiente persigue demostrar la diversidad y heterogeneidad de los nuevos medios empleados en el espacio sud-atlántico del conceptualismo.

A) Vídeo

El vídeo es ampliamente utilizado por agentes conceptualistas y experimentales⁴⁸⁸, tanto en el espacio sud-atlántico como en el nor-atlántico y en otros puntos del globo. El arte conceptual aprovecha las cualidades objetivadoras y documentales del medio, así como la portabilidad de la tecnología, para desarrollar trabajos interdisciplinarios, documentaciones de acciones, o video-instalaciones que incluyen los cuerpos y los comportamientos del propio artista o de la audiencia. El vídeo, en relación al arte conceptual, se trata con detalle en el apartado siguiente de esta investigación, por lo que no se insistirá más en este punto. En el ámbito latinoamericano, Walter Zanini y Arlindo Machado han realizado historias del videoarte en general y, en particular, en Brasil (Zanini, W. 2018; Machado 2003); también se han editado trabajos sobre el medio-vídeo en otros países, como Argentina o Colombia (La Ferla 2008; Charalambos 2000). Asimismo, para una compilación de textos sobre el vídeo en varios países de Latinoamérica – Argentina, Bolivia, Brasil, Haití, Puerto Rico, República Dominicana, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, México, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela – puede consultarse el décimo número de la revista *Brumaria*, “Vídeo en Latinoamérica: una historia crítica” (Baigorri 2008). En España, la teoría del

487 Obsérvese cómo resuena aquí, de nuevo, la propuesta de definición de “nuevos medios” de Lev Manovich, para quien estos aparecen de la confluencia de las “tecnologías informáticas” – destinadas a captar, procesar, almacenar – y las “mediáticas” – destinadas a transmitir – (Manovich 2001, 67-71).

488 Roman Gubern señala que el vídeo “es muy tributario de las experiencias del arte conceptual” (Gubern 1996, 122). Eugeni Bonet también señala algo parecido, como se ha registrado en la primera nota al pie de este subapartado (Bonet 1980, 105).

videoarte se asienta con el libro *En torno al vídeo* (Bonet, Dols, Mercader, Muntadas 1980) – figuras 138a y 138b –; entre las últimas y más completas revisiones del videoarte español están las muestras “VideoStorias” (2011) y “Caras B de la historia del vídeo en España” (2011), así como sus catálogos (de la Torre y Prieto 2011; Aramburu y Trigueros 2011).

B) Correo, correo aéreo, telegrama, fax

El arte-correo es otro fenómeno artístico en el que se produce una interpenetración entre arte conceptual y tecnología. Aunque en este caso el medio tecnológico – el sistema postal – no sea tanto una herramienta de creación como un canal de difusión, su apropiación artística afecta a la materialidad de los trabajos, que deben adaptarse al envío postal y buscar nuevos modos de inserción e incidencia en el cuerpo social. El arte-correo permite el establecimiento de redes transnacionales que escapan a los intentos de control de estados represivos, como bajo las dictaduras en el espacio sud-atlántico, o en los países bajo la órbita soviética. En América Latina destacan importantes artistas de arte-correo, como Clemente Padín⁴⁸⁹ y Jorge Caraballo en Uruguay, Paulo Bruscky en Brasil, Edgardo Antonio Vigo y Graciela Gutiérrez Marx en Argentina, y Dámaso Ogaz en Venezuela. Sin embargo, muchos otros artistas emplean las redes postales y las posibilidades de difusión que estas ofrecen para realizar proyectos más allá del arte-correo, como el español Muntadas en el caso de *On Subjectivity* (Muntadas 1978) – figura 139 –, o el chileno Eugenio Dittborn y sus *Pinturas Aeropostales*, que viene realizando desde los años ochenta hasta la actualidad (Carlos 1998). Existe bibliografía abundante sobre el fenómeno en países determinados de Latinoamérica, como Argentina (Delgado y Romero 2005) o Brasil (Bruscky 1985; Freire, C. 1999, 76-85; Freire, C. 2006, 136-167), así como tratamientos generales de esta práctica en la región (Pianowski s.d.). También en España se ha analizado el fenómeno del arte-correo (Picazo 1980; Sousa 2010; Parcerisas 2007, 219-222; Debeusscher y Santa Olalla 2019). Los artistas postales se apropian de medios y procesos relacionados con los servicios postales, como puede ser el tradicional y mecánico sello de goma (Held 1998), tal y como hace, por ejemplo, el argentino Horacio Zabala en sus trabajos *Art is a Jail* (c. 1972) (Davis 2013) – figura 140 –; pero también el telegrama, un tanto más tecnológico; o el fax, cuyo uso se extiende socialmente hacia la segunda mitad de los setenta, y en el arte durante los ochenta (Bleus 1998). Artistas como Paulo Bruscky dan cuenta del uso del fax en proyectos como la experiencia *Fax-Similarte* (1985), o su *Fax Performance* (1985) (Freire, C. 2006, 128-129) – figura 141 –.

C) Teléfono

En 1966 Marta Minujín realiza, junto a Allan Kaprow y Wolf Vostell, *Simultaneidad en simultaneidad*, un triple *happening* desde Buenos Aires, Nueva York y Colonia en el que se establece un complejo sistema medial formado por televisión, radio, comunicación por satélite y teléfono (Alonso 2005a). Un año después, la argentina realiza *Minuphone* en la Howard Wise Gallery de Nueva York. En colaboración con un ingeniero de Bell Company,

489 Que ya ha sido tratado ampliamente en el subapartado anterior 2.1.2., “Clemente Padín: de las revistas de poesía experimental a un arte ‘inobjetal’ que reconoce la necesidad de un soporte”.

instala una cabina de teléfono que reacciona al marcado de números encendiendo luces, expulsando humos, produciendo deformaciones de la voz e incluso conectando un circuito cerrado de televisión (Alonso 2005b). Dos años después, en 1969, en el Museum of Contemporary Art de Chicago se celebra la exposición “Art by Telephone”, en la que participan algunos de los artistas conceptuales más destacados del espacio nor-atlántico⁴⁹⁰. En 1972, durante los Encuentros de Pamplona, Lugán instala su *Comunicación humana. Teléfonos aleatorios* por la ciudad, que consiste en cuarenta teléfonos interconectados aleatoriamente, veinte más con conexiones temporizadas, y otros cuarenta conectados a un magnetófono con un mensaje pregrabado o música. Asimismo, hay cinco cabinas conectadas con las actividades de los Encuentros, y otras cinco enlazan con lugares “ruidosos”: bares, burdeles, colegios o talleres – figura 142 –. Debe señalarse que este no es el primer proyecto de arte con teléfonos de Lugán, quien poco antes, ese mismo año, presenta *Programa visual para un teléfono* en la Bienal de Venecia, consistente en un teléfono que sirve como controlador de efectos audiovisuales (Saña 2017, 268-275). Como puede apreciarse en los ejemplos anteriores⁴⁹¹, el teléfono es empleado de formas diversas por el arte experimental y conceptual: como mero transmisor de información, como medio-mensaje que puede ser tematizado en sí mismo, como dispositivo de control de otros procesos y artefactos, o como objeto material, con aspecto, uso y connotaciones específicas. La bibliografía sobre el arte por teléfono en el espacio sud-atlántico es dispersa, encontrándose en apuntes relacionados con casos de estudio como los anotados.

D) Arte por computador

El arte por computador en el periodo de estudio queda, sobre todo, en el ámbito de las *formas computables*, esto es, de la gráfica generada con algoritmos, pero también se dan algunos casos de trabajos en música electrónica o la simulación de escritura. En general, el desarrollo de los ordenadores permite escribir programas en código para llevar a cabo operaciones, realizar permutaciones y calcular de modo rápido y dinámico. Pero tendrán que pasar décadas hasta que la tecnología avance lo suficiente como para servir de base a proyectos basados en la acumulación e interrelación de datos – bases de datos e hipervínculos –. Ya sido anotada la exposición “Cybernetic Serendipity” (1969) del Institute of Contemporary Art como uno de los hitos seminales de arte por computador

-
- 490 Entre ellos, Siah Armajani, Arman, Richard Artschwager, John Baldessari, Iain Baxter, Mel Bochner, George Brecht, Jack Burnham, James Lee Byars, Robert H. Cumming, Francois Dallegret, Jan Dibbets, John Giorno, Robert Grosvenor, Hans Haacke, Richard Hamilton, Dick Higgins, Davi Det Hompson, Robert Huot, Alain Jacquet, Ed Keinholz, Joseph Kosuth, Les Levine, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Richard Serra, Robert Smithson, Guenther Uecker, Stan VanDerBeek, Bernar Venet, Frank Lincoln Viner, Wolf Vostell, William Wegman y William T. Wiley. Wolf Vostell deja una serie de números y fechas a los cuales, si se llama, se reciben instrucciones para happenings de un minuto; Sol LeWitt da instrucciones por teléfono para desarrollar un dibujo, como realizase László Moholy-Nagy en los años veinte (Katzive 1969).
- 491 Podrían nombrarse muchos otros casos. Por ejemplo, Roberto Jacoby incluye un teléfono y un contestador automático *Circuito automático* (1967), un *happening* en el que cuelga por las calles un cartel con las fotografías de un hombre y una mujer separados por un número telefónico; si se llama al mismo, el contestador, tautológicamente, informa al oyente que ese dispositivo no recibe mensajes, sino que los emite (Vindel 2014, 92). También Valcárcel Medina usa el teléfono en sus acciones en su viaje a Latinoamérica, especialmente en *El porcentaje de arte que debe (o puede) tener (o tiene) la vida y el porcentaje de vida que debe (o puede) tener (o tiene) el arte* (1976). Véase el subapartado 1.3.2., “Muntadas y Valcárcel Medina a través de Latinoamérica: dispositivos conceptuales cuasi-antropológicos”.

en el mundo. Este se organiza en tres secciones que dan una idea del estado del arte por computador en el momento:

1. Gráficos generados por ordenador, películas animadas por ordenador, música reproducida por ordenador, y poemas y textos de ordenador.
2. Dispositivos cibernéticos como obras de arte, entornos cibernéticos, robots de control remoto y máquinas de pintar
3. Máquinas que demuestran los usos de las computadoras y un entorno que trata de la historia de la cibernética⁴⁹²

Simón Marchán, quien realiza una breve genealogía del arte por computador en su *Del arte objetual al arte de concepto*, señala algunos aspectos interesantes de este tipo de prácticas, como que el proceso de realización final del proyecto pierde importancia frente escritura de los programas; la pérdida de unicidad de la obra, que bajo la computación es repetible, convirtiéndose en un “múltiple”; o el hecho de que la estética numérica y generativa “exacerba el informativismo”, provocando el trabajo con “signos sin significación”. Marchán también liga la aparición de este modo tecnológico del arte a un contexto capitalista, el de la “ideología tecnocrática”, aunque no por ello desdeña sus posibilidades (Marchán 1972, 131-139)⁴⁹³. La historiografía ha tratado estas prácticas de arte por computador en el espacio sud-atlántico de un modo nacional o regional. En España, aparte del mencionado trabajo de Marchán, el proyecto colectivo de investigación *Desacuerdos* ha compilado textos y documentos del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (Carrillo, Estella y García-Merás 2005, 15-43). En América Latina, la historia del arte por computador varía entre países y, en general, se produce en aquellos más ricos o mejor conectados internacionalmente. En Brasil, Walter Zanini destaca el caso casi único y pionero de Waldemar Cordeiro (Zanini, W. 2018, 286-294) – figura 143 –. En Argentina se encuentra el caso del CAYC, narrado en primera persona por el propio director del centro, Jorge Glusberg (Glusberg 1969), y más tarde por la historiografía nacional del arte (Alonso 2005a). También existen algunos casos aislados de artistas que orientan su práctica hacia la computación y la cibernética, como Manuel Felguérez (Serviddio 2012, 80-89). La historiografía del fenómeno en el continente, sin embargo, se presenta como fragmentaria (Alonso 2002; Mariátegui 2003; Figueroa 2018).

E) Fotocopia / Xerox

El arte con fotocopias – que en algunos lugares, como en Brasil, se conocen como Xerox por una sustitución de la cosa por la marca comercial – se relaciona estrechamente con las prácticas conceptuales debido a la voluntad de estas de trabajar con documentos y

492 [1. Computer-generated graphics, computer-animated films, and -played music, and computer poems and texts / 2. Cybernetic devices as works of art, cybernetic environments, remote-control robots and painting machines / 3. Machines demonstrating the uses of computers and an environment dealing with the history of cybernetics] (Reichardt 1968, 5). Traducción del autor.

493 Véase el subapartado 2.2.1., “La conciencia de una “ideología tecnocrática” en el seno de las tensiones entre arte, técnica y tecnología”.

múltiples. El blanco y negro y el deterioro de la fotocopia forman parte del imaginario estético conceptualista, y se constituyen como rasgos distintivos de unas prácticas artísticas que dan prioridad a aspectos de velocidad, movilidad y multiplicidad antes que al acabado formal y la durabilidad. El escritor español José Luis Campal apunta algunas propiedades de lo que denomina “electrografía” o “Copy-Art”, entre las que destacan una “desjerarquización” del arte y una repetibilidad que, en vez de restar protagonismo al creador y oponerse tajantemente a la unicidad de la obra, abren nuevos campos de acción al permitir a los artistas actuar en el proceso electromecánico, produciendo procesos de transformación únicos en las fotocopias (Campal 1995). La fotocopia se emplea extensamente en la preparación y fotocomposición de dossiers y proyectos propositivos (Mercader 1976), en collages, en arte-correo e incluso en performances y arte de acción – como la *Xeroperformance* (1980) del brasileño Paulo Bruscky (Freire, C. 2006, 118-127) –, debido a los bajos costes, la facilidad de copia y la procesualidad del proceso técnico de las máquinas de fotocopiar. En Brasil la “xerografía” tiene una especial importancia en relación a los conceptualismos. Desde mediados de los setenta, artistas como Nelson Leirner, Bené Fontelles, Mário Ishikawa, Paulo Bruscky, Ivald Granato, Roberto Keppler, Genilson Soares, Julio Plaza, Regina Silveira, Vera Chaves Barcellos y el grupo alrededor del Espaço N.O. en Porto Alegre⁴⁹⁴, o Hudinilson Jr., utilizan el medio – figura 144 –. Este último realiza en 1978 su publicación de artista *Xerox Action*, que se lanza en la Pinacoteca do Estado de São Paulo, dando inicio a una colaboración, en forma de taller abierto y participativo. Asimismo, Hudinilson Jr. consigue el apoyo del museo y de Xerox Brasil – compañía estadounidense muy abierta a colaborar con artistas – para organizar un taller de arte con fotocopidora, que tiene como consecuencia las exposiciones “Xerografía” (1980) y “Arte Xerox Brasil” (1984). Existe abundante bibliografía e información al respecto, tanto en publicaciones como en los archivos de la Pinacoteca do Estado de São Paulo y el Arquivo Multimeios del Centro Cultural São Paulo⁴⁹⁵. Asimismo se han realizado numerosas exposiciones recientes en revisión al tema, como “Xerografía: Copyart in Brazil, 1970-1990” [Fotocopiado: Arte de la copia en Brasil, 1970-1990] (2017) en la Universidad de San Diego, en los Estados Unidos, o “Caderno de xerox – xerografia nos anos 70 em São Paulo” [Cuaderno de fotocopias – fotocopiado en los años 70 en São

494 En los tres años de duración del Espaço N.O., de 1979 a 1982, se celebran numerosas exposiciones de arte hecho con fotocopias, entre ellas “Discriminació de la dona”, de la catalana Eulàlia Grau, en julio de 1980. Entre otras, “Gerox”, en mayo de 1980, con entre otros, Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Marcelo Nitsche, Nelson Leirner, Rafael França, Leon Ferrari, Genilson Soares, o Mira Schendel; “Arte Xerox de Porto Alegre”, en agosto de 1980, con Heloisa Schneiders, Mário Rohnelt, Cris Vigiano, Regina Coeli, Milton Kurtz, Carlos Wladimirsky, Rogério Nazari, Ana Torrano, Julio Viegas y Vera Chaves Barcellos; “Arte Xerox a cores de New York”, también en agosto de 1980; “Xerografías”, una derivación de la muestra de la Pinacoteca de São Paulo de 1980; “Xerografia”, de Roberto Nazari, en diciembre de 1981; o “Xerox Action”, de Hudinilson Jr., en marzo de 1982 (Casa de Cultura Mário Quintana 1995).

495 En el Centro Cultural de São Paulo se encuentra el trabajo sin datar *O problema da Xerografia nos anos 70 em São Paulo: Uma contribuição para o estudo do conceito dos Multimedia no meio artístico brasileiro*, de Lisbeth Rebole Gonçalves, bajo la denominación archival [P 671/AP TP 62]. Se trata de un trabajo de investigación realizado en 1980 para el Centro de Pesquisa de Arte Brasileira del extinto Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART) de la Prefeitura do Município de São Paulo. En sus veinte páginas realiza una breve historia de del arte-xerox en Brasil. La parte final del trabajo recoge citas y testimonios de Walter Zanini y Julio Plaza, así como la transcripción del “Debate: A xerografia como reprodução e como linguagem artística” [Debate: la fotocopia como reproducción y como lenguaje artístico] realizado en la Pinacoteca do Estado de São Paulo en junio de 1980.

Paulo] (2018) en el Centro Cultural de São Paulo, entre otras.

F) Los medios químico-tecnológicos: Fotografía, diapositivas, proyecciones de diapositivas, microfichas

La fotografía es un medio ampliamente utilizado por el arte, desde mucho antes de la aparición de los conceptualismos. Pero sus cualidades documentales, y la evolución técnica con respecto a los dispositivos fotográficos, los modos de revelado y los modos de proyección y exhibición, lo hacen uno de los medios preferidos por los agentes conceptualistas para documentar sus proyectos y propuestas, especialmente aquellos efímeros o de acción. Un buen ejemplo de empleo de fotografía como medio documental puede observarse en *Memória de Barcelona* (1977) – figuras 145a y 145b – de la artista brasileña Vera Chaves Barcellos, quien realiza series completas de fotografías de pintadas callejeras en la ciudad española en un momento histórico clave tras la muerte de Franco. La foto-documentación en forma de ensayo visual de Chaves Barcellos muestra las diferentes reivindicaciones del momento (Soulages 2009, 150-151). El desarrollo tecnológico aporta la diapositiva y el proyector de diapositivas, que permiten reproducir y proyectarlas en gran tamaño, organizadas en secuencias continuas. Juan Acha señala que estas proyecciones secuenciales son utilizadas en ámbitos extra-artísticos como la educación y el comercio, la publicidad y la industria, así como en los espectáculos. El crítico peruano-mexicano se interesa por la posibilidad de realizar “proyecciones múltiples que cubren trescientos sesenta grados”, revisando sus propiedades secuenciales y de simultaneidad, en instalaciones con varios proyectores, incluso con cualidades ambientales. También observa que “[a]l parecer, la sucesión de imágenes se graba mejor en nuestra memoria”, y por tanto las relaciona con la propaganda, sí como con cierto ilusionismo que, pese a la anti-narratividad que suelen presentar las proyecciones múltiples, las conduce al terreno del espectáculo (Acha 1981a, 176-177). Muntadas, por ejemplo, incluye las proyecciones de diapositivas en *Confrontations* (1974) – figuras 78a, 78b y 78c –; huyendo de cualquier espectacularización, las proyecciones múltiples le sirven para mostrar documentalmente el paisaje urbano de Nueva York, que contrapone al paisaje televisivo, de modo que el conjunto se erige en una exposición crítica de lo que más tarde teorizará como “paisaje de los media” (Muntadas 1982). Las microfichas, o microfilmes, con el mismo mecanismo químico-tecnológico que la diapositiva, se emplean para reducir textos o imágenes con técnicas fotográficas, de modo que ocupen muy poco espacio. Posteriormente deben reproducirse con aparatos de retroiluminación y ampliación. Suelen utilizarse en bibliotecas y archivos, aunque en la actualidad se encuentran en desuso. A pesar de que suponen una técnica de escaso empleo en el arte, Regina Silveira y Rafael França proponen una exposición, “Artemicro”, en 1982 – figura 146 –, para el Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo, y que circula por el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, la Bath House de Dallas y la Cooperativa Diferença de Lisboa. Invitan a treinta y dos artistas, entre otros a León Ferrari, Nelson Leirner, Genilson Soares, Bené Fontelles o Julio Plaza, a realizar trabajos gráficos en un formato de doce fotogramas. En este ejemplo nuevamente se aprecia la voluntad del arte conceptualista de experimentar con formatos novedosos que permitan establecer redes y conexiones y

hacer circular ampliamente los trabajos de arte. La muestra es realizada en colaboración con la empresa Microformas e Sistemas (IMS), y con la asistencia de Frederic Litto – profesor de la Escola de Comunicação e Artes de la Universidade de São Paulo (ECA-USP) –. En el caso de las microfichas, resulta de nuevo evidente una relación entre prácticas artísticas y desarrollo técnico fomentada por la creciente profesionalización de los agentes conceptualistas en ámbitos tangenciales al campo del arte, como la docencia, pero también la biblioteconomía y la archivística (Amaral 2004, 52).

G) Tecnologías de datos: *Slow Scan TV* y videotexto

Eugeni Bonet invita a interpretar “en un sentido de pluralidad y abundancia” el conjunto de prácticas de “televisiones” aparecidas en los sesenta y setenta que intentan operar más allá de la unidireccionalidad de la televisión comercial (Bonet 1997, 35). Entre ellas se encuentra la *Slow Scan TV* [televisión de barrido lento], que es un medio de envío de imágenes de baja resolución por radio o satélite. Su uso como medio artístico data de 1978, cuando Bill Bartlet, Liza Bear y Willoughby Sharp comunican Nueva York, Memphis, San Francisco, Victoria (Australia), Vancouver y Toronto a través del proyecto *Hands across the Board* (Prado 1997, 80). Muntadas, que conoce a Sharp desde su llegada a Nueva York en 1971, participa en 1979 en la experiencia *PACIFIC RIM / SLOW SCAN* en la Vancouver Art Gallery, conectando ese centro con Western Front, en la misma ciudad, Open Satellite, en Victoria, y el MIT en Cambridge (Danzker 2011, 62)⁴⁹⁶. En 1982 Julio Plaza, desde São Paulo, organiza una muestra colectiva de videotexto, pionera en el mundo, “Arte pelo telefone: Videotexto” (Prado 1997, 83; Santaella 2003, 170). Acogida por el Museu da Imagem e do Som (MIS), en ella participan los artistas Carmela Gross, Leonora de Barros, León Ferrari, Mário Ramiro, Omar Khouri, Paulo Miranda, Paulo Leminsky, Régis Bonvicino y Roberto Sandoval. Al presentar la muestra en prensa, Plaza explica el funcionamiento del dispositivo: “Mediante la asociación del teléfono, el televisor, el computador y un pequeño teclado, el usuario de videotexto, a través de un rápido tecleo, semejante a una llamada telefónica, puede tener acceso a los más variados tipos de información: visual, imágenes, y verbal, textos”⁴⁹⁷. La experiencia organizada por Plaza se repite un año después en la 17 Bienal de São Paulo (1983)⁴⁹⁸ – figura 147 –.

496 Muntadas forma parte del equipo del Center for Advanced Visual Studies del Massachusetts Institute of Technology (MIT) hasta 2014, y en ese contexto coordina, durante comienzos de los ochenta, varios equipos que producen estas conexiones internacionales a través de una tecnología similar, el *videophone* (FBSP 1983, 143-144). Ya fuera del periodo de estudio de esta investigación, en 1986, Otto Piene y José Wagner García conectan el MIT con la ECA-USP, y a través de *Slow Scan*, el primero envía un manifiesto sobre “*sky art*” [arte del cielo], una tendencia promulgada por Piene que aúna arte, diseño y ecología (Claus 1988, 16).

497 [Pela associação do telefone, do televisor, do computador e um pequeno teclado, o usuário do videotexto, através de uma rápida teclagem, semelhante a uma chamada telefônica, pode ter acesso aos mais variados tipos de informação: visual, imagens e verbal, textos] (Anónimo 1982). Traducción del autor.

498 En esta segunda ocasión hay varias subdivisiones del contenido: “Arte visual”, con los artistas Ana Aly, Anna Carreta, Leda Catunda, Alez Flemming, Walter García, Carmela Gross, Nelson das Neves, Sérgio Romagnolo y Ana Maria Tavares; “Arte poesia”, con Leonora de Barros, Samira Chalhoub, Omar Khouri, Paulo Leminski, Philadelpho Menezes, Paulo Miranda y Alice Ruiz; “Arte narrativa”, con Maria Inês dos Santos Duarte, Carlos Gardin, Maria Aparecida Junqueira, Maria dos Prazeres Mendes, Maria Rosa Duarte Oliveira, Maria José Palo, Leon Ferrari, Paulo Garcez, Amador Ribeiro Neto y Luisa Santaella; “Arte sobre arte”, con Julio Plaza y Regina Silveira; “Arte sobre meio”, con Vera Chaves Barcellos, Wagner García, Nona Moraes y Monica Nador; “Interarte”, con Eduardo Duar, Adriana Freire, Jac Leirner, Rozélia Medeiros y Mário Ramiro; y finalmente la sección “Você é o crítico” [Usted es el crítico], que permite a los “usuarios” introducir su opinión, tornando la

El uso de todos los anteriores medios tecnológicos para la producción y difusión del arte conceptual conlleva, necesariamente, una serie de consecuencias. Tales efectos deben valorarse no solo respecto al estado de las cosas en el periodo de estudio, sino también a su evolución en el contexto general de avance de la tecnología desde esos años hasta la actualidad. Desde una mirada retrospectiva, una de las consecuencias más importantes del empleo de los “nuevos medios” es la **obsolescencia**, pues muchas de estas tecnologías han quedado en desuso, sin modo de actualizarse. Asimismo, algunas prácticas han quedado obsoletas, no ya por una pérdida de sus posibilidades técnicas, sino por el propio desarrollo del campo artístico. El arte-correo, por ejemplo, pierde fuerza con la saturación producida por la enorme extensión de sus prácticas⁴⁹⁹, pero también debido a que otras tecnologías más rápidas y eficaces ganan terreno a la comunicación postal. Otros medios, como las microfichas, el videotexto o incluso el vídeo, necesitan hoy en día de emulación y traducción a tecnologías actuales para rescatar sus contenidos, ya que los dispositivos que los sustentan han quedado anticuados en el rapidísimo ritmo de sustitución capitalista.

También debe plantearse la **tensión entre la elitización o democratización** que planea sobre el empleo de los medios tecnológicos. Por un lado, en un campo del arte que todavía arrastra supuestos modernistas, la precedencia resulta un valor, y quien primero tiene acceso a estas tecnologías puede erigirse como pionero – tal y como sucede con el conocido evento en el *Café au Go Go* (1965) de Nam June Paik – figura 148 –, comentado al comienzo del apartado siguiente –, a pesar de que los condicionantes para la posesión de tales medios sean en ocasiones meramente coyunturales. Sin embargo, a décadas de distancia, el proceso historiográfico ha afinado sus lecturas; aunque el habitus del agente no sea un criterio de valoración, sí se han sistematizado criterios como la adecuación de los proyectos a los medios, el interés para el contexto o el número de conexiones de la red de influencias de un agente, un aparato o un medio, que ayudan a crear un relato de la relación arte-tecnología en el cual se recuperan y destacan algunas experiencias influyentes. Por otra parte, la discusión alrededor de si este tipo de prácticas artísticas deshacen los roles fijos artísticos y comunicativos, y sobre la univocidad de los medios de comunicación de masas todavía continúa hoy en día, cincuenta años después. En principio, las tecnologías pueden ser empleadas por el gran público para crear contenidos, democratizando el acceso a los medios de producción de información. Pero los condicionantes tecnológicos suponen un acceso limitado a la tecnología, por un lado, y por otra parte corren el peligro de fomentar acriticamente la “ideología tecnocrática”. La tensión entre costes, acceso y capacidad de difusión de un mensaje a través de un nuevo medio como el vídeo es ampliamente discutido, por ejemplo en la mesa redonda en torno al vídeo que se organiza para la muestra de Muntadas “Films, Videotapes, Videocassettes” (1974) en la madrileña Galería Vandrés:

NACHO CRIADO — Ya que se ha mezclado la cosa de tipo económico al decir que [el vídeo] es muy

comunicación interactiva (Plaza 1983).

499 Hasta el punto que Horacio Zabala y Edgardo Antonio Vigo organizan en Argentina una “Última Exposición Internacional de Arte Correo” (1975), que Zabala considera como una “interrupción simbólica” de este tipo de prácticas que, a partir de entonces, pierden importancia en su trayectoria (Davis 2013, 16).

caro, yo quiero decir, cuanto cuesta, por ejemplo, un tórculo y hacer una edición de grabados? A cuantas personas afecta una tirada de grabados y a cuantas personas afecta, por ejemplo, el vídeo? Entonces, como inversión, qué resulta más rentable? Que 5 millones de personas puedan ver un vídeo hoy, mañana, pasado y aquí, en Asia, en Europa, en todas partes, o 1000 grabados por ejemplo que necesitan un tórculo, un tórculo me parece también vale un poquito de dinero. (Bonet 1974, s.p.)

Resulta interesante cómo Nacho Criado se interesa por la proporción entre costes, procesos, acceso y difusión, poniendo en relieve la capacidad del medio-vídeo para competir con otros medios tradicionales como el grabado. En el espacio sud-atlántico del conceptualismo, y especialmente en Latinoamérica, la diatriba entre elitización y democratización respecto a la relación arte-tecnología se plantea también a una escala mayor, en términos geopolíticos. En terminología de Marta Traba, hay una lucha entre una “cultura de la resistencia” contra una “estética del deterioro” producida por la infiltración de modos culturales y artísticos europeos y, sobre todo, estadounidenses (Traba 1973; 2009). Sin embargo, pese a lo que esta crítica postula, el vídeo y otros medios tecnológicos como los anteriormente comentados se emplean, en muchas ocasiones, para visibilizar y difundir cuestiones invisibilizadas, censuradas o de difícil acceso.

En todo caso, tal y como apunta Nacho Criado en la cita anterior, no puede desdeñarse la capacidad de los medios tecnológicos de **multiplicar la difusión** de las prácticas artísticas conceptualistas, como se revisa en el apartado siguiente. El arte-correo, las publicaciones y los festivales de vídeo son ejemplos excelentes que llegan a conectar lugares tan distantes como América Latina y Europa del Este (Kemp-Welch 2012), así como generan corrientes de amistad y solidaridad transnacionales. Finalmente, una última consecuencia del empleo de medios tecnológicos en el arte conceptualista es el riesgo de **caída en un “arte sintáctico”**, con el peligro de crear una “mística de los medios” (Marchán 1972, 141-148). La depuración del lenguaje artístico a través de la tecnología, si bien facilita una universalidad que favorece su traducción en distintos contextos, lo hace a costa de perder capacidad significativa frente a una preponderancia de la sintaxis. De este modo pueden generarse algunas contradicciones, como un exceso técnico-tecnológico que devuelva sin quererlo una apariencia aurática a trabajos supuestamente sin aura, como los múltiples; una homogeneización de los procesos, las propuestas y los resultados artísticos; o una confianza excesiva en la neutralidad de unos medios subrepticamente connotados por una “ideología tecnocrática”.

2.3. 1965-1985. TV / VT: La televisión y el vídeo como opciones para el arte conceptual en la sociedad de los medios

2.3.1. La imagen electrónica y sus posibilidades: video-documentación, video-instalación, media-about-media.

En 1965 Nam June Paik consigue en primicia un videograbador portátil Sony Portapak⁵⁰⁰ – figura 149 –, con el que graba desde un taxi imágenes del Papa Pablo VI, en visita a Nueva York (Paik 1965; Sichel 2006, 391; Zanini 2018, 204-205). Las difunde los días 4 y 11 de octubre, en dos sesiones para algunos colegas⁵⁰¹, a través del aparato de televisión del Café Au Go Go, y titula al evento *Electronic Video Recorder* [Grabador electrónico de vídeo] – figura 148 –. En el *flyer* que anuncia el evento, el artista ofrece algunos comentarios sobre la tecnología del vídeo aplicada al arte que resultan preclaros desde una mirada actual⁵⁰². Señala la inmediatez del medio-vídeo y las posibilidades de la síntesis electrónica de imagen, previendo el uso que harán los videoartistas, los artistas conceptuales y los de performance poco después: “no solo ves tu imagen instantáneamente y encuentras cuáles son tus malos hábitos, sino además te ves deformado de 12 maneras, solo posibles por medios electrónicos”⁵⁰³. Para Paik el vídeo se aproxima a prácticas tecnológicas como la música electrónica, en base a una perspectiva de profesionalización que él mismo cumple, y resulta clave en el desarrollo primero del videoarte: los artistas se tornan técnicos, que trabajan con “condensadores, resistencias y semiconductores, tal y como trabajan hoy con pinceles, violines y cachivaches”⁵⁰⁴. Pero Paik también entiende el medio-vídeo en

500 El Portapak de Sony es el primer modelo comercial de videograbador portátil. Aunque Paik lo obtiene en 1965, solo pasa a comercializarse tres años después (Dols 1978, 77; Ryan 1988, 299). Consta de un magnetoscopio de bobina abierta que, gracias a una cámara conectada por un cable, graba en una cinta magnética de media pulgada una señal de vídeo y audio. En la segunda mitad de los años sesenta, y a lo largo de toda la década siguiente, estos aparatos tecnológicos de vídeo portátil suponen una revolución en el campo del arte, ya que permiten que aquellos artistas con acceso a ellos e interés en el medio tengan la posibilidad de capturar imágenes en movimiento y sonido directo en casi cualquier lugar. El Portapak permite también grabar y reproducir múltiples veces una misma cinta, ahorrando costes y facilitando el montaje.

501 Poco después Paik presenta también ese vídeo en la sede neoyorquina de la Galería Bonino. Esta galería, que también tiene sucursales en Buenos Aires y Rio de Janeiro, abre en 1963 la sede en Nueva York, desde donde se suma a un proyecto político-cultural de difusión del arte latinoamericano en los Estados Unidos, apoyando no solo la compra-venta de arte, sino también propuestas más experimentales (Giunta 1995, 421).

502 Eugeni Bonet destaca la clarividencia de Paik: “actuaba como pionero, pero también como futurólogo” (Bonet 1980, 116).

503 [not only you see your picture instantaneously and find out what kind of bad habits you have, but see yourself deformed in 12 ways, which only electronic ways can do] (Paik 1965, s.p.). Traducción del autor.

504 [Someday artists will work with capacitors, resistors & semi-conductors as they work today with brushes, violins

relación al ámbito general de los medios de comunicación de masas – en el que la televisión es preponderante – abordándolo desde una perspectiva artística. Apunta que, igual que el “parámetro Sexo” está poco desarrollado en la música, la “variabilidad” y el “indeterminismo” sufren el mismo “subdesarrollo en el arte óptico”⁵⁰⁵. Y, en este sentido, propone que “como el collage sustituyó a la pintura al óleo, el tubo de rayos catódicos sustituirá al lienzo”⁵⁰⁶.

Electronic Video Recorder ha pasado a la historia occidental del arte como uno de los momentos seminales del videoarte (Dols 1978, 77; Zanini 2018, 204)⁵⁰⁷. Pero aquí no interesa hacer una revisión exhaustiva de la aparición y el desarrollo del vídeo como género artístico, pues es un tema ya tratado con abundancia por la historiografía, tanto en el mundo como por regiones y países⁵⁰⁸. Este subapartado gira, en cambio, en torno a los puntos de encuentro entre el arte conceptual y vídeo, para lo cual las perspectivas propuestas por Paik sobre la relación del medio-vídeo con la percepción del espacio-tiempo, con otras disciplinas y con el propio campo artístico, resultan claves interpretativas esenciales. Las características de este nuevo medio lo hacen una herramienta que, aplicada al arte, resulta de preferencia para los artistas conceptualistas. Pero antes de revisar la relación específica entre vídeo y conceptualismo, resultará útil analizar el medio en sí mismo y, especialmente, en su triangulación con el cine y la televisión.

Paik, como ha quedado anotado, sitúa los orígenes tecnológicos del vídeo en experimentaciones con la música electrónica, pero también con la televisión. Desde España, y ya en 1980, Antoni Mercader señala que la aparición del vídeo se relaciona con el paso del “sistema gramofónico” – registro mecánico – al “magnetofónico” – registro electromagnético – para la conservación del sonido; pero sobre todo surge de la conjunción del sistema magnetofónico con los sistemas televisuales de transmisión de imágenes a distancia (Mercader 1980, 10-12). La televisión, que

& junk] (Paik 1965, s.p.). Traducción del autor.

505 [Variability & Indeterminism is underdeveloped in optical art as parameter Sex is underdeveloped in music] (Paik 1965, s.p.). Traducción del autor.

506 [As collage technic [sic] replaced oil paint, the cathode ray tube will replace the canvas] (Paik 1965, s.p.). Traducción del autor.

507 En ocasiones se señalan otras fechas como clave para el inicio del videoarte, como 1963, año en que el propio Paik, pero también el artista alemán Wolf Vostell, realizan instalaciones con aparatos televisivos (García 2008, 69; Zanini 2018, 202). Asimismo, en algunas otras cronologías, se destaca como inicio del videoarte, no tanto el vídeo portátil, sino otros dos procesos: la entrada de los artistas en el ámbito televisivo y sus experimentaciones electrónicas para el tratamiento de la imagen sintética (Ryan 1988, 299-300). Se apuntan incluso fechas anteriores, en los años cincuenta, con el lanzamiento del *Manifiesto del movimiento spaziale per la televisione* [Manifiesto del movimiento espacial para la televisión] (1952) de Lucio Fontana (Zanini, W. 2018, 201).

508 El tema ha sido abordado de muy diferentes modos, desde los años setenta hasta la actualidad, en ensayos, historias del vídeo y compilaciones de textos de videoartistas (Silj 1979; Fagone 1990; La Ferla 1997; Bellour 2009; Blom 2016; Bonet 2017). En territorios del espacio sud-atlántico, el vídeo también ha recibido una extensa atención. En Latinoamérica se han llevado a cabo algunas iniciativas de revisión regionales (Baigorri 2008), así como nacionales, por ejemplo en Argentina (La Ferla 2008), Brasil (Machado 2003) o Perú (Arca y Jara 2018), entre otros. En España, Joaquim Dols, Eugeni Bonet, Antoni Mercader y Muntadas editan en 1976 *Dossier: Video*, una publicación seminal que posteriormente conduce al trabajo *En torno al vídeo*, que desde su edición en 1980 todavía hoy se erige como una referencia en el ámbito español (Bonet, Dols, Mercader y Muntadas 1976; 1980) – se ha llegado a editar una publicación sobre este trabajo, *En torno a en torno al vídeo* (Fundación Rodríguez 2010) –. Autoras como Laura Baigorri, y comisarias como Blanca de la Torre e Inma Prieto, o Nekane Aramburu y Carlos Trigueros, han sido responsables por revisiones y compilaciones del medio (Baigorri 2002; De la Torre y Prieto 2011; Aramburu y Trigueros 2011). Asimismo, en el proyecto *Desacuerdos* se ha elaborado un “Dossier vídeo: documentos para una historia del videoarte en el estado español” (Carrillo, Estella y García-Merás 2007).

hasta mediados de los años cincuenta era una tecnología de transmisión y no de almacenamiento, adquiere la capacidad de guardar sus contenidos en la “memoria” electromagnética de las cintas de vídeo (Antin 1975, 62)⁵⁰⁹. Desde entonces, al medio televisivo le es posible alcanzar destrezas sintácticas y de edición similares a las del cine. Por ejemplo, a través del retraso de las emisiones y del montaje, esta “memoria” permite la creación de tiempos ilusorios (Antin 1975, 58)⁵¹⁰. De este modo, en el transcurso de los años sesenta y setenta, la televisión pasa a ser entendida como un competidor voraz del cine, poniéndolo en crisis:

Se cumple de nuevo aquello de que todo medio devora a – o es devorado por – un medio anterior; un predecesor que tiene ya su propia historia y su propia tradición. La televisión pues, en general, no hace televisión, sino que hace cine, que a su vez hace teatro, que a su vez hace narración (realista o ficcional). (Bonet 1980, 105)

Eugeni Bonet continúa la cita apuntando que esa asimilación de los medios anteriores por los nuevos responde principalmente a causas económicas y de prospección de beneficios⁵¹¹. Los medios comerciales como la televisión se dedican a la explotación de los recursos ya explorados, de resultado asegurado, y por tanto no profundizan en las propias especificidades comunicativas y sintácticas de sus lenguajes. Las posibilidades de desarrollo de un lenguaje videográfico autónomo quedan enmarcadas en una actividad artística experimental. Sin embargo, cabe señalar que algunos cineastas experimentan sobre la relación del medio-vídeo con el cine, ensanchando los límites del lenguaje cinematográfico en el sentido contrario al apuntado por Bonet en la cita anterior. Aunque excepcionales, pueden mencionarse los casos de Jean-Luc Godard – *Numéro Deux* (1975) –, Michelangelo Antonioni – *El misterio de Oberwald* (1980) – y Francis Ford Coppola – *Corazonada* (1982) – (Zanini, W. 2018, 208; Gubern 1987, 348-351; 1996, 121-122).

Pero, si la relación del cine con la televisión está estructurada en torno a la absorción de los recursos del primero por la segunda en base a criterios comerciales, el vídeo artístico no puede dejar de observar y criticar este proceso de fagocitación medial, erigiéndose como una práctica opositiva. A pesar de que a finales de los años sesenta algunos videoartistas estadounidenses, canadienses y alemanes acceden a la televisión para elaborar programas experimentales, desarrollar sintetizadores de imagen y emitir propuestas artísticas audiovisuales e interactivas⁵¹², esta relación responde más a una necesidad de renovación creativa del medio fomentada por las propias televisiones en su beneficio – y sustentada por la necesidad de los artistas de acceder

-
- 509 Joaquim Dols señala que es la empresa estadounidense Ampex quien desarrolla y fabrica entre 1952 y 1956 el primer “video-tape-recorder” (Dols 1978, 66-70).
- 510 En este sentido, se debe señalar que Walter Zanini califica el tiempo cinematográfico como “compactado”, y el videográfico como “real” (Zanini, W. 2018, 207). Sin embargo, la grabación en cintas de vídeo también permite esa “compactación”.
- 511 Bolter y Grusin en su trabajo sobre la “remediación” en los “nuevos medios”, también apuntan hacia esta absorción del cine por parte de la televisión, en un proceso en el cual sus espacios específicos se confunden (Bolter y Grusin 2000, 185-187).
- 512 Eugeni Bonet realiza una amplia descripción de las actividades de artistas en las televisiones estadounidenses KQED de San Francisco, WGBH de Boston y WNET de Nueva York, así como en la alemana WDR de Colonia y otras en Europa y Canadá (Bonet 1980, 120-134; 153-158).

a recursos tecnológicos muy costosos, en manos de las compañías de televisión – que a una verdadera voluntad de colaboración mutua (Dols 1978, 76-86; Ryan 1988, 300; Bonet 1997, 34-36; Zanini 2018, 225-229). La rápida institucionalización de algunos artistas de vídeo⁵¹³, unida a la tendencia del medio televisivo hacia el ámbito comercial, tal y como lo hemos conocido hasta nuestros días, produce el divorcio del vídeo y la televisión, que Gene Youngblood resume en su lema “*VT is not TV*” [el *videotape* no es televisión], descrito en su influyente libro *Expanded Cinema* (1970)⁵¹⁴. Esta oposición se erige en base a algunos aspectos, como el ya mencionado recurso a la grabación, el montaje y la ilusión temporal, pero también a la deriva unidireccional del medio televisivo, que impide el *feedback* [retroalimentación] comunicativo con el público, conduciendo al control centralizado de la información audiovisual (Glusberg 1986; Bonet 1980, 102).

A lo largo de los años setenta, algunos artistas dedicados al vídeo y al análisis de los medios de masas revisan la pretendida separación entre vídeo y televisión como ámbitos contrarios. Y a principios de los años ochenta, tras casi una década de experimentaciones, el español Antoni Muntadas propone un desbordamiento de la máxima de Youngblood, asegurando que “el vídeo que no trata sobre la televisión, también trata sobre la televisión” [*VT not about TV is also about TV*]:

Pro/Anti TV se refiere a esta relación de amor/odio que existe en casi todos los trabajos de video producidos en los últimos años. Me refiero a la conciencia de la televisión por parte de los artistas en general, no solo de aquellos cuyas obras tratan principalmente de la televisión como tema. La televisión es, entre otras cosas, una herramienta de información, comunicación y distribución que impregna nuestra vida cotidiana; virtualmente todo el mundo tiene que afrontarla. Obviamente esto es más evidente en los trabajos de los videoartistas cuyo tema es la televisión, donde la televisión es una fuente de información directa/inmediata. Incluso aquellos trabajos que no se dirigen directamente a la televisión (es decir, que no utilizan ninguna de las técnicas de apropiación, collage, reciclaje y construcción/desconstrucción de imágenes televisivas) están inevitablemente relacionados con la televisión porque ésta forma parte del “paisaje mediático” colectivo.⁵¹⁵

513 Tan pronto como en 1968, Bruce Nauman, “según ciertas informaciones, vende el primer video-tape de arte: lo hace a un coleccionista europeo a raíz de su exposición en la Nicholas Wilder Gallery de Los Ángeles” (Dols 1978, 78-79).

514 Eugeni Bonet posiciona históricamente este eslogan en el primer número – primavera de 1970 – de la revista *Radical Software*, para la cual trabaja Youngblood. La frase original habría sido escrita por Paul Ryan: “El vídeo no es televisión. En todo caso, es televisión vuelta hacia sí misma” [*VT is not TV. If anything, it's TV flipped into itself*] (Bonet 2017, 10). Traducción del autor. Debe señalarse que Youngblood sitúa su afirmación en el contexto de los “*videotapes* sinestésicos”, en contraposición al “cine videográfico”. Durante los años sesenta, en la costa oeste de los Estados Unidos, los movimientos psicodélicos y contraculturales exploran la multisensorialidad y las relaciones multidireccionales con los medios expresivos y de comunicación. El “*videotape* sinestésico” hace referencia a esta mezcla de música experimental e imagen de síntesis, con grandes efectos visuales de mezcla, distorsión y coloración de secuencias grabadas con videocámaras (Youngblood 1970, 281-292).

515 [*Pro/Anti TV* refers to this love/hate relationship that exists in almost all the video work produced in recent years. I am referring to the awareness of television by artists in general, not only to those whose works deal primarily with television as a subject matter. Television is, besides other things, an information, communication and distribution tool that permeates our daily lives; virtually everybody has to deal with it. Obviously this is more evident in the works of video artists whose subject is TV, where TV is a source of direct/immediate information. Even those works that do not address TV directly (i. e., that don't use any of the techniques of appropriation, collage, recycling and construction/deconstruction of TV images) are inevitably related

Muntadas señala la pertenencia del vídeo a un “paisaje mediático” que es tan conformador de la realidad como el “paisaje” natural⁵¹⁶. Durante la Guerra Fría tardía, los procesos propagandísticos y de desarrollo tecnológico desembocan en la extensión de los medios de comunicación masivos, tales como la prensa y la radio. Pero sobre todo la televisión cobra una posición central, volviéndose un substrato ineludible ante el que se destaca, obligatoriamente, cualquier acción realizada mediante tecnologías de la comunicación. En este sentido, la propuesta teórico-práctica de Muntadas parece decantarse, respecto al medio-vídeo, hacia una síntesis de las vías pesimista y optimista que han sido anteriormente analizadas en torno a la relación genérica del arte y la tecnología⁵¹⁷. En 1975, David Antin resume la línea vídeo-optimista en dos corrientes: “una, una especie de entusiasta prosa de bienvenida salpicada de fragmentos de teoría de la comunicación y charla McLuhanesca sobre los medios; la otra, un intento bastante nervioso de localizar las ‘propiedades únicas del medio’”⁵¹⁸. Por su parte, la línea pesimista podría configurarse en dos olas, en ocasiones superpuestas: una primera “conservadora”, en base a la resistencia de las artes tradicionales a la transformación de procesos del campo del arte devenido de la modernidad, como la autoría, la materialidad o el esfuerzo (Zanini, W. 2018, 216); y otra segunda en base al reconocimiento de la tecnología como portadora de una “ideología tecnocrática”, como ha sido revisado a través de las propuestas teóricas de Simón Marchán, Juan Acha y Piero Gilardi. Siendo consciente de este complejo entramado de posiciones, Muntadas propone que:

En 1984 nadie es ingenuo sobre el poder de la televisión como medio y las posibilidades reales para la existencia de intervenciones contrainformativas y de infiltración en los medios. El trabajo del artista es un testimonio cultural/antropológico del tiempo en que vive y es una necesidad para la participación activa en los asuntos sociales y políticos. De estas consideraciones se desprende que el artista, cuyo principal foco de atención son los medios y el trabajo con ellos, toma conciencia y reflexiona sobre el paisaje mediático. Es un paisaje de información visible pero con un poder invisible: el poder de la influencia subliminal y la pasividad seductora.⁵¹⁹

to television because television is a part of the collective “media landscape”] (Muntadas 1984, 223-224). Traducción del autor. Cursiva en el original.

- 516 Debe señalarse que Muntadas propone su concepto de “*media landscape*” [paisaje mediático] ya a finales de los setenta, tanto desde la teoría como desde la práctica, en un amplio conjunto de trabajos que versan sobre los medios de comunicación, entre los que se encuentran, por ejemplo, *Confrontations* (1974) y *Two Landscapes* [Dos paisajes] (1979) (Muntadas 1982). En *Confrontations*, como se ha mencionado en el subapartado anterior, Muntadas opone tres monitores de televisión mostrando la programación habitual y tres proyectores de diapositivas mostrando series de imágenes de las calles de Nueva York; de este modo se “confrontan” el paisaje mediático o artificial, y el paisaje urbano, o real. En *Two Landscapes* compara una ventana abierta hacia afuera del espacio expositivo, con una televisión sintonizada, proponiendo que ambos marcos muestran una realidad, sea natural o artificial. Junto al concepto de “paisaje mediático”, Muntadas propone, además, que para enfrentarse a él hay que desarrollar una “subjetividad crítica” (Muntadas 1980), como se revisa más adelante.
- 517 Véase el subapartado 2.2.1., “La conciencia de una ‘ideología tecnocrática’ en el seno de las tensiones entre arte, técnica y tecnología”, en este mismo bloque.
- 518 [one, kind of enthusiastic welcoming prose peppered with fragments of communication theory and McLuhanesque media talk; the other, a rather nervous attempt to locate the ‘unique properties of the medium’] (Antin 1975, 57). Traducción del autor.
- 519 [In 1984 nobody is naïve about the power of TV as a medium and the real possibilities for the existence of counter information intervention and media infiltration. The artist’s work is cultural/anthropological testimony to the time in which he/she lives and is a must for active participation in social and political issues. It follows, after these considerations, that the artist, whose main focus is on media and working with media, becomes aware, conscious and reflexive about the media landscape. It’s a landscape of visible information but with invisible power: the power of subliminal influence and seductive passivity] (Muntadas 1984, 225-226). Traducción del

Para Muntadas, un videoartista debe ser especialmente consciente de su posición. Debe atender a la situación del medio-vídeo dentro del entramado sociopolítico y cultural de la sociedad de masas, lo cual le conduce – voluntaria o involuntariamente – a una situación tautológica, propia del arte conceptual: al análisis de los medios desde los propios medios, en lo que este artista español denomina, como título de sus notas, “la encrucijada *Pro/Anti TV*” (Muntadas 1984). En otros territorios y contextos se producen tomas de consciencia similares. Cabe anotar que, en el contexto argentino, Jorge Glusberg interpreta esta necesaria contextualidad del videoartista como una oportunidad para la “reparación del desequilibrio propio de naciones en vías de desarrollo”, en base a que “el video puede ayudar a consolidar déficits cuantitativos de audiencia, baja calidad de información, y a desarrollar adecuadas orientaciones de contenidos educativo”, lo cual implica una transformación informacional y comunicacional desde “una toma de conciencia crítica de la realidad social, donde están insertados los artistas” (Glusberg 1986, s.p.).

En la Guerra Fría tardía la percepción del mundo se ve modificada, en una aceleración de las circulaciones – de objetos, personas e informaciones – que empuja virtualmente el espacio-tiempo. El fomento transnacional de la sociedad de los medios de masas se vincula directamente con estos cambios en la percepción del mundo. Acorde con este fenómeno aceleracionista, la temporalidad televisiva se relaciona con lo inmediato y lo simultáneo, desplegándose en un supuesto tiempo real. A pesar de que, como ha sido señalado, a partir de mediados de los años cincuenta, con la memoria en cintas magnéticas, la televisión adquiere posibilidades sintácticas y temporales que pueden asemejarse a las del cine, el medio televisivo se mantiene como el único medio que permite el tiempo directo, en contraposición a la artificialidad del tiempo teatral o cinematográfico (Zanini, W. 2018, 207). Pero, además, el funcionamiento de la tecnología electrónica que sustenta la televisión y el vídeo se basa en la captación y la reproducción de señales electromagnéticas a través de dispositivos que hacen uso del efecto fotoeléctrico: los tubos de rayos catódicos (Downey 1977b, 187-188; Mercader 1980, 14-19). En ambos procesos, grabación y reproducción, la tecnología funciona mediante un velocísimo barrido de la superficie sensible – el sensor de la cámara o la pantalla del televisor –, que se refresca decenas de veces por segundo, en tiempo real. Se crea, a cada momento, una imagen de “tiempo que se mueve en el espacio”, contraria a las imágenes congeladas de los medios tradicionales como la pintura o la escultura (Levine 1976, 23) y de obtención mucho más inmediata que en el cine, donde se precisa de un revelado químico costoso en tiempo y recursos. En este proceso de conformación de la imagen electrónica, el vídeo permite, además, dos momentos de edición en directo: uno en la captación y otro en la reproducción. La conversión de la luz en señal eléctrica, y de la señal otra vez en luz, son pasos en los que puede intervenir, aplicando efectos sintéticos en tiempo real, incluso cuando la imagen ha sido pregrabada en dispositivos electromagnéticos.

Las cintas magnéticas permiten un registro audiovisual en tiempo real de calidad casi fotográfica⁵²⁰, que hace del vídeo una vía adecuada para la documentación de procesos que se

autor.

520 Dependiendo de la cantidad de información almacenada, el registro tiene más o menos calidad. Los equipamientos de televisión comercial trabajan con cintas de dos pulgadas, que permiten una mayor calidad, mientras que los equipamientos portátiles usan cintas de media pulgada, e incluso de un cuarto (Mercader 1980, 21).

desarrollan en el espacio-tiempo. El fotorrealismo y el tiempo real contribuyen a la cualidad testimonial, objetivadora, del medio-vídeo. Pero ese espacio-tiempo perceptualmente objetivo del vídeo es extremadamente flexible. También puede servir para crear ilusiones y distorsiones de la realidad, añadiendo efectos de retardo de la imagen o disponiendo circuitos cerrados⁵²¹ que permiten reproducir imágenes en directo de localizaciones inalcanzables o escondidas para el público (Zanini, W. 2018, 206-207). El espacio-tiempo real del vídeo – y sus modificaciones artificiales –, junto a su capacidad objetivadora, pasan a ser dos herramientas artísticas más que este medio tecnológico pone a disposición del artista las cuales son especialmente aprovechadas por los agentes conceptualistas. En relación a estos tiempos realistas propios del medio-vídeo, debe señalarse también la posibilidad de trabajar con tiempos dilatados. Al no depender, como el cine, de largos procesos químicos de revelado ni de un sistema organizado de instancias comerciales de distribución que demoran los visionados, el vídeo puede incorporar un *verdadero* tiempo real, sin mediación del montaje. Este *verdadero* tiempo real, muchas veces interpretado como un tiempo “aburrido”, se erige como otra de las herramientas del videoarte, y es utilizado en ocasiones como crítica a los medios de comunicación de masas, en contraposición al tiempo rápido, falso y cómodo, del entretenimiento (Antin 1975, 64). Finalmente, debe mencionarse que el tiempo real del vídeo fomenta la interdisciplinariedad del medio, ya que su cualidad objetivadora y testimonial le permiten ser útil para disciplinas científicas, sociales y humanas. En palabras de Jorge Glusberg,

Es posible hacer una nueva historia o una nueva antropología. Sus registros [del vídeo], sus documentaciones, son no solo una nueva manera de documentación, de conocimiento, sino que pasan a un área científico-filosófica de la comunicación donde la producción conceptual y el arte se juntan. (Glusberg 1986, s.p.)

Esta unión interdisciplinar que Glusberg señala es uno de los nexos de unión entre práctica artística y medios tecnológicos más importantes para el arte conceptual. David Antin apunta, respecto a esta interdisciplinariedad del medio-vídeo, que la distribución de imágenes videográficas es “muy restringida” en ámbitos como la educación, la industria y el arte. Esa corta difusión produce una relación “más o menos ecualizada” entre “la cámara y el receptor”; esto es, una desjerarquización de los roles dentro del medio de comunicación, en la que las posiciones de emisor y receptor se acercan. El vídeo se contrapone, por tanto, a la relación desigual de la televisión comercial, como una tecnología informativa unidireccional (Antin 1975, 59). En ámbitos donde se cruzan perspectivas científicas, educacionales y artísticas, como en el arte conceptual, el vídeo se erige como un medio tecnológico que, sin desvincularse totalmente de la realidad, sirve como espejo directo de la misma, permitiendo analizarla – o, tal y como Paik sugiere en sus notas para *Electronic Video Recorder*, observar “los malos hábitos” –. Esta cualidad especular del medio-vídeo es analizada por Rosalind Krauss, en un texto hoy clásico en el que postula una “estética del narcisismo” en base a trabajos videográficos de artistas de performance como Vito Acconci, Linda Benglis, Joan Jonas, Nancy Holt o Peter Campus (Krauss 1976). Estos

521 Un *círculo cerrado* consta de una videocámara – o varias – conectada directamente a un monitor – o varios –. La señal de imagen no sale de este sistema. Una estación de televisión se considera un sistema *abierto*, ya que emite señales mediante radio o cable que van más allá del ámbito en el que se encuentran los dispositivos de captación.

hacen un uso extensivo del vídeo como documentación, como medio de auto-observación para sus acciones artísticas. Pero es necesario insistir en que, pese a su apariencia, el vídeo no es un espejo perfecto, neutro y desjerarquizado, sino mediatiza la realidad. Walter Zanini apunta a hacia este sentido cuando, citando al crítico italiano Vittorio Fagone, describe cómo en el videoarte la agencia de la videocámara también entra en acción, pues la imagen “viva” videográfica “no es enteramente documental, y sí participante del momento creativo, forzando una extensión visual y temporal al fenómeno indagado”⁵²².

Si las relaciones y percepciones temporales se ven modificadas por el medio-vídeo, con las espaciales sucede lo mismo. Por un lado, la tecnología videográfica facilita al arte audiovisual la posibilidad – virtual, salvo excepciones – de alcanzar audiencias extensas, en lugares distantes e incluso situados fuera del ámbito artístico (Glusberg 1986, s.p.). La portabilidad de la tecnología, no solo mediante las videocámaras portátiles como el Sony Portapak, sino también mediante sus grabaciones en cinta – ocupan poco espacio, son fácilmente reutilizables y transportables y, por tanto, más económicas e inmediatas en relación a las imágenes fílmicas –, permite la fácil distribución de trabajos videográficos. El vídeo se erige así como un medio generador de redes relacionales, permitiendo la circulación de los trabajos y la celebración de numerosos encuentros y eventos internacionales de videoarte⁵²³. Pero aún sin portabilidad, el medio-vídeo ofrece también algunas posibilidades para modificar los modos de inserción del trabajo artístico en los espacios destinados a ello, tales como galerías, museos o espacios alternativos. Peter Campus propone el paso de la videocámara como “ojo” a la videocámara como “extensión de la habitación”, así como señala la cualidad objetual específica del monitor de televisión cuando es insertado en el espacio expositivo. La conjunción y disposición la cámara y el televisor en el espacio, especialmente con los circuitos cerrados, antes que recortar y encerrar el espacio artístico en el marco-pantalla, sirven como una expansión del mismo, permitiendo juegos de perspectivas y simultaneidades; esto es, ilusionismos espaciales (Campus 1974, 183-184). En un sentido diferente, David Hall señala que, aunque la disposición de un solo monitor en un espacio es percibida como una “ventana”, captando toda la atención del público – como el cuadro pictórico, el cine o la fotografía –, en cambio, si hay dos monitores, la atención oscila conflictivamente entre uno y otro, deshabiéndose: “en tanto uno es visto como una ventana, el otro se torna un objeto” (Hall 1990, 199). Estas últimas observaciones de Campus y Hall remiten a la estrecha relación del vídeo con los desarrollos de la instalación artística, que durante los años setenta se erige como un nuevo modo de producir trabajos de arte en el espacio expositivo. En este sentido, Zanini apunta hacia la vinculación del vídeo y la instalación en una agencia interactiva; esto es, en una “poética multimedia que solicita la participación de quien la experimenta, indispensable para que la obra se produzca en niveles sensoriales y mentales, en su

522 [Vittorio Fagone, discorrendo, de modo geral, sobre umas formas de registro, observa que ellas conservam dessas situações “uma imagem viva que (...) não é inteiramente documentária, e sim participante do momento criativo, empenhando uma extensão visual e temporal ao fenômeno indagado] (Zanini, W. 2018, 222). Traducción del autor.

523 Como los “Encuentros Abiertos de Vídeo” que organiza el CAYC de Buenos Aires entre 1975 y 1977, en diversas localizaciones de América y Europa, revisados en el subapartado 3.1.2., “El CAYC de Jorge Glusberg: difusión a toda costa”.

proceso espacio-temporal”⁵²⁴.

De la anterior revisión de los aspectos más relevantes del medio-vídeo puede observarse cómo muchos de ellos – interdisciplinariedad, autorreflexividad, facilidad de transporte y difusión, relación con la tecnología, propiedades objetivadoras y documentales, tensión entre realidad y construcción de realidad – apuntan a procesos y características propias de los modos de hacer conceptualistas. La preferencia de los artistas conceptuales por el empleo del vídeo como herramienta para el desarrollo de sus proyectos y propuestas puede, entonces, destilarse retrospectivamente de lo apuntado hasta aquí. Llegado este punto, es momento de tomar en cuenta una clasificación básica de las tres formas principales en las cuales el vídeo pasa a formar parte del repertorio de herramientas del artista conceptual: la video-documentación, la video-instalación, y los modos autorreflexivos en lo que puede calificarse como *media-about-media* [los medios que tematizan a los medios]. Pero antes de continuar debe apuntarse una primera relación entre el vídeo y las prácticas artísticas conceptuales. Esta se da a nivel genealógico, pues las cronologías de ambos fenómenos artísticos suelen superponerse y entrelazarse. Así lo propone Eugeni Bonet:

El vídeo, durante la segunda mitad de los años sesenta, se introduce en el sector artístico en relación con las nuevas tendencias anti-objeto (Fluxus, arte conceptual, body art, etc.), pasando a formar parte de la familia de los llamados “nuevos medios”; medios que no eran nuevos más que en su consideración como soporte artístico en el privilegiado ámbito de la plástica: el film, la fotografía, la polaroid, la fotocopia, el audio-cassette, el disco, la publicación, etc. (Bonet 1980, 105).

La calificación crítica del vídeo como “nuevo medio” de Bonet ajusta el entendimiento habitual de este término tan ampliamente utilizado: la tecnología televisual y videográfica antes que aplicarse en el arte, se extiende en el cuerpo social, poniendo en cuestión la expresión “nuevos medios”. No obstante, el aspecto más interesante de la cita anterior es la adscripción del vídeo a las “tendencias anti-objeto”, entre las cuales se menciona el arte conceptual⁵²⁵. El vídeo es sin duda un medio diferente a los tradicionales del arte y, como apunta Nam June Paik, incluso se postula como candidato a “sustituir al lienzo” (Paik 1965, s.p.). Sin embargo, en apartados anteriores de esta investigación ya ha sido descrito el proceso por el cual, en las prácticas conceptualistas, los “medios” se tornan “objetos” del arte, y viceversa⁵²⁶. En este sentido, la calificación del medio-

524 [Tudo isso faz das videoinstalações, desde os primórdios, uma poética multimídia que solicita a participação de quem a experimenta, indispensável para que a obra se produza em níveis sensoriais e mentais, em seu processo espaço-temporal] (Zanini, W. 2018, 211). Traducción del autor.

525 Román Gubern propone una solución parecida: “El vídeo-arte, hecho posible por la aparición de la telecámara y grabadora portátiles de Sony (portapack) [sic] en los sesenta, se desarrolló emparentado a las experiencias artísticas de vanguardia de la costa Este de Estados Unidos (body-art, performances, etc.) [...] Es interesante, a este respecto, constatar como el videosíndrome de la cultura marginal o disidente ha convocado a ex-pintores, ex-músicos y ex-poetas de vanguardia, desencantados del arcaísmo de sus viejos útiles técnicos, pero raramente ha atraído a los cineastas. Por eso, el vídeoarte ha seguido la línea de experiencias de la pintura de vanguardia (del arte conceptual, por ejemplo), o de la música de vanguardia, en vez de constituirse como una prolongación de las prácticas dominantes y usuales de la cinematografía” (Gubern 1987, 392-394).

526 Véase el subapartado 2.1.1., “Los objetos como medios y los medios como objetos. El arte conceptualista se inserta en los canales abiertos por las sociedades en vías de modernización”, en este mismo bloque.

vídeo como “anti-objeto” debe inscribirse en una voluntad de describirlo como un modo de hacer arte muy alejado de los parámetros moderno-tradicionales – entre ellos, la jerarquía inamovible entre los roles del autor y el receptor, la materialidad o la técnica disciplinada –, y no tanto a una pérdida de importancia de lo material, que se encuentra muy presente en los dispositivos tecnológicos y sus cualidades. Debe destacarse que también Zanini, desde Brasil, propone una genealogía del videoarte similar a la de Bonet, pero basada en una mirada retrospectiva a sus orígenes desde la perspectiva arte-tecnología. El crítico brasileño inicia su genealogía particular del vídeo en los cinetismos de los años cincuenta, para acabar mencionando los *environments* [ambientes], los *happenings*, el arte del cuerpo y el arte de la tierra como “movimientos de fundamentos conceptuales (radicalmente contrarios a las estéticas formalistas en vigor)” que hacen uso de este “nuevo medio”⁵²⁷.

Algunas de las cualidades del vídeo anteriormente descritas remiten directamente al uso documental del medio; esto es, a la **video-documentación**. De modo especial, su apertura hacia un uso interdisciplinario, facilitado por la mirada objetivadora, fotorrealista y directa, del ojo-cámara; así como su inclusión de un tiempo directo, real e inmediato. El arte conceptual, en sus propuestas procesuales y performáticas, en base a experiencias y acciones – sean con objetos y sistemas, o con cuerpos y comportamientos –, hace uso extensivo de los medios técnicos y tecnológicos de reproducción de imagen y sonido. Con ellos testimonia aquellos trabajos que de otro modo se perderían debido a su especificidad espacio-temporal. Una vez grabados en vídeo, estos proyectos y propuestas conceptuales pueden ser transportados, comercializados o difundidos por el entramado de relaciones entre agentes y plataformas.

Entre 1975 y 1977, la artista española afincada en los Estados Unidos Àngels Ribé presenta su vídeo *Stimulus – Reaction* [Estímulo – Reacción] (1974) – figura 150 – en los “Encuentros Abiertos de Vídeo” internacionales que el CAYC de Buenos Aires celebra en París, Ferrara, Buenos Aires, Amberes, Caracas y Barcelona. Teresa Grandas localiza esta producción de Ribé en las plataformas o “espacios compartidos” que en esos años son organizados por los propios artistas y otros agentes afines al arte conceptual, tales como la N.A.M.E. Gallery en Chicago – en la cual se realiza y graba *Stimulus – Reaction* –, 3 Mercer Street Store y Franklin Furnace en Nueva York, la Vehicule Gallery de Montreal, o los mencionados “Encuentros” del CAYC en el caso latinoamericano (Grandas 2011, 21). En los opúsculos que sirven de catálogo y programa de estos eventos organizados por Jorge Glusberg, el trabajo de Ribé se describe del siguiente modo:

Todos podemos elegir entre reaccionar o permanecer impassibles ante una situación particular: a) escuchar una grabación del canto de un pájaro. El pájaro reaccionará o no mientras escucha su propio canto: reacción. b) escuchar la grabación de los sonidos de una multitud. La audiencia puede elegir entre reaccionar hablando ellos mismos (lo que automáticamente detendrá la demostración) o callarse (lo que hará en un rato, para explicar lo que ha estado sucediendo).⁵²⁸

527 [movimientos de fundamentos conceituais (radicalmente contrários às estéticas formalistas vigorantes)] (Zanini, W. 2018, 202). Traducción del autor.

528 [We all can choose to either react or stay unmoved by a particular situation: a) listen to a recording of a bird song. The bird will react or not as it listens to its own song: reaction. b) listen to the recording of the sounds

El vídeo consiste, por tanto, en la grabación documental de unas acciones de la artista, aprovechando las capacidades objetivadoras del medio para realizar un registro neutral de los hechos. *Stimulus – Reaction* se enmarca en un conjunto de otras acciones y performances en las que Ribé investiga, con un modo de hacer analítico propio de los conceptualismos, cómo se comportan algunos sistemas y sujetos, primero naturales y luego sociales⁵²⁹. Una paloma cautiva es convertida en conejillo de Indias para un experimento, en el cual puede o no responder a una versión artificial y tecnológica de su propio canto grabado en cinta magnética; del mismo modo, el público artístico es enfrentado a su propia sonoridad, y grabado en vídeo por la artista, como si fuese una científica en un laboratorio, esperando cualquier reacción. La acción toma finalmente la forma de una video-documentación, que extiende su marco espacio-temporal permitiendo la circulación del proceso más allá del lugar de realización. De este modo, el medio-vídeo provee a la acción de un aspecto empírico, pero también le otorga movilidad, ofreciéndole la posibilidad de viajar y ser vista en otros contextos.

Como ha sido mencionado, en 1976, poco después del uso del vídeo por parte de Ribé en *Stimulus - Reaction*, Krauss teoriza un empleo “narcisístico” de este medio, en tanto que documentación de procesos en los que el cuerpo toma un lugar central:

A diferencia de las otras artes visuales, el video es capaz de grabar y transmitir al mismo tiempo – produciendo una retroalimentación instantánea. El cuerpo está, por así decir, centrado entre dos máquinas que son la apertura y el cierre de un paréntesis. La primera de ellas es la cámara; la segunda es el monitor, que rechaza la imagen del artista con la inmediatez de un espejo.⁵³⁰

Para Krauss, la diferencia radical del vídeo respecto a los lenguajes tradicionales del arte es su funcionamiento especular. La teórica norteamericana analiza trabajos en vídeo similares a los de Ribé en base a referencias freudianas y lacanianas, de un modo interdisciplinar un tanto independiente de la tradición estadounidense de crítica formalista. Por delante de los aspectos estéticos, Krauss destaca una relación interdisciplinar del vídeo con la psicología y el psicoanálisis, en lo respectivo a la representación y significación de los cuerpos y las actitudes. Aunque *Stimulus – Reaction* no es un trabajo autoexploratorio en base a una performance corporal de la propia artista al estilo de Vito Acconci o Lynda Benglis, sino una performance con sujetos externos – una paloma, el público artístico –, el contenido conceptual sí está mediado por la presencia de

from a crowd. The audience can choose to either react by speaking themselves (which will automatically stop the demonstration) or to keep quiet (which will lead [sic] in a while, to explain what has been going on)] (CAYC 1975c, s.p.). Traducción del autor.

529 Entre otras, destacan *Accumulation – Reaction* [Acumulación – Reacción] (1973), en la que la artista deja chorrear agua desde una manguera situada en la arena de la playa hasta el mar, documentando fotográficamente el proceso de arrastre y sedimentación de la arena; o *Real – Real / Real – False* (1974) – figura 151 –, en la que llama aleatoriamente a un teléfono, amplificando la conversación para que suene en toda la sala; el diálogo telefónico es grabado, y reproducido al acabar la llamada, en un juego de comunicaciones en directo y grabadas en las que se deshacen los límites entre la conversación en directo y en diferido.

530 [Unlike the other visual arts, video is capable of recording and transmitting at the same time – producing instant feedback. The body is therefore as it were centered between two machines that are the opening and the closing of a parenthesis. The first of these is the camera; the second is the monitor, which re-projects the performer’s image with the immediacy of a mirror] (Krauss 1976, 52). Traducción del autor.

esos cuerpos en el “paréntesis” entre la captación y la reproducción del vídeo-documento. Y en este sentido, la lectura psicológica que propone Krauss es también incorporable al trabajo de Ribé, que propone un análisis del comportamiento de los sujetos. Cabe también señalar que el núcleo conceptual de *Stimulus – Reaction*, como propuesta enfocada en generar reacciones ante un contexto desnaturalizado, tiene ciertas similitudes – guardando las distancias – con el modo de operar del ya mencionado trabajo de Clemente Padín *Inobjetal 2* (1971). En ese trabajo, Padín espera que el receptor abra un sobre en cuyo exterior se indica que está prohibido abrirlo; si lo abre, su comportamiento deviene un acto político⁵³¹. El vídeo de Ribé, a través de la grabación objetiva de los cuerpos de la paloma y el público, se dirige directamente a su capacidad de acción, en tanto espera captar sus posibles reacciones – o su pasividad – ante un estímulo falseado por la tecnología. La conversión de la presencia corporal en presencia psíquica a través del comportamiento remite a connotaciones políticas e ideológicas, en referencia a la capacidad de acción de los sujetos en la sociedad de los medios, pero también interdisciplinarias, en el sentido de la apropiación de modos de hacer de ciencias como la etología o la antropología observacional.

En la video-documentación, las cualidades temporales del medio-vídeo adquieren una relevancia principal. Por su parte, es el espacio el que toma un papel destacado en la **video-instalación**, aunque como indica Francesc Torres esta se desarrolla también en el tiempo (Torres 1990, 204). Para definir la video-instalación debe recurrirse a la definición de instalación artística, pues ambas se superponen en muchos aspectos. Torres ofrece una destacable descripción de esta modalidad artística como un procedimiento flexible y narrativo – una especie de “libro tridimensional” (Bonet 2017, 12) –, relacionado con el *collage*, y que existe en un “territorio entre la escultura, la performance, el arte conceptual, la poesía visual y el diseño de escenografías” (Torres 1990, 205). También suele señalarse que la instalación adquiere su máxima intensidad cuando se vuelve multimedia, es decir, cuando interioriza los recursos audiovisuales de medios tecnológicos como el vídeo (Torres 1990, 204; García 2008, 68). Respecto a la forma instalativa, Bonet indica que “la naturaleza inherente de la instalación contradice profundamente la de un medio, que en cambio goza de una esencia inmaterial, siendo puro software atribuido a la ideología conceptual”⁵³². En este sentido, Torres apela a la conceptualidad de la instalación, que atribuye a una acumulación de significados ofrecidos por el aspecto “metafórico” de cada uno de sus componentes. En base a estos apuntes, la instalación y la video-instalación se enmarcan en el conjunto de prácticas tendentes hacia lo conceptual, habitualmente tratadas bajo la categoría de “desmaterializadas”. Sin embargo, pese a esta cualidad conceptual de la instalación, el proceso de “desmaterialización” no parece tener sentido en relación a una práctica que consiste en ubicar objetos en el espacio expositivo. En este caso, la genealogía compartida entre arte conceptual e instalación hace referencia antes a una voluntad de entenderlos en oposición al objeto de arte tradicional, distribuible y comercializable, que a una verdadera ausencia o negación de los objetos. Torres destaca cómo el carácter no comercial de la instalación es al mismo tiempo causa y consecuencia de su paso directo desde los espacios alternativos al museo, saltándose el escalón intermedio de la

531 Véase el subapartado anterior 2.1.2., “Clemente Padín: de las revistas de poesía al arte “inobjetal”, y del reconocimiento de la necesidad de un soporte al desbordamiento del arte-correo”.

532 [the inherent nature of installation deeply contradicts that of a medium, which instead enjoys an immaterial essence, being pure software ascribed to conceptual ideology] (Bonet 2017, 12). Traducción del autor.

galería (Torres 1990, 206).

En 1972 Muntadas realiza su proyecto *Polución audiovisual* – figuras 152a y 152b –, que instala en las cúpulas hinchables de los Encuentros de Pamplona durante el breve periodo de tiempo que permanecen en pie⁵³³. Consiste en una dispersión de distintos dispositivos – televisores, radios, proyectores de diapositivas, micrófonos y altavoces – que emiten al unísono una sucesión de mensajes comerciales y publicitarios, contaminándose mutuamente. Los aparatos se disponen en el suelo, directamente sobre la tierra y entre una maraña de cables, de un modo contrario a cómo se ubican en los hogares, donde ocupan espacios de relevancia casi sacralizados. El artista ofrece, además, un micrófono abierto para que el público pueda intervenir, transformando la instalación en un trabajo interactivo. Dos años después de este trabajo instalativo de Muntadas, Francesc Torres propone *I'm Looking at You from Behind* [Te miro desde atrás] (1974) – figura 153 – en la Vehicle Gallery de Montreal, dentro de la muestra, “Behaving” [Comportamiento o Comportándose] (1974). El propio artista describe su propuesta:

Esta es una obra relativa al comportamiento centrada en la reacción de la audiencia ante un letrero colgado de la pared que dice: “Te miro por la espalda”. En el otro extremo de la sala hay una pequeña foto Polaroid de mí mismo. Una cámara de vídeo graba a la gente que se vuelve tras leer el letrero, si esto llega a ocurrir (Hanhardt 1991, 60)

El artista relata cómo el circuito cerrado de vídeo completa el vínculo entre el texto y la fotografía, cohesionando el espacio de la instalación. Toda la sala pasa a formar parte del trabajo, dando aspecto instalativo a una propuesta en la que el comportamiento del público es el disparador de los significados posibles. Como puede observarse, opera de modo diferente a la instalación *Polución audiovisual* de Muntadas, en la que la presencia física de los dispositivos tecnológicos es el centro conceptual del conjunto. Ambas instalaciones trabajan con aparatos de vídeo y televisión, de captación o de reproducción; y estos requieren que la audiencia interactúe, tanto de modo espacial como temporal, ubicándose en referencia a ellos. El contenido conceptual de ambas instalaciones es articulado a partir de los elementos tecnológicos, pero apuntando perspectivas críticas diferentes sobre los mismos. En *Polución audiovisual* se hace referencia a la multiplicación de mensajes publicitarios, entre los cuales se da la oportunidad al público de intervenir, rompiendo la unidireccionalidad de los medios comerciales de masas. En *I'm Looking at You from Behind*, el circuito cerrado de vídeo se propone como un pequeño sistema de vigilancia, en el cual es precisamente esa capacidad de acción del público la que queda bajo el control de la mirada tecnológica.

Comparando estos dos ejemplos puede observarse cómo la video-instalación se mueve entre dos posturas básicas, pero que al mismo tiempo se entremezclan, observándose una diferencia de grado entre ambas: una trata los dispositivos tecnológicos del vídeo – y la televisión –

533 Véase el subapartado 3.2.2., “Desarrollo y consecuencias de los Encuentros de Pamplona: revisados pero no resueltos”.

prioritariamente como “objetos”, mientras la otra los usa como “medios”⁵³⁴. *Polución audiovisual*, de Muntadas, hace un uso “objetual” de los televisores, las radios y otros aparatos tecnológicos. Estos funcionan desde su presencia sonora y visual, pero también física, en una disposición escultural que recuerda a la ya citada afirmación de David Hall, quien indica que cuando hay dos monitores, “en tanto uno es visto como una ventana, el otro se torna un objeto” (Hall 1990, 199). Los mensajes emitidos por los televisores y las radios aparecen como elementos contaminantes, desbordando la habitual transmisión clara y centralizada de informaciones. Además, el hecho de situar varios televisores y radios fuera de su lugar y uso comunes genera una percepción deshabitada, en la que se posibilita una lectura que tiende a lo cacofónico y lo absurdo. Este descentramiento físico de los aparatos en *Polución audiovisual* es el que posibilita un retorno al terreno conceptual, de modo que la instalación en su conjunto se erige como una crítica a la saturación generada por los medios de comunicación de masas. En cambio, en *I’m Looking at You from Behind*, de Torres, la cámara de vídeo es tomada como elemento “medial” que sirve para captar las posibles reacciones del receptor ante la sentencia del artista, en la que le asegura que está siendo mirando por la espalda. En este caso, el vídeo es un simple canal, un procedimiento de captación y memoria con el que detectar las reacciones del público. Tal y como ha sido observado en *Stimulus – Reaction* de Ribé, en esta instalación de Torres el medio-vídeo es traído a colación en tanto modo de documentación neutro y objetivo; esto es, en tanto que dispositivo tecnológico que opera como herramienta científica. El espacio de la muestra se torna un laboratorio para los experimentos sobre el comportamiento de las personas, que en Torres, como en Ribé, son centrales para su producción durante los años setenta⁵³⁵. Sin embargo, la videocámara, como medio de captación objetivador, se torna un signo transmisor de sentidos desde sus cualidades objetuales y su presencia física, como ojo material y tecnológico que vigila al público, encarnando una sustitución de la figura del artista. Su presencia es visible desde la sala, y el público puede observarla, tanto si es interpelado por la sentencia de Torres como si deambula por el espacio. De este modo, la presencia de la grabadora cierra el sistema de la instalación, no solo conceptual, sino también materialmente.

Ambas video-instalaciones se enmarcan en un momento en el que la autorreflexividad del arte conceptual le lleva a analizar sus propias condiciones de existencia en el entramado de la sociedad de los medios de masas, especialmente cuando es realizado a través de canales tecnológicos como el vídeo. Tal y como indica Bonet, “la instalación, o ‘video expandido’⁵³⁶, fue básicamente la manifestación primordial asumida por el medio en su todavía confusa dualidad

534 Debe indicarse, como ya ha sido señalado al principio del presente bloque, que el arte conceptual transforma los “objetos” en “medios” y viceversa, los “medios” en “objetos”, tal y como se observa a continuación en el texto, en base a las instalaciones de Muntadas y Torres. Véase el subapartado 2.1.1., “Los objetos como medios y los medios como objetos. El arte conceptualista se inserta en los canales abiertos por las sociedades en vías de modernización”.

535 Durante esos años, Torres realiza, entre otras, las performances y video-performances *Images’ Identity* [Identidad de la imagen] (1974), en la que el público recibe datos personales del artista – fecha de nacimiento, nombre, origen, inclinación política, etcétera – y, cuando se ha formado una imagen mental del artista, este aparece rompiendo una especie de crisálida de papel en la que estaba escondido; también *An Attempt to Decondition Myself* [Un intento de descondicionarme] (1974), en la que el artista se emborracha como un intento de retornar a estados personales e históricos ocultos bajo capas de comportamiento cultural.

536 En referencia tanto al *Expanded Cinema* [Cine expandido] (1970) de Gene Youngblood como a la “escultura en el campo expandido”, teorizada por Rosalind Krauss años más tarde (Krauss 1979).

VT/TV” a principios de los setenta⁵³⁷. De este modo, la video-instalación se orienta no solo hacia la producción de un trabajo artístico, sino también hacia la intervención sobre su contexto de inserción (Torres 1990, 204), ya sea en el modo conceptual en el que operan las instalaciones de Muntadas y Torres arriba mencionadas, u ofreciendo alguna información concreta, en un modo activista, como trabaja el vídeo comunitario y de guerrilla.

Los elementos de *Polución audiovisual* y *I'm Looking at You from Behind* se articulan para deshabituarse a los públicos, de modo que se tornen conscientes del control y la vigilancia subyacentes en el “paisaje mediático” (Muntadas 1982). Por tanto, forman parte, de manera iniciática, de los modos autorreflexivos del medio-vídeo, en lo que aquí se califica como *media-about-media* [los medios que tematizan a los medios]. En 1980, en su aportación al volumen *En torno al vídeo*, Muntadas postula la necesidad de desdoblarse la práctica artística relacionada con los medios de comunicación respecto a dos vertientes: la colectiva y la personal. La colectiva debe tender a la objetividad, y basarse en equipos de trabajo interdisciplinarios que realicen estudios en profundidad (Muntadas 1980, 242). La práctica individual, por su parte, no puede sino asumir su subjetividad. Citando a Xavier Rubert de Ventós y a Vilém Flusser, quienes teorizan procedimientos críticos desde una “subjetividad relevante” y una “intersubjetividad”, respectivamente, Muntadas postula la necesidad de una “subjetividad crítica” para el trabajo del videoartista y, en general, del artista dedicado al análisis de los medios de comunicación:

Con el concepto de subjetividad crítica pretendo referirme a la dimensión crítica que puede partir de una práctica individual/personal. La visión personal actúa entonces a nivel de observación y señalización de unos hechos, situaciones o fenómenos que interesan, conciernen y preocupan, y ante los cuales manifiesta su desacuerdo. Por supuesto, dicho concepto no es exclusivo del trabajo con un medio determinado, como en este caso el vídeo (y así, por poner tan solo unos pocos ejemplos, pienso en el trabajo de artistas como Hans Haacke en Estados Unidos, Clive Robertson en Canadá; Alberto Corazón, Eulàlia y Joan Rabascall en España). (Muntadas 1980, 243)

La “subjetividad crítica” de Muntadas parte, entonces, de una voluntad analítica propia del arte conceptual, respecto a sí mismo y a su contexto; voluntad, asimismo, interdisciplinaria, politizada y activista, en tanto busca señalar aquellas problemáticas que, quizás la práctica colectiva, desde su intención de elaborar alternativas, pueda llegar a solucionar. Pero el ámbito de las prácticas de *media-about-media*, tal y como recuerda Muntadas, “no es exclusivo del trabajo con un medio determinado” como podría ser el vídeo. Por el contrario, se extiende hacia lo multimedia, centrándose más en el contenido que se desea analizar y transmitir que en los medios de transmisión. Cuatro años más tarde, este mismo artista insiste en esa cualidad multimedia del *media-about-media*:

Hace algunos años, la clasificación básica del trabajo creativo en vídeo era:

537 [installation, or “expanded video”, was basically the primordial manifestation taken on by the medium in its still confusing VT/TV duality] (Bonet 2017, 11). Traducción del autor.

1. Vídeo de performance;
2. Imagen generada por ordenador;
3. Vídeo sobre medios;
4. Vídeo documental.

Esta clasificación es difícil de aceptar ahora porque uno de los desarrollos más interesantes de los últimos años ha sido el cruce de Formatos (software y hardware) y la nueva relación entre la forma y el contenido reinventada a través de Construcciones Personales. [...] He aquí algunos ejemplos: 1) Cómo cada individuo/artista percibe la realidad (dentro/fuera); 2) Exploración de formas narrativas; 3) Símbolos y meta/lenguaje; 4) Contribuciones de las ciencias sociales y del lenguaje de signos; 5) Aparición de nuevas tecnologías con la posibilidad de nuevos efectos visuales y de edición; 6) Concienciación sobre lo auditivo, sobre el cine y la TV; 7) Más conciencia de la audiencia. Visibilidad de la obra; 8) Presión televisiva (tiempos, formatos televisivos...)⁵³⁸

Como puede observarse, Muntadas insiste en que el *media-about-media* no puede enmarcarse tan solo en las prácticas videográficas. En este sentido se aproxima al concepto de “remediación” propuesto por Bolter y Grusin décadas después, quienes definen un medio como “aquel que se apropia de técnicas, formas y significados sociales de otros medios e intenta rivalizar con ellos o remodelarlos en nombre de lo real”⁵³⁹. Sin embargo, la propuesta de Muntadas pone el acento en desvelar este proceso de “remediación”, y no en ocultarlo⁵⁴⁰. Y, a pesar de esta apropiación de unos medios sobre otros, la autorreflexividad del arte enfocado a los medios de comunicación no puede dejar de lado, ya entrados los años ochenta, el ámbito de la crítica televisiva y del audiovisual comercial, pues es el principal núcleo de las problemáticas que “interesan, conciernen y preocupan”, y antes las cuales es necesario “manifestar desacuerdo”: en los ejemplos que el artista añade a la anterior cita, la televisión tiene un lugar principal, como referente central de un medio de masas al que el vídeo – y otras prácticas de *media-about-media* – deben necesariamente referirse.

Dentro del espacio sud-atlántico del conceptualismo, un ejemplo de estas prácticas de crítica a los medios desde los medios es el audiovisual *Bio Dop* (1974) – figura 154 –, realizado por Joan

538 [Some years ago, the basic classification in creative video work was: 1. Performance video; 2. Computer generated image; 3. Video about media; 4. Documentary video. This classification is difficult to accept now because one of the most interesting developments in recent years has been the crossover in Formats (software and hardware) and the new relationship between the form and content as reinvented through Personal Constructions. [...] Here are some: 1) How every individual/artist perceives reality (inside/outside); 2) Exploration of forms of narrative; 3) Symbols and meta/language; 4) Social science and sign language input; 5) Appearance of new technologies with the possibility for new visual effects and editing; 6) Sound, film, and TV awareness; 7) More consciousness of the audience. Visibility of the work; 8) TV pressure (timing, TV formats...)] (Muntadas 1984, 224). Traducción del autor.

539 [We offer this simple definition: a medium is that which remediates. It is that which appropriates the techniques, forms, and social significance of other media and attempts to rival or refashion them in the name of the real. A medium in our culture can never operate in isolation, because it must enter into relationships of respect and rivalry with other media] (Bolter y Grusin 2000, 65). Traducción del autor.

540 Bolter y Grusin proponen que los “nuevos medios” dependen de un proceso de combinación de diferentes medios en una forma híbrida, de modo que puedan facilitar una sensación de “inmediatez” dada a través de la “hipermediación”; esta “hipermediación” oculta la propia “mediación” del medio (Bolter y Grusin 2000, 6), en un proceso contrario al que aquí se expone para las prácticas conceptualistas del *media-about-media*, pues en ellas la operación es de desvelado y toma de consciencia del entramado medial.

Rabascall y Benet Rossell. En su versión videográfica, este trabajo, como el anteriormente citado de Ribé, circula extensamente a través del entramado de encuentros internacionales de vídeo realizados por el CAYC entre 1975 y 1977. En la descripción que consta en el programa de estos eventos se describe del siguiente modo:

Tomado de un anuncio publicitario de una marca de crema para el cabello intercalado con tomas de otro material filmico. Una película de contrastes y ritmos, cortada por secuencias con diferentes objetivos, comerciales o no, presenta al espectador varias interpretaciones simultáneas y está orientada a desarticular un anuncio comercial.⁵⁴¹

Como se desprende del comentario, *Bio Dop* se apropia de una serie de anuncios publicitarios de una brillantina, localizados casualmente⁵⁴². En el montaje final, realizado por Rossell, quien en esos momentos trabaja en un vídeo sobre su amigo Rabascall nunca acabado⁵⁴³, los anuncios se intercalan con imágenes de procedencias diversas: filmaciones de Rossell – unos monaguillos caminando en fila, un partido de fútbol – y trabajos gráficos de Rabascall – imágenes de multitudes y objetos de consumo –. Mediante estas inserciones, los artistas deconstruyen el anuncio hasta “desarticular” su finalidad comercial. Debe mencionarse que, aunque el trabajo es elaborado inicialmente en film de 16mm (Parcerisas 2007, 194), es posteriormente transferido a vídeo para su circulación. La simplicidad y la economía ofrecidas por el vídeo para este intercambio de formato es una de las propiedades del medio que posibilitan su absorción de contenidos fílmicos y cinematográficos. Mientras que el paso de film a vídeo es habitual en el periodo de estudio, el paso contrario, que supone un largo y costoso proceso de revelado, es prácticamente inexistente. Asimismo, cabe señalar que esta transferencia otorga a *Bio Dop* la posibilidad de circular internacionalmente, tanto por la portabilidad de las cintas, como por la aparición de diversas iniciativas internacionales para la difusión de este tipo de trabajos en vídeo, como los eventos del CAYC de los que forma parte.

Como señala Muntadas, los trabajos de *media-about-media* trascienden el formato videográfico y televisivo, sin por ello quedar desactivados en su mensaje. Por el contrario, la flexibilidad de las posibilidades tecnológicas multimedia facilitan la inclusión de unos formatos en otros, las transferencias e intercambios, enriqueciendo el lenguaje artístico del videoarte, del arte conceptual y de otras exploraciones similares que se dedican al análisis del “paisaje de los medios”. De este modo, el contenido conceptual del film transferido a vídeo, como en el caso de *Bio Dop*, no pierde su fuerza, sino se ve enriquecido. Asimismo, la multimedialidad de este trabajo de Rossell y Rabascall es reforzada por la importancia del sonido para el aspecto final del conjunto⁵⁴⁴. Durante los diferentes cortes de la publicidad de la brillantina, el sonido es el original,

541 [Taken from an advertising commercial for a brand of hair cream interspeded [sic] with shots from other film material. A film of contrasts and rhythms, cut by sequences with different aims, commercial or otherwise, it presents the viewer with several simultaneous interpretations and is geared at disarticulating a commercial] (CAYC 1975c). Traducción del autor.

542 Rossell recuerda que los localiza en el Mercado de las Pulgas de Clignancourt (Bonet y Rossell 2010, 160).

543 El trabajo sobre Rabascall iba a titularse *Rabascall, horoscope personnel* (Bonet y Rossell 2010, 160).

544 La *multimedialidad* cubre todos los niveles: el paso de materiales gráficos de Rabascall a film; el paso de todo el

con un pegadizo eslogan; pero en las escenas insertadas entre los *spots*, se escucha un sonido maquínico, resultado del motor de la filmadora de Rossell, que aporta reminiscencias al aparato de control que opera en la publicidad mediática. Bonet, consciente de la importancia del sonido en la práctica de este artista, le pregunta por la banda sonora de este trabajo, a lo que responde: “publicidad, motor y collage me parecieron elementos idóneos para componer una microsinfonía rabascalliana” (Bonet y Rossell 2010, 160). La composición de ruidos mecánicos y estribillos publicitarios, para Rossell, ilustran a la percepción un trabajo artístico enfocado en la crítica de los medios de comunicación.

Pero quizás el aspecto más destacable de *Bio Dop* sea el hecho de realizarse en estrecha colaboración entre dos artistas y sus prácticas artísticas, que entran en conjunción para erigirse en una crítica al consumismo en la sociedad de masas. Ambos artistas se conocen en París, fuera de la España dictatorial de Franco. Allí coinciden con Miralda, Dorothée Selz, Jaume Xifrà y, en ocasiones, Muntadas⁵⁴⁵. Este grupo heterogéneo, calificado por la historia del arte como “los catalanes de París” (Arbulú 2016), realiza prácticas artísticas colectivas, que incluyen happenings y ceremonias orquestados por Miralda, como *Fête en blanc* [Fiesta en blanco] (1970) o *Rituel des quatre couleurs* [Ritual de los cuatro colores] (1971), pero también trabajos audiovisuales, como *La cumparsita* (1969), un video-ensayo experimental – realizado en film y después transferido a vídeo – con imágenes de archivo, en el que los icónicos soldaditos de juguete blancos de Miralda ganan tamaño monumental, en una gran figura que es paseada por Rossell por diferentes localizaciones parisinas; o *Calidoscopi* (1971), un filme con dibujos abstractos de Rossell, con la colaboración de Xifrà y música experimental de Carles Santos (Parcerisas 2007, 191-194; Prieto 2018, 76-81). Este grupo de artistas catalanes en París, y especialmente en la obra de Rabascall, se dedica a una práctica ideologizada, que despliega en sus trabajos individuales y colectivos una crítica analítica al contexto sociopolítico y cultural, sea en relación a la situación de la España franquista, a los medios de comunicación, o al momento histórico mundial.

Debe señalarse que el modo de trabajo grupal de estos artistas, colaborativo pero respetando la heterogeneidad de las prácticas individuales, internacional pero situado contextualmente en un espacio y momento histórico concretos, es significativo de las prácticas experimentales y conceptuales. Asimismo, el vídeo, desde su estatus dual como herramienta para el trabajo artístico y como medio de comunicación, fomenta este tipo de prácticas artísticas colaborativas, pero también los grupos de discusión y los eventos de difusión, erigiéndose como un catalizador de redes relacionales entre artistas afines. De modo significativo, en 1974 Muntadas visita a sus colegas en París junto con el videoartista estadounidense Bill Creston. Este, desde 1968 realiza un video-diario de sus viajes, a medio camino entre el cuaderno de bitácora, el documental en primera persona y el registro cuasi-etnográfico; esto es, tal y como haría un *agente-viajero*. En París graba uno de sus video-diarios, titulado *Video Diary Europe I* (1974) – figura 155 –, en el estudio parisino de Xifrà. En él aparecen Xifrà, Miralda y Muntadas, entre otros agentes. Días después, Bill Creston realiza junto a Muntadas un taller de vídeo en la Sala Vinçon de Barcelona,

film al vídeo; incluso la cuidada banda sonora, como se indica en lo siguiente.

545 Imma Prieto recoge el comentario de Pierre Restany sobre la presencia intermitente de Muntadas, que califica como la “Talgo connection” haciendo referencia a la amplia movilidad de este agente (Prieto 2018, 76).

“Taller de trabajos con videotape en grupos. Utilización, posibilidades y proyectos” (1974). Este taller da paso a un interés por la tecnología del vídeo en el ambiente artístico español, y es seguido por otros eventos colectivos en torno a esta tecnología, que se revisan en el subapartado siguiente.

El vídeo, como se pretende destacar en esta investigación, produce un conglomerado transnacional de relaciones entre agentes, en base a afinidades artísticas – como en el caso de Muntadas y Creston, por ejemplo – o a discusiones acaloradas respecto a la idoneidad y características del medio (Bonet 1974). Este medio tecnológico, desde sus cualidades objetuales, pero sobre todo comunicativas, supone otro de los modos por los que los agentes conceptuales del espacio sud-atlántico entran en contacto generando redes relacionales e informacionales. Entre otros de estos entramados, como el correo postal o las becas en base a la cooperación cultural, el medio-vídeo supone al mismo tiempo un punto de encuentro de ambos lados del Atlántico, y un catalizador material, tecnológico y conceptual específico del periodo de estudio, a través del cual el arte conceptualista amplía sus posibilidades.

2.3.2. El Portapak viajero de Muntadas: un equipo portátil que genera encuentros a ambos lados del Atlántico

A finales de 1971, seis años después de que Nam June Paik usase de modo iniciático la primera videocámara con magnetoscopio portátil con fines artísticos, otro Sony Portapak – figura 149 – llega a las manos del artista español Antoni Muntadas⁵⁴⁶. El magnetoscopio del dispositivo funciona con batería, y puede colgarse del hombro de un ser humano, mientras este empuña la cámara con las manos. Las agencias de la persona y el Portapak – capacidad de movimiento, memoria electromagnética, actitud crítica frente a la realidad, atención al contexto – entran en conjunción, formando una sola agencia específica. En el primer bloque de esta investigación Muntadas ha sido caracterizado como *agente-viajero*⁵⁴⁷, y ahora, en este subapartado, las capacidades del Portapak se introducen también en la matriz de posibles que permiten a este artista desarrollar su actividad artística en movimiento transatlántico durante los años setenta. En las páginas siguientes se introduce primero la trayectoria de Muntadas, pero luego el relato se centra en la capacidad de generación de redes de este aparato tecnológico. Como se observa al final del subapartado, el Portapak incluso adquiere una agencia relacional propia, fomentando el uso del vídeo y los encuentros de artistas sin la presencia del propio Muntadas⁵⁴⁸.

En el tránsito entre los años sesenta y los setenta, este artista español abandona la práctica pictórica y pasa a desarrollar algunos trabajos sobre lo que considera como “subsensidos” – el tacto, el gusto y el olfato –; esto es, percepciones dejadas de lado por una cultura occidental centrada en la vista y el oído (Muntadas 1971). Para ello realiza objetos manipulables, monta instalaciones y ambientes “subsensuales” con los que los espectadores-usuarios deben interactuar, e idea experiencias que presenta en vivo o filma y registra en vídeo, ayudado, entre otros medios, por el Portapak. En julio de 1971, tras regresar de un primer viaje a Nueva York en el que sienta los contactos para su traslado definitivo a los Estados Unidos un año después, lleva

546 Muntadas tiene acceso a este equipo a su primera llegada a Nueva York, en 1971. Información facilitada en una conversación informal entre el artista, Gabriel Villota, Andrea Nacach y el autor de la presente investigación en la Associació Arxiu Muntadas. Centre d'Estudis i Recerca (ARXIU/AM), a fecha 6 de marzo de 2019.

547 Véase el subapartado 1.3.2., “Muntadas y Valcárcel Medina a través de Latinoamérica: dispositivos conceptuales cuasi-antropológicos”.

548 En este sentido, cabe matizar que la práctica artística de Muntadas durante estos años no se centra de modo exclusivo en el vídeo, y mucho menos se enmarca únicamente en la agencia portátil del Portapak. El artista realiza acciones, propuestas, proyectos e instalaciones – con presencia del vídeo en algunas de estas actividades, por supuesto – sobre temas diversos, interesándose por los fenómenos perceptivos y comunicativos, por los medios de comunicación de masas, o las relaciones entre lo público y lo privado en la esfera social o la arquitectura, entre otros. Sin embargo en este subapartado la investigación se centra en la agencia generadora de redes del Portapak como dispositivo tecnológico, para dar cuenta de la generalización de un “fenómeno Portapak” tanto en el espacio sud-atlántico como en el campo artístico y cultural a lo largo del mundo. Este “fenómeno Portapak” tiene múltiples extensiones en el cuerpo social más allá de su vinculación con el arte conceptualista; Antoni Mercader destaca, por ejemplo, la importancia de los equipos portátiles en relación a los desarrollos de la televisión comercial, sobre todo a través de la captación electrónica de noticias – *Electronic News Gathering* (ENG), esto es, los equipos de periodistas y camarógrafos que salen del plató televisivo para captar las informaciones *in situ*, vinculados a procesos de vídeo comunitario y vídeo-guerrilla en el campo del arte –. Entrevista por email con Antoni Mercader, 13 de julio de 2020.

a cabo la *Experiencia 3*⁵⁴⁹ – figuras 77a y 77b –, realizada en una villa de Vilanova de la Roca⁵⁵⁰. En el espacio abierto del frontón de esta villa, Muntadas dispone múltiples materiales, e invita a un grupo de trece personas con los ojos vendados a explorar y reconocer el recinto. Todo el proceso es grabado desde un punto de vista distanciado, a modo de observación científica. La propuesta se completa con una encuesta a los participantes, en la que son preguntados por sus sensaciones durante la actividad⁵⁵¹. De este modo, la última parte del trabajo supone un catálogo de testimonios que, al mismo tiempo que informan del desarrollo y de las interpretaciones personales de cada participante, dan cuenta del entramado de agentes que participa de la experiencia.

La *Experiencia 3* es grabada en vídeo, con un equipamiento prestado por Futura, una empresa de publicidad barcelonesa llevada por Fernando Moral⁵⁵². En el listado de proyectos del catálogo realizado para la muestra “Muntadas. Films, Videotapes, Videocassettes” (1974) en la Galería Vandrés de Madrid (Muntadas 1974b) – figura 156 –, consta que el trabajo es distribuido en *videotape* europeo y americano de media pulgada, y en U-matic, de tres cuartos de pulgada. Este catálogo de Muntadas, que abarca cuatro años de su producción, entre 1971 y 1974, da cuenta de modo cuantitativo de la importancia que adquiere la imagen videográfica en esos momentos, pues muestra una producción de vídeo que supera a la de films⁵⁵³. Allí se anotan especificaciones técnicas que permiten observar cómo los vídeos de Muntadas adquieren mayor duración que los filmes, alcanzando incluso las ocho horas⁵⁵⁴. Esto demuestra otra de las propiedades del medio-vídeo: la economía de la grabación en cinta, frente a los costes y demoras del revelado químico. Muntadas incluye en ese listado una anotación de relevancia en referencia a la posible

-
- 549 Cuyo nombre extendido, empleado durante los años setenta, es, exactamente, “Experiencia Colectiva N.º 3. Olfato Gusto y Tacto” (Muntadas 1974b, s.p.). Debe indicarse que en este subapartado, de aquí en adelante, los proyectos son mencionados mediante el nombre asentado en la muestra “Muntadas. Entre / Between”, llevada a cabo en el MNCARS en 2011; en ese momento se realiza una revisión exhaustiva de estos trabajos, que quedan definitivamente organizados y titulados (Augaitis 2011).
- 550 La villa pertenece a la familia del artista (Parcerisas 2007, 383). En 1972 repite la invitación a colegas artistas para realizar acciones en un evento titulado *1219m3*, que es el volumen del frontón de la villa. Durante una primera ronda de esta segunda edición de las experiencias de Vilanova de la Roca, en el mes de julio, participan Francesc Abad, Alberto Corazón, Miquel Cunyat, Ferran García Sevilla, Carlos Pazos, Robert Llimós, Muntadas y Josep Ponsatí. En agosto, en una segunda ocasión, acuden Alicia Fingerhut, Manel Rovira, Olga Pijuan, Jaume Sans, Àngels Ribé y Carles Santos (Parcerisas 2007, 392-394).
- 551 “El espacio estaba transformado con diferentes materiales y texturas – papel, tejidos, plásticos, cuerdas, metal, piedras, hojas, tierra, etc – de los más duros a los más blandos. Materiales gustativos y olfativos. Las trece personas provienen de edades, actividades, nacionalidades y comportamientos diversos. Se registraron opiniones al final de la experiencia” (Muntadas 1974b, s.p.).
- 552 Pere Domènech; hace de cámara; no trabaja el Portapak de Muntadas, pero los equipos de vídeo portátiles se introducen en su práctica. Según conversación mantenida con el artista a fecha 2 de agosto de 2020.
- 553 En 1971 se anotan cinco vídeos y un solo film; en 1972 constan trece films frente a seis vídeos; y entre 1973 y 1974, el catálogo registra trece vídeos frente a dos películas. El balance total son veinticuatro vídeos frente a dieciséis películas (Muntadas 1974b, s.p.). Debe señalarse que algunos trabajos son filmados en película y luego transferidos a *videotape*, como *Reconocimiento táctil de un cuerpo* (1972) o *La piel y 20 materiales* (1972). Estos trabajos se ofrecen en ambos formatos, film y vídeo, lo cual indica que fueron transferidos del primer medio al segundo. Este tipo de transferencias de película a vídeo puede anotarse como otra medida de la importancia que cobra este nuevo medio tecnológico durante la primera mitad de los setenta.
- 554 La duración es mayor en los vídeos, sobre todo en los últimos anotados: *Cadaqués – Canal Local* (1974) tiene una duración de ocho horas, y *TV/FEB 27/1 PM* (1974) figura como “8x60 min.”. En cambio, las películas más largas – *Reconocimiento de un espacio* (1972), *Huellas corporales* (1972), *Mensaje* (1972) y *Mano derecha – izquierda* (1972) – solo alcanzan los cuarenta minutos (Muntadas 1974b, s.p.).

comercialización de las cintas: “todas las ediciones son en series ilimitadas” (Muntadas 1974b, s.p.). Esa página del catálogo condensa de modo ejemplar cómo el proceso de interpenetración entre arte conceptualista y vídeo conlleva la superación de aspectos como la autoría tradicional – ahora el artista documenta procesos repetibles, en relación al contexto o experimentados por él mismo u otros agentes, como se haría desde disciplinas científicas – o la unicidad de la obra – que con el medio-vídeo se puede replicar infinitamente a bajo coste, y por ello ya no se editan series cerradas, sino múltiples “ilimitados” –.

Como se ha señalado respecto a la *Experiencia 3*, en los vídeos anotados en el catálogo “Films, Videotapes, Videocassettes” no siempre – y no solo – participa el Portapak de Muntadas. La grabación de *Espacio (Acción-Interacción)* (1971)⁵⁵⁵, propuesta realizada en la exposición “Sobre los subsentidos” (1971) en la misma Galería Vandrés, se lleva a cabo con el equipo de vídeo cedido para la ocasión por Philips Ibérica S.A.E.⁵⁵⁶. *Sensorial Way* [Camino sensorial] (1972) y *Unformung Eines Raumes* [Transformación de un espacio] (1972) también se graban con otros aparatos. Son propuestas colectivas, no trabajos individuales de Muntadas, que demuestran la voluntad de trabajo comunitario de un conjunto creciente de artistas conceptualistas con interés en medios novedosos como el vídeo. El primero, *Sensorial Way*, es parte del programa *This is your Roof!* (1972), organizado por Willoughby Sharp para los Encuentros de Pamplona, que se graba en *videotape* de media pulgada con equipos aportados por Sharp en la cubierta del estudio de Dennis Oppenheim⁵⁵⁷. El segundo, *Unformung Eines Raumes*, se realiza casi por casualidad. Francesc Abad, Jordi Benito, Robert Llimós y Muntadas viajan como visitantes a la Documenta V (1972) en Kassel, donde coinciden con el crítico Simón Marchán. Una vez allí, realizan algunas actividades en los jardines frente al Fridericianum, que graban con un aparato de vídeo cedido de un cuarto de pulgada⁵⁵⁸. Aprovechando que Marchán habla alemán, el grupo de artistas españoles consigue presentar sus *videotapes* en el programa de vídeo de la Documenta (Parcerisas 2007, 395-396).

Los primeros años de la década de los setenta son de rápida evolución en la práctica artística de Muntadas. Desde los trabajos con los “subsensidos”, dirigidos hacia un análisis centrado en el sujeto y sus modos de percepción, transita a pasos acelerados hacia investigaciones sobre el funcionamiento del flujo informativo canalizado a través de las tecnologías de comunicación en la sociedad de los medios⁵⁵⁹. Eugeni Bonet, que realiza un seguimiento pormenorizado de la

555 En este trabajo, el espacio expositivo es modificado a través de una estructura formada por maderas e hilos de nylon transparente. Todo el proceso es grabado en vídeo, y la instalación final combina los elementos materiales con una video-instalación con cámaras y monitores.

556 Según el dossier *Actividades I-II-III*, la compañía cede dos cámaras de vídeo de una pulgada, y varios monitores (Mercader 1976, Actividad 1).

557 Muntadas tiene un papel relevante en la presencia de Sharp en los Encuentros de Pamplona. Véase el subapartado 3.2.2., “Desarrollo y consecuencias de los Encuentros de Pamplona: revisados pero no resueltos”.

558 La propuesta de Muntadas consiste en reconocer un espacio cuadrado de diez metros de lado con los pies y las manos, así como explorar de modo “subsensoidal” sus materiales por medio del olfato, el gusto y el tacto (Muntadas 1974b, s.p.).

559 Cabe destacar que en este proceso evolutivo tiene importancia también el trabajo no solo con el vídeo, sino también con su tecnología hermana: la televisión. La video-instalación ya mencionada *Polución audiovisual* (1972) en los Encuentros de Pamplona, así como *Arte ⇌ Vida* (1973-1975) – acciones sobre la pantalla televisores habitualmente encendidos y sintonizados, sobre los que Muntadas escribe la expresión “ARTE ⇌ VIDA”; presenta estas instalaciones o documentación sobre las mismas en diversas ocasiones, e incluso remite el

trayectoria de Muntadas a lo largo de los años, señala algunos rasgos de este proceso evolutivo. En primer lugar, indica que este artista no suele actuar en público, sino que prepara y documenta “acciones” y “experiencias”, desvinculándose de la categoría habitual de “performance” (Bonet 1988, 17). En ese alejamiento cobran especial importancia los medios documentales, entre ellos la fotografía y el film, pero sobre todo el vídeo y, especialmente, el vídeo portátil del Portapak, que emplea como registro directo y objetivo, al modo de documentación conceptual⁵⁶⁰. En segundo lugar, Bonet señala una tendencia de Muntadas a actuar en contextos educativos:

A partir de 1972, las realizaciones objetuales son cada vez más escasas y los entornos y experiencias de participación pasan a enmarcarse más bien en el contexto de instituciones educativas y programas de sensibilización estética (Escuela Eina de Barcelona, Universitat Catalana d'Estiu en Prada, Museos Metropolitan y Guggenheim de Nueva York y Universidad de Tallahasee, Florida). El mundo inmaterial de los olores es objeto de algunas realizaciones y proyectos, entre los que se incluyen el proyecto de una instalación olfativa utilizando esencias (Smelling Areas [1974]) y la propuesta de elaborar un mapa de olores de Nueva York. En esta última propuesta, como en la preparada conjuntamente con Alberto Corazón para el Congreso Internacional de Comunicación Humana celebrado en Barcelona en noviembre de 1973 y en un trabajo inacabado de los años 1973-74 sobre calles, mercados y estaciones, se puede ya advenir un ensanchamiento en la perspectiva del trabajo de Muntadas que él mismo ha caracterizado como el paso del microentorno (el contacto sensorial del individuo con cosas y cuerpos), al macroentorno (la comunicación social en el tejido urbano), paso intermedio antes de llegar al mediaentorno, el tejido de los medios de comunicación de masas en la sociedad post-industrial. (Bonet 1988, 18-19)

La inserción de los actos participativos de Muntadas en programas educativos, tal y como es recogida por Bonet, apunta hacia un proceso de profesionalización del artista⁵⁶¹, pero al mismo tiempo puede vincularse a un acercamiento voluntario hacia la experiencia directa. La experimentación, como grado mínimo de lo performativo, actúa en el ámbito de la *presentación*. Por el contrario, la performance adquiere tintes representacionales; según Mieke Bal, se basa en la existencia de una “partitura” o “pre-texto” ya existente y, sobre todo, su comprensión se produce a través de la iteración de ciertas convenciones y su descifrado a través de la memoria (Bal 2009,

trabajo en forma de instrucciones a eventos y exposiciones a través de las redes de arte-correo –, utilizan a modo de materiales el propio aparato televisor y su programación. De este modo se abre una vía de trabajo conjunto del vídeo y la televisión que poco después cobra relevancia en proyectos como *Cadaqués – Canal Local* (1974), un servicio de televisión local autogestionada; *Confrontations* (1974), *videotape* en el que se fuerza al espectador a comparar comportamientos y fenómenos de comunicación; *TV/FEB 27/1 PM* (1974), en el que pide a una red internacional de colegas que graben una hora de emisión en los Estados Unidos, Inglaterra, Venezuela, Japón, Francia, Canadá, Suecia y Alemania; o *The Last Ten Minutes I* (1973) y *II* (1975), en los que se confrontan los últimos diez minutos de emisión de Argentina, Brasil y los Estados Unidos, en la primera versión, y los Estados Unidos, la Unión Soviética y la República Federal Alemana. Todas estas propuestas se revisan en lo siguiente.

560 A este respecto, Muntadas comenta la relevancia que tiene para él el vídeo documental con equipos portátiles, que pueden ser utilizados por una sola persona o un grupo reducido, y por tanto acceder a lugares y situaciones insospechados. Destaca a este respecto el trabajo de Jon Alpert *Cuba, the People* (1974), un retrato de la Cuba post-revolucionaria que, grabado por el primer grupo de periodistas televisivos en la isla desde 1959, entrevista a personas de la calle, preguntándoles por el cambio de su situación antes y después de la Revolución. Según conversación mantenida con el artista a fecha 2 de agosto de 2020.

561 Los procesos de profesionalización han sido ya revisados en otro lugar de esta investigación. Véase el subapartado 1.2.3., “La profesionalización de los agentes conceptualistas y sus consecuencias”.

178-186). Muntadas se aleja de la performance, como indica Bonet, o más bien la lleva a su nivel más bajo, a través de propuestas con pequeñas acciones experienciales, individuales o colectivas. Estas, a su vez, resultan idóneas para los programas educativos de instituciones dedicadas al arte contemporáneo, produciéndose una retroalimentación que resulta positiva tanto para la práctica del artista como para los programas públicos de los centros.

Pero en la cita anterior de Eugeni Bonet se recoge un tercer aspecto importante en la evolución de la práctica de Muntadas en los primeros setenta: el “ensanchamiento” de sus propuestas hacia los medios de comunicación; hacia el “mediaentorno”, en palabras de Bonet, o hacia el “paisaje de los medios”, en expresión del propio Muntadas (Muntadas 1982; Sichel 2002, 381). Asimismo, otro aspecto de relevancia destacado por Bonet es el reconocimiento del impulso constante de Muntadas para trabajar de modo colaborativo, en propuestas que incluyen equipos de agentes, con el artista como impulsor, catalizador o participante (Bonet 1988, 19). En esta última característica relacional, el vídeo juega un rol importante. Por un lado, se trata de una tecnología en torno a la cual se crean círculos de interés, se organizan actividades artísticas, visionados en espacios tales como galerías y centros de arte, así como exposiciones colectivas y simposios para la difusión del medio⁵⁶². Por otra parte, la voluntad de trabajo en red de Muntadas se ve ampliada por la portabilidad del Portapak, que lo hace ideal para profundizar en los aspectos conectivos de una actividad de *agente-viajero*.

A mediados de 1972, cuando Muntadas se establece definitivamente en los Estados Unidos, su Portapak interviene en la grabación de algunos proyectos todavía subsensoriales, como el vídeo *Actions* (1972) – que recopila diversas acciones: *2 pulsos / 2 latidos* (1972), *Mensaje* (1972), *Presión* (1972)⁵⁶³ –. Se trata de acciones íntimas, registradas en su estudio en Nueva York. Con planos muy cortos, el artista lleva a cabo gestos que recogen transformaciones del cuerpo humano, de determinados objetos o del entorno. En ellas resuena la “estética narcisística” propuesta por Rosalind Krauss (Krauss 1976), aunque la voluntad de experiencia directa de Muntadas aleja interpretaciones psicologistas más allá de un interés por la percepción sensorial humana a nivel empírico. Asimismo, el Portapak también graba los mencionados trabajos del artista para programas públicos de museos. En *Art Awareness II* [Conciencia del arte II] (1973), para el Metropolitan Museum, Muntadas activa los subsentidos de un grupo a través de una “estructura táctil” y de “reconocimientos olfativos y táctiles” que incluyen algunas obras de arte del museo, las cuales posteriormente deben ser dibujadas por los participantes (Muntadas 1974b; Mercader 1976, actividad 29)⁵⁶⁴. En la misma línea “subsensorial” se encuentra *Concierto Sensorial*

562 En el catálogo-dossier *Actividades I-II-III* se recoge la participación de Muntadas en varias de estas muestras colectivas de vídeo entre 1974 y 1975, como “Impact Video-Art 74” en Lausanne, o “Arte de Video” en Caracas en 1975 (Mercader 1976, actividad 57).

563 En el mencionado catálogo de 1974 estos trabajos constan bajo los grupos “Acciones I” y “Acciones II” (Muntadas 1974b). En *Actions* se recogen gestos como cortarse una uña, la contracción de una mano, o la extensión y contracción de la piel. En *2 pulsos / 2 latidos*, dos personas se miden el pulso y escuchan los latidos de su corazón – véase su replicación grupal en *Concierto Sensorial / Concert Sensorial / Sensorial Concert* (1973-1974) un poco más adelante en el texto –; *Mensaje* consiste en escribir un texto y pasarlo al alfabeto Braille; y en *Presión*, la acción de dos manos sobre un papel deja la marca de unas letras en relieve, que se encuentran debajo de la hoja: estas letras escriben, tautológicamente, la palabra “presión” – figura 157 –.

564 Hay otras propuestas similares, como la actividad *Guggenheim Childrens Program* [Programa para niños del Guggenheim] (1973), que realiza junto a Antoni Miralda (Mercader 1976, actividad 30), o la *Tactile Box* (1973),

/ *Concert Sensorial* / *Sensorial Concert*, que Muntadas realiza en Nueva York y Prada de Conflent en 1973, y en la Galería Pecanins de México en 1974. Consiste en una “estructura táctil sonora variable” en la que seis personas en círculo se concentran en sus pulsos – sienes y muñecas – y latidos del corazón, propios y de los compañeros y compañeras. Cuando los localizan, los participantes deben entrar en ritmo, y reproducir los *inputs* táctiles mediante la emisión de un sonido simple. Las vocalizaciones se superponen, y el grupo acaba por conformar una pieza sonora en la que la grabación de sonido directo del equipo de vídeo portátil juega un aspecto central (Muntadas 1974b; Mercader 1976, actividades 38 y 43).

El *Concierto Sensorial* es una misma propuesta que se realiza en territorios diversos, a ambos lados del Atlántico y, por primera vez en la trayectoria del artista, acercándose a América Latina. *Mercados, Calles, Estaciones* (1973-1974) – figura 68 –, grabado en Super-8 y luego transferido a vídeo, ya descrito en referencia a la actividad de Muntadas como *agente-viajero*, es de obligada mención aquí, pues abre el campo a una serie de trabajos en los que el artista pasa del análisis de la percepción humana al contexto social, que graba en sus circulaciones y viajes. Desde el espacio público como signo o documento del contexto, Muntadas pasa posteriormente a una concepción ampliada del mismo, que incluye los medios de comunicación. Llega así al concepto, a estas alturas recurrente, del “paisaje de los medios” (Muntadas 1982). En este tránsito, son importantes videoinstalaciones como *Confrontations* (1974) – figuras 78a, 78b y 78c –, u otros proyectos como *TV/FEB 27/1 PM* (1974) – figura 69 –. Esta segunda propuesta es un trabajo en vídeo, aunque sin actuación directa del Portapak. Muntadas emplea su extensa red de contactos, establecida desde su movilidad de *agente-viajero*, para solicitar a algunos colegas internacionales la grabación de una hora y media de televisión en los Estados Unidos, Inglaterra, Venezuela, Japón, Francia, Canadá, Suecia y Alemania. Pide por carta esas grabaciones, en una interrelación entre las propuestas videográficas y las de arte-correo, y el proceso se completa con una instalación con ocho monitores que muestran la emisión televisiva en todos esos países, a la una del medio día del 27 de febrero de 1974. Este proyecto resulta clave para los desarrollos posteriores de otras propuestas sí realizadas con el Portapak, como *The Last Ten Minutes* [Los últimos diez minutos], revisada un poco más adelante.

En la segunda mitad de 1974 la videograbadora portátil de Muntadas opera en tres actividades en las que se generan redes colaborativas. Del 11 al 24 de julio, participa del taller de vídeo en la Sala Vinçon⁵⁶⁵ de Barcelona, que Muntadas organiza junto a Bill Creston – figura 158 –. Ese mismo mes, pero del 26 al 29, sirve en el programa alternativo de televisión *Cadaqués – Canal Local*. Finalmente, en diciembre, el Portapak también es útil para la muestra de *videotapes* “Muntadas. Films, Videotapes, Videocassettes” en la galería Vandrés de Madrid, cuyo catálogo ha sido revisado. El primer evento, el “Taller de trabajos con videotape en grupos: utilización, posibilidades y proyectos”, cuenta con toda una serie de aparatos de vídeo cedidos por Sony a través del contacto con Joan Rodés, responsable de promoción de Hispano Sony⁵⁶⁶. A estos equipos se suma el

también para el Metropolitan, que consta de un cubo de madera de un metro de lado con materiales que pueden tocarse introduciendo la mano por unos orificios (Mercader 1976, actividad 34).

565 Pilar Parcerisas realiza un resumen de la importancia de esta sala en el entorno conceptualista de Barcelona (Parcerisas 2007, 324-330).

566 Según conversación con Antoni Mercader en la Associació Arxiu Muntadas. Centre d'Estudi i Recerca (ARXIU/

Portapak de Muntadas, y en conjunto sirven a un grupo de agentes interesados por las prácticas de vídeo – y en algunos casos, conceptuales –, para realizar sus primeras experiencias con el medio tecnológico del momento. Según el propio artista, acuden como participantes arquitectos, diseñadores y cineastas, ente ellos algunos que posteriormente adquieren una gran importancia en el contexto español, como Bigas Luna⁵⁶⁷. Es aquí donde Muntadas se relaciona por vez primera con el artista, teórico y comisario Eugeni Bonet (Estella y Bonet 2007, 203), dando comienzo a una relación profesional y de amistad que continúa en la actualidad.

Tan solo unos días después de este taller, Muntadas organiza *Cadaqués – Canal Local* (1974) – figura 70 –. Esta experiencia precursora de las prácticas de vídeo comunitario en España se realiza con la colaboración de Dario Grossi y Gonzalo Mezza, además de con el soporte de Hispano Sony. Se articula mediante

La transformación de la Galería Cadaqués en emisora de TV de alcance local, con la posibilidad de establecer una red de comunicación e información con filmaciones en vivo y diferido sobre la realidad local. La difusión de estos programas se efectuará en los puntos de audiencia pública de la TV comercial (Muntadas 1974a)

El “canal local” tiene un centro de información en la Galería Cadaqués, regentada por Lanfranco Bombelli (Groenenboom 2006), y se emite en los aparatos catódicos del conocido bar Marítim y del Casino de esta población. La propuesta establece un sistema de contra-televisión, destacable durante esos años en los que España se encuentra todavía bajo la dictadura de Franco. Recuérdese cómo, aunque en 1966 se aprueba la Ley de Prensa fomentada por el ministro Manuel Fraga Iribarne, el aparato dictatorial aún se reserva el control y la vigilancia de la información, sometida a censura⁵⁶⁸. Pero además, con este dispositivo, Muntadas pretende destacar las características específicas de un pueblo de “1400h. [habitantes]” que “en verano alcanza de 10.000 a 12.000” (Muntadas 1974a). El proyecto entra a discutir el turismo, como fenómeno de relevancia en la arena internacional, sobre todo con la extensión de los medios de transporte en la segunda *Jet Age*. Pero el fenómeno turístico es especialmente importante en la España tardofranquista, donde es una de las componentes centrales del “milagro económico” (Ruiz-Huerta 2009, 145-149; Niño 2012, 65). En Cadaqués, el Portapak sirve como herramienta de documentación portátil, con la que se graban pequeños reportajes *in situ*, para más tarde editarlos y mostrarlos al público. El dispositivo organizado, mediado por el vídeo, es aparentemente neutral en cuanto a su reflejo de lo real, pero está cargado ideológicamente, en tanto que permite ofrecer una perspectiva sociológica doble: sobre Cadaqués y el turismo, por un lado, y sobre los medios de comunicación bajo la dictadura, por el otro. *Cadaqués – Canal Local* tiene cierto eco en los medios, especialmente a través de tres artículos de Josep Maria Martí Font (1974a; 1974b; 1974c, s.p.), en

AM), grabada a fecha 25 de abril de 2019.

567 Información facilitada en una conversación informal entre Muntadas, Gabriel Villota, Andrea Nacach y el autor de la presente investigación en la Associació Arxiu Muntadas. Centre d'Estudi i Recerca (ARXIU/AM), a fecha 6 de marzo de 2019.

568 La Ley de Prensa ha sido revisada en el subapartado 1.2.2., “Regina Silveira y Julio Plaza en la segunda *Jet Age*: becas, encuentros y trabajo a través del Atlántico”.

los cuales recoge el desarrollo del proyecto, los intereses que la población de Cadaqués expuso ante las cámaras – expresando sus opiniones en torno al turismo, a los servicios municipales y a la política urbanística –, y finalmente unas conclusiones en las que considera “importante el poder desmitificar el tipo de información oficial y comercial que al sufrir la competencia de un medio menos manipulado ha puesto en evidencia la coacción a que es sometido el espectador medio”. No obstante, aunque Martí Font recoge la intención de Muntadas de ofrecer una “TV en dos sentidos, emisión – recepción”, cuando se pregunta por las posibilidades emancipatorias del medio-vídeo, resulta categórico: “Prácticamente, ningunas, dado que todos los países tienen ya una legislación preventiva en contra de estos medios” (Martí Font, 1974c, s.p.).

El último de los tres eventos sobre vídeo de 1974 es la mencionada exposición “Muntadas. Films, Videotapes, Videocassettes”, que está compartimentada en tres núcleos⁵⁶⁹. El A presenta una mirada sobre cuatro años de vídeo en la trayectoria del artista, como ha sido revisado. El B discute el medio televisivo a través del binomio “emisión-recepción”. Y finalmente el núcleo C, que consta del proyecto *Diario 10 – 22 diciembre* (1974), documenta y recopila actividades diversas en torno al contexto y los contenidos de la muestra, en diversos lugares de Madrid. En él, el uso del Portapak es planteado de nuevo como documentación objetivadora, como medio cuasi-etnográfico propio de una metodología de *agente-viajero*. De este modo, Muntadas realiza entrevistas y graba actividades artísticas, que ordena en dos categorías: “Intervención sobre medios y usos culturales”, que incluye encuestas sobre arte y vida, conversaciones con Lugán sobre percepción, una sesión de teatro alternativo, y la “inauguración de una sociedad de promoción cultural e inversiones artísticas”; y “Utilización del vídeo como alternativa a los sistemas de información y programación de la macrotelevisión”, con contenidos documentales como una matanza de cerdo, grabaciones en mercados y barrios de Madrid, en los estudios de TVE en Prado del Rey, o en una escuela (Mercader 1976, actividad 62)⁵⁷⁰.

En el marco de esta exposición en Vandrés, el día 17 de diciembre se celebran unas conversaciones bajo el título “Vídeo como medio de expresión, comunicación e información”. Se forma una mesa redonda, con René Berger, Alexandre Cirici Pellicer, Alberto Corazón, Simón Marchán y el propio Muntadas, quienes entablan un diálogo con el público, entre el que se encuentran agentes artísticos como Nacho Criado, Tino Calabuig, Juan Manuel Bonet, Luis Gordillo, Santiago Amón, José María Moreno Galván y el director de la galería, Fernando Vijande. *A posteriori* se hace circular una transcripción del encuentro realizada por Eugeni Bonet (Bonet 1974), uno de los primeros documentos sobre el medio-vídeo en España. En su introducción a la mesa de discusión, Berger expone su categorización de la TV en cuatro órdenes: la “mega-televisión”, por satélite y de nivel continental; la “macro-televisión”, o televisión “oficial” de masas, de orden nacional; la “meso-televisión”, esto es, la comunitaria y por cable, que no emplaza a la sociedad a la mera recepción pasiva, sino que la invita a participar; y la “micro-televisión”, que Berger relaciona directamente con el Portapak, y que se abre a “un nuevo tipo de funcionamiento”

569 Estos núcleos se acompañan de la instalación de un gran espejo en la vitrina exterior del espacio de la galería, con la inscripción “ARTE ⇌ VIDA” (Mercader 1976, actividad 62).

570 A estas grabaciones de vídeo de *Diario 10 – 22 diciembre* hay que sumar la confección de unos paneles en el espacio de la galería, en los que el artista y otros agentes añaden recortes de prensa, comentarios y anotaciones durante el transcurso de la muestra.

al permitir que las personas accedan a los medios de producción y a las tecnologías de la comunicación de masas (Bonet 1974, s.p.). En esta conversación se plantean toda una serie de cuestiones de interés para el vídeo, entre las que destacan:

- El comentario de Simón Marchán sobre la especificidad de un medio que se considera nuevo, y que debe ser analizado desde sus propiedades, sin rechazarlo de entrada por ser innovador y tecnológico, pero sin descartar tampoco otros lenguajes, que, como el vídeo, deben ser analizados por sus características.
- Las posibilidades del vídeo como una tecnología que permite el *feedback* [retroalimentación] entre emisor y público, abriendo la posibilidad de un intercambio de roles y corrigiendo la unidireccionalidad televisiva.
- La dificultad de acceso a esta tecnología, debido a su escasez y a su coste económico; aunque Nacho Criado también señala la posibilidad de que debido a la facilidad de copia que el vídeo permite, su difusión abarate costes y sea amplia.
- El vídeo como tecnología de captación y reproducción de lo real, que probablemente no sea lo mismo que decir que es un medio “realista”.
- El vídeo como base para replantear las nociones de género, espectáculo y suceso, cuestiones abiertas por René Berger.
- También según Berger, la existencia, en Norteamérica, de una historia del vídeo ya establecida, en la que se tienen en cuenta sus perspectivas futuras de expansión.
- El vídeo colectivo, entre la “micro” y la “meso-televisión”, como catalizador de una concienciación de las personas sobre los medios comunicación; frente a la “retórica” o “sistema de valores” establecidos por la “macro-televisión”, el vídeo puede ayudar a tener en cuenta los medios como significantes.

Muchas de estas cuestiones son planteadas también en otros contextos de aparición del vídeo como una tecnología en relación con el arte. Especialmente el último punto señalado, que tiene en cuenta la posible capacidad del vídeo para despertar la conciencia del público general sobre el entramado comunicativo, basado en un control centralizado de la información en las sociedades de los medios de masas, resuena en el ámbito argentino del Arte de los medios. Esta cuestión se extiende internacionalmente entre los agentes culturales, pensadores y científicos de los medios. Años más tarde es enfocada en una escala más amplia en el *Informe MacBride* (1980) sobre el balance desigual de la comunicación en el mundo, realizado por expertos internacionales y auspiciado por la UNESCO:

Es cierto que los modelos de dominación y los conflictos de intereses derivados de ellos no podrán desaparecer sólo porque se haya ampliado el alcance de la comunicación, pero las mayores posibilidades de comunicación pueden ayudar a suavizar su efecto haciendo que cada individuo esté más alerta a los problemas y las aspiraciones de otros y que cada nación esté más consciente de los peligros que acechan al conjunto de la comunicación mundial. (MacBride 1980, 12)

Como puede apreciarse, los temas tratados en esta mesa redonda seminal para el videoarte en España son de amplia difusión e interés internacional. El vídeo es un tema candente a lo largo de la década de los setenta, desde la cual va asentándose poco a poco como medio efectivo para la producción de arte, hasta la actualidad. En la primera mitad de esa década, el Portapak, como dispositivo portátil que puede facilitar el acceso de las personas a los medios de producción de información, adquiere una posición relevante, pues sus características facilitan su llegada a territorios descentrados, aunque con una cierta dificultad debida a su escasez y precio⁵⁷¹. El interés que genera el medio asegura que allí donde aparece un Portapak se genere un entramado de agentes interesados, más o menos críticos, pero en todo caso curiosos por las cualidades que ofrece. Asimismo, como ha sido comentado, la portabilidad permite captar realidades marginales que luego son reproducidas en los centros, en un ir y venir de informaciones bajo los parámetros de la cada vez más asentada sociedad de la información.

A la movilidad y la creación de redes, como características del medio-vídeo, se suma la calidad documental del trabajo videográfico, que en lo anterior ha sido anotada por aportar aspectos sociológicos, antropológicos y etnográficos a la práctica artística; esto es, por fomentar la interrelación entre arte y otras disciplinas. La inclinación del arte hacia el análisis sociocultural condensa los motivos por los cuales el Portapak viaja con Muntadas cuando realiza su *Acción/Situación: Hoy. Proyecto a través de Latinoamérica* (1975-1976). En este proyecto de *artista-viajero*⁵⁷², el vídeo portátil sirve al artista de medio documental para hacer acopio de materiales audiovisuales mientras se desplaza, a medio camino entre la confección del diario de viaje de un aventurero y del cuaderno de campo de un científico. Pero en América Latina el Portapak también ejerce de nuevo como *hub* relacional, permitiendo a Muntadas establecer contactos y colaboraciones. Durante la estancia del artista español en Brasil se celebra en el MAC USP un “Seminário de video-arte”, a fecha 6 de diciembre de 1975, con la presencia de hasta quince agentes del campo del arte paulista⁵⁷³. El hecho de que inmediatamente antes de la visita de Muntadas al MAC USP, Zanini se encuentre gestionando la adquisición de aparatos de grabación y reproducción de vídeo para el museo universitario, resulta significativo del interés transnacional del medio-vídeo⁵⁷⁴. Asimismo, en Caracas, en paralelo a las acciones y pases de vídeo que

571 Debe indicarse, no obstante, que cuando el vídeo portátil llega a estos lugares descentrados, en muchas ocasiones se encuentra con una estructura básica asentada por la televisión – por ejemplo, en Cadaqués el Casino y el Marítim ya disponen de aparatos de TV, y sus habitantes tienen la costumbre de reunirse allí para asistir a las emisiones, facilitando la implementación de *Cadaqués – Canal Local* (1974) –. Asimismo, también cabe destacar el esfuerzo de difusión, bajo intereses comerciales, de las grandes compañías tecnológicas transnacionales, que abren filiales nacionales como Hispano Sony o Philips Ibérica en España. Como ejemplo extremo de la llegada del vídeo a lugares marginales respecto a los centros de producción occidentales, puede señalarse el trabajo del videoartista chileno Juan Downey, afincado en los Estados Unidos. Este artista, desde 1972 inicia “expediciones culturales” a Bolivia, Chile, México, Nicaragua y Perú, equipado con un Portapak. Entre 1976 y 1977 reside con poblaciones indígenas Guahibos y Yanomami, donde la televisión no está asentada. Sin embargo, desde allí realiza interesantes trabajos de videoarte relacionados con la etnografía y la antropología, en los cuales son las propias poblaciones indígenas las que se (auto)representan. Desde sus prácticas, Downey cuestiona el abordaje tecnológico occidental (Downey 1977a).

572 Véase el subapartado 1.3.2., “Muntadas y Valcárcel Medina a través de Latinoamérica: dispositivos conceptuales cuasi-antropológicos”.

573 Gabriel Borba, Flávio Mota, Aracy Amaral, Raphael Buongermino, Julio Plaza, Ana Bella Geiger, Regina Silveira, Donato Ferrari, Arthur Matuck, José Roberto Aguilar, Marcelo Nitsch, Anna Mantovani, Regina Ferreira da Silva, Inê Kohl y Cacilda Teixeira da Costa (MAC USP 1975a) – figura 79 –.

574 Ese mismo año, 1975, el MAC USP fracasa, debido a la imposibilidad de encontrar equipamiento, en el intento de

Muntadas realiza en el marco del *Proyecto a través de Latinoamérica*, el artista participa en “Buenos días”, el programa televisivo de la directora del Museo de Arte Contemporáneo, Sofía Imber – figura 159 –. En este programa, además de ser entrevistado, Muntadas realiza una video-intervención: pinchando la señal de su Portapak para que sea emitida en directo, muestra a los televidentes las bambalinas del set de televisión (Nacach 2011). De nuevo el Portapak teje redes y aporta su mirada, al mismo tiempo objetivadora y subjetivamente crítica, esta vez desnudando el aparataje de la televisión al mostrar aquello que normalmente no se enseña.

Muntadas, como *agente-viajero* y videoartista, establece mecanismos proyectuales en los que la tecnología, la movilidad y el trabajo en red confluyen para capturar características de distintos contextos, sean geográficos o mediales. El Portapak le ayuda a documentar procesos y espacios, a grabar materiales él mismo o mediante un entramado de colaboradores. Una característica de estos proyectos es que cobran sentido a través de la repetición estructural de un mismo procedimiento, como ha podido revisarse en *Mercados, Calles, Estaciones* (1973-1974), *TV/FEB 27/1 PM* (1974) o *Diario 10 – 22 diciembre* (1974). Esta posibilidad de repetición, de insistencia en un mismo gesto, parte de la posibilidad de captación del vídeo, sencilla e inmediata, y colabora en la sensación objetivadora y casi científica de las video-observaciones del artista, puesto que invita al análisis de los diferenciales generados en cada iteración. En este sentido, el proyecto *The Last Ten Minutes I* (1975-1976) – figura 92 – supone un resumen práctico en el que confluyen todas estas características. El propio artista, junto a Antoni Mercader, lo define de este modo:

“Los últimos diez minutos” es un trabajo en proceso que comenzó en Mayo 75 y se traduce en un playback simultáneo de las últimas emisiones nocturnas televisadas grabadas directamente (de la pantalla) en varios países, yuxtapuestas con escenas urbanas. Parte de este trabajo (Argentina, Brasil, USA) se presentó en “The Kitchen” en forma de proyección simultánea de tres canales T.V. (Mercader 1976, actividad 77)

Muntadas considera de extrema importancia los últimos diez minutos de la televisión, antes del final de las emisiones oficiales, debido a su elevada carga ideológica. Los poderes mediáticos emiten mensajes religiosos y nacionalistas, aprovechando el momento del final del día, de descanso en los hogares y con personas casi rendidas al sueño. El Portapak, que entre 1975 y 1976 acompaña al artista en su viaje a través de Latinoamérica, le sirve para captar directamente de la pantalla del televisor estos minutos finales del *broadcast* televisivo. Debe señalarse que el hecho de grabar la televisión *desde fuera* crea un espacio intermedio entre el dispositivo de captación y el de reproducción, produciendo una ligera pérdida de calidad que genera un extrañamiento. El “paréntesis” que Rosalind Krauss identifica entre la cámara y el televisor es aquí situado, no dentro del circuito de aparatos de vídeo, permitiendo situar en él el cuerpo del artista (Krauss 1976), sino en su exterior. Es desde esta discontinuidad en el circuito que se abre una distancia que permite la reflexión. Ese mínimo desplazamiento, que se basa en la propiedad objetivadora

organizar una representación de vídeo para la muestra “Video Art” (1975) en el Institute of Contemporary Art de la University of Pennsylvania. Sin embargo, Walter Zanini continúa con la adquisición de aparatos de vídeo a través de la artista Leticia Parente, de Río de Janeiro, consiguiéndolo en 1976 (Freire, C. 2013, 87-91; Zanini 2018, 268).

de la imagen videográfica, permite el análisis crítico de las imágenes televisivas desde un espacio exterior, deshabitando la emisión, que se vuelve paisaje. Las tomas de *The Last Ten Minutes I*, grabadas en Buenos Aires y São Paulo durante el periplo latinoamericano, y al regreso en Nueva York, son instaladas en The Kitchen, como señala Mercader, un espacio alternativo neoyorquino dedicado al vídeo. La video-instalación consta de tres monitores, situados frente a tres sillas. El público puede sentarse en cada una de ellas y, desde sus auriculares, seleccionar el canal de audio que desea escuchar, dándose cuenta de las similitudes – formales y de contenido – de las televisiones en esas localizaciones distantes⁵⁷⁵.

El movimiento de Muntadas es incesante. En junio de 1976 está de regreso en Barcelona. Ya ha muerto Franco, noticia que el artista conoce durante su *Proyecto a través de Latinoamérica*. En el dossier-catálogo *Actividades I-II-III* se recoge información de unas “Sessions informatives i de treball a l’entorn del vídeo” [Sesiones informativas y de trabajo en torno al vídeo], celebradas en el Palau Güell y el Instituto Alemán de la ciudad (Mercader 1976, actividad 78). Coordinadas por el artista junto a Antoni Mercader, Joaquim Dols y Eugeni Bonet, pretenden dar continuidad a una genealogía local de eventos de discusión sobre el vídeo y la televisión⁵⁷⁶. El Portapak de Muntadas, en este sentido, circula alrededor de uno de los núcleos más importantes para la activación del videoarte en el estado español. Permite a este artista conocer la tecnología de primera mano, y trabajar con el medio de una forma directa y personal, sin una mediación a través de distribuidoras y comercializadoras de equipamientos que, por otra parte, también emplea en sus proyectos. Muntadas – con su videgrabadora – actúa como agente catalizador de un conjunto de artistas y agentes afines, interesados tanto por el arte de corte conceptual, como por el videoarte. Tras estas “Sessions informatives” se edita la publicación *Dossier: Video* (1976) – figura 160 –, que recopila materiales organizados por Mercader, Bonet, Dols y Muntadas en base a glosarios, cronologías, bibliografías, proyectos artísticos y ensayos teóricos sobre el medio. Este *Dossier* sirve material para la posterior confección de la publicación seminal del vídeo en España, *En torno al vídeo*, aparecida en 1980 y organizada por estos mismos cuatro autores (Bonet, Dols, Mercader y Muntadas 1980) – figuras 138a y 138b –. Se trata de un libro de referencia en la materia – todavía hoy – para el campo artístico, cultural y audiovisual en España.

El Portapak vuelve a intervenir en la práctica de Muntadas unos meses después de esas “Sesiones informativas”, en octubre de 1976. El artista presenta en la Galería Ciento de Barcelona documentación sobre sus trabajos recientes pero, al mismo tiempo, organiza *Barcelona Distrito Uno* (1976) – figura 161 –. Se trata de una segunda experiencia de televisión alternativa, al modo

575 Muntadas realiza una segunda versión de este proyecto, *The Last Ten Minutes II* (1977), que se presenta en la Documenta 6 (1977) de Kassel. Para esta segunda versión cuenta con dos colaboradores, Wolf Kahlen en Kassel, y Dimitri Devyatkin en Moscú, que aportan grabaciones de los últimos diez minutos en esas localizaciones. Sumadas a una grabación pareja de Muntadas en los Estados Unidos, conforman una instalación que incide directamente en el esquema mundial de poderes en la Guerra Fría.

576 Entre estos eventos seminales de la teoría y la práctica del vídeo en el estado español, que se inician con el taller de Muntadas y Creston en la Sala Vinçon en julio 1974, se encuentran: la mesa redonda “El vídeo como medio de expresión, comunicación e información” – con la presencia de René Berger, y de la cual Bonet hace una transcripción, como se ha destacado (Bonet 1974) –, realizada como actividad paralela a la muestra “Muntadas. Films, Videotapes, Videocassettes” de la Galería Vandrés en diciembre de 1974; el evento “Video-art”, organizado por Mercader, Bonet y Dols en el Instituto Alemán de Barcelona en marzo de 1976 (Bonet, Dols, Mercader y Muntadas 1976, 5); y finalmente estas “Sessions informatives i de treball a l’entorn del vídeo” (1976) en el Institut del Teatre de Barcelona.

de *Cadaqués – Canal Local* (1974). No obstante, con la experiencia anterior, y en un momento de exaltación política y cierto retroceso del control gubernamental tras la muerte de Franco, esta nueva propuesta está todavía más dirigida hacia cuestiones sociales:

Los protagonistas vuelven a ser los habitantes del lugar al que se pretende retratar, pero al mediar la asociación de vecinos las grabaciones adquirieron un cariz más politizado. Las imágenes mostraban el rodaje de una sesión informal de la asamblea vecinal en la que se exponían pormenorizadamente los problemas del barrio. Aparecen también unos ancianos que se quejan de la carencia de locales donde reunirse, mientras otros aprovechan para pedir espontáneamente responsabilidades al Ayuntamiento. Un espectador contemporáneo de estas experiencias, Martí Font, describía entusiasta: “Tanto aquella experiencia [*Cadaqués Canal Local*] como el actual proyecto, Distrito Uno, tenían una misma finalidad: ofrecer una alternativa real a la información oficial.” (Carrillo, Estella y García-Merás 2005, 161)

En *Barcelona Distrito Uno* los vecinos, organizados en asamblea, exponen las problemáticas locales alrededor de la Rambla de Barcelona. De este modo, el proyecto resulta seminal para el vídeo político y comunitario en España, que colectivos como Videonou llevarán a cabo pocos años después, también replicando la estructura de trabajo en equipo y en red ya empleada por Muntadas, así como creando espacios de difusión y discusión mediante la celebración de eventos públicos, como las “Jornades de Vídeo Comunitari” (1979) organizadas por este colectivo en Barcelona (Estella 2007, 103).

Los meses de febrero y marzo de 1977, el CAYC de Jorge Glusberg presenta en la Fundación Miró la exposición de arte conceptual “América Latina’76” (CAYC 1977a) – figura 162 –; al mismo tiempo, se celebra la séptima edición de los “Encuentros Internacionales de Vídeo” que esta institución viene realizando en diferentes puntos de América y Europa. El acontecimiento más relevante, en este punto de la investigación, entre aquellos sucedidos alrededor de las actividades del CAYC en la Fundación Miró, es la celebración un “Simposio Internacional sobre Vídeo y Comunicación”. A él acuden, entre otros, Gillo Dorfles, Lola Bonora, Hervé Fischer, Fred Forest, Pierre Restany, Katsuhiko Yamaguchi, Leopoldo Maler, Daniel Giralt-Miracle, Alexandre Cirici, Francesc Vicens, y Margarita D’Amico, además del propio Glusberg. Aunque este, como organizador, destaca en una reseña amable que “la impresión que obtuve de los participantes fue que el Simposio fue muy útil para ellos y que deberían organizarse intercambios similares de experiencias y puntos de vista”⁵⁷⁷, los asistentes no quedan tan satisfechos como el argentino parece dar a entender. Estos “Encuentros Internacionales de Vídeo” son posteriormente descritos como un evento “caótico” (Carrillo, Estella y García-Merás 2005, 166), y los participantes, como “decepcionados por las balsámicas sesiones de vídeo-conferencia-muestrario”⁵⁷⁸.

Descontentos con el desarrollo de los eventos sobre vídeo en la Fundación Miró, un grupo de asistentes proponen a los venezolanos Margarita D’Amico y Manuel Manzano impartir un taller

577 [The impression I [Glusberg] obtained from the participants was that the Symposium was very useful to them and that similar exchanges of experiences and views should be arranged] (Glusberg 1978a). Traducción del autor.

578 [decebutis per les balsàmiques sessions de vídeo-conferència-mostrari] (Escobar 1981, 22). Traducción del autor.

práctico sobre el empleo documental de este medio tecnológico. Para llevarlo a cabo, D'Amico, que se encuentra en Barcelona a través del contacto con Glusberg, pero que mantiene una relación profesional con Muntadas a raíz de encuentros en Nueva York y durante el viaje latinoamericano del artista español, solicita a este segundo la posibilidad de usar su Portapak. El seminario práctico impartido por los venezolanos – figura 163 – tiene por título “Introducció al vídeo”, y a él asisten Marga Latorre, Pau Maragall, Xefo Guasch, Lluïsa Ortínez, Carles Ameller, Lluïsa Roca, Albert Estival, Joan Úbeda, Esteban Escobar y Maite Martínez, quienes “durante siete días no paran: la Rambla, los barrios de Ribera y Gracia son los espacios privilegiados en aquellos primeros recorridos del vídeo”⁵⁷⁹. Al finalizar el taller, este grupo, en el cual hay profesionales de distintas ramas – sociólogos, economistas, arquitectos, periodistas, artistas, etcétera – se reconfigura en Videonou, un colectivo barcelonés de vídeo social que, en conjunción con asociaciones y sindicatos, establece un servicio de televisión comunitaria en Barcelona. Con algunos cambios en su estructura, Videonou pasa a denominarse en 1979 Servei de Vídeo Comunitari [Servicio de Vídeo Comunitario], y funciona hasta 1983 (Carrillo, Estella y García-Merás 2005, 166-171; Escobar 1981; Herrero 2008).

En el marco de esas actividades sobre vídeo en Barcelona se produce el último registro a anotar en este relato, ahora centrado en el Portapak, que supone un colofón a la capacidad de este aparato para el establecimiento de redes. Sin embargo esta vez el dispositivo tecnológico de vídeo consigue ganar una agencia propia, sin la presencia del propio artista. Actúa de catalizador de relaciones por derecho propio, por sus cualidades videográficas y portátiles más allá de cualquier autoría o rol predefinido en la producción de arte. Este último momento también puede servir para dar cuenta de un proceso de cambio en el desarrollo del videoarte en España – y, en general, en el espacio sud-atlántico –, en el que se transita entre las experiencias pioneras en el medio, y los usos avanzados posteriores. Por un lado, las prácticas de vídeo se dirigen a un modo de trabajo politizado, orientado a la documentación y análisis de los procesos sociales (Bonet 1980, 147-153). Y, por otra parte, emerge el videoarte entendido como una técnica más para la expresión artística, entre otras herramientas del artista contemporáneo. Entrados los ochenta, el videoarte se abre a la posmodernidad, en usos que van desde lo subjetivo y lo alegórico al documento ideológico que busca intervenir en la reapropiación y reconstrucción del relato histórico. En el ámbito anglosajón, estas dos derivas del videoarte podrían ser encarnadas por Top Value Television (TVTV), en el caso del documental de tipo contrainformativo o de guerrilla, similar al trabajo realizado por Videonou; y en el caso del vídeo como herramienta para la expresión subjetiva, por Bill Viola, quien en sus video-acciones y video-performances, en las que aprovecha las especificidades del medio, incorpora paulatinamente temas trascendentales, místicos o filosóficos, orientado hacia un virtuosismo estético de la imagen videográfica⁵⁸⁰.

579 [durant set dies no paren: la Rambla, els barris de Ribera i Gràcia són els espais més privilegiats en aquells primers recorreguts del vídeo] (Escobar 1981, 22). Traducción del autor.

580 En palabras del propio Bill Viola, “Para mí, el paso de las ideas sobre perfección social a la idea de autoperfección constituyó un momento muy decisivo. Adopté esta idea, integrándola con la performance y el body art y partir de entonces he trabajado con ella” (Walsh 2004, 13).

2.3.3. La institucionalización del vídeo en el contexto de las reclamaciones por un Nuevo Orden Mundial de la Información y Comunicación

En el tránsito entre los años setenta y los ochenta se produce una cierta saturación de los conceptualismos. Junto a un retorno a prácticas y medios tradicionales apoyado por el desarrollo internacional de instancias de mercado y comercialización de arte, la capacidad opositiva del arte conceptual frente al sistema-arte es puesta en entredicho. Se duda de la posibilidad del arte conceptual para continuar trabajando en los márgenes, contraviniendo la tradición moderno-vanguardista (Lippard 1973, 369-370). Se reconoce una institucionalización paulatina, en la que el proceso de profesionalización de los agentes juega un papel importante. Si a comienzos de los años setenta los artistas conceptuales buscaban puestos profesionales para salvar la desatención del campo del arte hacia sus propuestas, hacia el final de la década ese proceso se vuelve en su contra. Es leído en clave de sujeción a las instituciones, o de caída en la comercialización de sus obras – en un sentido tradicional del término –, encarnando una contradicción de los postulados iniciales de este tipo de prácticas. Críticos, teóricos y artistas, muchos de ellos habiéndose relacionado con el arte conceptual, coinciden en este diagnóstico de la situación⁵⁸¹. De modo sincrónico, en el videoarte también sucede un proceso similar de institucionalización. La capacidad del vídeo para oponerse, desviar o reactivar su tecnología gemela de la televisión, es cuestionada tanto por el asentamiento de instancias de apoyo al videoarte, que se erige como ámbito artístico autónomo, como por la caída de la televisión de masas en el mercantilismo, estableciéndose como el medio de comunicación hegemónico.

En su cronología para *En torno al vídeo* (1980), Joaquim Dols señala cómo entre 1976 y 1979 los videoartistas “van abandonando la vieja postura del francotirador marginal”, organizándose para buscar su posición en el complejo entrelazamiento del campo del arte con la sociedad de los medios (Dols 1978, 95). Desde los primeros años setenta, en los Estados Unidos se inicia una estructuración de instancias de reconocimiento del videoarte, que se extiende rápidamente por el espacio nor-atlántico y, en general, por la arena cultural internacional. Este sustento alcanza casi inmediatamente lugares descentrados, como España, ya inmersa en un proceso europeísta de “transición democrática” tras la muerte del dictador en 1975, o como América Latina, aunque en este territorio los desarrollos del videoarte, observados desde perspectivas nacionales, se producen de manera desigual debido a las diferentes condiciones sociopolíticas y a una variable conexión internacional⁵⁸².

581 Véase el subapartado 3.3.3., “Fin de fiesta versus proceso en curso: dos modelos teóricos para intentar comprender qué pasa con el arte conceptual”.

582 Los contextos sociopolíticos de los países latinoamericanos son dispares; en general, algunos países están inmersos en procesos de lucha social ante el intervencionismo estadounidense, y ante gobiernos represivos dictatoriales, que en muchos casos solo llegan a su fin durante los años ochenta. En paralelo a estos desarrollos sociales y políticos, el videoarte adquiere una temporalidad heterogénea en los distintos territorios nacionales. Laura Baigorri señala que hay un conjunto de países latinoamericanos que inician sus prácticas de videoarte en una temporalidad similar a la de Europa y los Estados Unidos: Argentina, Brasil, México, Chile, Colombia, Perú. Sin embargo, en otros países hay que esperar hasta los años ochenta – Costa Rica, Bolivia, Puerto Rico, Venezuela, Paraguay, Uruguay –, o incluso hasta los años noventa – Cuba, Ecuador – (Baigorri 2008, 7).

En 1971 aparecen en los Estados Unidos las primeras distribuidoras dedicadas al vídeo, como la neoyorquina Electronic Arts Intermix (EAI 2020), fundada ese mismo año por el galerista Howard Wise⁵⁸³. También en 1971 se fundan los primeros centros autogestionados de fomento del videoarte, como The Kitchen, localizado también en Nueva York y fundado por los pioneros del medio Woody y Steina Vasulka (The Kitchen 2020); y se editan las primeras publicaciones periódicas que centran su atención en el vídeo, como *Avalanche* o *Radical Software* (Bonet 1980, 144). Asimismo, surge interés en aquellas instancias que otorgan un mayor reconocimiento en el campo del arte: los museos. Ese mismo 1971, el Everson Museum of Art en Syracuse abre el primer departamento museístico de videoarte (Dols 1980, 86). Los videoartistas y otros agentes involucrados en el medio toman parte en estas iniciativas, o las fundan ellos mismos, en un proceso simbiótico entre instancias de reconocimiento y agentes artísticos que conduce a un aumento de la visibilidad de ambos; esto es, a una institucionalización generalizada del medio.

En España, las primeras experiencias de vídeo y arte son generadas por el artista Antoni Muntadas y su trabajo en red, ya repasadas en el subapartado anterior. Aunque no aparecen entidades dedicadas al medio-vídeo hasta finales de los setenta y comienzos de los ochenta⁵⁸⁴, sí se produce un cierto apoyo desde instituciones, que ceden sus espacios a este nuevo medio, sobre todo en Barcelona. Destacan el Instituto Alemán, el Institut del Teatre y la Fundació Miró. En estos años cobra cierta importancia la presencia de técnicos de vídeo entre los videocreadores, aunque aparecen artistas dedicados, como Eugenia Balcells, Carles Pujol, Julián Álvarez, El Hortelano, Domingo Sarrey y Paloma Navares, entre otros. Asimismo, el videoclip musical sirve de avanzadilla popular, que anima al público a acercarse a presentaciones públicas de videoarte⁵⁸⁵ – figura 164 –. En los primeros ochenta también surgen empresas de servicios de vídeo, y el campo se abre a otras regiones a través de festivales y muestras, como en el País Vasco – I Festival de Vídeo en el Festival de Cine de San Sebastián en 1982 – y Madrid – Aula de Cine de la Universidad Complutense de Madrid en 1983 – (Palacios 2007, 165).

En Latinoamérica, el primer lugar en implantarse el vídeo de arte es Argentina, gracias a la iniciativa del CAYC de Buenos Aires. Esta institución apoya decididamente este nuevo medio, e incluso llega a crear una productora específica, Ediciones Tercer Mundo, en base a equipamientos de vídeo portátil adquiridos en Nueva York por su director, Jorge Glusberg (Alonso 2008, 24-26). En Brasil, la XII Bienal de São Paulo (1973) expone vídeo, en un primer intento aislado de acercar el medio al campo artístico del país. Walter Zanini, como ha sido señalado en el subapartado anterior, comienza en 1975 las gestiones para adquirir materiales de vídeo para el museo que dirige, el MAC USP, consiguiéndolo un año después; al mismo tiempo, Anna Bella Geiger, desde

583 La Howard Wise Gallery fomenta a finales de los años sesenta prácticas experimentales, entre ellas algunas relacionadas con la televisión. Tiene especial relevancia la exposición “TV as a Creative Medium” [Televisión como medio creativo] (1969), en la que participan artistas como Frank Gillette, Ira Schneider, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Paul Ryan o Aldo Tambellini (Wise 1969).

584 Las primeras distribuidoras datan de la primera mitad de los ochenta. Dan Video aparece en Madrid los primeros años de la década, aunque cierra en 1986. Antoni Mercader funda Videografía en 1983, y dos años después aparece Alliance Video Art (AVA), presentada en la feria ARCO de 1985 (Palacio 2007, 167-168).

585 Por ejemplo, en el I Festival de Vídeo (1982) realizado durante el XXX Festival de Cine de San Sebastián – en cuya organización participan activamente Antoni Mercader y Eugeni Bonet, entre otros agentes –, todas las sesiones abren con sesiones matinales de “cintas musicales” (Echevarría 1982, 1).

el Museu de Arte Contemporânea (MAC) y el Museu de Arte Moderna (MAM) de Rio de Janeiro, establece un grupo de investigación en torno al vídeo (Freire, C. 2013, 87-91; Zanini 2018, 268). En otros países latinoamericanos, los museos e instituciones dedicados al arte contemporáneo también se aproximan al medio, realizando pases y exposiciones. Una de las más tempranas es “Arte de vídeo” (1975) – figura 165 – en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, en Venezuela. En esta exposición, coordinada por Margarita D’Amico, participan artistas como Nam June Paik, Douglas Davis, Shigeko Kubota, Muntadas y Charlotte Moorman, así como los venezolanos Régulo Pérez, Jacobo Borges y la propia D’Amico (Villares Presas 2008, 232). Como puede apreciarse, en el espacio sud-atlántico del conceptualismo, el proceso de asentamiento del vídeo, aunque con un mínimo retraso respecto a los centros de producción mundiales, se produce casi simultáneamente. No puede dejar de señalarse que en este proceso cobran una gran importancia agentes – artísticos e institucionales – en movimiento norte-sur, excediendo el espacio sud-atlántico del conceptualismo, tales como Muntadas, Glusberg, Geiger, Zanini o D’Amico, bien informados de las derivas artísticas internacionales.

La institucionalización del vídeo colabora en el alejamiento del medio respecto a la televisión, al generar un espacio de soporte autónomo y diferenciado. Pero en esta evolución también juega un papel relevante la deriva comercial de la televisión, que viene reconociéndose en la teoría y la práctica de los medios durante la década de los setenta. En los ochenta ya no se pone en duda el centralismo, el control de la información y el mercantilismo televisivos. Al contrario: el triunfo de los medios de comunicación de masas comerciales y, entre ellos, la televisión, es un lugar común, tanto desde el análisis teórico como desde la práctica artística⁵⁸⁶. El medio de masas por excelencia renuncia a la colaboración de videoartistas en sus plantillas, pues ya se ha desarrollado un cuerpo laboral de técnicos y especialistas que hacen innecesaria la participación de los agentes creativos. Aunque el fin de los programas y actividades experimentales en televisión es paulatino, ya se adivina desde tiempo atrás. Pasa por un proceso paulatino en el que los artistas son expulsados primero de la televisión radiodifundida, pasando a encontrar un ámbito más propicio en las televisiones por cable – la microtelevisión, según la terminología de René Berger –:

La separación intrínseca que media entre el vídeo y las TV, así como la circunstancial que separa a las TV hertzianas de las TV por cable, adquiere un grado tal en esta fase [1971-1975] que ya no resulta posible negarla; aunque otra cosa es que no se pretenda impedir, o que no existan nexos multilaterales de unión. Y es que cada uno de ellos tiene su red de producción y distribución propia, cuenta con unos productos concretos y abarca una audiencia determinada. (Dols 1978, 92)

Joaquim Dols reconoce que la separación entre vídeo y televisión tiene lugar *a pesar* de los vínculos comunes. Y entre ellos, el más significativo es el mecanismo científico-técnico que opera en ambos. La electrónica experimenta un desarrollo constante durante los sesenta y setenta, y

586 Román Gubern indica que la televisión adquiere “una hegemonía aplastante en el ecosistema comunicativo, que secundarizó la influencia social de los restantes medios”, así como señala la homogeneización del medio respecto a la programación, sea en países capitalistas como comunistas (Gubern 1987, 340). En este sentido, recuérdense los proyectos de Muntadas, *The Last Ten Minutes I* (1975) y *The Last Ten minutes II* (1977), que reconocen y critican la división por bloques este-oeste en el marco de la Guerra Fría al presentar la homogeneización y las sutiles diferencias en los discursos mediales.

tanto los aparatos televisión como los sistemas de vídeo se extienden ampliamente como productos de amplia circulación en la sociedad de consumo, adquiridos por las crecientes clases medias. Este giro comercial no solo de los contenidos audiovisuales, sino también de la tecnología y los dispositivos en los que se aplica, hace que tanto los televisores – durante los años sesenta – como las videocámaras, los videograbadores, las cintas y los *cassettes* de vídeo – durante los años setenta – pasen a formar parte del conjunto de electrodomésticos para el disfrute hogareño⁵⁸⁷. Por tanto, para la separación de vídeo y televisión se unen la (auto)consciencia y la (auto) organización de los agentes involucrados con el medio-vídeo, que los lleva a crear y participar de las instancias de reconocimiento antes mencionadas; también la deriva comercial de los contenidos televisivos; y, por último, un avance acelerado de la tecnología, que hace accesibles los *gadgets* [utensilios] para comercialización del vídeo *main-stream*, que entra en una dinámica de producción masiva en una continua renovación de dispositivos que poseen cada vez mejores prestaciones – más cómodas para el usuario hogareño –. El proceso de penetración de los aparatos tecnológicos, lejos de avanzar hacia una mayor democratización del medio-vídeo permitiendo al público general participar activamente de los procesos comunicativos y de producción audiovisual – perspectiva que todavía parece posible durante los setenta –, cae de lleno en la economía capitalista de los bienes de consumo y del espectáculo, en un mundo que se abre a la globalización y la posmodernidad. Antes que oponerse a la centralización y el control de la información de la televisión, como ansiaban los agentes teóricos y prácticos más críticos, los videograbadores y las videocámaras participan de la deriva consumista del imperio neo-liberal de las transnacionales. El medio-vídeo sufre una “decepción”, tal y como señala Román Gubern:

En la conmoción social de los años sesenta, la nueva imagen fue predicada como instrumento de liberación comunicativa en el video comunitario (dimensión social), en la guerrilla electrónica (dimensión política) y en el vídeo-arte (dimensión estética). Más tarde se constataría que la esperanza liberadora y democrática del magnetoscopio, cantada por los videoprofetos como un estímulo a la creatividad ciudadana frente a la pasividad de la fruición televisiva, ha desembocado finalmente de modo mayoritario en las dos grandes opciones decepcionantes que eran dominantes en el uso del formato de cine Super 8mm, a saber: en el vídeo de celebración familiar y, en el plano del consumo, en las cintas más comerciales de Hollywood y en el pornovideo. En efecto, los dos usos no profesionales más generalizados del video – la celebración familiar (autoproducción) y el voyeurismo espectacular (consumo) – no hacen más que reproducir, con mayores ventajas operativas, dos funciones tradicionales del Super 8 y del cine familiar. (Gubern 1987, 390).

Según relata Gubern, se produce un proceso de reconocimiento de las debilidades del medio-vídeo, y una consiguiente disminución del entusiasmo sobre el empleo creativo y emancipador de la tecnología en relación al arte y la cultura, en general, y al arte conceptual, en particular. Pero, al mismo tiempo, la tecnología videográfica ha entrado de lleno en el imaginario artístico

587 “Es decir, que en la década de los años setenta se descubrió que el televisor, concebido inicialmente como un voluminoso mueble doméstico comunicativamente pasivo, sujeto a unos pocos programas de transmisión hertziana, era en realidad un terminal audiovisual polifuncional, que podía integrar además la interactividad entre receptor y emisor, permutando sus roles comunicativos [...] La gran expansión social de la televisión estuvo asociada a la gran escalada consumista en todo el sector electrodoméstico desde el final de la Segunda Guerra Mundial” (Gubern 1987, 339-340).

y cultural, adquiriendo un gran peso en los modos de producción audiovisual post-industriales y posmodernos⁵⁸⁸. Ahora cualquier enunciado en el campo comunicativo, incluyendo al arte, ya no puede desvincularse de la matriz global de relaciones en la “iconosfera”. Gubern sitúa el origen de este término, “iconosfera”, en 1959. Gilbert Cohen-Séat lo utiliza para describir el entorno de imágenes del cine y sus derivas, como la fotonovela o la televisión. Sin embargo, Gubern matiza que esta “iconosfera” forma parte, a su vez, de la “semiosfera” – término designado por el semiólogo ruso Yuri Lotman, según cita el teórico de los medios catalán –, en la que no solo las imágenes, sino los signos en un entendimiento amplio, son los que generan el ecosistema medial⁵⁸⁹. Traer a colación esta red terminológica demarca la conjunción entre dos tradiciones confluentes en la teoría de los medios, una basada en el lenguaje y otra en la imagen, que permiten hablar, en las últimas décadas del siglo XX, de un retorno del predominio de la imagen⁵⁹⁰, producido desde sus propiedades significativas:

Todas estas propuestas nacían para afirmar la función fundamental que la imagen ha adquirido en la comunicación social contemporánea, mimbres central de un nuevo ecosistema cultural – formado por las imágenes del cine, la televisión, la publicidad, las revistas ilustradas –, y cuyos efectos psicológicos y sociales parecían a veces inquietantes y potencialmente amenazadores para la tradicional y sólida cultura gutenberiana de la palabra escrita. Psicólogos y sociólogos se afanaron por indagar los eventuales efectos producidos por la espectacular expansión icónica detectada en la segunda mitad de nuestro siglo. [...] El paso del tiempo ha revelado que, si bien la centralidad de la televisión es indiscutible en el ecosistema cultural moderno, la densidad y diversificación imaginística en nuestro final de siglo es tan grande que vuelve a parecer más pertinente hablar hoy de una “civilización de la imagen”. (Gubern 1996, 108)

Cabe señalar el paralelismo del empleo de este término, “iconosfera”, con el uso que da Muntadas a su concepto de “paisaje de los medios”⁵⁹¹. El término “paisaje”, elegido por el artista español, remite en última instancia a una percepción ensanchada, que permite visualizar de forma organizada pero simultánea un campo concreto, en este caso el de los medios de comunicación de masas. Por tanto el “paisaje de los medios” se dirige también, como propone Gubern, al imperio de la imagen sobre cualquier otro signo en la visualidad contemporánea, sobre todo a partir de los años setenta en adelante; aunque quizás el concepto de Muntadas tiene más en cuenta la importancia de las transformaciones traídas por el medio-vídeo que el de Gubern, que resulta más genérico y hace mención a múltiples medios masivos, con especial atención a los hegemónicos. El reconocimiento de esta centralidad de la imagen, especialmente de la proveniente del cine y la televisión, en una “civilización de la imagen”, es articulado por la teoría cultural de manera internacional, por agentes teóricos muy diversos. Desde la crítica del arte latinoamericana, Juan Acha asegura que:

588 Entrevista por email con Antoni Mercader, 13 de julio de 2020.

589 Gubern menciona también clasificaciones similares, como la “mediasfera” de Abraham Moles, o la genealogía de la cultura humana propuesta por Régis Debray, dividida en fases sucesivas calificadas como “logosfera”, “grafosfera” y finalmente “videosfera” (Gubern 1996, 107-108).

590 Manuel Castells se ha referido a una “venganza histórica” de la “cultura audiovisual” sobre el “orden alfabético”, producida durante el siglo XX, en la cual el cine, la radio y después la televisión sobrepasan el grado de influencia de la comunicación escrita (Castells 1996, 356).

591 Véase el subapartado 2.3.1., “La imagen electrónica y sus posibilidades para el arte conceptual: video-documentación, video-instalación, ‘media-about-media’”.

Vivimos en una época de predominio del cine y la TV, los dos productores más populares de informaciones y entretenimientos audiovisuales, que – junto con la fotografía – educan con eficacia la sensibilidad y mente del hombre actual. Porque no son las artes tradicionales las que generan y mantienen los hábitos sensitivos predominantes en las colectividades actuales; son las imágenes fotográficas y las televisuales, más las fotográficas. Lo malo está, sin embargo, en los intereses comerciales y políticos que avasallan al cine y la TV y les imponen prioridades no-artísticas. Y para ir en contra de estos intereses también surgen no-objetualismos entre las imágenes lumínicas y las electrónicas, todos de naturaleza audiovisual. (Acha 1981a, 173-174)

Acha da preferencia a la imagen fotográfica ante la videográfica o televisiva, seguramente haciendo referencia a la menor implantación de la televisión y el vídeo en el territorio latinoamericano por el desigual desarrollo respecto a los centros dominantes del hemisferio norte. A pesar de ello, puede observarse cómo identifica el mismo predominio de la imagen que Gubern también señala; un predominio en el que el cine y la televisión tienen un papel poderoso, actuando de substrato para la producción de sensibilidad en la sociedad del momento. En base a ello, Acha lanza una crítica a la actitud de algunos agentes artísticos, cuyas prácticas analíticas se contentan con generar enunciados combativos autosatisfactorios, esperando que ese comportamiento genere alguna diferencia en el cuerpo social, ignorando que sus prácticas “han sido superadas en efectos socioculturales por los objetos, informaciones y entretenimientos tecnológicos” (Acha 1981a, 175). Años después, el artista medial austríaco Peter Weibel se refiere al mismo proceso de una forma muy similar, evidenciando la difusión global de este proceso de colonización social por el poder mediático de la televisión y los medios de masas:

Contrariamente a lo que se cree, las imágenes públicas ya no son producidas por el mundo del arte o por individuos. Las imágenes públicas se han convertido en el dominio de los medios de comunicación: medios impresos, señales en las calles, carteles, imágenes de cine y televisión, portadas, vallas publicitarias, logotipos, etc. La mayoría de las veces las imágenes públicas son imágenes de los medios de comunicación producidas por corporaciones, agencias e instituciones políticas. El objetivo de la imagen pública no es solo convertirse en el soporte promocional de las mercancías e ideologías, sino en la estructura misma de las mercancías y la ideología.⁵⁹²

Gubern, Acha y Weibel coinciden en señalar el desplazamiento del núcleo de la producción imaginística contemporánea desde el arte a los medios de masas. Asimismo, certifican la derrota de la producción alternativa de información y comunicación más allá de procesos comerciales, publicitarios y propagandísticos controlados por los poderes centrales, estatales y empresariales. Este fenómeno de alcance global se produce, sin duda, por la unión indisoluble entre entretenimiento e información. El audiovisual comercial aprovecha las características del medio vídeo-televisivo, de inmediatez, de representación objetivadora del mundo – lo que Gubern

592 [Contrary to public belief, public images are no longer produced by the art world or by individuals. Public images have become the domain of media: print media, street signs, posters, film-and-TV-images, covers, billboards, logos, etc. Most of the time public images are media images produced by corporations, agencies, and political institutions. The goal of the public image is not only become the promotional support for commodities and ideologies, but the very structure of commodity and ideology itself] (Weibel 1988, 245). Traducción del autor.

denominaría su capacidad “icónica” – y, por tanto, de conformación de la realidad. Ahora que ya no es posible reconocerlo como neutral, el medio es empujado hacia el terreno del espectáculo, como años antes señalara Guy Debord⁵⁹³.

En el tránsito entre los años setenta y los ochenta se asienta el reconocimiento de los medios de masas como principales “constructores” de la imagen del mundo, tanto por su capacidad para controlar los relatos, como por su celo para seleccionar aquello que es o no es noticiable, conduciendo a una espectacularización, o a una ocultación interesada, de la realidad (Gubern 1987, 342). Armand Mattelart teoriza este sometimiento de la información en los medios de comunicación de masas, en el que juegan un papel muy importante las agencias de noticias y su control centralizado desde la “industria de la información”, y que conlleva una homogeneización del mundo bajo parámetros occidentales (Mattelart 1996, 29-40). El medio televisivo, como señala Gubern, en su distribución jerárquica del tiempo, reclama más de lo mismo, en variaciones superficiales de productos idénticos que producen una uniformidad informativa. Este imperio de lo mismo es fomentado particularmente por las agencias de noticias: “[1]a consecuencia de esta centralización de imágenes informativas es que el mundo entero tiene la misma visión e imagen del mundo, una visión occidentalizada con escaso margen para la discrepancia alternativa” (Gubern 1987, 360). La centralización y el control de la información, sumados al reconocimiento de que la tecnología – la televisiva a la cabeza – no es neutral, sino que prioriza tendencias e ideologías, completan una crítica al medio televisivo que no solo se extiende al contenido, sino también a la propia condición de los medios⁵⁹⁴. La idealizada “aldea global” de McLuhan (1988) comienza a ser observada desde una perspectiva crítica por su verticalidad y su vinculación con procesos de dominación y colonialismo.

En esos mismos años, los organismos internacionales dedicados al pensamiento y la administración globales perseveran en su capacidad de supervisión del mundo, adquirida bajo la hegemonía de los Estados Unidos desde el final de la Segunda Guerra Mundial, y mantenida a lo largo de la Guerra Fría. Sin embargo, el reconocimiento de las desigualdades y los desequilibrios entre territorios, produce voces críticas en el seno de estos organismos – como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés)⁵⁹⁵ –, en los cuales los países incluidos bajo las categorías de “Tercer Mundo” o “en

593 “Si bien el espectáculo, considerado bajo el aspecto de los ‘medios de comunicación de masas’ que son su manifestación superficial más abrumadora, puede dar la impresión de invadir la sociedad a modo de un nuevo instrumental, no hay en él nada de neutral, se trata del instrumental que conviene a su entero automovimiento. Si las técnicas no pueden alcanzar su satisfacción de no ser por la mediación de tales instrumentos, si la administración de esta sociedad, así como todo contacto entre los hombres, no pueden llegar a ejercerse más que aceptando como intermediario a este poder de comunicación instantánea, ello es debido a que esta ‘comunicación’ es esencialmente *unilateral*; de modo que su concentración contribuye a centralizar en las manos de la administración del sistema los medios que le permiten perpetuar justamente esa administración. La escisión generalizada del espectáculo es inseparable del *Estado* moderno, es decir, de la forma general de la escisión de la sociedad, producto del trabajo social y órgano de la dominación de clase” (Debord 1967, 45-46). *Cursivas en el original.*

594 De nuevo los trabajos de Muntadas resultan clave para ilustrar esta toma de conciencia crítica sobre el “imperio de lo mismo”. *TV/FEB 27/1 PM* (1974), así como *The Last Ten Minutes I* (1975) y *The Last Ten Minutes II* (1977), entre otros proyectos del artista, son casos de estudio que giran en torno a la similitud de los contenidos televisivos en territorios distantes.

595 La UNESCO, creada bajo el paraguas de la ONU en la segunda mitad de los años cuarenta, “trata de establecer la

vías de desarrollo” tienen capacidad de opinar, aunque reducidos medios para intervenir en la aplicación de soluciones⁵⁹⁶. Hacia 1975, en la UNESCO se abre una discusión a nivel mundial sobre los problemas comunicativos en la sociedad contemporánea. En la Conferencia General de Nairobi de 1976, el director general de la organización, Amadou-Mahtar M’Bow, encarga a Sean MacBride⁵⁹⁷ la coordinación de un grupo de intelectuales y científicos de quince países para la elaboración de un informe sobre el estado global de la comunicación⁵⁹⁸. Se trata del “Informe MacBride”, publicado en 1980 bajo el título *Un solo mundo, voces múltiples. Comunicación e información en nuestro tiempo* (MacBride 1980). Este informe analiza el desajustado panorama de la comunicación mundial, sin renunciar de modo valiente a señalar aquellos aspectos menos complacientes con las estructuras de poder de la Guerra Fría.

En la presentación que introduce el informe, el director de la UNESCO destaca cómo las posibilidades de la comunicación abiertas por la tecnología, aunque generan desigualdades, pueden servir para que las personas sean conscientes del complejo entramado medial en el que están inmersas (M’Bow 1980, 12). En cierto modo, en sus palabras resuena el “efecto de distanciamiento” propuesto por Herbert Marcuse (Marcuse 1964, 97). Y, como debe recordarse, esta posibilidad de toma de consciencia desde la puesta en relieve del marco operativo es clave en las prácticas de arte conceptual, de videoarte y de arte de los medios en el espacio sudatlántico del conceptualismo desde finales de los sesenta. De nuevo, conceptos como el paso de la “representación” a la “presentación” en la teoría del no-objeto de Ferreira Gullar, o la “deshabitación” y la “discontinuidad” en la Argentina de finales de los sesenta pueden ser traídos a colación, y puestos en relación con un análisis general de la situación comunicativa en el mundo (Gullar 1959; Masotta 1967a; Carreira 1968).

No obstante, el *Informe MacBride* no se detiene en el mero señalamiento general de la desigualdad informativa, sino que la vincula con el colonialismo en un nivel geoestratégico. Analiza sus orígenes, proponiendo la existencia de una relación entre el desequilibrio comunicativo y el económico, en base a la diferencia colonial (MacBride 1980, 59). El efecto de esta desigualdad provoca una lucha entre la cultura masiva-global y la popular-local, en la que se ponen en peligro no solo la integridad sociopolítica y territorial de los países “en vías de desarrollo”, sino también sus identidades culturales, sometidas al influjo homogeneizante de los medios masivos:

paz mediante la cooperación internacional en materia de educación, ciencia y cultura” (UNESCO 2019).

- 596 El papel del Movimiento de Países no Alineados resulta clave en estas organizaciones transnacionales, y especialmente en el reconocimiento de una desigualdad comunicativa: “Desde 1973 estos países han llamado persistentemente la atención sobre la dependencia de los medios masivos en la vasta mayoría de los países, los que han quedado reducidos al papel de receptores pasivos de la información generada por unos cuantos centros. En la primera Conferencia de Ministros de Información de los Países No Alineados, el proyecto de declaración subrayaba que ‘un nuevo orden mundial de la comunicación’ no es menos importante que ‘un nuevo orden económico internacional’” (MacBride 1980, 65).
- 597 Este licenciado en derecho, político y periodista escocés se erige como un candidato ideal, al haber recibido tanto el Premio Nobel de la Paz – 1974 –, como el Premio Lenin de la Paz – 1975 – (Mattelart 1996, 74).
- 598 Los agentes, además del irlandés Sean MacBride, son Elie Abel (Estados Unidos), Hubert Beuve-Méry (Francia), Elebe Ma Ekonzo (Zaire), Gabriel García Márquez (Colombia), Sergei Losev (Unión Soviética), Mochtar Lubis (Indonesia), Moustapha Masmoudi (Túnez), Michio Nagai (Japón), Fred Isaac Akporuwaru Omu (Nigeria), Bogdan Olsonik (Yugoslavia), Gamal El Oteifi (Egipto), Johannes Pieter Pronk (Holanda), Juan Somavia (Chile), Boobli George Verghese (India) y Betty Zimmerman (Canadá). Puede observarse cómo la composición tiene en cuenta ampliamente a agentes provenientes de territorios descentrados (M’Bow 1980, 14-15).

[C]uando predominan los modelos culturales que reflejan estilos de vida y valores ajenos, puede correr peligro la identidad cultural. Es probable que padezca la cultura mundial, ya que la diversidad es una de sus cualidades más preciosas. [...] Por otra parte, la historia demuestra que el localismo estrecho puede conducir al estancamiento cultural: una cultura no puede desarrollarse si se enconcha, por decirlo así. Pero el libre intercambio debe ser también un intercambio igual, basado en el respeto mutuo. Para lograrlo, a menudo puede resultar necesaria la protección de una cultura amenazada, el desarrollo de la comunicación en el nivel local, y la creación de formas de comunicación alternativas que actúen como un antídoto a las presiones de los grandes medios masivos internacionales (MacBride 1980, 56-57)

En un intento por fomentar la preservación de las identidades y las formas nativas, el informe emplea tajantemente términos como “alienación” o “invasión cultural”, este segundo en referencia directa a la “pedagogía del oprimido” de Paulo Freire (Freire, P. 1970). Esta preservación de las especificidades culturales solo puede ser llevada a cabo mediante la sugerencia de una continua renovación de las mismas “con talento fresco si han de permanecer vivas y genuinamente populares” (MacBride 1980, 139-143). Sin embargo, en la cita superior también se observa el difícil ejercicio discursivo que la comisión debe ejecutar para operar dentro de una neutralidad discursiva que no despierte recelos en las grandes potencias de la Guerra Fría. No basta con señalar la homogeneización de la cultura en un mundo en vías de globalización; los peligros de “enconchar” una identidad cultural también deben ser descritos. De este modo se intenta equilibrar una crítica tanto hacia el liberalismo de occidente como hacia el proteccionismo interno promulgado por la órbita socialista, en un intento de balancear el informe que, como se observa en lo siguiente, resulta infructuoso.

A pesar de las especificidades comunicativas del “Primer” y el “Segundo Mundo”, existe toda una serie de problemáticas generales, comunes a ambos espacios geopolíticos. La principal gira en torno al “dilema tecnológico”, que se debate entre los efectos positivos del avance de la comunicación, y sus cualidades negativas, “deshumanizantes” (MacBride 1980, 57-59). Este “dilema” es un viejo conocido por el campo del arte que se interesa por los medios tecnológicos, como ha sido planteado en la presente investigación al revisar el concepto de “ideología tecnocrática”⁵⁹⁹. Debe señalarse que, a pesar del reconocimiento de esta diatriba entre las líneas pesimistas y las optimistas respecto al avance tecnológico, algunos de los intelectuales participantes determinan que, en general, el informe “glorifica” excesivamente las soluciones tecnológicas⁶⁰⁰.

Otro de los problemas abordados en *Un solo mundo, voces múltiples* es la distorsión de la imagen del “Tercer Mundo” mediante la difusión exclusiva de informaciones “calientes”, tales

599 Véase el subapartado 2.2.1., “La conciencia de una “ideología tecnocrática” en el seno de las tensiones entre arte, técnica y tecnología”.

600 A esto apuntan, especialmente, los miembros latinoamericanos, Gabriel García Márquez y Juan Somavia: “En varias partes del informe hay una tendencia a ‘glorificar’ las soluciones tecnológicas a los problemas de la comunicación contemporánea. Queremos subrayar que la ‘promesa tecnológica’ no es neutral ni libre de valores. Las decisiones tomadas en este campo tienen implicaciones políticas y sociales enormes. Cada sociedad debe desarrollar los instrumentos necesarios para hacer una evaluación de las elecciones alternativas y su efecto” (MacBride 1980, 264).

como disturbios políticos, golpes de Estado y catástrofes; pero también, a la inversa, la imagen distorsionada que las potencias occidentales proyectan hacia el exterior, como territorios idealizados desde donde emanan el bienestar y el desarrollo (MacBride 1980, 63-64). Asimismo, el informe destaca el “hincapié desmesurado” que se pone en la “asistencia técnica y financiera y en la transferencia de la tecnología” como soluciones a las desigualdades comunicativas, que sin embargo “no puede[n] conducir por sí sola[s] a un nuevo orden de la comunicación que mejore intrínsecamente el orden existente” (MacBride 1980, 100-101). En este sentido, la aparición de empresas y conglomerados transnacionales fundados en los centros hegemónicos de producción mundial, pero operando en los territorios marginales, también es señalada como un peligro, porque estas entidades controlan las industrias culturales, tecnológicas, informativas y publicitarias a nivel global, saturando y homogeneizando la imagen del mundo (MacBride 1980, 108). Procesos como la “sobrecarga de información” o el flujo unidireccional de la comunicación, “en un solo sentido” o formando una “corriente vertical” (MacBride 1980, 123-131), son apuntados como conformadores de un sistema mundial desequilibrado, dependiente del flujo de capitales y la geopolítica de la Guerra Fría:

Por todas estas razones, las noticias tienden a canalizarse a lo largo de un eje Norte-Sur que inhibe los intercambios más amplios, sobre todo entre países en desarrollo. Aunque hay una corriente de noticias entre Europa y Norteamérica, y un intercambio menor pero todavía importante entre el Occidente y los países socialistas, la corriente entre Norte y Sur está tan desequilibrada que podemos hablar de una corriente en una sola dirección [...] Desde el punto de vista de los negocios, se entiende fácilmente la razón: los mayores clientes de las agencias [de noticias] se encuentran en los países desarrollados. Por lo tanto, la mayor corriente de la información se encuentra en el eje Este-Oeste, y en menor medida entre los países de Occidente y los países socialistas. Tales desequilibrios cuantitativos pueden encontrarse en todos los sectores de las comunicaciones – la prensa, la radio, la televisión, los filmes, los libros, etcétera –, porque el mercado de los países en desarrollo es marginal por comparación con el mercado de los países desarrollados. (MacBride 1980, 124)

Centrándose sobre todo en el ámbito de la información a través de las noticias periodísticas, el *Informe MacBride* da cuenta de los problemas de censura, de libertad de prensa y libre circulación y acceso de los periodistas a lo ancho del globo, así como de la instauración de la libertad informativa para todas las personas. Sin embargo, la libertad informativa propuesta, al contrario que la doctrina estadounidense del *free flow of information* [flujo libre de información], no solo se enmarca en el derecho a recibir información, sino también en los descuidados derechos a buscarla e impartirla (MacBride 1980, 115).

Como puede observarse, *Un solo mundo, voces múltiples* supone un análisis crítico que cuestiona conceptos y esquemas hasta entonces inamovibles, como la división del mundo en los ejes norte-sur y este-oeste, el desarrollismo como solución al desequilibrio mundial, y la estrecha noción de la libre circulación de información, que desde occidente funciona como una “corriente vertical”. Sin embargo, el informe no es en absoluto bien recibido por el campo transnacional de los medios de comunicación, generando inestabilidad en la UNESCO. Desde el inicio de la investigación, la

comisión sufre ataques por parte de la prensa e instituciones occidentales. Y una vez publicado, el Informe MacBride es puesto en cuestión, debido a que en algunos puntos se sugiere la posibilidad de controlar el flujo de información con la finalidad de preservar la autonomía informativa y la identidad cultural de algunos territorios. La protección de las culturas amenazadas y la creación de formas de comunicación alternativas suenan a propuestas demasiado arriesgadas para los poderes fácticos, que emplean estas sugerencias de control para descalificar íntegramente el informe. La teórica de los medios Mercè Díez recoge, a través de su presencia en la prensa, la oposición internacional de los medios de comunicación occidentales mediante una “campana orquestada”, desarrollada principalmente por organizaciones como la Asociación Interamericana de Radiodifusión (AIR) y la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP), incluso desde antes de que se instituyera la comisión de investigación⁶⁰¹.

Aunque desde la actualidad muchas de las apreciaciones del informe siguen vigentes, y aparecen como certeras en base al continuo ensanchamiento de la brecha comunicacional entre países “desarrollados” y “subdesarrollados”, el campo de la comunicación mundial, controlado por los poderes y desequilibrios que el propio informe señala, desoye las ochenta y dos recomendaciones realizadas. A principios de los años ochenta *Un solo mundo, voces múltiples* adquiere cierta visibilidad desde algunos medios, que cambian paulatinamente su postura avanzando hacia una crítica generalizada al informe⁶⁰². Los medios estadounidenses denostan especialmente su contenido, y solicitan la retirada de los Estados Unidos de la UNESCO, hasta que, en mayo de 1981, en la localidad francesa de Talloires, tiene lugar un encuentro de representantes de empresas de comunicación de veintinueve países bajo el lema “Voces de libertad”, en el que se articula un relato unificado para desmontar el Informe MacBride:

Los acuerdos de esta reunión se concretaron en la Declaración de Talloires, que se presentaba explícitamente como una respuesta de los medios del mundo libre a la formulación del Nuevo Orden Mundial de la Información y de la Comunicación, que era considerado producto de una campaña del bloque soviético y de ciertos países del Tercer Mundo para otorgar a la Unesco la autoridad de trazar el camino que tenían que seguir los medios.⁶⁰³

601 Las reuniones en Bogotá y Quito – 1974 y 1975 – previas a la I Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Nacionales de Comunicación para América Latina y el Caribe, celebrada a San José (Costa Rica) en 1976 ya son vistas como “amenazas a la libertad de prensa y a la empresa privada”. Comienza entonces a difundirse la idea de que la UNESCO promueve la censura gubernamental de los medios, idea central sobre la que gira el rechazo al Informe MacBride (Díez 2005, 141-142).

602 Entre otros, el grupo de periódicos *El País* (España), *Le Monde* (Francia), *La Stampa* (Italia), *Frankfurter Rundschau* (Alemania), *To Vima* (Grecia), *El Mudjahid* (Algeria), *Indian Express* (India), *Jornal do Brasil* (Brasil), *Excelsior* (México), *Dawn* (Pakistán) y *Politika* (Yugoslavia), publican en 1980 un suplemento conjunto denominado *Un solo Mundo*, en el que se marcan algunas reservas sobre el Informe MacBride, pero no se hace una enmienda a la totalidad. En el caso español, Díez señala cómo meses después *El País* publica un editorial en el que se observa un cambio de actitud, ahora mucho más crítico con el informe, mientras otros medios internacionales llevan a cabo virajes parecidos (Díez 2005, 143-144).

603 [Els acords d'aquesta reunió es van concretar en la Declaració de Talloires, que es presentava explícitament com una resposta dels mitjans del món lliure a la formulació del Nou Ordre Mundial de la Informació i de la Comunicació, que era considerada producte d'una campanya del bloc soviètic i de certs països del Tercer Món per atorgar a la Unesco l'autoritat de traçar el camí que havien de seguir els mitjans] (Díez 2005, 145). Traducción del autor.

Los argumentos empleados para descalificar el Informe MacBride son habituales en la arena de la Guerra Fría cultural: la injerencia soviética, por un lado, y la amenaza a las libertades de prensa e información, por el otro. Bajo un argumento basado en la estructura de una falacia de composición – en la que se infiere para la totalidad algo que opera solo en partes concretas del conjunto –, la defensa de la libertad informativa de las industrias de la información y la comunicación occidentales sirve para desdeñar los derechos a una justa distribución de los medios informativos a escala mundial, en una estrecha concepción de las libertades impuesta de norte a sur, como el mismo informe señala.

Aprovechando el clima de confrontación abierto, y bajo acusaciones de burocratización, los Estados Unidos denostan la gestión del director general de la UNESCO, Amadou-Mahtar M'Bow. En diciembre de 1983 la potencia mundial inicia el proceso de salida del organismo internacional – que se efectúa formalmente en 1985 –, retirando su importante participación económica, que supone un treinta por ciento del total (Tupper 2005, 50; Díez 2005, 146-147; Mattelart 1996, 75). Pero, a pesar de los contratiempos y la tormenta mediática e institucional generados, como señala Mattelart, el “mayor mérito” del Informe MacBride es “el de existir” (Mattelart 2005, 53). Por primera vez en la historia, y a pesar de las limitaciones geopolíticas, se establece un debate al más alto nivel sobre la comunicación en el mundo, desde el que se establecen implicaciones que alcanzan otros ámbitos, como el de la economía y la cultura. En base al pensamiento generado desde el “Tercer Mundo”, se plantea la existencia de otras vías posibles al desarrollo mundial, planteando la “articulación de un tercer paradigma del desarrollo” (Carlsson 2005, 61) más allá de las marcadas por las agendas de las grandes potencias.

El campo del videoarte, en el tránsito entre los años setenta y los ochenta, como ha sido observado, deriva hacia un análisis general de los medios de comunicación. Este análisis se produce debido a una relación científico-técnica con el medio televisivo, puesto que ambos operan sobre la misma base tecnológica; pero también debido a una oposición conceptual y práctica a los modos de funcionamiento unidireccionales e impositivos de la televisión comercial en la sociedad de los medios de masas. Desde la teoría y la práctica del video artístico, en estrecha conexión con las prácticas conceptuales, se prevén muchos de los aspectos que el Informe MacBride recoge, tales como las dudas sobre la neutralidad de las tecnologías de la comunicación, la necesidad de descentralizar los flujos informativos debido a una desigualdad intrínseca a su funcionamiento, o la dependencia del entramado informativo-comunicacional de los poderes políticos y económicos. Ya entrados los ochenta, hablando desde un contexto en el que la institucionalización del vídeo ha sido consumada y en el que hay un dominio absoluto de la televisión sobre la iconosfera, Peter Weibel insiste en que los medios de comunicación suponen un modo de colonizar el mundo, tal y como se reconoce en *Un solo mundo, voces múltiples*. Pero este artista y teórico de los medios austríaco destaca que el proceso de colonización no se produce solo en la dominación de territorios lejanos:

Tras la ruptura de la colonización espacial o racial, los gobernantes comenzaron a colonizar temporal y mentalmente los países extranjeros que les pertenecían. La televisión es la forma de colonizar la propia nación. Los medios de comunicación impresos y públicos son los que dirigen, colonizan, explotan y

subordinan la propia nación. La colonización mental del propio país, esta prolongación brutal de un modo histórico de explotación y supresión, es la colonización del deseo, de la conciencia, de las necesidades y valores, de los estilos y mentes, de las actitudes y objetivos. [...] La descolonización de los medios es la tarea del artista contemporáneo. Construidas sobre el poder de la representación, las instituciones del poder colonizan al pueblo con imágenes representativas que siguen la morfología del deseo. Después de destruir la representación, el siguiente paso es descolonizar los medios, reapropiarse de las imágenes de los medios y reclamar la realidad.⁶⁰⁴

Como puede observarse, Weibel apunta a un proceso de colonización interna, que opera de modo global en cualquier territorio, sea entendido como “desarrollado” o “en vías de desarrollo”. Pero, entrados los ochenta, la “destrucción de la representación”, esto es, el acto conceptualista de descubrir el marco operante⁶⁰⁵, ya no es suficiente. La (auto)consciencia del videoarte, así como la del conceptualismo, no puede esperar ya que el público – artístico o general – adquiera conciencia desde la mera revelación del mecanismo por el cual sucede el control. Bajo el triunfo de la espectacularización de los medios comerciales de masas, la comodidad y el entretenimiento parecen capaces de desarticular cualquier resistencia que consista en, simplemente, mostrar la realidad; tal y como teoriza Jean Baudrillard en esos mismos años, los simulacros preceden a lo real⁶⁰⁶. Por tanto, como sugiere Weibel, y como señala el Informe MacBride, en un mundo abierto a la posmodernidad, en el que los antiguos esquemas norte-sur, este-oeste y centro-periferia quedan deshechos, el siguiente paso solo puede ser el de “descolonizar los medios” para recuperar socialmente los modos de producción de realidad, no solo mostrando, sino combatiendo los poderes fácticos que operan en contra. La tarea no es fácil, y mucho menos para prácticas artísticas como el arte conceptual o el videoarte, que a partir de los años ochenta tienen que vehicular no solo estas problemáticas generales, sino también la presión de un sistema-arte volcado en el mercado, y en la creación de instituciones dedicadas a la articulación de un *main-*

604 [After the breakdown of spatial or racial colonization, the people in power started to colonize their own foreign countries temporally and mentally. Television is the way to colonize one's own nation. Print and public media mastermind, colonize, exploit, and subordinate one's own nation. The mental colonization of one's own country, this brutal prolongation of a historical mode of exploitation and suppression, is the colonization of desire, of consciousness, of needs and values, of styles and minds, of attitudes and goals. [...] Decolonizing media is the task of a contemporary artist. Built on the power of representation, the institutions of power colonize the people with representational images which follow the morphology of desire. After ruining representation, the next step is decolonizing media, reappropriating media images and reclaiming reality] (Weibel 1988, 250). Traducción del autor.

605 Este “descubrimiento del marco operante” es la operación conceptualista por la cual se ponen de relieve las estructuras ocultas que demarcan el espacio sociopolítico y cultural. Tal operación ha sido perseguida a lo largo de todo el presente bloque de la investigación, siendo destacada como el paso “de la representación a la presentación” en Ferreira Gullar; el empleo de la “deshabitación” y la “discontinuidad” en el contexto del Arte de los medios argentino; en la sugerencia de un “paisaje de los medios” por parte de Muntadas; o en la recuperación de una “dimensión icónica” propuesta por Arlindo Machado y Julio Plaza.

606 Baudrillard trabaja el concepto de “simulacro” en contraposición al de “fingimiento” – lo fingido mantiene intacto lo real, mientras que lo simulado discute los límites entre ficción y realidad (Baudrillard 1978, 8) –, y al de “utopía” – una utopía confía en los significados para alcanzar un estadio total que todavía no existe, el simulacro niega la referencialidad de los signos, ocultando un vacío y presentando cualquier representación como una posible simulación (Baudrillard 1978, 13-14) –. Significativamente, centra su análisis en el caso del Centre Pompidou de París, inaugurado en 1977. Baudrillard lo considera un espacio simulacral, “de disuasión, articulado sobre una ideología de visibilidad”, pero “sancionado por el chantaje a la seguridad”, esto es, ocultando una contradicción entre sus formas hipermodernas y sus usos tradicionales que neutraliza cualquier cualidad contracultural del arte: “las masas se agolpan en Beaubourg del mismo modo que se agolpan en los lugares de catástrofe [...] es la propia masa la que pone fin a la cultura de masas” (Baudrillard 1978, 77-93).

stream [corriente dominante] del arte y la cultura.

Juan Downey, en una operación futurística, sugiere el “teletransporte” como medio para resolver la “codicia imperial” que busca controlar la comunicación y el transporte a distancia. La “telepatía”, el “teletransporte”, e incluso el “tele-erotismo”⁶⁰⁷, pueden permitir la generación de un sistema globalmente interconectado pero descentralizado, similar a un aparato nervioso, que acoja la diversidad (Downey 1977b, 191). El prefijo “tele”, que implica una distancia, sirve de naturaleza común a todos esos procesos de comunicación y transporte – de ideas, de personas y objetos, de libido – en base a la naturaleza radiante del electromagnetismo. Sin embargo, el videoartista chileno-estadounidense expresa sus dudas, y se pregunta finalmente: “¿Cómo podrá una humanidad sumergida en la miseria ser capaz de adaptarse a los requisitos físicos y psicológicos para lograr el teletransporte?”⁶⁰⁸ – figura 166 –.

607 Obsérvese cómo resuenan en todo momento las propuestas emancipadoras de la teoría crítica de Marcuse, entre otras la recuperación del erotismo y lo libidinal (Marcuse 1964, 102-111).

608 [How will a humanity submerged in misery be able to shape up to the physical and psychological requirements to achieve teleportation?] (Downey 1977b, 192). Traducción del autor.

BLOQUE 3:

Instituciones, eventos, teorías: plataformas de visibilidad del arte conceptualista

Los agentes humanos y no humanos – esto es, los artistas, las cosas y los medios – que componen las redes relacionales del arte conceptual necesitan de lugares donde encontrarse y poner a prueba los colectivos que forman. Estos lugares son actores también, en el juego de conexiones que conforma el rizoma de los conceptualismos sud-atlánticos. El análisis de fuentes y documentos de esta investigación ha permitido estructurar el estudio de los espacios de encuentro, físicos y virtuales, en base a tres tipologías: las instituciones, como emplazamientos fijos que ofrecen reconocimiento artístico en base a su estabilidad; los eventos, como encuentros en los que, durante un corto periodo de tiempo confluyen numerosos actores del campo del arte para relacionarse; y las teorías, como lugares del pensamiento en los que se entrecruzan los postulados y los modos de hacer de los artistas y los críticos de arte. En todas estas plataformas se producen ganancias y pérdidas de prestigio, y por ello contribuyen a establecer el campo de tensiones del que emerge la visibilidad de las artes, en este caso conceptuales.

En el espacio sud-atlántico del conceptualismo, tanto las instituciones como los eventos y las teorías no pueden desvincularse de una extendida voluntad de modernización. En el periodo de estudio, las políticas desarrollistas están activas en gran parte de los territorios del eje Latinoamérica-España, en base al poder de unas élites nacionales que se ven enormemente enriquecidas por el avance de la sociedad de consumo, pero también debido a injerencias externas desde potencias neo-coloniales – y desde organismos transnacionales controlados por esas potencias –. El arte es visto por las élites industriales y gubernamentales de un modo utilitarista, como un indicador a través del cual se puede comunicar el desarrollo y la modernización de una sociedad, hacia el exterior pero también hacia el interior de los países y regiones. Al mismo tiempo, cierto paternalismo, al mismo tiempo elitista e ilustrado, hace que se considere desde las instancias de poder que el desarrollo del arte puede mejorar las condiciones culturales de los pueblos. Sin embargo, el arte contemporáneo resulta polémico y poco comprensible, y la crítica se abre a polémicas sobre su validez, su adecuación a los contextos y a las identidades, y se generan diatribas sobre sus diferentes discursos explicativos.

Las más estables de estas plataformas son las instituciones. Las élites desarrollistas fomentan la creación de museos de arte contemporáneo, y otro tipo de instancias bajo un amplio abanico de disposiciones públicas y privadas, universitarias o dependientes de la administración gubernamental o empresarial. En América Latina emerge lo que aquí se considera como un *círculo institucional*, a través del cual se fomenta el arte contemporáneo. En él se insertan y adquieren visibilidad algunas prácticas conceptualistas, sobre todo de algunos agentes – artistas, críticos, comisarios, etcétera – en circulación internacional. En España, por el contrario, no puede hablarse de un círculo similar, en parte por el reducido apoyo de las élites dictatoriales, y en parte por el menor tamaño respecto a América Latina, donde las instituciones solo conforman un entramado organizado a nivel regional. En las demarcaciones nacionales, a excepción de países concretos como Argentina o Brasil, tampoco hay círculos internos, o son muy reducidos. En el bloque a continuación se ha realizado un breve pero significativo listado de instituciones latinoamericanas, que demuestra la dimensión y heterogeneidad de esta red, para a continuación pasar a analizar los dos casos de estudio más relevantes para el conceptualismo: el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires, y el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP).

Si el “círculo institucional” latinoamericano no tiene un paralelo claro en España, con los eventos efímeros de arte sucede algo diferente. Las políticas desarrollistas conllevan un superávit en algunos entramados industriales estratégicos, llevados por corporaciones o familias de élites industriales. En ciertas ocasiones, y habitualmente en emplazamientos que pueden ser calificados como de “periferia de la periferia” – aunque no siempre, estos eventos efímeros cobran importancia en ciudades secundarias como Córdoba en Argentina, Medellín en Colombia, o Pamplona en España –, se producen bienales de arte, y otro tipo de encuentros en los que durante un breve pero intenso periodo confluyen los distintos intereses en el campo del arte. Aunque con una recepción muy polémica, los conceptualismos se insertan en estos eventos. En base a políticas internacionalistas y de propaganda, con un substrato desarrollista de fondo que impele a prácticas innovadoras y con gran participación de la tecnología, con unos horizontes similares, con una serie de agentes que circulan por los distintos eventos, y también con sorprendentes – o no tan sorprendentes, como se postula en lo siguiente – éxitos de público, se produce un entramado sudatlántico de eventos de arte que puede ser analizado en su conjunto. Al ubicar en un mismo plano de sentido – relacional y transnacional – esta red dispersa de eventos, aparecen nuevos enfoques y cuestiones sobre los mismos que no habían sido abordadas hasta el momento por estudios parciales.

Como muestreo significativo, se han seleccionado dos casos de eventos que abren el periodo de trabajo: las tres Bienales Coltejer en Medellín (1968-1972) y los Encuentros de Pamplona (1972). Se analiza cada uno de estos eventos en particular, atendiendo a sus modos de emergencia, a sus polémicas, y a los sucesos artísticos que tienen lugar en ellos, especialmente los relacionados con el arte en deriva conceptualista. Y para observar la evolución de este entramado de eventos efímeros, se ha escogido como tercer caso de estudio el de las Bienales de São Paulo dirigidas por Walter Zanini, la XVI (1981) y la XVII (1983), hacia el final del periodo de estudio. En ellas Zanini da continuidad a su modelo integrador de las artes, mejorándolo y ampliándolo. Estas

bienales paulistas se erigen como uno de los lugares de máximo reconocimiento de las prácticas conceptualistas y con nuevos medios en el espacio sud-atlántico del conceptualismo. Como se observará, algunos agentes conceptuales circulan por varios de estos eventos, colaborando en su ubicación en un mismo plano de sentido.

Los conceptualismos se insertan en las instituciones y eventos dedicados al análisis del arte contemporáneo, pero de un modo que puede considerarse como tangencial, salvo excepciones. Con el avance del periodo de estudio suceden dos procesos paralelos. Por un lado, uno de institucionalización paulatina, en el que el arte conceptual gana visibilidad exhibiéndose y siendo criticado en las plataformas, pero que conduce a una crítica en base a la desactivación de sus postulados más combativos: su voluntad anti-artística y anti-mercantil, y su búsqueda de deshacer la distancia entre arte y vida. Por otra parte, se produce un soterramiento crítico del conceptualismo, que o bien es criticado duramente por motivos como los anteriores, o bien es marginalizado, dejado fuera de las estructuras de reconocimiento. En estos vaivenes del reconocimiento y del establecimiento de un relato historiográfico del conceptualismo juega un papel muy importante la crítica de arte. Durante los años setenta, y en base al *círculo institucional* y de eventos en América Latina, se produce un *boom* de estudios y encuentros de agentes que se dedican al estudio teórico del arte contemporáneo. Se discuten ampliamente, en el espacio sud-atlántico y también en otros enclaves, cuestiones como la crisis del proyecto moderno-vanguardista, las relaciones del arte con la sociedad de consumo y de los medios, las teorías de la comunicación, estructuralistas o marxistas, y otros temas candentes en el momento. Debe señalarse que en América Latina la crítica se relaciona entre sí de manera regional, a través de una red de encuentros que emerge de las conexiones internacionales entre instituciones y eventos; los encuentros de la crítica, por tanto, también enraízan en el substrato desarrollista.

Pero en Latinoamérica se produce un proceso particular, que conduce a una discusión sobre la posibilidad o imposibilidad de un arte regional. Si el eje principal de las discusiones internacionales puede ser resumido, a grandes rasgos, en la diatriba tradición-vanguardia, en América Latina este eje se ve cruzado por el eje identidad-dependencia. Al hilo de teorías críticas surgidas en el continente, que reconocen los desequilibrios coloniales, se abre una crítica a la injerencia política, cultural, y artística en la región. En este sentido, aquí se analizan dos aspectos importantes, de manera simultánea: por un lado, la presencia de agentes españoles, puntual e improductiva, en este entramado de discusiones de la crítica latinoamericana – en base a conceptos que aparecen cada vez más como caducos y coloniales, como los de “Iberoamérica” o “Hispanoamérica” –; y por otra parte, el rechazo a los conceptualismos como un estilo o tendencia importada del exterior. Para revisar estas discusiones latinoamericanistas se han seleccionado dos momentos clave, 1972 y 1978, en los que se inicia la deriva identitaria, y esta alcanza una saturación y un sentimiento de “fin de ciclo” compartido.

Ese sentimiento de agotamiento, escalado desde el campo del arte general e internacional hacia el de la crítica en el espacio sud-atlántico, y desde esta al conceptualismo, se relaciona con un proceso de avance del mercado artístico y de modos de reconocimiento y valoración de carácter internacional. En el momento de declive del desarrollismo en el tránsito hacia los ochenta, España

y América Latina toman tendencias muy dispares – la “europeización” de España frente a la crisis de la deuda latinoamericana –, pero en ambos lugares se produce un relato de los conceptualismos similar: el de un último estilo o “ismo” de vanguardias que se agota, sumido en una saturación y unas contradicciones internas que conllevan un colapso y un “final” de los conceptualismos. Sin embargo, aquí se persigue y plantea otro modelo interpretativo: el de la continuidad, en base al entendimiento de que el conceptualismo no es un estilo, sino un modo de hacer que ha llegado para quedarse, infiltrándose en los modos de funcionamiento y de estructuración del campo artístico. Desde este modelo continuista, el arte conceptual no llega a ningún final, sino a un soterramiento producido por causas no solo internas, sino también externas – impuestas por el contexto, o por la historiografía –.

3.1. 1968-1978. Del desarrollismo como ideología imperante al “circuito institucional” latinoamericano

3.1.1. Modernización y dictadura. ¿Por qué algunos empresarios industriales apoyan el arte último?

El ambiente social de Argentina previo a la toma de poder de Onganía (1966) es opresivo, y la situación política, inestable, debido a los numerosos cambios de gobierno entre golpes de estado⁶⁰⁹. Pero en Buenos Aires las artes experimentan un momento de efervescencia en torno al Instituto Torcuato Di Tella (ITDT). Este centro propone la difusión de nuevas prácticas locales ligadas a tendencias internacionales, como el pop, los neo-realismos y, un poco después, los *happenings* (King 1985). En 1965, el director del Centro de Artes Visuales del ITDT, Jorge Romero Brest, invita a León Ferrari a participar de la exposición para el sexto premio de artes visuales Di Tella, y para la ocasión el artista monta *La civilización occidental y cristiana* (1965), un Cristo crucificado sobre un avión de guerra estadounidense F-107 de dos metros de altura – figura 167 –. Ferrari acompaña la instalación con tres cajas con objetos e imágenes, en formato vertical: *Cristo murió* (1965), *La civilización occidental y cristiana bombardea las escuelas de Long Dien, Cauxé, Linn Phung, Mc Cay, An Tanh, An Minh, An Hoa y Duc Hoa* (1965) y *15 votos en la OEA* (1965)⁶¹⁰. Romero Brest, que posiblemente esperaba ver expuesta una de las esculturas abstracto-geométricas de alambre que Ferrari venía construyendo – figura 168 –, se topa con el Cristo antes de la inauguración, y pide retirar el trabajo, pues puede resultar ofensivo al dirigirse simbólicamente al intervencionismo militar estadounidense y a la religión⁶¹¹. El artista tiene dos opciones frente a la censura: quitar todas sus obras y armar un escándalo, o mostrar solo las cajas y aprovechar la ocasión para hacer una declaración política a través de ellas. Escoge la segunda estrategia⁶¹², y a partir de entonces su producción artística persevera en la línea de

609 Juan Domingo Perón es derrocado en 1955 por un golpe militar, sucediéndose dos dictadores militares, Eduardo Lonardi y Pedro Eugenio Aramburu, hasta 1958. Desde ese año hasta 1962 gobierna Arturo Frondizi, sucedido por José María Guido entre 1962 y 1963, y por Arturo Umberto Illia entre 1963 y 1966. Ese último año se produce un nuevo golpe de estado del que surge la dictadura de Juan Carlos Onganía, cuyo gobierno se extiende hasta 1970. Hay también tensiones provocadas por grupos terroristas de distinto signo (Azcona 2019, 187-194).

610 El propio Ferrari describe las dos primeras de este modo: “Una de las obras era una caja donde había un crucifijo, pero tenía un esqueleto en vez de un Cristo, y atrás una cantidad de fotografías de la guerra y de las torturas, que aparecían en los diarios (trabajaba mucho con los diarios). Otra, donde había como diez o doce escuelitas de Vietnam, unos crucifijos y unos bombarderos, con unas manitos. Lo único que me quedó fue una fotografía, porque tuve que destruirlas cuando me fui del país para no comprometer a gente” (Wain 2016, 48).

611 John King señala que tras el escándalo del *happening*-ambiente *La Menesunda*, realizado por Marta Minujín, Santantonín, David Lamelas y Leopoldo Maler, “la normalidad fue restaurada”: “El único estremecimiento de furia fue causado por la pintura anti-Vietnam de Ferrari y su Cristo crucificado en un avión caza F-107” (King 1985, 63).

612 Mantener las cajas expuestas se torna una estrategia efectiva, pues en prensa aparece un artículo en el que son duramente criticadas porque “nada tienen de artístico y sí, en cambio, de alegato político” (Ramallo 1965). Ferrari responde defendiendo un arte que le “ayude a decir lo que piensa con la mayor claridad posible” (Ferrari 1965;

entrelazamiento con la política⁶¹³.

Realizada solo seis meses antes del golpe, *La civilización occidental y cristiana* encarna de modo ejemplar los dos fenómenos sociopolíticos principales que rigen un contexto común en el espacio sud-atlántico durante el periodo de estudio. Representado por el Cristo, el conservadurismo intolerante, político y religioso, de los distintos poderes oligárquicos y militares⁶¹⁴, que conlleva la vigilancia estatal de las ideologías y sus manifestaciones culturales. Y simbolizada en el cazabombardero⁶¹⁵, la importancia de la técnica y la tecnología en un marco de desarrollismo fomentado por las élites nacionales y el intervencionismo de las grandes potencias, especialmente los Estados Unidos. Todavía en los sesenta, el nivel de desarrollo del eje Latinoamérica-España resulta en cierto grado parejo. La evolución de cada país del espacio sud-atlántico es específica, pero la tendencia general es de asunción del sistema liberal-capitalista como un entramado ineludible frente al cual los diferentes estados deben establecer planes de encaje y actuación, produciendo diferentes grados de modernización. Sin embargo, aunque parten de situaciones similares, los desarrollos de España y América Latina adquieren tendencias dispares a lo largo de los años setenta (Baklanoff 1996). Aventurando generalizaciones, puede establecerse un marco latinoamericano en el que el vector evolutivo mantiene a la región en una posición periférica y dependiente, frente a otro marco español en el que el periodo dictatorial se abre a un proceso de *primermundización*.

En Latinoamérica, la organización sociopolítica devenida de la historia colonial genera enormes

Wain 2016, 48). Andrea Giunta recoge cartas de apoyo a Ferrari de Rafael Alberti y Julio Cortázar, y relata todo el suceso: los artistas Dalila Puzovio y Carlos Squirru ofrecen a Ferrari retirar sus trabajos también, si él retira sus propuestas. Esto finalmente no sucede, pues las cajas quedan finalmente expuestas (Giunta 2004, 125-130).

613 Poco después Ferrari participa del “itinerario del 68” que desemboca en *Tucumán Arde* (1968), uno de los hitos del conceptualismo latinoamericano, y una de las piedras angulares de la relación arte-política en el campo artístico internacional de los setenta en adelante (Longoni y Mestman 2000).

614 Destacan, en el periodo de estudio, los poderes oligárquicos bajo regímenes dictatoriales. Sin duda, el mejor modo de registrar que las dictaduras son un rasgo común en los países del espacio sud-atlántico del conceptualismo es realizando un listado de las diferentes que asolan sus territorios. En Argentina el dictador Onganía mantiene el poder entre 1966 y 1973, y posteriormente, entre 1976 y 1983 lo hace Videla. En Bolivia hay gobiernos militares entre 1964 y 1982, con periodos de enorme represión, como el del dictador Banzer entre 1971 y 1978. En Brasil la dictadura que empieza con el golpe de estado de Castelo Branco de 1964, dura hasta 1985 de la mano de diversos militares. En Chile, el dictador Pinochet se mantiene en el poder hasta 1990, desde el golpe de estado contra Salvador Allende de 1973. En Colombia, el General Rojas Pinilla da un golpe de estado en 1953 que lo mantiene en el poder hasta 1957, sustituido por una junta militar. En Ecuador la historia política es muy convulsa: hay una junta militar dictatorial entre 1963 y 1966; el presidente civil Velasco Ibarra se declara dictador entre 1970 y 1972; es depuesto por el golpe de Guillermo Rodríguez Lara, quien gobernará entre 1972 y 1976 hasta que, a su vez, es sacado del gobierno por el triunvirato militar de Poveda Burbano, Durán Arcentales y Leoro Franco, que gobierna entre 1976 y 1979. En El Salvador se suceden gobiernos militares entre 1931 y 1982. En España, la dictadura fascista de Franco dura desde 1936 a 1975. En Haití, tras una serie de dictaduras, la familia Divalier mantiene el poder autoritario entre 1964 y 1986, y es seguida por gobiernos militares hasta 1991. En Guatemala se alternan diversos gobiernos autoritarios y una guerra civil entre 1921 y 1996. En Honduras, entre 1963 y 1975 gobierna el dictador Oswaldo López Arellano, seguido de Melgar Castro entre 1975 y 1978, y de una junta militar entre 1978 y 1980. En Nicaragua la familia Somoza aparece delante o detrás del poder entre 1934 y 1979. En Panamá hay una serie de dictaduras y gobiernos fluctuantes bajo el poder militar entre 1968 y 1989. En Paraguay, Alfredo Stroessner se erige dictador entre 1954 y 1989. En Perú las fuerzas armadas gobiernan entre 1968 y 1980. En Portugal, el salazarismo está en el poder entre 1933 y 1974. En la República Dominicana es dictador Rafael Leónidas Trujillo, en la “era Trujillo”, entre 1930 y 1961, seguido del gobierno autoritario de Joaquín Balaguer, hasta 1978. En Uruguay el estado dictatorial de Juan María Bordaberry perdura entre 1973 y 1985 (Kinder y Hilgemann 1971; Funari, Salerno y Zarankin 2009; Ríos y Azcona 2019).

615 El propio León Ferrari vincula este trabajo con la Guerra de Vietnam (Longoni 2014, 36; Wain 2016, 45).

desigualdades. La falta de justicia social y económica ha sido apuntada como la principal causa del surgimiento, en la segunda mitad del siglo XX, de nacionalismos de distinto signo y de movimientos revolucionarios que buscan intervenir en las condiciones de la región (McSherry 2005b, 26-29). El ascenso de regímenes oligárquicos y militares, apoyados por los intereses estadounidenses, se articula en oposición, y recíprocamente experimenta una contestación, por parte de numerosos grupos armados de izquierda⁶¹⁶. En este contexto, las políticas estadounidenses para asegurar sus intereses continentales toman la forma de intervención directa. El *imperialismo* estadounidense en América Latina despegó con el golpe de estado de 1954 contra Jacobo Arbenz, presidente democráticamente electo de Guatemala⁶¹⁷. Poco después, la Revolución Cubana (1959) marca otro momento clave que afecta a las distintas posiciones de las superpotencias de la Guerra Fría en el subcontinente. El levantamiento cubano produce una avalancha de movimientos revolucionarios y, al mismo tiempo, el despliegue de una ofensiva intervencionista estadounidense⁶¹⁸ ante el peligro de extensión del comunismo cerca de su territorio (Paredes 2004; Ríos y Azcona 2019, 5).

En el ámbito político y militar, la Operación Cóndor supone un caso único y extremo de sistematización de la represión. No puede ser pasado por alto en esta investigación sobre redes, pues se sustenta en la información compartida por las dictaduras en un momento de desarrollo de las tecnologías de la comunicación y el transporte. Se instaura como un entramado colaborativo internacional que fomenta el terrorismo de estado para luchar contra la oposición izquierdista a los regímenes dictatoriales. En él participan las dictaduras de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Ecuador, Paraguay, Perú y Uruguay, además de los Estados Unidos como colaborador estratégico (Torres Del Río 2010, 258-261; García de las Heras 2019). En Chile, la CIA conspira junto al Partido Demócrata Cristiano para provocar el golpe de estado contra Salvador Allende en 1973 (Iber 2015, 227-229). Una vez instaurada la dictadura de Pinochet, esta inicia una campaña para destruir cualquier tipo de oposición. Se crea un servicio secreto de información, la Dirección de

616 Como la Unidad Nacional Revolucionaria Guatemalteca (UNRG) en Guatemala, el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en Nicaragua, el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional en El Salvador (FMLN), las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN) en Colombia, Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru (MRTA) en Perú, los Montoneros en Argentina, el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T) en Uruguay o el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) en Chile (Ríos y Azcona 2019).

617 Guatemala se encuentra en una crisis económica producida por la explotación de las materias primas y la fuerza laboral por parte de empresas extranjeras. Arbenz escenifica un acercamiento a la órbita comunista al realizar una reforma agraria que expropia tierras a la compañía estadounidense United Fruit. Entonces el paramilitarismo del coronel Carlos Castillo Armas intenta una invasión, con el apoyo de los Estados Unidos y de Somoza, presidente autoritario de Nicaragua. Arbenz trata de hacer frente al golpe militarmente, y también mediante la censura de los medios de comunicación, lo cual no hace sino dar argumentos a sus enemigos: todas las delegaciones del Congress for Cultural Freedom (CCF) [Congreso por la Libertad de la Cultura (CLC)] firman un comunicado contra la supresión de la libertad cultural en Guatemala. Tras varios levantamientos fallidos de Castillo Armas, la presión surte efecto. Parte del ejército se rinde ante el levantamiento, por miedo a una invasión estadounidense. Mientras los Estados Unidos realizan bombardeos estratégicos para presionar, Arbenz renuncia a finales de junio de 1954. Tras negociaciones con la junta de gobierno provisional, Castillo Armas toma el poder en septiembre (Iber 2015, 99-100). La dictadura se mantiene hasta 1986, y la guerra civil, hasta 1996.

618 Respecto a Cuba, John Fitzgerald Kennedy declara: “Hay tres posibilidades en orden descendiente de preferencia: un régimen democrático decente, la continuación de [la dictadura] o un [izquierdista] régimen castrista. Debemos apuntar al primero, pero no podemos renunciar al segundo hasta que estemos seguros de que podemos evitar el tercero” [There are three possibilities in descending order of preference: a decent democratic regime, a continuation of [dictatorship] or a [leftist] Castro regime. We ought to aim at the first, but we really can't renounce the second until we are sure that we can avoid the third] (Iber 2015, 12). Traducción del autor.

Inteligencia Nacional (DINA), encabezada por el general Manuel Contreras, que colabora con otros servicios de inteligencia afines entrenados especialmente por agentes norteamericanos y brasileños⁶¹⁹. Mientras se producen las primeras operaciones conjuntas a principios de los setenta⁶²⁰, Manuel Contreras viaja por los países del entorno para asentar el entramado transnacional de represión. En pocos años, a mediados de la década de los setenta, la Operación Cóndor se encuentra operativa⁶²¹. Empieza así un flujo constante y numeroso de desapariciones, asesinatos y otras estrategias del terror, como purgas, detenciones y amenazas, tanto en los territorios implicados como en otros países⁶²².

Frente a estructuras represivas como la Operación Cóndor, la lucha armada se presenta como una opción viable. Y en el ámbito teórico y cultural surgen modelos de pensamiento alternativo, que desde un lugar de enunciación posicionado en el “Tercer Mundo” reconocen que el progreso occidental se sustenta en el sometimiento de territorios subalternos. Estas corrientes sugieren nuevas formas de pensar y organizarse, articuladas a partir de la acción social, distintas de las originadas en el “Primer Mundo”⁶²³. El contexto de confrontación, pero también de alternativas, sirve de substrato para un creciente movimiento anti-imperialista, difundido en base a un imaginario común de la revolución⁶²⁴. La cultura y las artes, y especialmente el arte

-
- 619 Entre el 8 y 12 de agosto de 1960, por ejemplo, se celebra la primera Conferencia de Ejércitos Americanos (CEA) en Panamá, en territorio controlado por los Estados Unidos. En esta conferencia y las cinco siguientes, hasta 1965, los ejércitos nacionales de la región tratan de temas como “personal y operaciones”, “logística” o “inteligencia y comunicaciones” (CEA 2012). De este modo se sientan las bases para una coordinación entre ejércitos y servicios de inteligencia en el cono sur, que además son entrenados en Panamá a través de la Army School of the Americas [Escuela de los Ejércitos de las Américas], organizada por los Estados Unidos (McSherry 2005b, 47; Pereira y de Resende 2015, 421).
- 620 Brasil y Chile cooperan en el reciente escenario de la represión tras el golpe de estado en Chile; el dictador boliviano Banzer recibe apoyo militar estadounidense y argentino; la dictadura brasileña interviene en las elecciones de 1971 contra la coalición de izquierdas Frente Amplio (McSherry 2005a).
- 621 Algunas fuentes establecen la creación del Plan Cóndor en una reunión en Montevideo en diciembre de 1975 (Pereira y de Resende 2015, 421; McSherry 1999; 2009, 145). El entramado está basado en tres niveles. El primero consiste en la cooperación entre los servicios secretos para recabar, archivar y compartir información sobre disidentes. El segundo es el de las operaciones encubiertas, en las que se hace “desaparecer” a opositores exiliados para retornarlos a sus países de origen, donde son torturados y muchas veces asesinados. El tercer nivel, o “fase III” consiste en la creación de escuadrones para la eliminación de exiliados importantes, normalmente ex-políticos que con capacidad de generar ruido mediático en sus lugares de asentamiento (McSherry 2005b, 145).
- 622 Sirvan como ejemplo, aunque forman una parte ínfima de un listado total que tal vez nunca se pueda conocer en su totalidad, el asesinato del ex-ministro de defensa chileno Orlando Letelier y su secretaria, Roni Moffitt, en Washington en 1976 (McSherry 2005b, 209-226), o la muerte de Noemí Esther Gianetti de Molfino, activista y madre de desaparecidos que es secuestrada en Perú para acabar muriendo en Madrid en 1980 (El País 1980). Estas prácticas de terror de estado no han sido enteramente reconocidas hasta décadas después, con la aparición en 1992 de los “Archivos del Terror” en Paraguay (González Vera 2016, 85-106)
- 623 Estas corrientes teóricas son revisadas con más detalle en otros lugares de la investigación. El origen de la teoría de la dependencia se encuentra en la teoría económica en el entorno de la CEPAL – véase el subapartado 3.3.1., “1972: Primeros encuentros de la crítica en América Latina. Rechazo del arte conceptual en el marco de la teoría de la dependencia” –. La teología y la filosofía de la liberación, así como la didáctica del oprimido – véase el subapartado 1.2.3., “La profesionalización de los agentes conceptualistas y sus consecuencias” –, han alcanzado posteriormente una amplia fortuna crítica, al ser retomadas y empleadas en múltiples iteraciones por los diversos ámbitos de lo poscolonial, hasta alcanzar la actual teoría de decolonial. Esta influencia ha sido reconocida, entre otros teóricos de importancia, por Walter Mignolo (Mignolo 2000, 116-117).
- 624 Diversos historiadores del arte han abordado el tema de la cartelería revolucionaria en América Latina, e incluso su extensión global. Entre otros, David Craven ha trabajado la cartelería cubana (Craven 2002, 94-96). Paula Barreiro ha analizado también cómo determinados objetos, entre ellos los pósteres revolucionarios, circularon como un “arsenal” para las guerrillas (Barreiro 2019b).

conceptualista, se hacen eco de esas posiciones ideologizadas, como resulta evidente en *La civilización occidental y cristiana* de Ferrari. Durante los años sesenta, setenta y ochenta aparecen numerosos trabajos que critican tanto el intervencionismo estadounidense en Latinoamérica y el mundo, como la violencia estatal de las dictaduras. Por ejemplo, las *Trouxas ensanguentadas* [Fardos ensangrentados] (1970) del brasileño Artur Barrio, con connotaciones muy directas. Se trata de unos grandes paquetes, algunos antropomórficos, rellenos de deshechos – desde carne y huesos a plásticos – y envueltos en sábanas manchadas de sangre falsa, que son dejados estratégicamente en espacios públicos de Rio de Janeiro y Belo Horizonte – figuras 169a y 169b –. Luis Camnitzer realiza un trabajo contemporáneo al de Barrio, *Leftovers* [Restos] (1970), también de connotaciones obvias – figura 170 –. Posteriormente también realiza trabajos críticos más alegóricos, sobre todo en el tránsito hacia los ochenta, como *Uruguayan Torture Series* [Serie de la tortura uruguaya] (1983-1984). Se trata de una serie de fotograbados con imágenes de objetos – un vaso de agua, un alicate, una bombilla rota, una mano con clavos en las uñas – acompañados de pequeños textos que abordan la tortura en el Uruguay dictatorial de forma un tanto velada y alegórica, como hablando de algo innombrable – figuras 171a y 171b –.

Además del anticomunismo, los Estados Unidos tienen importantes intereses en América Latina, para su propia preponderancia hemisférica y para el beneficio de sus compañías transnacionales. Buscando mantener esos poderes, las políticas externas estadounidenses apoyan a las oligarquías locales de numerosos países de la región, con el fin de establecer al mismo tiempo mecanismos de control político, social y cultural, y un mercado liberal de bienes de consumo en base a estrategias nacionales de modernización y desarrollo. Bajo iniciativa pública, pero también privada debido a las carencias de los estados, se construyen infraestructuras, se desarrolla la industria y se implementan – de forma muchas veces precaria – algunos sistemas sociales básicos, como el educativo o el sanitario⁶²⁵. El apoyo de los Estados Unidos llega por dos vías: una abierta, en base a acuerdos político-económicos como la Alianza para el Progreso (1961-1970), y otra encubierta, desde entramados del tipo *state-private network* [redes estatales público-privadas]⁶²⁶. Diversas fundaciones y agencias norteamericanas fomentan el intercambio de técnicos, docentes y estudiantes con el extranjero⁶²⁷. También se apoyan la cooperación cultural y el turismo, así como la creación de institutos nacionales en otros países. Se establece así un entramado medial y de propaganda para la difusión del *American way of life*⁶²⁸. Desde estas instancias, así como desde

625 En este proceso, durante los últimos años cincuenta y los sesenta cobra un importante papel la estrategia de industrialización por sustitución de importaciones promovida por la CEPAL. Aunque adquiere distintas formas según los países en los que se aplica – como en Brasil (Fico 2016, 35-37) o Colombia (Ocampo 2010, 167-169) –, en general esta estrategia pretende mejorar la balanza importación-exportación, que tradicionalmente en Latinoamérica se caracteriza por exportar materias primas e importar productos manufacturados, con una plusvalía añadida por la manufactura. La sustitución de productos de consumo mediante el impulso a su fabricación supone un modelo innovador de atajar el desarrollo, aunque la implementación imperfecta, los monopolios y las corruptelas de las oligarquías, junto a la volatilidad de los mercados, acaban por producir resultados pobres.

626 Las *state-private networks*, como la asociación Fulbright o la Ford Foundation, relacionadas con un intervencionismo “blando” a través de la cooperación internacional, permiten a los estados – y especialmente a los Estados Unidos – afectar otros territorios de modo indirecto y encubierto, eximiéndose de responsabilidad y ofreciendo una apariencia de neutralidad de cara a la esfera pública (Lucas 2002; Glondys 2015, 127).

627 Véase el subapartado 1.2.1., “El intercambio cultural como catalizador de relaciones: Ángel Crespo y la Revista de Cultura Brasileña”.

628 Resulta ilustrador el caso de propaganda liberal estadounidense en la radio brasileña revisado por el historiador

organismos supranacionales como la Organización de Estados Americanos (OEA), la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) o el Fondo Monetario Internacional (FMI)⁶²⁹, se estructuran políticas de modernización, instrumentalizadas por los poderes fácticos para su propio beneficio, oculto tras enunciados nacionalistas.

El ideario del progreso fomenta el avance social y económico a través del liberalismo capitalista, la industrialización y el mercado de bienes, siempre con la mirada fija en los Estados Unidos y Europa. Las estructuras de producción y reproducción social, en proceso de modernización, sostienen – y son sostenidas por – el crecimiento de una clase media en aumento. La penetración social de los productos industriales, los bienes de consumo y los medios de comunicación alcanza a cada vez mayores capas sociales, aunque es menor en territorio latinoamericano que en los centros de producción del norte occidental. El desarrollismo también facilita la creación de un sistema de difusión del arte en base a estructuras público-privadas, que orbitan alrededor de agentes y fortunas empresariales determinados. Las oligarquías promueven, patrocinan y gestionan instituciones y eventos artísticos, tales como museos o bienales, bajo premisas a medio camino entre un nacionalismo paternal-desarrollista y los intereses propagandísticos privados y públicos. Serge Guilbaut respecto al eje París-Nueva York, o Andrea Giunta en el caso argentino, han revisado el modo por el cual el arte de vanguardia, desde los años cincuenta, pasa a formar parte de un amplio abanico de prácticas de propaganda que sustentan la ideología del progreso, y que, especialmente en el caso estadounidense, se ocultan bajo eufemismos tales como la información y el intercambio, o la cooperación cultural (Guilbaut 1983; Giunta 2001). El arte último sirve para generar una imagen moderna, actualizada y conectada internacionalmente, y de este modo supone una herramienta más para la organización tecnocrática, cuidadosamente selectiva – aquellos trabajos demasiado críticos son censurados y excluidos – y reproducible – a través de los nuevos canales masivos en desarrollo, como la televisión o la prensa – (García Canclini 1989, 85-93).

Antonio Pedro Tota. Al Neto, locutor brasileño que trabaja en la radio de la embajada estadounidense en Rio de Janeiro, ofrece consignas diarias en un programa de variedades culturales, tipo *Reader's Digest*: “Los asuntos [...] eran muy variados: liberalismo x socialismo: los antibióticos y las plantas medicinales brasileñas; formación de técnicos; reforma agraria; clases productivas-socialismo-capitalismo de estado; democracia en Nepal; Guerra de Corea. A pesar del amplio abanico temático, la base era solo una: las grandezas y ventajas del mundo libre en contraposición al mundo comunista” [Os assuntos [...] eram os mais variados: liberalismo x socialismo; os antibióticos e as plantas medicinais brasileiras; formação de técnicos; reforma agrária; classes produtivas-socialismo-capitalismo de estado; democracia no Nepal; Guerra da Coréia. a pesar do amplo leque temático, a base era uma só: as grandezas e vantagens do mundo livre em contraposição ao mundo comunista] (Tota 2005). Traducción del autor.

629 Jenifer Van Vleck, por ejemplo, narra cómo los Estados Unidos fomentan el desarrollismo del “Tercer Mundo” a través de la implementación de aerolíneas. Al hacerlo apunta, de modo tangencial, cómo estos movimientos se enmarcan en un programa más amplio de propaganda cultural. El proceso comienza con el “US Information and Educational Exchange Act” [Acta de Información e Intercambio Educativo de los Estados Unidos], también conocido como el “Smith-Mundt Act” (1948), que financia intercambios educativos como el Fulbright, programas de radio internacionales, y establece la creación de la Civil Aeronautics Administration [Administración Aeronáutica Civil] (CAA), entre otros aspectos. Meses más tarde se crea la OEA, como parte de un programa amplio de propaganda o, eufemísticamente, “diplomacia pública”. Van Vleck señala cómo a través de la CAA se fomentan aerolíneas en países estratégicos en vías de desarrollo. Durante los años 1956 y 1961, se conceden grandes ayudas para el desarrollo de aerolíneas a Afganistán, Etiopía, Chile, Pakistán, Túnez, Turquía y Vietnam. Bajo el mandato de Truman se aprueba un “Programa de Cuatro Puntos” (1949) para ayudas al desarrollo; dos años después, Eisenhower crea la International Cooperation Administration [Administración para la Cooperación Internacional], que insiste en la misma línea intervencionista a través del desarrollo y la instrumentalización de la cultura (Van Vleck 2013, 229-231).

El mencionado ITDT de Buenos Aires es un caso paradigmático dentro del campo del arte de la región. Surge en 1958 de la iniciativa de los hermanos Guido y Torcuato Di Tella, herederos de un importante conglomerado industrial que desarrolla productos de consumo – desde frigoríficos y televisores a automóviles –. El ITDT se financia a través de la Fundación Di Tella, en base a los beneficios de la empresa familiar Siam-Di Tella. No opera, por tanto, como las fundaciones artísticas y culturales tradicionales, sostenidas por aportaciones filantrópicas de la aristocracia, sino como una corporación empresarial, siguiendo el modelo estadounidense. Esta estructura, además, permite al ITDT ser un candidato ideal para recibir aportaciones de fundaciones como la Ford y la Rockefeller (King 1985, 35-37). Con los fondos propios y los recibidos, fomenta las artes y la cultura, por un lado, y la sociología, por el otro, partiendo de los intereses de los fundadores, quienes habiendo estudiado en los Estados Unidos coinciden con el ideario desarrollista. Para los Di Tella, la modernización de la cultura y la sociedad responde a una necesaria reforma productiva y cultural, de corte liberal, que busca la ampliación de los intereses nacionales en relación con un avance social asentado en el modelo de consumo de masas (Giunta 2001, 95-100).

El modelo de entramados industriales y empresariales que ofrecen su apoyo a las artes también se repite en otros lugares en Latinoamérica. En la propia Argentina, en Córdoba, Industrias Kaiser – que también fabrica automóviles – patrocina una serie de bienales de arte durante los años sesenta (Rocca y Panzetta 1997; 1998). Así hace también el conglomerado textil Coltejer, en Colombia, que organiza las tres primeras Bienales Coltejer entre 1968 y 1972, que se revisan más adelante en este bloque⁶³⁰. Años antes, en Brasil, el empresario de los medios de comunicación Assis Chateaubriand funda el Museu de Arte de Sao Paulo (MASP) en 1947 (MASP s.d.); y Francisco Matarazzo Sobrinho, poseedor de un entramado industrial con amplias ramificaciones, funda el Museu de Arte Moderno de São Paulo (MAM SP) en 1948, y la Bienal de São Paulo en 1951 (MAM SP, s.d.; Whitelegg 2013; 2018). Como insiste John King sobre el ITDT, muchas de estas iniciativas industriales de apoyo a las artes se conciben como “cuerpos corporativos” privados pero con voluntad pública, rompiendo con el “viejo orden de financiación aristocrática” del mecenazgo y el patronazgo tradicionales (King 1985, 14).

Es importante señalar que el tipo de arte que se fomentan desde estas iniciativas se alinea con la idiosincrasia de sus patrocinadores⁶³¹. El premio para artistas argentinos que el ITDT otorga entre 1960 y 1966⁶³² permite observar cómo el arte que se fomenta transita desde las posvanguardias – en especial el informalismo – hacia un arte pop surgido en la sociedad de consumo, sin olvidar

630 Véase el subapartado 3.2.1., “El conceptualismo en la periferia de la periferia. Las Bienales Coltejer de Medellín y sus polémicas”.

631 En los subapartados siguientes se revisan casos específicos, en los que se aprecia cómo tendencias de arte, diseño y arquitectura relacionadas con el racionalismo, la geometría, los medios de comunicación y la cultura de masas, o la técnica y la tecnología, ganan premios en las Bienales Coltejer, y son apoyadas desde el CAYC de Buenos Aires.

632 Es importante mencionar que el premio incluye una beca de viaje para el o la artista vencedor/a. Entre 1962 y 1965, el premio tiene también una vertiente internacional. Entre 1967 y 1969, el premio pasa a funcionar bajo el nombre de “Experiencias”, en torno a una selección y exposición de proyectos experimentales y proto-conceptuales de artistas jóvenes seleccionados por el director del CAV, Jorge Romero Brest. Estas “Experiencias” se politizan debido al contexto dictatorial, y en 1968 la muestra es censurada – y Romero Brest denunciado por las autoridades – debido a que en el trabajo *El baño* (1968), de Roberto Plate – literalmente, un baño público dentro de la sala expositiva – es usado como lugar de denuncia política de la represión dictatorial por grafiteros anónimos (Garrido 2007, 194).

las experimentaciones con materiales industriales y el racionalismo geométrico. El ganador de la primera edición es Mario Pucciarelli, uno de los artistas precursores del movimiento informalista argentino, quien presenta su tríptico *De profundis* (1960), en el que una gran masa dorada con base oscura se destaca sobre un fondo blanco. En 1961 también vence una pintura informalista, de Clorindo Testa, un artista y arquitecto que a partir de entonces realiza proyectos de arquitectura públicos y privados de corte racionalista, como el edificio de la Biblioteca Nacional (1968) o la casa Di Tella (1968-1970), como un encargo personal de Guido Di Tella – figura 172 –. En 1962 la tendencia informal de corte internacionalista es dejada de lado, y el vencedor es el madí Gyula Kosice, volcado en la realización de estructuras espaciales con luces y materiales provenientes de la innovación industrial, como el plexiglás. El viraje hacia un arte enfocado en la técnica, con una estética futurista, resulta evidente, aunque es matizado por las organizaciones monocromáticas de objetos cotidianos – que remiten a los bienes de consumo – de Louise Nevelson, ganadora del premio internacional de ese año. En la cuarta edición resulta premiada la obra neo-figurativa de Luis Felipe Noé *Introducción a la esperanza* (1963), que representa una manifestación callejera en la que el rectángulo del cuadro es desbordado por pancartas donde se leen eslóganes como “Cristo habla en el Luna Park”, “Vote Fuerza Ciega”, “Mujeres Mano Limpia” o “Progreso-Leña” – figura 173 –. Esta resulta la única premiación a una obra de connotaciones políticas, a pesar de que en las exposiciones colectivas alrededor de los premios, los artistas presentan trabajos politizados vinculados al contexto – como es el caso de León Ferrari –. El premio internacional de 1963 lo gana Rómulo Macció, quien partiendo del arte informal, como Pucciarelli, Testa y Noé, como este último vira también hacia la nueva figuración, en su caso con tintes pop, haciendo eco de la extensión de la sociedad de consumo y de los medios. En 1964 vence la polémica Marta Minujín con *¡Revuélquese y viva!* (1964), un objeto pop realizado con fragmentos de colchones retorcidos, estampados con líneas coloridas; el premio especial es para Emilio Renart y su montaje entre el pop, las formas orgánicas y la instalación de estética futurista *Integralismo. Biocosmos n°3* (1964); y el premio internacional es otorgado a la abstracción geométrica y *hard-edge* del norteamericano Kenneth Noland. En la sexta edición, en la que Ferrari presenta y retira su *La civilización occidental y cristiana*, el vencedor nacional es Carlos Silva, que realiza una pintura óptica-geométrica de colorido brillante, mientras que James Rosenquist vence el concurso internacional con su pintura pop *Painting for the American Negro* [Pintura para el negro americano] (1962-1963). El viraje hacia una nueva figuración de tintes populares, y sin connotaciones políticas de referencia directa al contexto argentino, se asienta por último en 1966, año en que se otorgan tres premios: el primero para *Margaritas* (1966) de Susana Salgado; el segundo para Dalila Puzovio y su *¿Por qué son tan geniales?* (1966), una obra entre el pop y la (auto)propaganda propuesta para una valla publicitaria – figura 174 –; y el especial para David Lamelas, con un trabajo que desde el minimalismo y el uso de materiales industriales e innovadores se dirige hacia un arte conceptualista todavía más autorreferencial que politizado: *Prolongación de una cantidad limitada de espacio* (1966) (King 1985, 42-46; Garrido 2007, 191-192)⁶³³.

633 Cabe señalar también, como apunta Ana Longoni, que en 1967 el Salón Nacional intenta renovarse y actualizar sus premios. Tal puesta al día es puesta en evidencia por la creación en 1968 de una sección para Investigaciones Visuales, que supone la premiación de propuestas de arte y tecnología, cinéticas y lumínicas, como el mecanismo óptico de Eduardo Giusiano y Jorge Schenider, *Generador de imágenes*, premiado en 1968, o *Imagen espacial generativa cinética*, de Davite (Longoni 2014, 103-104).

Retomando la evolución del contexto histórico latinoamericano, conviene recordar que los gobiernos autoritarios se extienden durante los años setenta, y perduran en gran medida hasta los primeros ochenta⁶³⁴. La ola represiva regional responde a una “pérdida del consenso frente al tipo de amenaza hemisférica”, que ya no puede identificarse bajo el fantasma unitario pero lejano del comunismo soviético, sino como un conjunto heterogéneo de agentes y procesos regionales que van desde la “alianza vengativa de las naciones occidentales” a la influencia marxista en la cultura, y cuyo máximo es alcanzado por la actividad guerrillera (Torres del Río 2010, 339). La inflación, el estancamiento económico internacional y las deficiencias organizativas del impulso desarrollista fomentado durante los años sesenta por los estados, las élites empresariales y los organismos transnacionales, acaban por conducir a un estancamiento económico en la región. Con la llegada de los años ochenta se vuelve insostenible la balanza de deuda de muchos países latinoamericanos, a pesar de las advertencias lanzadas desde múltiples sectores intelectuales y sociales, que han tomado consciencia de la diferencia colonial en el proceso de modernización. Bajo el peso de la economía, las dictaduras irán cediendo poco a poco, aunque en la mayoría de los casos no lo hagan de un modo voluntario, sino empujadas por una fuerte contestación social, por las presiones internacionales y, sobre todo, por el momento de crisis que afecta a la arena internacional. En el tránsito hacia los ochenta, por tanto, se produce una contracción económica de toda la región latinoamericana⁶³⁵, contraria a la expansión experimentada por España en los mismos años.

En el país mediterráneo, el impulso desarrollista también cobra una gran importancia desde los años cincuenta en adelante. Ciertas élites gubernamentales de la dictadura – los conocidos “tecnócratas”, entre los que juega un importante papel el Opus Dei – tienen la voluntad de estrechar lazos con los Estados Unidos, en busca de soluciones para el subdesarrollo producido por la autarquía de posguerra. Aunque inicialmente la superpotencia norteamericana desatiende las demandas españolas, poco a poco las relaciones van en aumento, especialmente tras la cesión de suelo y espacio aéreo para el establecimiento de bases militares en 1953. A partir de ese año, España accede a programas de desarrollo técnico y tecnológico, así como de intercambio cultural (Niño 2012, 23-81). Desde el Plan de Estabilización Nacional impulsado en 1959 por el régimen para hacer frente a los desequilibrios económicos provocados por el aislamiento⁶³⁶, hasta la “transición” tras la muerte de Franco, extendida a lo largo de los años ochenta, España

634 Aun así, en general las dictaduras latinoamericanas son menos longevas que las ibéricas. Los gobiernos militares de la República Dominicana y Ecuador finalizan en 1978 y 1979, respectivamente. Entre 1980 y 1985 lo hacen en Argentina, Bolivia, Brasil, El Salvador, Honduras, Perú y Uruguay. En 1989 acaban en Panamá y Paraguay, y ya en los noventa, en Chile (1990), Haití (1991) y Guatemala (1996). Véase la nota al pie nº 614 en este mismo apartado. La leve precedencia temporal del fin de la dictadura en España respecto a Latinoamérica ha sido en ocasiones interpretada, junto al “milagro económico” español, como una causa de influencia de las políticas de España sobre las de América Latina (Wiarda 1982, 142), aunque sin duda no puede indicarse esto sin tener en cuenta la linealidad del análisis y la matriz colonial de la cual parte.

635 En algunos relatos historiográficos se llega a simplificar este relato histórico hasta el punto de ver aspectos positivos en la crisis económica, posición que no puede desvincularse de cierta mirada paternalista-colonial sobre Latinoamérica. Un ejemplo desde España: “Lo curioso y paradójico es que no todos los efectos de la crisis son negativos. Hay, y de qué manera, efectos positivos, en particular en el terreno político. En varios países donde en los años setenta se habían impuesto por la fuerza regímenes militares autoritarios con la divisa del orden y la eficacia, hoy éstos se baten en retirada, abriendo la puerta a la cada vez más intensa presión popular que desea formas de participación y de democracia” (Yáñez 1984, 39-40).

636 Seguimiento de tres Planes de Desarrollo durante los periodos 1964-1967, 1968-1971 y 1972-1975, que fomentan la industrialización de diferentes ciudades y provincias del territorio nacional.

experimenta una transformación económica y social sin precedentes, denominada por algunos autores como el “milagro económico” español⁶³⁷.

Durante periodo desarrollista español, el acercamiento de España a la órbita estadounidense es más buscado que forzoso, y no se produce un intervencionismo directo, duro como en Latinoamérica. Por el contrario, la acción estadounidense en España tiene un encaje ambivalente. Mientras muchas de las dictaduras latinoamericanas surgen como consecuencia del *imperialismo* continental, la de Franco se desarrolla autónomamente desde los años treinta, tras la Guerra Civil, como consecuencia del auge de los totalitarismos. Este hecho marca una diferencia respecto a la posición estadounidense, pues las dictaduras latinoamericanas, al aparecer más allá del periodo de posguerra mundial, permiten a los Estados Unidos obviar contradicciones respecto a sus políticas anti-totalitarias previas. En cambio, el filo-fascismo de la dictadura española todavía se entiende en una tradición ligada a la Segunda Guerra Mundial, en la primera mitad del siglo XX. De este modo, Los Estados Unidos apoyan al régimen, pero de una manera distanciada, al mismo tiempo que promueven una salida pacífica a la dictadura de Franco desde su afán de intervenir y moderar la oposición soterrada izquierdista por vías blandas. Un buen ejemplo es la cooperación cultural, con el entramado de asociaciones, publicaciones y becas establecidos alrededor del Congreso por la Libertad de la Cultura⁶³⁸. En España, por tanto, el rol estadounidense se basa en estrategias no violentas de cooperación, orientadas indiferentemente a izquierda o derecha, a sectores como la industria y la economía o la cultura, de modo que no se produce un movimiento identitario anti-estadounidense polarizado comparable al latinoamericano⁶³⁹.

La España de finales de los años sesenta y los setenta acompaña la crisis internacional – piénsese en la crisis del petróleo de 1973 – con un periodo de inflación interna hacia el final del franquismo (Risques 2015, 185). Pero pesar de ello, la apertura del país hacia el exterior y su entrada en organismos internacionales, cierta industrialización, la llegada de divisas de la mano de

637 Entre los numerosos autores que tratan esta transición económica, puede citarse, por ejemplo, a Alejandro Ruiz-Huerta, quien señala entre las “precondiciones de la transición”, la relación entre flexibilización de la economía y cambio político. En datos, señala que entre 1978 y 2003 la población activa en el sector de la agricultura pasa del 20% al 5.6%, mientras que en el sector servicios pasa del 42,5% al 63,6% (Ruiz-Huerta 2009, 145-149).

638 En España, el Congreso por la Libertad de la Cultura (CLC) establece una sección nacional subdividida en el Comité Español del Congreso por la Libertad de la Cultura – creado en 1960 –, la revista *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* – editada entre 1953 y 1965 –, y el grupo de intelectuales del Centro de Documentación y Estudios en París – que, surgido en 1953, dura hasta que en 1966 se destapa el escándalo de financiación del CLC por parte de la CIA (Stonor Saunders 1999, 513-529). Los propósitos del CLC en territorio español se centran en el antifascismo, fomentando un movimiento anticomunista pero contrario al régimen. Para ello se emplea una estrategia no oficial, que añade cierto atractivo para la resistencia a la dictadura. Desde el CLC se busca el consenso, siempre desde el anticomunismo, con los más amplios grupos de disidencia franquista; el concepto de “reconciliación nacional” fomentado por el Partido Comunista Español (PCE) de Santiago Carrillo es apropiado y reformulado. Se fomenta el contacto de las élites culturales españolas entre sí y con el exterior a través de eventos, charlas y encuentros, así como de becas para viajes e investigación. A pesar de los malos resultados del programa, es significativo que el CLC considere el caso español como un éxito, por haberse introducido en los círculos intelectuales del anti-franquismo que irán cobrando centralidad tanto en la cultura como en la sociopolítica (Glondys 2012; 2015).

639 En todo caso, la deriva anti-estadounidense española – que se reduce a lo largo de los setenta (Niño 2012, 208) – es compartida a partes iguales por el régimen – por ejemplo a través de la figura de Blas Piñar (Niño 2012, 108) –, y por los movimientos de oposición, como el estudiantil (Niño 2012, 138-141) o la izquierda cultural – sobre todo alrededor de figuras como Manuel Vázquez-Montalbán (Niño 2012, 211-219) –. En este sentido, no solo la intervención americana se aplica en trabajar ambivalentemente en los diversos frentes españoles, sino estos también presentan diferencias internas respecto al rechazo o la asunción de modelos estadounidenses.

obra que emigra a otros países europeos y, sobre todo, una tercerización de la economía apoyada por los importantes ingresos del turismo, resultan en un periodo de crecimiento económico: el mencionado “milagro económico” español. Tras la muerte del dictador en 1975, España da paso a un periodo de “transición democrática” que se articula en torno a una diatriba ideológica sobre qué hacer con las estructuras nacionales devenidas del franquismo. Las posiciones se mueven entre el continuismo sostenido por los sectores más próximos al régimen, la “reforma” preferida por los ambientes moderados, o la “ruptura” necesaria sostenida por el espectro izquierdista⁶⁴⁰. Sin embargo, como corriente transversal – al menos entre los sectores moderados de uno y otro color – circula un aperturismo europeísta, para el cual España busca, entre otros aspectos, posicionarse en una situación política y económica de interlocución y mediación entre Latinoamérica y el resto del mundo (Piñol 1982).

Pero, puesto que el desarrollismo se origina en un contexto de dictadura, las obras públicas españolas, así como el desarrollo de sistemas nacionales de industria y técnica, transportes, sanidad o educación, se sustentan en el poder oligárquico de unas élites asociadas a la estructura del régimen. Al igual que en América Latina, algunas familias poseedoras de conglomerados empresariales adquieren poder y visibilidad. La familia Huarte, por ejemplo, cuyo Grupo Huarte construye numerosas infraestructuras y edificios públicos para el régimen, tiene un importante peso en la arena cultural española del tardofranquismo. Además de sus negocios y proyectos público-privados relacionados con el proyecto desarrollista del franquismo, y siguiendo el modelo corporativo más arriba identificado como un rasgo recurrente en Latinoamérica, los Huarte fomentan la arquitectura, el arte y el diseño industrial y gráfico, dentro de tendencias internacionales racionalistas⁶⁴¹. No obstante, cabe mencionar que iniciativas culturales privadas del calado de la de la familia Huarte resultan excepcionales en la España bajo dictadura. A pesar de ello, durante los sesenta, el sistema-arte oficial del franquismo sí articula de manera organizada lo que se ha dado a entender como una instrumentalización de la vanguardia artística de cara al extranjero, a través de los envíos de representaciones españolas a eventos de arte internacionales, y al fomento de algunas exposiciones de carácter internacional, en las que son apoyadas tendencias como el informalismo y, en menor medida, el arte geométrico o las nuevas figuraciones. El sustento de estas políticas culturales se organiza a través del Instituto de Cultura Hispánica, ya referido en otro lugar en esta investigación⁶⁴². A nivel institucional, cabe destacar la conformación en 1968 del Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), el cual, sumido en numerosos problemas, no toma mayor relevancia hasta años después, ya en plena “transición”⁶⁴³.

640 La teórica de la cultura Teresa M. Vilarós plantea que la solución que finalmente se lleva a cabo ante el dilema “reforma o ruptura” durante la “transición” española consiste en la combinación del reformismo con un “pacto del olvido” para producir un simulacro de ruptura, una “ruptura psíquica”, que contentase a amplios sectores de la población politizados en favor de una ruptura total con el régimen franquista (Vilarós 1998, 15-16).

641 Véase el subapartado 3.2.2., “Desarrollo y consecuencias de los Encuentros de Pamplona: revisados pero no resueltos”.

642 Véase el subapartado 1.2.1., “El intercambio cultural como catalizador de relaciones: Ángel Crespo y la Revista de Cultura Brasileña”.

643 La trayectoria de este museo confluye en la creación en 1988 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), como se relata en el subapartado 3.1.4., “¿Existe un ‘circuito institucional’ español?”.

En los últimos setenta, y en referencia al arte y la cultura, España avanza rápidamente desde la polarización ideológica de los últimos años del franquismo a un periodo de “entusiasmo” (Brea 1989; Albarrán 2008), pero también de “desencanto” en campo cultural e ideológico (Vilarós 1998, 23; 47-53). En el transcurso, durante el relativo aperturismo del tardofranquismo y en el momento de incertidumbre en los primeros años tras la muerte del dictador, emerge un incipiente entramado de galerías, produciendo por vez primera un asentamiento coordinado de un sistema-arte nacional, con todas sus instancias de reconocimiento y reproducción: escuelas de enseñanza universitaria, galerías y otros agentes en el mercado primario, centros de arte y museos en el reconocimiento de largo recorrido. Estas primeras estructuras se (auto)validan entre sí y confluyen ya en los ochenta en la configuración de un mercado del arte nacional – la feria ARCO se inicia en 1982⁶⁴⁴ –, y un sistema institucional que queda confirmado cuando por fin se inaugura un museo de arte contemporáneo de miras nacionales: el Centro de Arte Reina Sofía (CARS), en 1986.

En España, por tanto, en paralelo a la adscripción del país al estamento mundial primermundista⁶⁴⁵, se pasa de un sistema-arte articulado en base a las políticas culturales de propaganda internacional del régimen, que instrumentaliza el arte de vanguardias y posvanguardias, al establecimiento de un campo artístico coordinado de base nacional, que busca conexiones con el exterior en base al mercado. Sin embargo no puede hablarse de un circuito institucional de apoyo a las artes experimentales y en deriva conceptualista⁶⁴⁶. Aunque las nuevas actitudes y el conceptualismo emergen durante ese ínterin entre estos dos momentos clave – respectivamente posicionados en los primeros sesenta y los primeros ochenta –, este tipo de prácticas queda prácticamente excluido de los relatos y el reconocimiento del arte del momento. Como excepciones, se encuentran los trabajos críticos de Simón Marchán y Victoria Combalía, *Del arte objetual al arte de concepto* (Marchán 1972) y *La poética de lo neutro* (Combalía 1975); o el intento, por otra parte muy polémico, de situar al conceptualismo como colofón de la línea histórica del arte de vanguardia durante el franquismo, elaborado para la representación española en la Bienal de Venecia de 1976⁶⁴⁷. Sin embargo, no se produce un apoyo institucional de primer

644 “El conceptual, inherentemente crítico y difícilmente comercializable, quedó desterrado de un panorama artístico que buscaba el refrendo internacional por el camino de la superficialidad, ávido de un mercado que pronto vería el nacimiento de ARCO (1982). En esta incipiente e inmadura plataforma comercial no había lugar para las obras de las generaciones de artistas próximos al conceptual, algunos de ellos exiliados, otros olvidados, desplazados por una estrategia neoconservadora que situaba a un determinado tipo de pintura como el colmo de la vanguardia internacional a la que, por fin, algunos críticos creían haber llegado. Superada la dictadura, con la vista nublada por una entusiasta búsqueda de libertad, nadie reconocía las aportaciones de nuestro maltratado conceptual, que el influyente triunvirato formado por Juan Manuel Bonet, Ángel González y Francisco Rivas consideraba periclitado” (Albarrán 2008, 7).

645 La voluntad *primermundista* se encuentra ya presente en el tardofranquismo, y tiene continuidad en el europeísmo de figuras como Felipe González, clave en la “transición democrática”. Pere Portabella recoge una notable conversación entre Felipe González, del Partido Socialista Obrero Español, Ramón Tamames, del Partido Comunista de España, y Raúl Morodo, del Partido Socialista Popular; González dice: “No creo que se pueda hablar de modernización del franquismo de la misma manera que se podría hablar de un gaullismo sin De Gaulle, porque la base del gaullismo eran unas instituciones democráticas, mientras que la base del franquismo eran unas instituciones dictatoriales del más estricto sentido. Desde el momento en que se desmontan esas instituciones que sirven de base a un poder personal y absoluto, desaparece absolutamente el franquismo. Lo que hay es una nueva etapa en la cual la oligarquía trata de controlar una serie de residuos autocráticos de poder, evidentemente trata de seguir controlando el poder ejecutivo y crear una imagen democrática hacia el exterior que le facilite, por ejemplo, el camino hacia Europa” (Portabella 1976).

646 Esta afirmación se justifica en el subapartado 3.1.4., “¿Existe un ‘circuito institucional’ español?”.

647 En 1975 se organiza una comisión – formada por Tomàs Llorens, Valeriano Bozal, Equipo Crónica, Alberto

orden al arte de tendencia conceptual, salvo por pequeñas iniciativas dependientes de intereses personales, como en los Institutos Alemanes en Madrid y Barcelona, dirigidos por Klaus Pinke y Hans-Peter Hebel (Parcerisas 2007, 430); o apoyos puntuales que apenas desbordan el ámbito de lo local, como el del Colegio de Arquitectos de Barcelona (Parcerisas 2007, 47-48) o, un poco más tarde, el Àmbit de Recerca [Ámbito de Investigación] de la Fundació Miró de Barcelona, creada en 1975 (Parcerisas 2007, 484-490).

Por el contrario, en América Latina, aunque en el periodo desde finales de los años sesenta hasta el tránsito hacia los ochenta no se establecen ni un sistema-arte regional coordinado, ni sistemas nacionales de peso, sí es posible encontrar un *circuito institucional interconectado*, surgido entre los años sesenta y setenta, que apoya en mayor o menor medida al arte experimental y de tendencia conceptual en distintos puntos de la geografía continental. Este circuito de instituciones se origina en base a iniciativas puntuales que no pueden desvincularse del desarrollismo implementado por las políticas nacionales e internacionales del espacio sud-atlántico. La actividad de algunas élites empresariales, y las voluntades políticas nacionalistas, que buscan apertura hacia el exterior a través los efectos modernizadores de la propaganda a través del arte, ven en este una herramienta para difundir ideas de progreso y estrategias de modernización. Al mismo tiempo, las élites empresariales aportan sus fondos, pero también su experiencia en logística y gestión de proyectos internacionales⁶⁴⁸. De este modo se provoca la instauración de modelos institucionales, como museos públicos de arte contemporáneo o centros de arte privados, pero con vocación pública. Por otra parte, la interconexión entre los distintos nodos del entramado surge del interés particular de las figuras que gestionan y organizan las instituciones o trabajan en ellas, en la mayoría de los casos comisarios y críticos de arte prominentes de cada país. Esos agentes se conocen e interactúan en diversos eventos de arte – organizados o no por sus instituciones –, tales como bienales, simposios o encuentros teórico-prácticos, de los que forman parte como organizadores, seleccionadores, ponentes o jurados. De estos encuentros – y desencuentros – emerge un interesante intercambio de ideas y posturas, así como debates sobre la relación del arte y la cultura con cuestiones como el latinoamericanismo y la dependencia⁶⁴⁹.

Cada uno de los nodos dentro de este circuito institucional actúa sobre el contexto local, sea mediante exposiciones, publicaciones, encuentros de artistas y críticos, u otro tipo de actividades; y al mismo tiempo, busca proyectarse sobre el fondo regional e incluso mundial, a través de la participación de sus agentes en eventos internacionales y la organización de actividades con artistas y obras del exterior. Tal entramado da soporte a la profesionalización de los agentes,

Corazón, Antoni Tàpies, Antonio Saura, Agustín Ibarrola, Oriol Bohigas y Manuel Pérez – para la organización de la participación en la Bienal de Venecia. Se trata de la primera participación no dirigida por funcionarios del régimen franquista. La propuesta pretende registrar el desarrollo de las vanguardias españolas desde 1939 hasta 1976, desde un punto de vista social y de resistencia al franquismo. Como colofón del proyecto vanguardista, se exponen trabajos conceptuales de Francesc Torres, Muntadas y el Grup de Treball. Pero el proyecto curatorial resulta muy criticado, aireando un desacuerdo ideológico y de relato historiográfico en un marco general de pugna entre las posiciones rupturistas y reconciliadoras de la “transición democrática” (Barreiro 2018a).

648 Un ejemplo ilustrador es la experiencia internacional de la empresa Coltejer, aplicada en la organización de las Bienales de Medellín, según comenta el crítico colombiano Darío Ruiz Gómez, que participa en la organización de algunas de ellas. Según entrevista del autor con Darío Ruiz Gómez en Medellín, 17 julio 2018.

649 Véase el apartado dedicado a la crítica en movimiento y sus teorías circulantes, el 3.3., “Dos momentos fuertes para situar a la crítica de arte y sus teorías circulantes en el espacio sud-atlántico del conceptualismo”.

así como se nutre de ella. En este sentido, todos los agentes que forman parte de la presente investigación, sea cual sea el rol que ostenten, actúan en un momento u otro dentro de este circuito de plataformas institucionales en América Latina, en alguna de ellas o, sobre todo, en varias, generando redes y encuentros en base a interconexiones transnacionales.

Este circuito institucional, con sus agentes, se posiciona de modos diferentes respecto al arte conceptual: desde apoyos decididos, como en el caso de Jorge Glusberg, a posiciones cambiantes como las de Marta Traba o Jorge Romero Brest, pasando por declarados rechazos, como el de José Gómez Sicre⁶⁵⁰. Por tanto, el apoyo de esta red al arte conceptualista no es sistemático, ni unívoco, pero sí muy significativo. En ocasiones, los nodos de este entramado, condicionados por la situación sociopolítica y las tensiones de su entorno, actúan en contra de ciertas prácticas artísticas experimentales – sobre todo aquellas más politizadas, como el mencionado caso de la censura a Ferrari en el premio Di Tella de 1965 –. Pero también, en otras ocasiones, reaccionan a favor de las nuevas actitudes frente al arte, fomentando nuevos enfoques y metodologías, y colaborando en estrategias de desvío que permiten sobrepasar la rigidez y la vigilancia centralizada de los estados dictatoriales. Este es el caso, por ejemplo, del modo de hacer de Glusberg, quien desde sus exposiciones portátiles del CAYC facilita la expresión de algunos artistas conceptuales en la arena internacional con mayores libertades que en el contexto local, como se revisa en el subapartado siguiente.

A modo de un mapeado del “circuito institucional” latinoamericano, puede resultar útil listar aquellos nodos que prestan una especial atención y apoyo al arte conceptualista. En la figura 175 puede encontrarse un mapa que muestra la dispersión geográfica de los centros que se presentan a continuación.

– **Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO)**. El museo se crea por decreto en 1955, durante la dictadura de Rojas Pinilla. Pero sin sede ni programa, solo entra en funcionamiento cuando Marta Traba adquiere el cargo de directora, en octubre de 1962 – ostenta el cargo hasta 1969, cuando es sucedida por Gloria Zea –. Empieza a funcionar un año después, y se estrena con la exposición del artista emigrante español Juan Antonio Roda. Bajo la dirección de Traba, el MAMBO se asienta como la institución de referencia para el arte contemporáneo del país, al mismo tiempo que esa posición ayuda a la crítica de arte argentino-colombiana a fomentar su figura como impulsora de la modernización del campo artístico colombiano (López Rosas 2018). En 1965 el MAMBO se traslada a la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional, donde se ubica hasta 1970. Hasta 1985 tiene sede en el Edificio Bavaria, uno de los iconos de la arquitectura moderna de la ciudad, mientras se construye su sede definitiva (MAMBO 2019).

650 Gómez Sicre es director de la Unidad de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos (OEA) desde 1948 hasta 1976, cuando deja la posición para tomar posesión de la dirección del Museo de Arte de las Américas, sostenido por la OEA en Washington D.C. No se incluirá este museo en el “circuito institucional” latinoamericano, aparte de por su posición externa al espacio sud-atlántico, porque no se relaciona con los conceptualismos, sino con un arte de vanguardias y posvanguardias, con medios tradicionales, siguiendo las preferencias y posiciones artísticas de su director y fundador.

– **Centro de Artes Visuales (CAV) del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT).** El crítico argentino Jorge Romero Brest es nombrado interventor del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, una entidad pública, en 1955 (Giunta 2001, 95-100). Desde su posición en ese museo, Romero Brest cede espacios para el CAV, que surge como un brazo del ITDT, institución privada de carácter público fundada en 1958, como ha sido mencionado. Entre 1960 y 1963, el CAV-ITDT se rige por un consejo asesor que incluye a Giulio Carlo Argan, Ricardo Caminos, Guido Di Tella, Enrique Oteiza y Jorge Romero Brest (Giunta 2001, 144-153). A partir de 1963, año en el que adquiere su propia sede en la calle Florida de Buenos Aires, Romero Brest es director del CAV-ITDT, hasta su cierre en julio de 1970 (Giunta 2001, 380-381; Serviddio 2012, 143-170).

– **Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA).** Como institución pública, el MAMBA se crea por decreto en 1956, y funciona sin sede fija hasta 1960, dirigido por el abogado y crítico de arte Rafael Squirru. A partir de ese año, 1960, el museo se establece en el recién inaugurado Teatro Municipal General San Martín, donde continúa ubicado hoy en día. Squirru mantiene la dirección hasta 1963, cuando cede el puesto a Hugo Parpagnoli, continuador del proyecto de difusión del arte de vanguardia local e internacional del primer director (MAMBA 2017).

– **Centro de Arte y Comunicación (CAYC).** Jorge Glusberg, dueño de la empresa de electrotecnia Modular S.A., funda el Centro de Estudios de Arte y Comunicación (CEAC) en 1968, un centro privado de arte en Buenos Aires. Posteriormente, en 1969, pasa a denominarse Centro de Arte y Comunicación (Pineau 2007; Vindel 2014, 224-245; Cytlak 2018). Funciona sin sede hasta que en 1970 se inauguran sus dependencias en el número 453 de la calle Viamonte, fecha en la cual también se comienzan a editar las conocidas gacetillas amarillas que promocionan sus actividades. A través de una intensa actividad local e internacional fomentada por el director, el CAYC se alza como uno de los principales nodos para el establecimiento y la difusión del conceptualismo y el arte con nuevos medios en el espacio sud-atlántico⁶⁵¹. Glusberg organiza un grupo de artistas afines, el Grupo de los trece, y comisaria numerosas exposiciones itinerantes, encuentros de artistas y críticos, y simposios. La crítica de arte, la tecnología, la arquitectura y el diseño, la educación, las nuevas tendencias y actitudes, y los nuevos medios para el arte como el vídeo o el computador, son algunos de los principales ejes en los que se centra la programación del CAYC.

– **Museo de Arte Moderno de México.** Este museo se funda en 1964, bajo el gobierno de Adolfo López Mateos, como institución pública dentro de un programa de fomento y salvaguarda de la cultura nacional, que incluye otras instituciones museísticas como el Museo Nacional de Antropología, el Museo Anahuacalli, la Pinacoteca Virreinal, el Museo de Historia Natural y el Museo de la Ciudad de México. El crítico peruano Juan Acha, exiliado por la dictadura en su país, ejerce como coordinador a partir de 1972, bajo la

651 Véase el subapartado 3.1.2., “El CAYC de Jorge Glusberg: difusión a toda costa”.

dirección de Fernando Gamboa (Serviddio 2012, 18-73).

– **Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro (MAM RJ)**. Fundado en 1948, este museo público difunde el arte de vanguardia internacional, y apoya los movimientos experimentales locales de las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta, como el neoconcretismo y la Nova Objetividade, en deriva hacia el arte conceptual. Tras varios cambios de sede, en 1958 se instala en su sede actual, realizada en estilo racional-brutalista por Affonso Eduardo Reidy; y se ubica en el proyecto de paisajismo del Parque Flamengo, de Roberto Burle Marx. Su periodo de máxima efervescencia se produce bajo la dictadura, en los años en los que el crítico y teórico Frederico Morais es director de artes plásticas y coordinador de cursos del MAM RJ, entre 1967 y 1973 (Calirman 2013, 22).

– **Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP)**. El MAM SP es creado en 1948 como una “sociedad civil de interés público” por el empresario Francisco Matarazzo Sobrinho (MAM SP, s.d.). Surge al mismo tiempo que su gemelo en Rio de Janeiro, y un año después que el Museu de Arte de São Paulo (MASP), que como ha sido comentado, es impulsado por el empresario de comunicaciones Assis Chateaubriand (MASP s.d.). La crítica de arte Aracy Amaral recoge cómo en la fundación del MAM SP tiene un papel importante Nelson Rockefeller, quien en contacto con el núcleo de actores que se organizan en São Paulo para establecer el museo – Sérgio Milliet, Eduardo Kneese, Carlton Sprague Smith del consulado estadounidense en Brasil –, les ayuda aportando el ejemplo del MOMA de Nueva York, desde donde incluso se donan algunas obras de arte (Amaral 1983). Alberga las colecciones de Matarazzo y su esposa, Yolanda Penteado, así como los premios de las Bienales de São Paulo hasta 1961, pero como institución entra en crisis en los primeros años sesenta. En 1963 se resuelve cerrarlo y ceder su colección al MAC USP. Sin embargo, el MAM SP vuelve a abrir en 1969, en una de las marquesinas adyacentes a los edificios para la Bienal de São Paulo diseñados por Oscar Niemeyer; la marquesina es rehabilitada para su uso museístico por Lina Bo Bardi.

– **Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)**. En 1963 se funda el MAC USP en el campus de la Universidade de São Paulo, y se encarga a Walter Zanini su dirección. Aunque las colecciones provenientes del MAM SP contienen obras que abarcan las primeras y segundas vanguardias, la voluntad del director pronto se abre hacia las nuevas tendencias del arte, incluyendo el arte de acción, la instalación, las performances, las publicaciones de artista, el arte-correo y los nuevos medios (Amaral 1983; MAC USP 2015). Se apoya al arte emergente a través de exposiciones para jóvenes artistas locales, y se fomenta la conexión con el exterior invitando a artistas extranjeros y participando de redes institucionales. Junto con el CAYC, y bajo la dirección de Zanini y la colaboración de agentes como Regina Silveira y Julio Plaza, el MAC USP es un nodo de gran relevancia para las prácticas de arte conceptualista y experimental en el Cono Sur a lo largo de los años setenta, como se observa en los subapartados siguientes. Zanini figura como director hasta 1978, cuando deja el puesto; poco después ejerce como director de las Bienales de São Paulo XVI (1981) y XVII (1983) (Freire, C. 2013, 23-27).

– **Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (MACC)**. En 1971, la empresa estatal venezolana Centro Simón Bolívar comienza la reforma del Complejo Urbanístico Parque Central en Caracas, que incluye un edificio brutalista del arquitecto Nicolas Sirdorkovs para albergar el MACC. En 1973, la periodista Sofia Imber, su esposo Carlos Rangel, diplomático y también periodista, junto al presidente de Centro Simón Bolívar, Gustavo Rodríguez Amengual, crean la fundación Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Un año después se inaugura el museo, dirigido por Imber hasta el año 2001. Desde el MACC se fomenta la adquisición de una colección centrada en el arte del siglo XX, incluyendo vanguardias y posvanguardias, pero también se apoyan las nuevas tendencias del arte, desde el cinetismo y el arte óptico, al arte pop y las nuevas experiencias del videoarte, la performance y la instalación (Montero Castro 1978).

Este listado resulta necesariamente incompleto, pues pueden incluirse otras instituciones tanto públicas – como la Sala de exposiciones del Campus de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico, coordinada por Ángel Crespo con la colaboración de Julio Plaza y Regina Silveira; o el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima, dirigido por el crítico Alfonso Castrillón – como privadas – como el Instituto General Electric de Montevideo, organizado por la filial de esa empresa estadounidense; o la Galería Pecanins, que tiene doble sede en México D.F. y Barcelona, y es regentada por las hermanas catalanas Teresa, Ana María y Montserrat Pecanins –. Sin embargo, los centros hasta aquí enumerados, los más relevantes, dan cuenta suficiente de la variedad, heterogeneidad y distribución geográfica del “circuito institucional”, de modo que este mapeo es significativo y útil para aproximarse a la complejidad del entramado.

Habitualmente, cuando la historiografía superpone el conceptualismo latinoamericano al campo del arte internacional, aún cuando registra la vinculación de estas prácticas con el contexto sociopolítico, destaca el carácter *sorpresivo* de unas prácticas experimentales que parecen surgir de la nada. Benjamin Buchloh, por ejemplo, al tratar la trayectoria del agente-viajero David Lamelas, se pregunta cómo sus prácticas de los años sesenta, que caracteriza como unas de las más avanzadas del momento, pueden darse en una metrópolis latinoamericana fuera de los centros de producción (Buchloh 1997, 121-123). Esta *sorpresa* sirve al historiador del arte alemán para replantear la noción lineal y jerárquica de “influencia”. Pero, como señala Inés Katzenstein, todo el razonamiento se basa en un lapso historiográfico – y colonial, podría añadirse –; esto es, en “desconocer absolutamente su contexto preciso de formación y acción, es decir, a sus contemporáneos” (Katzenstein 2006, 16).

Sin embargo, la noción de circuito institucional latinoamericano, así como la revisión de sus orígenes en las políticas desarrollistas de la región, bajo influencia de la hegemonía de Europa y, sobre todo, de los Estados Unidos, pone en cuestión esa noción de emergencia sorpresiva. A contraluz de las dictaduras, el desarrollo de un entramado de instituciones y agentes que apoyan – o discuten – el arte en deriva hacia el conceptualismo, asienta una perspectiva divergente: este tipo de prácticas surgen *necesariamente* de la confluencia de distintos procesos sociopolíticos y culturales en el contexto latinoamericano, marcado no solo por la represión y la violencia, sino también por un proceso de modernización puesto en marcha por los propios estados

dictatoriales en base al ideario desarrollista. Por lo tanto, no solo estas prácticas *no sorprenden* en tales contextos, sino que son esencialmente consecuentes con ellos, tanto en sus formas como en sus contenidos, en sus modos de actuación y de difusión, en sus finalidades y en sus efectos. La evolución del campo del arte que conduce a la aparición de las prácticas conceptualistas sud-atlánticas no es excepcional ni aislada; lo cual se aprecia cuando se aborda desde una historiografía abierta, que busca deshacer el relato unívoco y occidental-centrista, basado en esquemas de influencia y difusión vertical. Acompañada por la extensión del circuito institucional latinoamericano, la emergencia del arte conceptual a lo largo de todo el espacio sud-atlántico está marcada por las cicatrices comunes de la dictadura y el desarrollismo.

3.1.2. El CAYC de Jorge Glusberg: difusión a toda costa

En 1965, recuérdese, Nam June Paik propone que “como el collage sustituyó a la pintura al óleo, el tubo de rayos catódicos sustituirá al lienzo”⁶⁵². Cuatro años después, el crítico y comisario argentino Jorge Glusberg da continuación a la sentencia de Paik, esta vez apuntando a la relación del arte con las tecnologías de computación:

Estamos hablando de un arte nuevo, dinámico, comprometido con el contexto social al que pertenece, con la época interplanetaria, que va más allá de las técnicas institucionalizadas. Un arte vivo, creado por el ejército de pioneros de nuestro tiempo que utilizan ideas, formas sintéticas o ecuaciones matemáticas, en lugar de pintura; luces y motores, e información en lugar de pinceles. (Glusberg 1969a, s.p.)

La oposición a los medios tradicionales, resumidos en la pintura, aparece como un lugar común en el arte de avanzada en el tránsito entre los años sesenta y los setenta. La cita anterior proviene del texto de presentación para la exposición “Arte y Cibernética” (1969), celebrada en la Galería Bonino de Buenos Aires, y organizada por el propio Glusberg desde el Centro de Estudios de Arte y Comunicación (CEAC). Es la primera muestra de ese organismo, que pocos meses después pasa a denominarse Centro de Arte y Comunicación (CAYC). El texto presenta algunos de los postulados en los que se basará la actividad institucional posterior: una buscada relación de arte, técnica y tecnología a través de la interdisciplinariedad; la importancia de la comunicación y la información en una práctica artística que deja atrás nociones como las de “obra” o “genio” para sustituirlas por la idea y el agente; la ruptura de los roles fijos y la comunicación artística unidireccional; el movimiento geográfico y social, que permite un arte basado más en el proceso y el comportamiento que en la “obra” cerrada; la (auto)consciencia de la posición en un contexto concreto y en la historia del arte, que obligan a un compromiso social; y cierta voluntad futuroológica⁶⁵³, de adelantarse a su tiempo, que parte de la reterritorialización en el ámbito latinoamericano de teorías como la semiótica, la comunicacional, la de sistemas, la cibernética, etcétera; todo ello en un marco general en el que “la anticipación de Marshall McLuhan es premonitoria, cuando se refiere al actual mundo tecnológico como una extensión del sistema nervioso central” (Glusberg 1969a, s.p.).

Este agente crítico argentino está muy atento a las manifestaciones artísticas internacionales más innovadoras de finales de los sesenta, entre las que destacan exposiciones de arte, computación y nuevos medios como “Cybernetic Serendipity” (1968) en el Institute for Contemporary Art

652 [As collage technic [sic] replaced oil paint, the cathode ray tube will replace the canvas] (Paik 1965, s.p.). Traducción del autor. Véase el subapartado 2.3.1., “La imagen electrónica y sus posibilidades: video-documentación, video-instalación, *media-about-media*”.

653 En diciembre de 1973, en el CAYC se organiza un grupo de estudios que, bajo el título de “Prospectiva”, realiza un trabajo de adivinación del futuro, cuyo resultado es una interesante cronología entre 1974 y 2003 sobre cuáles serían los hechos más relevantes del tránsito hacia el siglo XXI (CAYC 1973b) – figuras 176a, 176b y 176c –.

(ICA) de Londres, comisariada por Jasia Reichardt; “Mind-Extenders (An Assembly of New Tools of Design)” [Extensores de la mente (Un conjunto de nuevas herramientas de diseño)] (1968), en el Museum of Contemporary Crafts de Nueva York; y “Some More Beginnings” [Algunos comienzos más] (1969), realizada por el grupo E.A.T. (Experiments on Art and Technology) en el Brooklyn Museum (Pineau 2007, 29). Solo unos meses después de esos eventos, Glusberg hace suya la tendencia arte-tecnología, que rápidamente vincula a las prácticas de arte conceptual desde la programación de su institución⁶⁵⁴. A principios de noviembre de 1970, recién inaugurado el espacio del CAYC en su sede de Viamonte 452, se invita a Reichardt para impartir una serie de charlas (CAYC 1970b) – figura 136 –; el día 23 de noviembre se celebran unas “Jornadas intensivas de discusión” cuyo tema es “arte y ciencia” (CAYC 1970c) – figura 177 –; y el día 28 de ese mismo mes se inaugura una exposición realizada junto a Lucy Lippard, que las gacetillas del CAYC titulan “Arte conceptual” (CAYC 1970d) – figura 178 –, y que ha pasado a la historia como uno de los “Number Shows” de la comisaria, con el título “2,972,453”⁶⁵⁵.

Dentro del campo del arte argentino, el CAYC recoge el testigo del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella (CAV-ITDT), dirigido por Jorge Romero Brest, que cierra en 1970. Entre uno y otro centro se produce un complejo proceso de transferencia. El Di Tella apoya la experimentación artística en la segunda mitad de los años sesenta, en un entendimiento internacionalista de las tendencias artísticas, a las cuales Argentina puede sumarse como un centro de producción cultural más. Pero en los últimos años de la década, sobre todo con las “Experiencias” de 1967 y 1968 (Vindel 2014, 54-82), el CAV-ITDT registra cómo las prácticas artísticas se politizan, en respuesta al contexto inestable posterior al golpe de estado de Onganía. Esto conlleva algunos actos de censura, y el consiguiente cese de las actividades del centro, que el historiador John King resume en tres puntos: la falta de medios económicos, el fin de un ciclo productivo⁶⁵⁶, y la politización de las propuestas, que dificultaría el encaje del entramado Di Tella en sus negocios a nivel estatal (King 185, 170). A su vez, el CAYC experimenta una trayectoria en cierto sentido contraria. Sin abandonar una voluntad internacionalista al estilo del Di Tella y, como se ha apuntado en los párrafos anteriores, estrechamente vinculada a la relación arte-

654 Entre “Arte y cibernética” (1969) y los eventos de arte y tecnología que se describen a continuación, realizados en 1970, Glusberg también organiza “Argentina Inter-Medios” (1969), como evento abierto alrededor del X Congreso Mundial de Arquitectos, que el propio crítico describe de este modo: “En Argentina Inter-medios el uso de la música electrónica, films experimentales, poesía, proyecciones, danza, esculturas neumáticas y cinéticas, constituye un environment [ambiente] total donde los diferentes estímulos, en un intercambio dinámico, ponen los medios al servicio de la percepción audiovisual. Con espectáculos de este tipo, se intenta llamar la atención a especialistas y científicos en disciplinas sociales y al público avisado, para plantear una integración interdisciplinaria que mejore y amplíe el escenario de las inquietudes humanas” (Glusberg 1969b). Jaime Vindel ubica este evento en relación a los modos artísticos experimentados en el Instituto Di Tella (Vindel 2014, 227-228).

655 Los “Number Shows” [Exposiciones de números] son exposiciones realizadas con tarjetas con propuestas artísticas conceptuales, como una extensión de la agenda de contactos de la artista; tienen por título el número de habitantes de la ciudad en la que se celebran (Lippard 2009b). Existe cierta polémica en torno a la apropiación de Glusberg de esta muestra en Buenos Aires, pues este se sitúa como co-organizador, y posteriormente se apropia de la agenda de contactos con los agentes conceptualistas más relevantes de Europa y los Estados Unidos, de los cuales posteriormente hace buen uso. La propia Lippard comenta: “No recuerdo cómo Glusberg trató de ‘compartir’ el crédito, pero sí recuerdo que me enojó” [I don’t recall how Glusberg tried to “share” the credit, but I do remember it pissed me off] (Hudek y Lippard 2011; Butler 2012). Traducción del autor.

656 Entre otros relatos de este cierre de ciclo, Ana Longoni habla de “la clausura de una época” (Longoni 2014, 275-282).

tecnología en un contexto de desarrollismo⁶⁵⁷, esta institución se orienta rápidamente hacia un arte experimental y conceptual de contenido politizado. Sin embargo, el afán del CAYC no consiste en erigirse como un polo cultural mundial en Buenos Aires, como el CAV-ITDT, sino en conectarse internacionalmente desde su lugar de enunciación periférico, situado en el “Tercer Mundo” (CAYC 1972c; Longoni 2014, 122-124). Tras el éxito inicial del modelo propuesto por Glusberg, y con el transcurso del tiempo, esa politización inicial se institucionaliza y desvanece, al menos en parte, debido a las acciones de (auto)difusión, (auto)propaganda y (auto)validación puestas en marcha por el crítico y director del centro. Este transforma sus intereses personales y profesionales en un entendimiento científico-técnico de la cultura, así como promueve de manera exacerbada su búsqueda de presencia internacional, desplegando un enorme entramado de contactos institucionales de carácter personalista. Los artistas – sobre todo aquellos del Grupo de los trece, propuesto y cultivado por Glusberg⁶⁵⁸ – aprovechan las vías abiertas por el CAYC para difundir sus propuestas, y el centro gana visibilidad con esa difusión local, regional e internacional. No obstante, hacia finales de los setenta, algunos de los agentes asociados a la institución abandonan el marco fuerte del CAYC (Longoni 2014, 202), y el modelo entra en una tendencia declinante, acompañada por un contexto general de crisis y un campo cultural en vías de retorno a modelos disciplinarios tradicionales o basados en el mercado.

El impulso de conexión internacional del CAYC depende en gran medida de un afán particular del director. Como ejemplo temprano del modo de actuación de Glusberg pueden citarse los contactos con Simón Marchán, iniciados a partir de 1967. El crítico argentino, como empleado de la revista *Análisis*, escribe por voluntad propia a la revista *Goya*, donde trabaja el crítico español⁶⁵⁹. Se propone como un posible corresponsal en Argentina para esta publicación española, y pide a Marchán información sobre otras revistas de arte en el país⁶⁶⁰. Pronto el contacto pasa a ser personal, y en el intercambio epistolar el argentino llega a sugerir la posibilidad de facilitarse trabajos mutuamente⁶⁶¹. Ambos críticos comparten informaciones sobre las prácticas experimentales de sus respectivos contextos⁶⁶². Una vez abierto el CAYC, Glusberg

657 Recuérdese que Glusberg es un empresario de luminotecnia, con buenas conexiones con el régimen de Onganía y sus sucesores. Estas conexiones han sido apuntadas en diversas ocasiones por la historiografía (García Canclini 1989, 91; Camnitzer 2009b, 316). Hacia el final de la trayectoria profesional de Glusberg, en el tránsito hacia el siglo XXI, esos vínculos son también puestos en el punto de mira en la consecución de un proceso de crítica por parte del sector artístico y cultural de Buenos Aires, debido a la mala gestión de Glusberg en el Museo Nacional de Bellas Artes (Buffone 2004, 57). Para una revisión de las dictaduras y la ideología desarrollista, que entre otras cosas fomenta la difusión social de la tecnología, véase el subapartado anterior 3.1.1., “Desarrollismo y dictadura. ¿Por qué algunos empresarios industriales apoyan el arte último?”.

658 Jacques Bedel, Luis Benedit, Mirtha Dermisache, Gregorio Dujovny, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Alberto Peregrino, Alfredo Portillos, Luis Pazos, Juan Carlos Romero, Julio Teich y el propio Glusberg. El grupo surge en 1971, tras un encuentro con el director de teatro Jerzy Grotowski (CAYC 1971b; Cytlak 2018, 68) – figura 179 –.

659 Las siguientes informaciones fueron obtenidas del Archivo Marchán/Quevedo, depositado en el Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Cuando fue consultado, en 2017, este fondo se encontraba en proceso de catalogación. Las cartas que se mencionan a continuación forman parte del fondo “Nuevos comportamientos artísticos en Argentina”, No. 22 (caja 0).

660 Carta fechada a 26 de junio de 1967. La propuesta surge cierto efecto, como puede apreciarse, por ejemplo, en el artículo sobre la II Bienal de Arte Coltejer que Glusberg escribe para la revista española (Glusberg 1970).

661 Glusberg intenta facilitar que Marchán publique con la editorial Paidós, aunque no lo consigue. Cartas fechadas a 10 de octubre de 1967 y 15 de enero de 1968.

662 Glusberg informa a Marchán, por ejemplo, de un viaje a Praga y Moscú en 1968, sobre el que comenta que “en

envía a Marchán las comunicaciones de sus actividades⁶⁶³, lo cual tiene reflejo en el libro de Marchán *Del arte objetual al arte de concepto* (1972)⁶⁶⁴, así como, seguramente, en la presencia de artistas españoles en el programa del CAYC durante los años posteriores⁶⁶⁵. Recién estrenada la década de los setenta, la continua labor de Glusberg sobre su lista de contactos se refleja también en la programación de la institución que dirige. En diciembre de 1970, el interés por “la vedette científica del momento: la Computadora”, y la red transatlántica tan buscada por el crítico argentino, confluyen en una versión evolucionada de la muestra “Arte y cibernética”, pero esta vez organizada desde una red internacional, “con la colaboración de Hank Baum director de The Graphic Gallery de San Francisco [...], Alan Sutcliffe director de la Computer Arts Society de Londres [...] y Gustav Metzger director de la Revista PAGE de Arte y Computación”⁶⁶⁶. Se asienta un modo de actuación en base a una continua actualización de los programas expositivos y de actividades, que toman distintas formas conforme avanzan los contactos y surgen nuevas posibilidades de difusión.

Desde esa conectividad, el CAYC inicia una metodología de trabajo y publicidad particular que funciona gracias a una extenso entramado relacional internacional. Todos los contactos reciben periódicamente las actividades del centro a través de la edición y el envío de las conocidas *gacetillas amarillas*, que funcionan de modo similar a la distribución de propuestas a través de las redes de arte-correo, activas en esos mismos momentos. El CAYC impulsa un entendimiento del arte que se acerca a la idea, el concepto, el proceso y la propuesta antes que a las realizaciones con medios y materiales tradicionales, únicas y físicamente presentes; esto es, fomenta aquello que en otro momento de esta investigación ha sido denominado como prácticas *post-studio*, que a su vez se relacionan estrechamente con la movilidad de los agentes artísticos, en especial de los *agentes-viajeros*⁶⁶⁷. El propio Glusberg puede ser considerado como uno de esos *agentes-viajeros*. Por un lado, viaja y trabaja en contextos dispares, como Europa y los Estados Unidos, pero también en territorios considerados periféricos, como otros países latinoamericanos o Europa del Este (Kemp-Welch 2012; 2018, 289-292; Debeusscher 2017; Cytlak 2018). Por otra parte, incluye de manera indisoluble a la movilidad en el núcleo de su actividad. Invita a numerosos

todas partes se cuecen las mismas habas”, en referencia a la aparición internacional de los conceptualismos. Carta sin fechar, posterior a enero de 1968.

663 Carta fechada a 22 de septiembre de 1971.

664 Se cita el trabajo de Glusberg respecto al arte por computador en la página 131, así como algunas exposiciones del CAYC relacionadas con el arte conceptual en la página 250, y finalmente se menciona la conocida categoría de “conceptualismo ideológico” en Argentina en la página 269 (Marchán 1997). No obstante, cabe señalar que las menciones en *Del arte objetual al arte de concepto* son recibidas en Argentina con cierta frialdad, por considerarlas escasas y breves, a pesar del conocimiento supuestamente amplio que Marchán tenía de las prácticas conceptuales de ese territorio. Según entrevista con Luis Pazos y Héctor Puppo en La Plata, 27 de junio de 2018.

665 Por el centro pasaron Muntadas en 1975, e Isidoro Valcárcel Medina en 1976. Otros artistas, como Juan Navarro Baldeweg, Miralda, Joan Rabascall, Àngels Ribé y Francesc Torres, circularon cintas de vídeo en los encuentros abiertos internacionales del CAYC.

666 Para esa exposición se emplean equipamientos de IBM de la Escuela Ort de Buenos Aires (CAYC 1970e) – figura 180 –. IBM es una de las transnacionales estadounidenses de los medios informáticos y la comunicación más importantes en el mundo. Véase el subapartado 2.2.1., “La conciencia de una ‘ideología tecnocrática’ en el seno de las tensiones entre arte, técnica y tecnología”.

667 Véase el subapartado 1.3.1., “Del arte *post-studio* al “colectivo” de los *agentes-viajeros*: el ensamblaje de la movilidad y el arte conceptual”.

agentes de otros países a exponer o hacer actividades y charlas en el CAYC, así como, en el papel de comisario, organiza exposiciones colectivas a través de llamados abiertos en sus gacetillas amarillas. Esas gacetillas, a su vez, actúan como tarjetas de presentación, en muchas ocasiones precediendo al crítico antes de llegar a un lugar. Ese tipo de exposiciones prospectivas, mediante llamados a una red transnacional, sirven al centro para recibir trabajos artísticos proposicionales y conceptuales, “desmaterializados” o con una materialidad que permite su transporte en los reducidos espacios de las maletas y los envíos postales. Como se observa en lo siguiente, el propio Glusberg viaja con exposiciones enteras bajo el brazo, compuestas por heliografías o *videotapes*.

La programación del CAYC se inicia apropiando en su terminología conceptos como “arte y tecnología”, “inter-media”, “cibernética” o “arte conceptual”. Pero poco después, recién estrenados los setenta, Glusberg propone un término propio para englobar las prácticas críticas, contextuales, tecnológicas y de cariz conceptualista que desea fomentar: “arte de sistemas”⁶⁶⁸. En abril de 1971 realiza una convocatoria abierta para una exposición de título “Art Systems” [Arte de sistemas], que tendrá lugar en septiembre, octubre y noviembre de ese año⁶⁶⁹. Las gacetillas amarillas difunden datos e instrucciones para participar tanto en la muestra como en su catálogo. Se aceptan todo tipo de materiales: documentaciones, fotografías, serigrafías, objetos tridimensionales, negativos, films, *videotapes*, proyectos a construir, o “lo que se nos quiera enviar”. A cada artista se le asigna un amplio espacio: “paredes o paneles hasta 10 m de longitud y 3 m de altura (la altura total del techo al piso es de 4 m) o un espacio tridimensional equivalente a 10 m x 4 m x 2 m de profundidad”. Asimismo, existe la posibilidad de ampliar negativos, y de que el equipo del CAYC estudie el montaje de grandes instalaciones. También se solicita información con la que elaborar un catálogo, que contendrá una ficha de cada artista y una página libre para una propuesta, de modo similar a los catálogos en los “Number Shows” de Lucy Lippard. Cabe señalar, todavía, que las “obras o documentaciones no deben ser necesariamente inéditas, sino que deberán mostrar el trabajo que Ud. [el/la artista participante] ha realizado o se ha interesado en estos últimos años” (CAYC 1971h; 1971i). La finalidad queda a la vista: se trata de un mapeo de artistas conceptualistas que encajen bajo el concepto “arte de sistemas”. Y para realizar esa prospectiva internacional no se escatiman medios, como puede observarse en los amplios recursos publicitados. La exposición “tendrá lugar en Buenos Aires y en San Pablo”; aunque finalmente nunca se monta en Brasil⁶⁷⁰, ese anuncio da cuenta de la

668 Debe apuntarse que tampoco esta terminología es exclusiva de Glusberg. Para una revisión del concepto de “sistema” en el arte experimental argentino, véase el trabajo de María José Herrera (Herrera 2013, 14-15). En enero de 1971, en un visionado de films de artista en el CAYC, se presenta un trabajo de Dennis Oppenheim con ese título, *Arte de sistemas*, que probablemente influye en la denominación de Glusberg. Prueba de ello es que Oppenheim es invitado meses después a Buenos Aires, para el cierre de la exposición “Arte de sistemas”. Con el artista norteamericano se establece un amplio programa que consiste en una muestra de sus proyectos, filmes y *videotapes*, charlas y encuentros, y la actividad “9 días con Dennis Oppenheim”, en la que el artista queda a disposición del público para charlar en las dependencias del CAYC, del 26 de agosto al 6 de septiembre, de 16 a 19:30h. (CAYC 1971c; 1971d; 1971e; 1971f; 1971g) – figuras 181a, 181b, 181c, 181d, 181e –.

669 Gacetillas sin fecha, pero numeradas como GT-34 y GT-35 (CAYC 1971h; 1971i) – figuras 182 y 183 –. La GT-32 – inmediatamente anterior según el material ofrecido por el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) en La Plata – está fechada a 30 de marzo de 1971, mientras que la GT-39 – inmediatamente posterior, según el CAEV –, a 4 de abril de 1971. Por lo tanto, el envío se realizó entre esas fechas.

670 Glusberg negocia la inclusión de “Arte de sistemas” en la XI Bienal de São Paulo (1971). Pero emerge un boicot internacional al evento paulista, debido al contexto dictatorial brasileño. Tras algunas cartas de reclamación – entre otros agentes, Gordon Matta-Clark denuncia explícitamente la presencia del CAYC en São Paulo – y la retirada de algunos de los artistas que Glusberg quiere presentar en su propuesta, finalmente el crítico argentino

enorme voluntad internacionalista de Glusberg, quien no duda en publicar informaciones aún en fases tempranas de los proyectos, a pesar de que en algunos casos no lleguen a realizarse. Como se verá a continuación, este exceso informativo se repite en diversas ocasiones.

En junio de 1971, otra gacetilla anuncia la apertura de la muestra “Arte de sistemas” en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el 19 de julio de 1971 – figura 94 –. En ella participan destacados artistas conceptuales de todo el mundo, tanto de los centros de producción del espacio nor-atlántico como de Latinoamérica o Europa del Este. Pero, además, una vez conformada, esta exposición circula de manera extensa e internacional, con diversas itinerancias en Colombia, España y Perú. Glusberg tiene la idea de hacer circular diversas versiones de la exposición, con contenidos similares pero con marcos territoriales distintos: el argentino, el latinoamericano y el internacional. Entre mayo y julio de 1972, “Arte de sistemas” se instala en la III Bienal Coltejer en Medellín, en su versión internacional, pero también se anuncia la presencia allí de “Arte de sistemas en la Argentina” y “Hacia un perfil del arte latinoamericano”⁶⁷¹. Ese mismo año, en los Encuentros de Pamplona, así como en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima, se presentan la muestra internacional, “Arte de sistemas”, y la de carácter regional, “Hacia un perfil del arte latinoamericano”⁶⁷².

Las gacetillas amarillas se suceden, en una constante promoción de la labor del CAYC. Dejan a la vista el *modus operandi* del comisario argentino – en ocasiones un tanto improvisado⁶⁷³ –, quien aprovecha cada oportunidad para activar internacionalmente los materiales recopilados, sea mediante las convocatorias abiertas, sea a través de los contactos realizados personalmente durante sus viajes. La movilidad activa de Glusberg – como *agente-viajero* – y la movilidad potencial de las prácticas de arte conceptual – como objetos y propuestas portátiles que se adaptan al movimiento tanto desde sus mecanismos para alcanzar posibles participantes, como en su portabilidad y en su modo de instalación – le sirven para dirigir la atención hacia el contexto y el territorio. A partir de “Arte de sistemas”, las propuestas del CAYC interiorizan la territorialidad del espacio sud-atlántico, produciendo la evolución de esa muestra en diversas bifurcaciones, que destacan consecutivamente la importancia de las prácticas conceptualistas en sus distintos contextos de ideación e inserción. En algunos lugares, sobre todo en Latinoamérica, se prefiere mostrar la versión argentina junto a la regional y la internacional; en otras ocasiones se muestran solo la regional y la internacional⁶⁷⁴. Al mismo tiempo, toda la evolución del mecanismo

decide cancelar la participación, sumándose al boicot surgido contra la Bienal por el contexto de dictadura en Brasil (Longoni 2014, 199-202).

671 Se presentan durante la III Bienal Coltejer (1972) (CAYC 1972a; 1972c; 1972d) – figuras 98, 99 y 137 –.

672 En Pamplona se presentan en los Encuentros de Pamplona (1972) (CAYC 1972a; 1972e) – figuras 137, 184a y 184b –. En Perú se presentan en el Instituto de Arte Contemporáneo (CAYC 1972a; 1972f) – figuras 137, 185a y 185b –.

673 Debe señalarse que los títulos y los contenidos de estas muestras varían notablemente de unos casos a otros. Por ejemplo, diversas gacetillas promocionan una exposición en el Salón de la Independencia en Quito sucedida en paralelo a los eventos en Colombia, España y Perú. A 21 de abril de 1972, una gacetilla con el título “Actividades próximas” (CAYC 1972g) – figuras 186a y 186b – anuncia que se mostrarán “Arte como idea en la Argentina” y “Arte y cibernética”; aunque más tarde otra gacetilla anuncia de modo diferente que en Ecuador se muestra “Hacia un perfil del arte latinoamericano” (CAYC 1972a) – figura 137 –.

674 En ocasiones unas exposiciones se mezclan con las otras, o se exponen varias en una misma localización,

expositivo se enmarca en el acercamiento de Glusberg, como crítico de arte, a la problemática de la dependencia del arte latinoamericano; un tema candente discutido por la crítica de arte de la región en ese mismo momento⁶⁷⁵.

Cabe insistir todavía más en cómo el modelo iniciado con “Arte de sistemas” se adapta a la movilidad a través de los formatos y técnicas empleados. El dispositivo curatorial se apropia de estándares del dibujo técnico que permiten la copia y el transporte de formatos normalizados. Probablemente Glusberg los emplea en su empresa de luminotecnia, pues son habituales en los ámbitos profesionales de las ingenierías técnicas y la arquitectura. La *heliografía* es un método de copias de planos que en ese momento tiene plena vigencia; usa un papel fino y translúcido, bastante resistente y fácil de enrollar y transportar. De este modo, las propuestas recibidas son pasadas a un formato que puede copiarse y difundirse ampliamente, y además agruparse en mayores o menores cantidades para adaptarse a diferentes espacios de exhibición. Al mismo tiempo, la copia heliográfica remite a una estética tecnificada de proceso y proyecto⁶⁷⁶, encarnando una relación directa entre arte y técnica formulada por el propio Glusberg, acorde con el afán de modernización y desarrollo extendido por el espacio sud-atlántico. Los formatos normalizados homogeneizan visualmente los resultados, ofreciendo un aspecto unitario a un conjunto amplio de propuestas muy diferentes; esto concuerda con el espíritu del “arte de sistemas”, que busca encontrar un hilo conductor en prácticas heterogéneas. El propio Glusberg señala también que este modo de reproducción accesible es “una alternativa ante ‘nuestra imposibilidad de competir con medios tecnológicos y posibilidades económicas que aún no disponemos’” (Davis 2012, 89). La heliografía ahorra costes de transportes y distribución, al mismo tiempo que puede pasar desapercibida ante el control y la vigilancia de la censura dictatorial⁶⁷⁷. En un plano artístico, los artistas que participan de las muestras itinerantes del CAYC hacen suyo el formato, empleando recursos que van a favor del medio, como las plantillas y el *letraset*, el dibujo lineal, las reproducciones fotográficas, los diagramas y la seriación. Algunas propuestas también dan importancia al medio material, pero de un modo que lo contraviene estéticamente, muchas veces con una finalidad reivindicativa: proponen intervenciones directas sobre el papel, que en las copias quedan representadas como manchas, roturas o posiciones desajustadas.

Entre las propuestas incluidas en “Arte de sistemas” y “Hacia un perfil del arte latinoamericano”

como ha sido apuntado. De este modo, la exposición “Hacia un perfil del arte latinoamericano”, con sus varias configuraciones, en 1972 pasa por Medellín y Quito en mayo, por Pamplona y Buenos Aires en junio, en octubre se muestra en Córdoba (CAYC 1972h) – figuras 187a y 187b –; ya en 1973, en febrero, vuelve a España, para mostrarse en Madrid (CAYC 1973c) – figuras 188a, 188b y 188c –. Después inicia un periplo europeo, “aprovechando la posibilidad de la reproducción múltiple y económica de esta muestra”, tal y como se indica en una gacetilla de febrero de 1973, titulada “El CAYC en Europa”, que da cuenta de la exposición en Oldenburg (Alemania), Varsovia (Polonia) y Zagreb (Yugoslavia), para finalmente volver a Latinoamérica y exponerse en México (CAYC 1973d) – figura 189 –. Ese mismo año, 1973, la muestra viaja a Santiago de Chile, pero sucede el golpe de estado y finalmente no puede celebrarse (CAYC 1973e) – figura 190 –.

675 Véase el tercer apartado de este bloque, el 3.3., “Dos momentos fuertes para situar a la crítica de arte y sus teorías circulantes en el espacio sud-atlántico del conceptualismo”.

676 La heliografía, como el papel milimetrado que muchos artistas usan para hacer apuntes y explicar sus propuestas, aportan un suplemento estético al arte conceptualista, con connotaciones científico-técnicas.

677 Esto es señalado específicamente por Héctor Puppo, quien explica que en esos “rollitos” de papel podían expresar cualquier mensaje, aún en el contexto dictatorial, ya que viajaban al extranjero. Entrevista realizada por el autor a Luíis Pazos y Héctor Puppo en La Plata, 27 de junio de 2018.

se encuentran, por ejemplo, algunas claramente politizadas, como el *Proyecto de monumento al prisionero político desaparecido* de Luis Pazos, que consiste simplemente en un ataúd negro en el centro de la hoja, con el título escrito con *letraset* – figura 191 –; o el *El deterioro de América* de Marcel Alocco, en el que la palabra “AMÉRICA”, hecha con *stencil*, se encharca hasta volverse ilegible – figura 192 –. También hay otras más sutiles, como *Only One Latin America* de Nicolás García Urriburu, en la que la frase “Only One Latin America United by Colour and Ideas” [Solo una América Latina unida por el color y las ideas] se superpone a un mapa de la región – figura 193 –; o la de Juan Bercetche, que simplemente dibuja un enrejado con una regla, titulado *Malla 10 x 10*, dejando abierta la significación – figura 194 –. Asimismo, se registran tendencias diferentes dentro del arte conceptualista. Está el arte de la tierra de Uzi Kotler en *Height Lines, Paraiso Bay, Argentine Antartic*, [Líneas de altura, Bahía del Paraíso, Antártica argentina], que propone unas grandes líneas de color sobre montañas – figura 195 –. También cabe el arte científico de Víctor Grippo en *Diagrama para analogía II*, cuya heliografía muestra los esquemas de un experimento que pone el conocimiento del hombre por debajo del de la patata – figura 196 –. O el arte ecológico, como en *Transferencia de sistemas ecológicos*, de Juan Navarro Baldeweg, donde el arquitecto español se propone mover ecosistemas – figura 197 –. Caben también propuestas más líricas, pero con cierta componente tautológica, como la de Juan Bercetche en *Causa y efecto*, en la que una mano ha roto el propio papel dejando un rastro manchado, quizás ensangrentado – figura 198 –; o como *Estudio para la restauración de un papel de dibujo*, de Jacques Bedel, en la que cintas adhesivas unen el propio soporte normalizado, que ha sido despedazado – figura 199 –. Hay también poesía experimental y visual, como en *Structure*, de Dick Higgins – figura 200 –, o *No*, de Richard Kostelanetz, que es una negación multidireccional, en la cual el monosílabo gira sobre sí mismo, alrededor de la letra “O” – figura 201 –. Como puede apreciarse, a pesar de la heterogeneidad del conjunto, el tema del contexto latinoamericano se destila en muchas de las propuestas (Díaz Cuyás, Pardo y Pujals 2009, 214-219; Fundación Proa 2011, 188-192).

Hacia 1972 Glusberg ha encontrado un modo específico de realizar exposiciones, en red y en movimiento. Es notable el esfuerzo por ampliar el corpus de propuestas y prácticas que difunde. Tras su paso por los Encuentros de Pamplona en el verano de 1972, en la versión avanzada “Arte de sistemas II”, inaugurada el 22 de septiembre en las dependencias del CAYC⁶⁷⁸, se incluye una selección de música experimental con trabajos de John Cage, a quien encuentra en Pamplona, y también de artistas españoles que antes no figuran en los listados de “Arte de sistemas” (CAYC 1972i; 1972j) – figuras 202 y 203 –. Del mismo modo, tras un viaje por Europa del Este regresa a Buenos Aires con propuestas de distintos países de la región, organizando por ejemplo un “Festival de la vanguardia húngara” (CAYC 1973f; 1973g) – figuras 204 y 205 –, además de otras exposiciones colectivas que intenta hacer circular por Latinoamérica⁶⁷⁹. A partir de 1973

678 Junto con “Arte de sistemas II” se celebra también “Arte e ideología. CAYC al aire libre”, un evento en la plaza Roberto Arlt de Buenos Aires, celebrado el 23 de septiembre. El contenido muy politizado de algunas propuestas conlleva la clausura de este evento por parte de la policía argentina, bajo acusaciones de subversión. Es uno de los momentos de más fuerte politización del arte fomentado por el CAYC. Jaime Vindel ha realizado un resumen de los proyectos allí presentados, revisando su politización (Vindel 2014, 219-223). Ana Longoni presenta este evento como un modo ideologizado de poner “el museo en la calle”, destacando la relación de la posición teórica de Glusberg en este evento con la teoría de la dependencia (Longoni 2014, 121-133).

679 Katarzyna Cytlak relata, en base a la correspondencia entre Glusberg y Walter Zanini, director del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), cómo el primero ofrece al segundo

las exposiciones se multiplican. En los espacios del CAYC se realizan numerosas muestras individuales de artistas locales y extranjeros; y las colectivas, diseñadas para Buenos Aires pero también para circular extensa e internacionalmente, toman formas híbridas, como “Arte de sistemas en Latinoamérica”, en el ICC de Amberes (CAYC 1974d) – figuras 206a, 206b, 206c y 206d –, acompañada de una “Semana latinoamericana” con múltiples actividades como mesas redondas, conciertos y visionados de films y *videotapes* (CAYC 1974e) – figuras 207a, 207b y 207c –. Resulta significativo, respecto a la consciencia que tiene Glusberg sobre la notoriedad de su propia metodología curatorial, que cuando en 1975 anuncia la convocatoria para una nueva exposición de producción conjunta con el MAC USP de São Paulo – “Década de 70” –, la gacetilla indique:

Este sistema de presentación ya lo hemos utilizado con mucho éxito en la exposición “Hacia un Perfil del Arte en Latino América” que fue presentada en México, Colombia, Perú, Panamá, Uruguay, Ecuador, Polonia, Yugoslavia [sic], Italia, Inglaterra, Islandia y aún sigue circulando.⁶⁸⁰

Junto a las exposiciones de distinto tipo, el CAYC también celebra encuentros, cursos y actividades educativas sobre temas de interés para la teoría y la práctica artística del momento. La iniciativa más destacable es la conformación de una Escuela de Altos Estudios, presentada al público en enero de 1973 (CAYC 1973h) – figura 208 –, que en los años sucesivos se encarga de emitir toda una serie de gacetillas – con la diagramación habitual pero de color verde – anunciando sus propuestas de formación en temas filosóficos, sociológicos e interdisciplinarios, en relación al arte y la cultura. Asimismo, para esta investigación resulta destacable el impulso que el CAYC da al videoarte en el espacio sud-atlántico, dentro de sus políticas artísticas de apoyo al vínculo arte-tecnología. Glusberg adquiere de forma muy temprana un Portapak en Nueva York, en 1972, y rápidamente establece Ediciones Tercer Mundo, una editora de film y vídeo con la cual realiza audiovisuales propios y del Grupo de los trece⁶⁸¹. En base a esta tecnología, entre 1974 y 1977 el CAYC coordina hasta siete “Encuentros Internacionales Abiertos de Vídeo”, que se celebran en Londres, París, Ferrara, Buenos Aires, Amberes, Caracas y Barcelona⁶⁸². Allí donde

algunas exposiciones colectivas para 1974, que ha organizado con trabajos de artistas de Hungría, Polonia, Checoslovaquia y Yugoslavia. Las propuestas del CAYC pueden parecer demasiado ideológicas en el MAC USP, en el contexto brasileño de dictadura; por ello Glusberg ofrece las muestras del este de Europa, con obras que describe como “total y absolutamente apolíticas” (Cytlak 2018, 74-75).

- 680 Como puede observarse, las informaciones son incompletas. No figura España, siendo que la exposición es mostrada en los Encuentros de Pamplona (CAYC 1975l).
- 681 Graciela Taquini recoge el testimonio de uno de los componentes del grupo: “Horacio Zabala recuerda que Jorge Glusberg se había comprado una cámara portapak en Nueva York en 1972 que solo él podía operar y donde se registraba acciones de algunos artistas del Grupo de los Trece” (Taquini 2008, 31). Asimismo, dentro de la editora Ediciones Tercer Mundo se planea organizar la “Videoteca Franz Fanon”, como un “agente de comunicación con los artistas latinoamericanos”, de modo que en base a sus fondos se puedan exhibir esos vídeos en “distintos Centros Culturales Latinoamericanos” (CAYC 1974f) – figura 209 –. Aunque no hay informaciones posteriores de esta videoteca, resulta significativa la mención a Franz Fanon, revolucionario pensador de la decolonización caribeña.
- 682 De manera interesante, Mariana Marchesi sugiere, tratando de la circulación de la exposición “Art Systems in Latin America” del CAYC – anotada en las páginas siguientes –, que “la estrategia curatorial de Glusberg se adaptó a un circuito contemporáneo compuesto por nuevos espacios y centros culturales que surgieron en Europa” (Marchesi 2013, 74). Obsérvese cómo la historiadora argentina emplea el término “circuito” para describir la red de centros europeos por la cual Glusberg hace circular sus propuestas; este empleo es paralelo al que se hace en esta investigación al hablar de un “circuito institucional latinoamericano”. Marchesi incluye la Fundació Miró

Glusberg organiza estas muestras de vídeo, también se abren mesas de discusión y debates sobre el medio, que sirven para profundizar todavía más en empleo artístico de esta tecnología, así como para asentar redes colaborativas, aunque a lo largo de ese periodo se entrevé un cierto hartazgo en el campo del arte sobre las prácticas de vídeo y las conceptuales.

El primero de los encuentros de vídeo no consta como tal en las gacetillas amarillas⁶⁸³. Se celebra durante la “Latin American Week in London” [Semana latinoamericana en Londres], en el Institute of Contemporary Art (ICA) de esa ciudad, a finales de noviembre y principios de diciembre de 1974. Junto a la muestra “Art Systems in Latin America” (CAYC 1974g) – figura 210 – se realizan algunas performances⁶⁸⁴, pero también el visionado, gestionado por Glusberg, de films y cintas de vídeo de artistas latinoamericanos. En paralelo se realizan mesas de discusión, como “Art and culture in the countries of the Third World” [Arte y cultura en países del Tercer Mundo], con la participación, entre otros, del suizo René Berger, los ingleses Jasia Reichardt y Guy Brett, el italiano Gillo Dorfles, los franceses Abraham Moles y Fred Forest, los argentinos Lea Lublin, Leopoldo Maler, Luis Pazos, Alejo Piovano, Antonio Trotta, Jorge Velurtas, Horacio Zabala y Nicolás Urriburu, y el colombiano Jonier Marin (CAYC 1974c). Este evento supone un preludio de los siguientes encuentros de vídeo, que el propio Glusberg recupera y sitúa posteriormente como el primero de la serie.

El segundo encuentro se produce en el Espace Pierre Cardin de París, entre el 20 y el 25 de febrero de 1975 (CAYC 1975a; 1975m; 1975n) – figuras 211a y 211b –. En esta ocasión, el programa está compuesto por artistas de múltiples nacionalidades⁶⁸⁵, fruto de un gran trabajo de *networking* realizado por el propio Glusberg, pero también por otros agentes afines, como Forest. A través de ese contacto, Joan Rabascall escribe a Muntadas para informarle de que se está organizando el evento parisino de vídeo:

Fred Forest me ha dicho que le gustan mucho los videotapes que haces y que querría invitarte para un encuentro en el Espace Cardin en febrero. Todo eso, más o menos de la parte de Jorge Glusberg (Yellow pages) [Páginas amarillas, en referencia a las gacetillas]. Habrá cuatro días de videotapes y un día de coloquio con gente a la cual le pagarán el viaje para venir a decir que el vídeo es muy interesante...⁶⁸⁶

de Barcelona en ese circuito europeo, aunque la tesis aquí sostenida es que en España no hay un entramado que pueda calificarse como un circuito ordenadamente establecido. La Fundació Miró abre en 1975, y la conexión con sus pares europeos no es tan marcada como la establecida entre las instituciones latinoamericanas, al menos en sus primeros años de existencia. Véase el subapartado 3.1.4., “¿Existe un “circuito institucional” español?”.

- 683 Lo cual da cuenta, de nuevo, del modo acelerado de trabajo del argentino, que muchas veces anuncia proyectos antes de ser realizados, o realiza recuentos no del todo fidedignos, con la consiguiente dificultad para el estudio historiográfico.
- 684 Como “Second Birth Ceremony” [Ceremonia de segundo nacimiento], “Daily Construction” [Construcción diaria] y “Primitive” [Primitivo], llevadas a cabo por Graciela Gerez, Daniel Santos, Giorgio Knapp, Daniel Salvatierra y Alejo Piovano (CAYC 1974h).
- 685 En este segundo encuentro participan artistas conceptuales españoles. La representación española está compuesta por Muntadas – *Espacio (Acción-Interacción)* (1971), *Confrontations* (1974) –, Joan Rabascall – *Bio Dop* (1974) –, Àngels Ribé – *Stimulus – Reaction* (1974) –, Francesc Torres – *Image’s Identity* (1974) –, Jaume Xifrà – *Action – Reaction* (1974) – (CAYC 1975a).
- 686 [en Fred Forest m’ha dit que li agradan molt els videotapes que fas i que voldria convidar-te per una trobada a l’Espace Cardin pel febrer. Tot aixó més o menys de la part d’en Jorge Glusberg (Yellow pages). Hi haurà quatre

El sarcasmo de Rabascall es evidente, demostrando ciertas reticencias respecto al modo de organización y al interés de estos encuentros, basados en una extensa red personalista y en la circulación de ciertos agentes afines, en ocasiones forzada mediante los recursos del CAYC. El centro argentino edita y remite unas gacetillas específicas del coloquio con fotografías de los participantes (1975o) – figuras 212a, 212b y 212c –, así como un opúsculo con el programa (CAYC 1975a). En estos materiales puede apreciarse la presencia, entre otros, de los franceses Pierre Restany, Fred Forest, Bernard Teyssedre, Hervé Fischer y Abraham Moles, el suizo René Berger, el alemán Jochen Gerz, los italianos Lola Bonora y Gillo Dorfles, los argentinos Antonio Trotta, Victor Grippo, Daniel Santos, Giorgio Knapp, Antonio Berni, Alejo Piovano y Lea Lublin, el coreano-estadounidense Nam June Paik, el inglés Guy Brett, el filipino David Medalla, y los españoles Cesc y Rabascall.

La diferencia temporal entre los dos primeros encuentros de Londres y París es de apenas dos meses; siguiendo la tónica de inmediatez, entre el segundo y el tercero transcurre solo un mes. El “Third International Open Encounter on Video” se celebra en la Galleria d’Arte Moderna de Ferrara – dirigida por Lola Bonora – los días 25 a 28 de mayo de 1975 (CAYC 1975b). La temporalización sin duda responde a la condición de *agente-viajero* del argentino Jorge Glusberg, que organiza estos eventos aprovechando su extensa red de contactos y su movilidad mientras viaja por Europa. Los encuentros son fáciles de llevar a cabo, pues las cintas de vídeo, al igual que las heliografías, son transportables sin excesivo esfuerzo. En torno al encuentro de vídeo se presenta la muestra “Arte de sistemas en América Latina” (CAYC 1975p) – figura 213 –, que incluye artistas de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Paraguay, Perú y Uruguay. Asimismo, para este “Third International Open Encounter on Video”, el CAYC emite una gacetilla en la que llama a la participación en el encuentro, siguiendo paso por paso el modelo curatorial de sus exposiciones anteriores. En ella se informa de las fechas, del procedimiento de envío de los *videotapes* – el CAYC se hace cargo de los portes de envío y devolución –, de que se realizará un catálogo, y de que habrá un próximo cuarto encuentro en Buenos Aires. Finalmente, se invita a los receptores de la comunicación a acudir personalmente para asistir a la celebración de dos mesas redondas, con numerosos agentes internacionales interesados en vídeo⁶⁸⁷.

El “Fourth International Open Encounter on Video”, que se celebra en las dependencias del CAYC del 31 de noviembre al 12 de diciembre de 1975 (CAYC 1975c), destila hasta el desbordamiento el éxito creciente de las anteriores ediciones. En una gacetilla previa que convoca a la participación, se menciona la realización de tres mesas redondas, y se listan una serie de intenciones, entre las que destacan la voluntad de aprender de las experiencias anteriores y de mantener un diálogo “a pesar de la distancia”; también la apertura de un espacio para que los videoartistas “de otros

dies de videotapes i un dia de col·loqui amb gent que li pagaran el viatge per venir a dir que la video és molt interessant...]. Traducción del autor. Según una carta de Joan Rabascall a Muntadas, fechada a 12 de diciembre de 1974. Archivo personal de Muntadas en Nueva York.

687 La representación española está compuesta por Muntadas – *Espacio (Acción-Interacción)* (1971), *Confrontations* (1974) –, Joan Rabascall – *Bio Dop* (1974) –, Àngels Ribé – *Stimulus – Reaction* (1974) –, y Francesc Torres – *Image – Reaction – Identity* (1974), junto a Ribé – (CAYC 1975b).

centros de Latinoamérica” muestren sus trabajos, de modo que puedan establecerse conexiones transregionales “de una vez y por todas” (CAYC 1975q) – figura 214 –. Al cabo, esas tres mesas redondas se transforman en el “Primer Coloquio Latinoamericano de la Comunicación”, que se extiende a lo largo de doce días, con numerosísimos asistentes⁶⁸⁸ y paneles como “Comunicación y Video”, “Comunicación y Medios Masivos”, “Comunicación y Arquitectura”, “Comunicación y Psicoanálisis”, “Comunicación y Música”, “Video en Europa”, “Comunicación y Teatro”, “Comunicación y Arte”, “Arte y Video”, o “Video y Comunicación en Canadá” (CAYC 1975d). Los encuentros europeos alrededor del video, de tamaño más o menos reducido, han devenido en un gran evento sobre la comunicación en Latinoamérica.

Pero con la documentación disponible resulta difícil asegurar retrospectivamente si se llegan a materializar todas las informaciones que se difunden a través de las gacetillas del CAYC. Los números que se facilitan son enormes: “230 video-tapes en color y blanco y negro, de artistas procedentes de 27 países”⁶⁸⁹. Se describe cómo todas las dependencias del CAYC devendrán un muestrario de tecnologías de video en sus más diferentes configuraciones. Y, por si esto pareciese insuficiente, se indica que todas las actividades de los eventos serán grabadas para formar una videoteca y editar un catálogo bilingüe, “que incluirá además lo registrado en los tres encuentros anteriores”⁶⁹⁰. Por último, se anuncian también actividades artísticas paralelas, como representaciones teatrales, propuestas de arte de acción y *happenings*⁶⁹¹. Sin duda, Glusberg pone todo el empeño y los medios disponibles para la realización en su sede de Buenos Aires de este cuarto encuentro de video, que supone un colofón local de sus ambiciones transnacionales.

El “V International Open Encounter on Video” tiene una dimensión mucho menor, y ni siquiera se edita el opúsculo habitual con el programa. Tiene lugar entre el 14 y el 22 de febrero de 1976 en el Internationaal Cultureel Centrum (ICC) de Amberes, en Bélgica. El esquema funcional, ya asentado, es el mismo: se realiza una llamada a la participación a través de las gacetillas amarillas (CAYC 1975t) – figura 217 –, el encuentro de video se presenta junto a la exposición “Arte de sistemas en Latinoamérica”, y alrededor del evento se organiza un “Coloquio Internacional”, los días 20, 21 y 22 de febrero (CAYC 1976d) – figuras 218a, 2018b, 218c, 218d, 218e y 218f –⁶⁹². Sin

688 Entre otros, el español Muntadas, que se encuentra en Buenos Aires debido a su proyecto a través de Latinoamérica. Véase el subapartado 1.3.2., “Muntadas y Valcárcel Medina a través de Latinoamérica: dispositivos conceptuales cuasi-antropológicos”. La presencia de Muntadas consta en las gacetillas que anuncian la composición de las mesas, en la titulada “Comunicación y Medios Masivos” (CAYC 1975d) – figuras 74a y 74b –.

689 El listado de artistas participantes es asombroso, con hasta ciento ochenta y cinco nombres de agentes y colectivos. Véase que Àngels Ribé y Francesc Torres, artistas españoles, aparecen situados en el listado de Canadá. La representación española está compuesta por Juan Navarro Baldeweg – *Death* (1975) –, Muntadas – *Actions* (1971) –, Joan Rabascall – *Bio Dop* (1974) –, Àngels Ribé – *Stimulus – Reaction* (1974) –, Francesc Torres – *Image’s Identity* (1974) –, Jaume Xifrà – *Action – Reaction* (1974) – (CAYC 1975c; 1975r) – figura 215 –.

690 Debe señalarse que no hay noticias de tal videoteca, ni de un catálogo más extenso que el habitual opúsculo con el programa (CAYC 1975c; 1975s) – figura 216 –.

691 Entre otras actividades, se representa “Esperando a Godot”; hay una actuación del actor y mimo Jorge Bonino; se produce la firma pública de un grabado del colombiano Álvaro Barrios distribuido mediante las gacetillas del CAYC; así como una función de una “Academia del fracaso” organizada por Marta Minujín (CAYC 1975u; 1975v; 1975w; 1975x).

692 En esta ocasión, la representación española del encuentro de video cuenta con la presencia de Eugeni Bonet, Muntadas, Carles Pujol, Joan Rabascall y Manuel Valls. Asimismo, en “Arte de sistemas en Latinoamérica” participan Regina Silveira y Julio Plaza, de una selección total de cincuenta y cinco artistas (CAYC 1976d).

embargo, es relevante señalar que el texto de presentación de esta edición es extenso, y destaca la relación del vídeo con el medio televisivo. En la propuesta del CAYC, la televisión se opone al “*alternative-video*” [vídeo alternativo] creado desde Latinoamérica. En un tono muy crítico con la TV, se la califica como espectáculo para absorber el tiempo libre de las personas, las cuales no son conscientes de que el medio no es neutral y transmite una ideología. Asimismo, se destaca la “estructura binaria unidireccional” de la televisión “tradicional”, que opone al emisor y al receptor impidiendo una verdadera comunicación. Las capacidades creativas y educativas del medio-vídeo son eliminadas por la televisión de masas, que aparece bajo una sospecha total, al hilo de un tipo de análisis pesimista de los medios, habitual desde la segunda mitad de los setenta: “la posibilidad de enseñar a través de este sistema educacional es nula”⁶⁹³.

Respecto al “VI International Open Encounter On Video”, este se celebra entre el 25 y el 30 de enero de 1977 en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, dirigido por Sofía Imber. Aunque en las gacetillas informativas del encuentro en el ICC de Amberes se anuncie la realización de este sexto encuentro en julio de 1976, junto a un “International Colloquium on Communication” (CAYC 1976d) – figura 218f –, en realidad el evento de vídeo venezolano no se celebra hasta seis meses más tarde, y la información que se ha podido compilar para esta investigación no permite comprobar si el coloquio paralelo se efectúa finalmente. La información es escasa y contradictoria⁶⁹⁴, lo cual, junto con el retraso en la celebración, permite aventurar que existen problemas con la producción de esta edición en Venezuela. Sin embargo, sí consta la habitual lista de participantes de los pases de vídeo, recogidos por países⁶⁹⁵.

El último de esta larga serie de encuentros de vídeo organizados por el CAYC es el “VII Encuentro Internacional Abierto de Vídeo” celebrado en la Fundació Miró de Barcelona, entre el 22 y el 27 de febrero de 1977. Como para el quinto encuentro en Amberes, las gacetillas amarillas del CAYC difunden un texto de presentación del evento, firmado por Glusberg, que recoge algunos puntos sobre el medio-vídeo. En él se abunda en lo ya comentado respecto a la televisión en el texto de Amberes – del cual se reproducen algunos fragmentos –, destacando la extrema dificultad del vídeo para actuar más allá de los condicionantes ideológicos de la televisión. Pero si la televisión

693 [The possibility of teaching by means of this educational system is null] (CAYC 1976d) – figuras 219e y 219f –. Traducción del autor. Esta oposición entre vídeo y televisión queda resumida por la expresión “TV ≠ VT” (Mercader 2003, 40). Si bien hubo un intento de unificar ambos medios en los sesenta y a principios de la década de los setenta, a partir de 1975 la postura de cada parte está clara, y el discurso crítico con la televisión, en contraposición al vídeo, se extiende. “Si bien el vídeo ve muchas posibilidades artísticas en los dos inevitables procedimientos específicos de la TV [inmediatez y sintetizado de la imagen], como manifestación artística está obligado a corregir e innovar lo establecido, y como no-objetualismo hállase, incluso, precisado a ir en contra de la representación e ilusionismo, narración y entretenimiento que tipifican la TV comercial. Por lo demás, sus intenciones no apuntan a corregir la TV: más bien persigue hacer tomar conciencia al receptor de los peligros de las informaciones y esparcimientos televisuales y de la consiguiente necesidad de consumirlos con sentido crítico” (Acha 1981a, 182). Para una revisión de la relación entre el medio televisivo y el videográfico, véase el apartado 2.3., “1965-1985. TV / VT: La televisión y el vídeo como opciones para el arte conceptual en la sociedad de los medios”.

694 Una gacetilla informa de la presencia de Luis Pazos en el encuentro de Caracas, que se indica que será inaugurado el 26 de enero (CAYC 1976e). Otras gacetillas similares informan de la presencia de Víctor Grippo y Alfredo Portillos, pero indicando que la inauguración sería en febrero (CAYC 1976f; 1976g). Finalmente el listado de participantes indica las fechas del 25 de enero al 30 de febrero (CAYC 1976h).

695 En el listado se indica la participación de los españoles Bigas Luna, Muntadas, Carles Pujol, Joan Rabascall y Manel Valls (CAYC 1976h) – figuras 219a y 219b –.

no es aprovechable para la práctica artística, ahora sí se señala, en cambio, que el vídeo puede emplearse creativa e incluso educativamente:

El vídeo no es en sí mismo un medio de comunicación ni de incomunicación; que lo sea o no depende de las condiciones que lo determinan. El único camino posible para educar en nuestra época es la difusión de la cultura a través de los medios de comunicación. Esta articulación es más compleja de lo que surge a través de una visión esquemática, pero es evidente que por cualquier camino se llega al medio más abarcativo: la T.V. [...] El video significa una herramienta vital, que justifica su inserción en la comunidad modificando la dirección de sus intenciones y extendiendo el abanico de su posible público. (CAYC 1976i) – figuras 220 y 221 –

El crítico argentino todavía apunta algunos detalles interesantes sobre el medio, como que el vídeo permite “hacer una nueva historia o una nueva antropología”, erigiéndose no solo en una herramienta que permite una mirada documental, sino también en un espacio nuevo para la comunicación “donde producción conceptual y arte se juntan”. Asimismo, en referencia a Marshall McLuhan pero también a Guy Debord, Glusberg apunta la televisión como un medio espectacular, absorbente y vertical.

El propósito del video alternativo es el de funcionar como elemento mediador que hace posible la existencia de procesos de comunicación. El error básico de la televisión comercial es su estructura unidireccional binaria: el locutor versus la audiencia. [...] Es un sistema de incomunicación. Por medio del anonimato de la televisión, un profesor establece contactos indirectos, donde las relaciones se dan con un sistema “tutoral” que corresponde exactamente al modelo de las “academias”. (CAYC 1976i) – figuras 220 y 221 –

La propuesta teórica coincide plenamente con el entendimiento del momento sobre el vídeo como práctica opositiva, en relación con el conceptualismo más politizado. En Barcelona, el encuentro de vídeo del CAYC también se acompaña de una exposición de arte conceptualista latinoamericano, cuyo título es “Latin América’76” – o “Amèrica Llatina’76”, en su traducción al catalán –. Esta se instala entre el 22 de febrero y el 10 de abril, y presenta una selección en todo parecida a las muestras en la línea de “Arte de sistemas”, siendo su cambio únicamente de título (CAYC 1977a) – figura 162 –. Como ha sido revisado en el bloque anterior de esta investigación, aunque polémico, este último encuentro de vídeo del CAYC resulta importante para las prácticas de vídeo en España, pues de un taller escindido del programa oficial emergen las prácticas de video comunitario⁶⁹⁶.

El entramado transnacional del CAYC supone un caso único en el espacio sud-atlántico del conceptualismo. Es seminal para la presente investigación, pues en ella el CAYC emerge allí o aquí, en distintos momentos del relato multicapa. La red tejida por su director a través de una constante búsqueda de visibilidad internacional – en ocasiones desmesurada y personalista –,

696 Véase el subapartado 2.3.2., “El Portapak viajero de Muntadas: un equipo portátil que genera encuentros a ambos lados del Atlántico”.

parte de un lugar de enunciación (auto)identificado con la periferia y, al mismo tiempo, basado en los postulados más avanzados del desarrollismo y el progreso científico y tecnológico. Y sobre todo, se extiende por todo el globo, previendo la posterior globalización del campo del arte pocas décadas más tarde. De este modo, abarca a la mayoría de los agentes relacionados históricamente con las nuevas actitudes artísticas y culturales del momento, desde Joseph Beuys – que diseña la bolsa que contiene el catálogo de “Arte de sistemas II” (1972) (Longoni 2014, 123) – a Néstor García Canclini – quien, aunque hacia 1989 desmitifica al centro argentino (García Canclini 1989, 91), en 1972 ofrece allí un seminario “para una sociología de las vanguardias artísticas” (CAYC 1972k) –. Pero para establecer tales redes, el movimiento y la comunicación constantes son necesarios, los cuales no pueden desligarse de un marco en el que el avance de la *Jet Age* y los medios de comunicación de masas adquieren una importancia crucial. El CAYC se trata de un caso exitoso de difusión y reconocimiento de los conceptualismos, en el que artistas españoles y latinoamericanos interactúan con otros de numerosos países y territorios más allá del marco sud-atlántico. Todos los medios y canales son puestos en funcionamiento – *mailing*, exposiciones, encuentros, simposios, eventos, publicaciones, crítica de arte, educación, prácticas artísticas –, en un despliegue bien planeado que impulsa lo que el propio Glusberg, entrevistado por John King, entiende como un error de su predecesor, el Instituto Di Tella:

Creí y creo que tuvo una falla [el Di Tella]: la de no haber difundido en el exterior, a pesar de contar con los medios necesarios, el arte de su tiempo, arte al que ayudó a surgir y cuya circulación limitó, lamentablemente, a las fronteras de la Argentina. (King 1985, 270)

3.1.3. *Todo(s) cabe(n) en el museo. El modelo inclusivo del MAC USP de Walter Zanini*

El CAYC de Buenos Aires es una institución privada que apoya la experimentación y la investigación artísticas. Pero lo hace desde las prioridades temáticas, técnicas y de visibilidad internacional de su director, un empresario de luminotecnia interesado en las nuevas tendencias, con amplias conexiones locales e internacionales. Frente a la tipología concreta del CAYC, el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) es un organismo público, creado en 1963 alrededor de una colección extensa de arte moderno y de vanguardias⁶⁹⁷. Como museo, y no como centro de experimentación, los propósitos del MAC USP parecerían completamente distintos a los del CAYC, orientados a la colección y preservación de arte, y a su difusión desde un modelo comunicativo tradicional en el que el público no pasaría de ser un mero receptor pasivo. Sin embargo, su ubicación universitaria aporta al centro paulista una voluntad investigadora y pedagógica, que Walter Zanini aprovecha para dar soporte a la producción artística contemporánea (MAC USP 2015). Como primer director de la entidad, Zanini cultiva esta segunda vertiente docente para desarrollar un modelo institucional y curatorial específico, abierto, que cobra gran relevancia en los últimos años sesenta y la década de los setenta.

La historiografía brasileña del arte ha dado buena cuenta del paso de Zanini por el MAC USP, principalmente a manos del grupo de investigación académica instalado en el propio museo⁶⁹⁸. Algunos de sus textos más relevantes han sido compilados por Cristina Freire, quien destaca entre ellos una serie completa, escrita entre 1964 y 1994, sobre el concepto de “museo” (Freire, C. 2013a). Los más interesantes para esta investigación son aquellos escritos durante su época como director del MAC USP. Debe destacarse que, debido a esa posición, Zanini forma parte desde 1963 del International Council of Museums (ICOM)⁶⁹⁹ y, a partir de 1974, del Comité International des Musées d’Art Moderne (CIMAM), a través de cuyos encuentros conoce de primera mano las tendencias contemporáneas mundiales de museografía. Asimismo participa de la Associação dos

697 Como destaca Aracy Amaral – directora técnica del MAC USP tras Walter Zanini, entre 1979 y 1985 –, la colección es muy importante para el centro, pero tiene ciertos vacíos respecto a movimientos internacionales enteros, como el pop o el expresionismo abstracto norteamericano; también respecto al arte de vanguardias latinoamericano, en general; o incluso hay carencias en relación a artistas nacionales, faltando obras relevantes de algunos como Cândido Portinari, Vicente do Rego Monteiro, Lasar Segall o Ismael Nery (Amaral 1983, 12-14).

698 Me refiero aquí al Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC), dirigido por la Prof. Dra. Cristina Freire. Durante el verano de 2018 tuve la oportunidad de realizar una estancia de investigación de tres meses en ese grupo de investigación con una beca del Programa de formación para profesorado con contratación temporal de la Universitat de Barcelona. Agradezco enormemente a la Prof. Freire, así como a los colegas investigadores del grupo y al personal del MAC USP, su colección, archivo y biblioteca, la amabilidad en recibirme y atenderme con tan buena disposición.

699 La primera reunión del ICOM a la que asiste Zanini abre con la conferencia “Civilisation industrielle et art contemporain” [Civilización industrial y arte contemporáneo], impartida por René d’Harnoncourt, director del MOMA de Nueva York, vinculada directamente a las relaciones arte-técnica-tecnología y al desarrollismo impulsado desde la cooperación institucional internacional (ICOM 1963). Zanini relata su paso por la reunión, así como las distintas presentaciones, en su texto *Problemas museológicos* (Zanini, W. 1964).

Museus de Arte do Brasil (AMAB)⁷⁰⁰, en cuyo cuarto coloquio, en 1969, presenta su proyecto para el MAC USP resumiéndolo en cinco puntos:

- El primero, “Museo de arte, ahora”, plantea la integración y el desarrollo de los públicos como una necesidad del museo “frente a la sociedad de masas”, abriéndolo a una amplia comunicación de sus contenidos; de este modo lo aleja de la capacidad aurática de los museos cerrados para unos pocos *connoisseurs*.
- El segundo punto, “Planeamiento de la cultura”, ubica el museo en un plan local y nacional, en el que se se busca su “vinculación científica” a otras instituciones educativas, culturales y sectoriales.
- En el número tres, “Apropiar, preservar, exponer”, Zanini mantiene que el museo no puede perder esas tres características “clásicas” del museo, vinculadas con la colección, pero las deriva hacia una vocación investigativa, proponiendo el museo como un “centro de documentación”.
- En el cuarto punto, “Contemplación – acción”, insiste en que el museo de arte contemporáneo no debe ser solo un “órgano de colección”, sino que las tareas de investigación y prospección lo deben convertir en un agente transformador, “coautor, junto al artista, en la elaboración de sus nuevos recursos de comunicación”; asimismo, debe superarse el rol pasivo del espectador.
- El último, punto número cinco, “Área de influencia ampliada”, propone la realización de “investigaciones sociológicas” que permitan al museo conocer sus usos y sus públicos, para mejorarlos: “no le cabe ser un órgano visitable solamente, sino también visitante” (Zanini, W. 1969b).

Como puede observarse, Zanini emplea algunos términos compartidos por el ideario tecnocrático desarrollista para explicar su postura al frente de una institución museística de arte contemporáneo, tales como las llamadas a la cientificidad o al uso de metodologías de control sociológico del museo y sus públicos. Sin embargo no lo hace acríticamente, ni desde una posición conservadora. Al contrario, siempre busca la comparación con el “museo de arte antiguo”, dando cuenta de una “fase de transición” en la que se produce una “forma revolucionaria de participación activa y directa en el contexto creador” (Zanini, W. 1972). En esta transformación del modelo institucional, el museo debe ser utilizado por los y las artistas, al mismo tiempo que se abre al contexto social y comunicacional del momento.

La experiencia de Zanini como director del MAC USP supone el establecimiento de una metodología de trabajo institucional que acompaña las nuevas actitudes frente al arte con una tradición moderno-vanguardista, presente en la colección del museo. La tensión entre la

700 Zanini participa activamente de la fundación de la AMAB en 1967 (Freire, C. 2013, 64-67). Asimismo, también participa de otros encuentros, como la Conferencia de Directores de Museos de Arte del Hemisferio, en el Metropolitan Museum de Nueva York en 1972, donde como representante del MAC USP y de la AMAB propone a sus colegas latinoamericanos la creación de la Asociación de los Museos de Arte de América Latina (Freire, C. 2013, 72).

colección y las nuevas prácticas creativas aparece siempre como un substrato frente al que actuar. En este sentido, puede decirse que Zanini cultiva un entendimiento globalizante e inclusivo del arte, que trabaja hacia una superación la idea confrontacional de las vanguardias, en la que cada movimiento artístico se opone al anterior, desdeñándolo. El director del MAC USP, por el contrario, aboga por una visión panorámica en la que el arte solo puede apreciarse al comprender todas las tendencias, históricas y actuales, en un mismo todo, en un conjunto necesariamente heterogéneo pero unificado. Su propuesta se basa, por tanto, en una constante labor conectiva, entre tradición y renovación, articulada por un constante trabajo en red, en movimiento, en comunicación y en equipo, que interioriza algunos de los postulados y modos de hacer las prácticas experimentales y conceptualistas: la atención al contexto, la especificidad temporal y espacial, el diálogo entre agentes, la interdisciplinariedad.

Este devenir abierto e inclusivo del museo bajo la dirección de Zanini toma forma con las ocho exposiciones colectivas “Jovem Arte Contemporânea” (JAC), organizadas entre 1967 y 1974. En ellas el MAC USP se abre paulatinamente a la experimentación, registrando el paso de un arte con medios y modos tradicionales a otro propositivo, interesado por los nuevos comportamientos y actitudes. Las cuatro primeras JAC funcionan mediante una convocatoria pública para la presentación de trabajos de artistas jóvenes, al modo de los salones nacionales y regionales de tradición moderna, largamente asentados en Brasil. Esas primeras JAC, como es habitual en ese tipo de certámenes, cuentan con un jurado y una premiación a una pequeña selección realizada bajo criterios de calidad (MAC USP 1967; 1968; 1969; 1970). Sin embargo, ese modelo queda obsoleto: la aparición de nuevos modos de hacer dificulta la adscripción de los trabajos artísticos dentro de las categorías habituales, y los artistas reclaman cambios en el modo de reconocimiento mediante jurados, cuyas decisiones ahora aparecen como subjetivas, personalistas y parciales. En la “JAC V” (1971), realizada con la colaboración del artista Donato Ferrari (Freire, C. 2013, 43), Zanini describe así el panorama:

El contexto de esta 5ª JAC presenta una coexistencia hostil: posiciones “conservadoras” de arte que representa/que presenta, que parecen delinarse internacionalmente en este inicio de década, se yuxtaponen/anteponen a los nuevos procesos exploratorios de la sensibilidad, a descubrimientos sensoriales, a la actuación sociológica del arte, a la comprensión implícita de la existencia, a la incorporación de la naturaleza y de los eventos urbanos, a la comunicación/información que envuelve al espectador. Se discutirá como en otras ocasiones el por qué de la entrada de ciertos artistas y la ausencia de otros. Pero los jurados son siempre el reflejo complejo de una estadística de probabilidades personales.⁷⁰¹

En esa quinta edición surgen voces de queja contra el sistema de selección y premiación, de las que Zanini es plenamente consciente antes de celebrar la muestra, como se aprecia en la cita

701 [O contexto deste 5ª JAC apresenta uma coexistência hostil: posições “conservadoras” de arte representativa/apresentativa, que parecem delinear-se internacionalmente neste início de década justapõem-se/antepõem-se aos novos processos explorativos da sensibilidade, a desvendamentos sensoriais, à atuação sociológica da arte, à implicitação da existência, à incorporação da natureza e dos eventos urbanos, à comunicação/informação envolvente do espectador. Discutir-se-á como doutras vezes o porque da entrada de certos artistas e da ausência de outros. Mas os juris são sempre o reflexo complexo de uma estatística de probabilidades pessoais] (Zanini, W. 1971a) – figura 222 –. Traducción del autor.

anterior. A pesar de ello, el sistema de premios de adquisición continúa activo⁷⁰². La crítica de arte Regina Stella recoge en prensa las polémicas que suscita la subjetividad del jurado, junto a otros problemas como la falta de espacio; su artículo describe también la voluntad del museo de transformar el reglamento de las próximas JAC, en referencia a algunas reclamaciones como el límite de edad, establecido en treinta y cinco años (Stella 1971) – figura 223 –. La intención del MAC USP de hacer evolucionar su modelo curatorial busca conectar la institución con las prácticas de los y las artistas jóvenes y, en este sentido, demuestra una escucha atenta y una inclinación crítica e investigativa hacia el arte último. No descuida tampoco su papel educacional, ya que en paralelo a la “JAC V” se celebra en el MAC USP el curso de extensión universitaria “Situações” [Situaciones], en el que se discuten las actualidades del teatro, la música, la poesía, el arte, el cine, la fotografía y la arquitectura en Brasil (Anónimo 1971b).

Entre los trabajos presentados en la “JAC V” destaca el grupo formado por Lydia Okumura, Carlos Asp, Genilson Soares y Francisco Iñarra, que recibe un “premio-estímulo” propuesto por el jurado⁷⁰³. El grupo lleva a cabo la única instalación de la exposición, *A-cerca da natureza* (1971) – figura 224 –, en cuyo título se hace un juego de palabras que puede traducirse doblemente como “sobre la naturaleza” o como “la valla de la naturaleza”. Consiste en un montaje ambiental que acompaña al público en su entrada a la muestra, compuesto por tres paneles de madera, situados en tres puntos diferentes por los que hay que pasar consecutivamente. Los paneles presentan paisajes naturales y bucólicos, de estilo y colorido pop. Están hechos de manera que el público, en ocasiones, tiene dificultad para atravesarlos, pues las partes que deben abrirse para acceder al espacio expositivo quedan ocultas por las formas pintadas con ténpera. Haciendo referencia a la ubicación del edificio en el Parque Ibirapuera, el primer panel consiste en un paisaje con plantas, nubes y un arcoíris; en el siguiente panel, las formas del primero son reconocibles, pero comienzan a abstraerse; finalmente, el tercer panel es una abstracción completa en tonos verdes y azules (Jaremtchuck 1999, 53).

Debido a que el MAC USP escucha y atiende las reclamaciones de los artistas del año anterior, la “JAC VI” (1972) supone una pequeña revolución en el campo artístico de São Paulo. Se elimina el límite de edad, y se abre la posibilidad de participación a artistas extranjeros⁷⁰⁴. En el nuevo reglamento se explicita el apoyo a propuestas que busquen “desplazar el énfasis desde el objeto producido hacia los procesos de producción”; con la finalidad de “provocar una toma

702 Son adquiridos trabajos de Paulo Andrade, Irene Buarque de Gusmão, Aieto Manetti Neto, Victor Ribeiro, Rafael Maia Rosa, Gilda Graça Couto Voght. Según carta MAC 639/71 de 30 de julio de 1971, de Walter Zanini a Miguel Reale, rector de la USP, conservada en el Archivo del MAC USP, carpeta FMACUSP_T_0100_002, documento 1_FMACUSP_T_0100_002_v1_OF_639.

703 El grupo es denominado por Zanini como “Grupo conceitual” [Grupo conceptual]. Según carta MAC 640/71 de 30 de julio de 1971, de Walter Zanini a Miguel Reale, rector de la USP, conservada en el Archivo del MAC USP, carpeta FMACUSP_T_0100_002, documento 2_FMACUSP_T_0100_002_v1_Oficio_640. Véase también el listado de premiados en el catálogo de la muestra (MAC USP 1971, s.p.) – figura 222 –.

704 En años anteriores podían exponer extranjeros que estuviesen viviendo en Brasil por un año o más. Este cambio asimila el modo de operar de las JAC al del CAYC en sus llamados internacionales, como ha sido revisado en el subapartado anterior. Asimismo, Zanini se encuentra en contacto con dos agentes todavía en Puerto Rico, Julio Plaza y Regina Silveira; Julio Plaza realiza en este mismo año la muestra de arte postal “Creación/Creation” (1972), apuntando hacia una tendencia compartida de abrir internacionalmente las propuestas a través de redes de contactos. Esta voluntad internacionalista de Zanini y Plaza servirá de base para las JAC posteriores, así como para las muestras “Prospectiva’74” (1974) y “Poéticas Visuais” (1977), que se revisan en las páginas siguientes.

de consciencia de los significados de esos procesos”, se exige a los participantes que presenten propuestas escritas para ser debatidas públicamente (MAC USP 1972a; MAC USP 1972b). Pero el mayor cambio se produce a nivel de dispositivo expositivo: buscado una inclusividad lo más amplia posible, y una selección independiente de los criterios subjetivos de un jurado, el amplio y diáfano espacio del museo se lotea⁷⁰⁵, ofreciendo completa libertad de actuación a cada participante en su zona designada. No obstante, el gran número de solicitudes hace que muchos artistas queden fuera del sorteo de lotes, generándose una nueva polémica. Algunos espacios se compran y venden, otros se ceden, o son ocupados por equipos (Krüse 1972). Las mesas de discusión se suceden, y de ellas surge uno de los cambios más importantes: los premios quedan suspendidos, sustituyéndose por partidas para investigación y producción (Lópes 2017, 165).

El trabajo del grupo compuesto por Iñarra, Okumura y Soares – esta vez sin Asp, que el año anterior solo estaba de paso por São Paulo – destaca entre muchas otras propuestas, pues su actuación se dirige de modo directo a paliar las exclusiones que el azaroso sistema de reparto ha producido. Este equipo lleva a cabo la propuesta *Incluir os excluidos* (1972), en la que aprovechan el lote que recibe Okumura para recuperar envíos de artistas que han quedado sin lote, y realizarlos. De este modo, formalizan proyectos de Jannis Kounellis, Jacques Castex, Daniel Buren, Erika Steinberg, Sérvulo Esmeraldo y Artur Luiz Piza, que de otro modo no hubiesen podido ser exhibidos. Entre otras acciones, contratan a una pianista, que cada veinte minutos toca el *Va, pensiero* de la ópera *Nabucco* de Verdi – figuras 225 y 226 –, siguiendo las instrucciones de Kounellis. La propuesta llama especialmente la atención del director⁷⁰⁶, gracias a lo cual en los años siguientes Soares e Iñarra, bajo el nombre *Arte/Ação*, trabajarán en diversas ocasiones en el museo.

“JAC VI” es en general una experiencia exitosa, aunque en su recepción crítica se recogen algunas lecturas que califican la exposición como una mezcla caótica que “parece una carpintería”, cuyas “‘obras’ resultantes de la fabricación en el propio salón fueron discutibles”; se indica también que algunos artistas, sobre todo los de más edad y mayor formación, “simpatizaron poco con el reglamento y se sintieron, en muchos casos, defraudados por un criterio en que el azar acaba distribuyendo el título de ‘artista’ a personas que no lucharon por él” (Tavares, O. 1972). No obstante, la creatividad de la metodología expositiva empleada es siempre puesta en relieve, así como la importancia que cobra el proceso frente a los acabados finales. El propio Zanini describe así la exposición:

Fue curioso. Los artistas se quedaron por allí dos semanas trabajando en sus lotes. Lo ocuparon todo.

Todos los ventanales, la rampa también [...] Todo tenía connotaciones, tenía todo un sentido emblemático.

Fue muy interesante. No se iba allí específicamente a ver la calidad del trabajo, era otra propuesta.⁷⁰⁷

705 Siguiendo una sugerencia de Donato Ferrari, se dividen mil metros cuadrados en ochenta y cuatro lotes (Lópes 2017, 161-162). Las JAC se celebran en los amplios espacios de los pabellones de la Bienal de São Paulo – diseñados por Oscar Niemeyer –, donde el MAC USP tiene entonces su sede.

706 Zanini incluso participa del trabajo del grupo, escribiendo cartas a los artistas cuyas propuestas van a ser recuperadas. Según copias de cartas, escritas en noviembre de 1973, que se conservan en el archivo del MAC USP, carpeta FMACUSP_T_0103_024.

707 [foi curioso. Os artistas ficaram lá duas semanas trabalhando em seus lotes. Ocuparam tudo. Todas as vidraças, a rampa também [...] Tudo tinha conotações, tinha todo um sentido emblemático. Foi muito interessante. Não se ia

A pesar de haber abierto la convocatoria de las JAC a artistas internacionales en 1972, la presencia de estos es todavía reducida. En la “JAC VII” (1973) se limita al francés Fred Forest, del grupo Art Sociologique – presente en la ciudad debido a la XII Bienal de São Paulo –⁷⁰⁸, el suizo Jean Ott, y el guatemalteco Arnoldo Ramírez Amaya, como puede comprobarse en el listado de participantes (MAC USP 1973a; 1973b). Esta séptima edición mantiene las transformaciones de la edición anterior, que incluso se piensa que pueden integrarse de manera continua en el programa del museo – lo cual no llega a materializarse –⁷⁰⁹. Sin embargo, la edición de 1974, “JAC VIII”, con muchos menos participantes, sí presenta un listado con alto grado de internacionalización⁷¹⁰. “JAC VIII” es la última exposición de la serie, y aunque resulta en una muestra de alto interés en la que el arte conceptualista tiene un destacado lugar, y cumple con el criterio de visibilidad internacional que Zanini quiere promover, el propio director disculpa la falta de organización en su texto de presentación:

En 1973 pensábamos en una JAC futura de etapas constantes a lo largo de los meses. La realización de Prospectiva 74 absorbiendo muchas energías y otros factores, como una cierta retracción de los artistas, nos llevaron a este nuevo y único encuentro anual. Entre el material enviado, decidimos programar trabajos y propuestas de predominante inclinación hacia lo conceptual, resultando un evento de ideas que es evidentemente un poco fragmentario. [...] Estamos fuera de lo representacional y en un territorio post-formalista, preocupados con la proposición del lenguaje al nivel semiológico.⁷¹¹

Como se aprecia en las palabras de Zanini, la metodología de las JAC está en constante reelaboración, e incluso se llega a entender como un proceso que debería durar más que un solo evento de unos pocos días. La deriva hacia las nuevas actitudes artísticas responde a un sentimiento colectivo en las artes más conceptuales del momento, que es detectado por el MAC USP, a cuya propuesta responden los artistas jóvenes en masa. Del anterior trayecto del museo a

lá específicamente ver a qualidade do trabalho, era outra a proposição] (Freire, C. 2013, 38). Traducción del autor.

- 708 Forest propone para la “JAC VII” una manifestación por el centro de São Paulo, en la que los manifestantes portan pancartas completamente blancas. Los participantes de esa acción en el espacio público acaban siendo detenidos, aunque sin graves consecuencias, dando cuenta del ambiente represivo de la dictadura brasileña (Anónimo 1973).
- 709 Así lo sugiere Zanini en el texto de presentación de la muestra, en el que demuestra el posicionamiento progresista del MAC USP y sus colaboradores, incluso para instituciones fuera de Brasil: “el artista debe intervenir en los problemas de la estructuración del museo”, afirmó Donato Ferrari en su comunicación en el coloquio del ICOM, en 1972, en Polonia, provocando un debate en el que dirigentes de museos de varios países asumieron una actitud contraria [‘o artista deve intervir nos problemas da estruturação do museu’, afirmou Donato Ferrari em sua comunicação no colóquio do ICOM, em 1972, na Polónia, provocando um debate onde dirigentes de museus de vários países assumiam uma atitude contrária] (Zanini, W. 1973). Traducción del autor.
- 710 Con la presencia destacada de artistas de los Estados Unidos, Alemania, Hungría, España, Argentina o Uruguay, entre otros. Los participantes españoles, ambos residentes en Nueva York, son Muntadas, que presenta unas fotocopias de su proyecto *Confrontations* [Confrontaciones] (1974) – figuras 78a, 78b y 78c –; y Francesc Torres, con el proyecto *Weight subtraction. A non-objective approach to a physical phenomenon* [Sustracción de peso. Una aproximación no objetiva a un fenómeno físico] (1972-1973) – figura 227 – (MAC USP 1974a).
- 711 [Em 1973 pensávamos numa JAC futura de etapas constantes ao longo dos meses. A realização da Prospectiva 74 absorvendo muitas energias e mais outros fatores, como uma certa retração dos artistas, nos levaram a este novo e único encontro anual. Dentre o material enviado, decidimos programar trabalhos e propostas de prevalente endereçamento para o conceitual, resultando um evento de ideias que é evidentemente um pouco fragmentário [...] Estamos fora do representacional e num território pós-formalista, preocupados com a proposição da linguagem ao nível semiológico] (Zanini, W. 1974a). Traducción del autor.

través de las JAC se pueden extraer dos puntos de inflexión que resumen el proceso. El primero, entre 1971 y 1972, con la flexibilización de las reglas del certamen entre la “JAC V” y la “JAC VI”. En el paso de una a otra, el dispositivo expositivo se adapta a los requerimientos de los artistas jóvenes, con sus nuevos modos de entender la práctica artística, que poco tienen que ver con una museografía tradicional. Un segundo momento sucede en la “JAC VIII”, en 1974, cuando tras una gran efervescencia local, el interés de los artistas brasileños desciende, pero al mismo tiempo la voluntad experimental del MAC USP trasciende las fronteras nacionales. El resultado es una exposición más comisariada que las dos anteriores, basada en una selección cuidada de las propuestas recibidas, y con un peso internacional mucho más fuerte que se ve reforzado por la colaboración de Julio Plaza⁷¹² y Regina Silveira, quienes recién retornados de Puerto Rico en 1973 empiezan a colaborar con Zanini. En Mayagüez, Plaza ha realizado “Creación/Creation” (1972), una de las primeras muestras internacionales de arte-correo, y dispone de amplios contactos artísticos a ambos lados del Atlántico. Sin duda, su red relacional resulta de gran importancia para “JAC VIII”, y para algunas muestras posteriores, mucho más internacionales que las anteriores, como “Prospectiva’74” (1974) (Freire, C. 2013a, 43-46; 2013b, 69).

“Prospectiva’74”, realizada entre el 16 de agosto y el 16 de septiembre de 1974, es una de las principales contribuciones de la colaboración de Plaza en el MAC USP de Zanini – figura 229 –. El español-brasileño actúa como co-organizador de la muestra, que se pone en marcha a través de una llamada a propuestas dirigida a un extenso entramado de agentes internacionales. El listado de agentes es aportado en parte por el propio MAC USP, pero sobre todo por Plaza, como ha sido señalado⁷¹³. La metodología cambia respecto a las exposiciones JAC. Ya no se abre una convocatoria y se espera de forma pasiva a la recepción de trabajos, sino se realiza una *selección prospectiva* – como el propio título indica –, invitando activamente a artistas de veinte países por vía postal⁷¹⁴. Se aprovecha así el impulso conectivo y relacional preexistente en el campo artístico mundial, obteniéndose alrededor de ciento cincuenta trabajos, todos conceptualistas e *intermedia*. El propio Plaza describe la exposición del siguiente modo:

PROSPECTIVA’74 existe como proceso y no como institución.

PROSPECTIVA’74 pone en evidencia el aspecto semiológico vs. estético de la producción artística actual.

PROSPECTIVA’74 trae una serie de propuestas que contribuyen fuerte y objetivamente para la valorización de la IDEA en el arte, perdida por la valorización de este como objeto de consumo.

712 Como muestra de la implicación de Plaza, valga señalar que incluso realiza el diseño y la maquetación de los materiales visuales de “JAC VIII” (Plaza 1994, 29) – figura 228 –.

713 Cristina Freire recoge que además se pide que cada participante proponga a otro artista para ser incluido en la exposición, duplicando la red de agentes (Freire, C. 2011a, 9).

714 Estados Unidos, Canadá, México, Japón, Argentina, Uruguay, Paraguay, Italia, Francia, España, Portugal, Suiza, Bélgica, Dinamarca, Holanda, Austria, Hungría, Polonia, Checoslovaquia y Brasil. La lista de artistas presentes es larguísima, con nombres como Hervé Fischer (Francia); János Urbán y Endre Tót (Hungría); Petr Štembera y Jirí Valoch (Checoslovaquia); Luis Camnitzer (quien escribe desde Alemania); Luis Pazos, Horacio Zabala, Edgardo Antonio Vigo y Jorge Glusberg (Argentina); Klaus Groh y Wolf Vostell (Alemania); Isidoro Valcárcel Medina, Luis de Pablo, José Luis Alexanco, Muntadas, José María Iglesias, Joan Rabascall y Josep Ponsatí (España); Clemente Padín (Uruguay); Lourdes Castro (Portugal); Yutaka Matsuzawa (Japón); Maurizio Nannucci (Italia); Krzysztof Wodiczko y Jaroslaw Koslowski (Polonia); Felipe Ehrenberg (México); Ulises Carrión (Holanda); Anna Bella Geiger, Genilson Soares, Francisco Iñarra, Ángelo de Aquino, Sérvulo Esmeraldo, Vera Chaves Barcellos, Regina Silveira y Julio Plaza (Brasil) (MAC USP 1974b).

PROSPECTIVA'74 codifica una actitud o pensamiento de PROSPECCIÓN, manifiesta de modo cuantitativo en el mundo actual por los artistas no insertos en los circuitos de consumo convencionales [...]

PROSPECTIVA'74 ha sido posible gracias a una comunicación a nivel internacional entre artistas, que han demostrado un espíritu de cooperación y de autogestión, solo posible cuando existe el concepto de INFORMACIÓN y no el de mercancía [...] ⁷¹⁵

Como puede apreciarse en la cita anterior, la preocupación por el contexto de avance de la sociedad de masas y de consumo empuja a Plaza a ubicar tanto el dispositivo expositivo como los trabajos recibidos más allá de las operaciones artístico-mercantiles. Entrados los setenta, comienza a adivinarse una cierta saturación de arte conceptual, ya en clara vía de institucionalización; el artista español-brasileño, quien viaja extensivamente por el espacio sudatlántico pero también hacia fuera – Europa y los Estados Unidos –, es consciente de los últimos movimientos del campo del arte: de las experiencias conceptuales, su institucionalización y de una deriva general en dirección al mercado, paralela al avance global de la economía de los bienes de consumo. Por ello insiste en destacar la importancia del proceso colaborativo, la idea y el significado antes que lo estético o lo comercial como baremos para valorar “Prospectiva’74”.

Las propuestas recibidas se materializan con medios portátiles, en muchos casos consistentes en documentaciones o instrucciones, que pueden remitirse por correo o construirse *in situ* al modo de prácticas *post-studio*. Por tanto, no son – solo – tradicionales, sino *intermedia*: fotografías y documentos, fotocopias, diapositivas, mapas, filmes super-8 y 16 mm, publicaciones de artista, trabajos gráficos, poesía experimental y mezclas de los anteriores. Los artistas cuyas propuestas han ilustrado hasta aquí el recorrido por la actividad del MAC USP, Okumura, Soares e Iñarra, pueden servir de nuevo como ejemplo. Okumura envía documentación sobre uno de sus trabajos geométricos espaciales y ambientales, en el cual aprovecha el triedro formado por dos paredes y el suelo para generar una instalación – figura 230 –; Soares presenta una retícula en la que yuxtapone fotografía y dibujo, comparando ambos medios – figura 231 –; e Iñarra propone un trabajo de documentación en proceso, con el que dar cuenta de su presencia física y de las propuestas de otros artistas en la exposición – figura 232 – (CAYC 1974b, s.p.). Los trabajos y documentos recibidos se disponen en sala directamente sobre los muros, de un modo no aurático, sino de corte utilitario y conceptual, completándose la exposición con pases de películas y diapositivas (Freire, C. 2011a, 9-10). Es importante mencionar que se reserva un gran espacio mural para exhibir los sobres en los que llegan las propuestas, destacando así la vinculación con el arte-correo y, al mismo tiempo, dando cuenta del propio mecanismo de funcionamiento del dispositivo expositivo, que opera mediante un intercambio constante de información y objetos a través de los medios de comunicación y transporte. El propio Zanini destaca los aspectos

715 [PROSPECTIVA'74 existe como processo e não como instituição. / PROSPECTIVA'74 coloca em evidência o aspecto semiológico vs. estético de produção artística atual. / PROSPECTIVA'74 coloca uma série de propostas que vêm contribuir forte e objetivamente para a valorização da IDEIA na arte, perdida pela valorização deste como objeto de consumo. / PROSPECTIVA'74 codifica uma atitude ou pensamento de PROSPECÇÃO, manifesta quantitativamente no mundo de hoje pelos artistas não inseridos nos circuitos de consumo convencionais [...]. / PROSPECTIVA'74 tem sido possível graças a uma comunicação em nível internacional entre artistas, que têm demonstrado um espírito de cooperação e de autogestão, só possível quando existe o conceito de INFORMAÇÃO e não o de mercadoria. [...]] (Plaza 1974). Traducción del autor.

tecnológicos y comunicativos de la muestra:

Esta exposición en el MAC, pensada desde mediados de 1973, pretende traer a nuestro público una amplia visión del lenguaje resultante de los nuevos medios. Más allá de la pintura y de otras categorías tradicionales de expresión plástica, contestadas con energía creciente en la década pasada, y próxima a las motivaciones conscientes del arte corporal, la exploración de múltiples canales de comunicación tecnológica es una característica fundamental del arte de los años 70, su forma lúcida y coherente de integración en los demás vectores prospectivos de la sociedad actual.⁷¹⁶

Como apunta Zanini, el factor comunicacional, relacionado con los nuevos medios tecnológicos, es muy relevante en la muestra. Así lo recoge también la crítica de arte, en general positiva. Ernestina Karman indica que “Prospectiva’74” es la primera exposición de este tipo en Brasil, y destaca el abandono de los modos de hacer tradicionales para avanzar hacia un arte basado en la idea, en un sentido post-duchampiano, que analiza la sociedad contemporánea (Karman 1974). Alberto Beuttenmuller insiste en el uso extensivo y crítico de los nuevos medios:

En una sociedad de consumo el arte ha pasado a ser también consumido [...] la vanguardia creativa procura huir de ello, creando propuestas que son verdaderas contrapropuestas, empleando lenguajes propias de los media [...] todo dentro de un concepto de comunicación, muchas veces con criterios de contra-cultura.⁷¹⁷

Ese sentido contracultural es también apuntado por el crítico Roberto Pontual, quien destaca rasgos de importancia como la heterogeneidad de los contenidos o la búsqueda de una relación arte-tecnología que se basa en un posicionamiento “de David contra Goliat”; esto es, que aprovecha los propios medios tecnológicos para proporcionar “pequeñas pero profundas estocadas” a la extensión de la tecnología en la sociedad. Pontual, haciendo un juego de palabras con el título, describe “un cierto aire ya retrospectivo” en la muestra. La ubica en una genealogía que, partiendo de la poesía visual, muy conocida en Brasil desde décadas atrás, evoluciona en las reconocidas exposiciones de arte conceptualista “When Attitudes Become Form” [Cuando las actitudes se vuelven forma] (1969), comisariada por Harald Szeemann en Berna, e “Information” (1970), organizada por Kinasthon McShine en el MOMA de Nueva York. En un gesto crítico, irónico pero al mismo tiempo halagador, Pontual reproduce parte de la introducción del catálogo de esta segunda exposición, alegando que puede servir también como presentación para “Prospectiva’74” (Pontual 1974).

716 [Esta exposição do MAC, pensada desde meados de 1973, procura trazer ao nosso público uma ampla visão da linguagem resultante dos novos media. Para além da pintura e de outras categorias tradicionais da expressão plástica, contestadas com energia crescente na década passada, e, ao lado das motivações conscientizadoras da arte corporal, a exploração de múltiplos canais da comunicação tecnológica é uma característica fundamental da arte dos anos 70, a sua forma lúcida e coherente de integração aos demais vetores prospectivos da sociedade do presente] (Zanini, W. 1974b). Traducción del autor.

717 [Numa sociedade de consumo a arte passou a ser também consumida [...] a vanguarda criativa procura fugir disso, criando propostas que são verdadeiras contrapropostas, empregando linguagens próprias dos media [...] tudo dentro de um conceito de comunicação, muitas vezes com critérios de contra-cultura] (Beuttenmuller 1974). Traducción del autor.

Sin embargo no haría falta salir del espacio sud-atlántico, ni mirar hacia atrás en el tiempo, como hace Pontual, para encontrar ejemplos de metodologías curatoriales similares. Dentro del circuito institucional latinoamericano, también el CAYC realiza prospecciones de arte conceptualista, como ha sido indicado en el subapartado anterior. A pesar de ello, la crítica brasileña de arte del momento no reconoce esta vinculación con el país vecino, demostrando un desconocimiento local del entramado de centros que apoyan al arte último. En cierto modo, el circuito institucional funciona en estos primeros años setenta volcado hacia su interior, y sus actividades y postulados son desconocidos para gran parte del público, sobre todo aquel no envuelto en las últimas actitudes artísticas. “Prospectiva’74”, aunque realizada en una institución de tipo diferente al CAYC, se aproxima a los modos de actuación de “Arte de sistemas” y sus exposiciones derivadas. Ambas comparten un dispositivo curatorial similar, que opera mediante un llamado a la participación dirigido a una red selecta de agentes internacionales; también unos modos museográficos experimentales, sin ornamento, que destacan en la exposición los aspectos comunicativos y portátiles de los proyectos recibidos; así como una voluntad de desbordar la tradición moderno-vanguardista tanto desde el arte como desde la curadoría. Incluso los listados de nombres de agentes creativos que participan en esas exposiciones son similares⁷¹⁸.

Pero los vínculos entre el MAC USP y el CAYC se extienden más allá de las coincidencias metodológicas en “Arte de sistemas” – y sus versiones posteriores – y “Prospectiva’74” (1974). El interés en las prácticas conceptualistas y con nuevos medios es otro punto común, que en el caso del centro argentino se encuentra en los propios orígenes de la institución, pero en el museo paulista se adquiere en los primeros años setenta⁷¹⁹. A pesar de la coincidencia temática, el MAC USP debe responder a su propósito inicial de mantener y ampliar una colección pública de arte, cosa que el CAYC no tiene entre sus finalidades. Tras “Prospectiva’74”, el MAC USP celebra muestras como “Multimedia II”, celebrada entre el 4 de marzo y el 4 de mayo de 1976⁷²⁰, y “Multimedia III”, del 9 de junio al 8 de agosto de ese mismo año⁷²¹. La primera está dirigida a

718 Entre otros, los artistas españoles Muntadas e Isidoro Valcárcel Medina, que participan en “Prospectiva’74”, son dos casos de agentes que circulan tanto por el MAC USP como por el CAYC entre 1975 y 1976. En estos centros realizan prácticas conceptualistas, como ha sido descrito en otro lugar de esta investigación, estrechamente relacionadas con los nuevos medios, como el vídeo. Valcárcel Medina realiza su única video-instalación en el CAYC en 1976. Recuérdese también la relación de Muntadas con el medio-vídeo. Viaja con por Latinoamérica con su Portapak, y además de realizar su *Acción/Situación: Hoy. Proyecto a través de Latinoamérica* (1975-1976), participa en el CAYC de las mesas “Comunicación y medios masivos” y “Comunicación y arte” dentro del “Primer coloquio latinoamericano de la comunicación”; y en el MAC USP de un seminario sobre el medio-vídeo. Véanse los subapartados 1.3.2., “Muntadas y Valcárcel Medina a través de Latinoamérica: dispositivos conceptuales cuasi-antropológicos”, y 2.3.2., “El Portapak viajero de Muntadas: un equipo portátil que genera encuentros a ambos lados del Atlántico”.

719 Recuérdese que el MAC USP se encuentra en estos momentos en pleno proceso de adquisición de material de vídeo, por lo cual la importancia de la relación arte-tecnología-comunicación es de suma importancia en estos años; véase el subapartado 2.3.3., “La institucionalización del vídeo en el contexto las reclamaciones por un Nuevo Orden Mundial de la Información y Comunicación”.

720 Participan los brasileños Ángel de Aquino, Amélia Toledo y Regina Silveira, los polacos Jerzi Trelinski y Jaroslaw Koslowski, el polaco-alemán Klaus Groh, los checos Karel Miler y Julius Koller, el argentino Edgardo Antonio Vigo, los franceses Hervé Fischer y Gérard Duchéne, el sueco Mallander, el suizo Jean Scheurer, el inglés Tim Jones, el italiano Ugo Carrera y el brasileño-español Julio Plaza (Yamagishi 1976a).

721 Participan el portugués-brasileño Artur Alipio Barrio, el yugoslavo Csernik Attila, el húngaro Imre Bak, el español Jaume Xifrà, los checos Petr Štembera, Juraj Melis y Jirí Valoch, el alemán-francés Jochen Gerz, el finés Juhani Takalo-Dskola, la portuguesa Lourdes Castro, los polacos Ladislaw Jurkiewicz y Maria Michalowska, el alemán Peter Vogel, y la brasileña Regina Silveira (Yamagishi 1976b).

las experimentaciones conceptualistas con el lenguaje y la poesía visual, mientras que la segunda se centra en la fotografía conceptual. Organizadas por Harumi Yamagishi en colaboración con Zanini, estas exposiciones dependen del acervo conceptual que el museo ha sumado a su colección a través de los contactos nacionales e internacionales con artistas. Respondiendo a la finalidad del museo universitario, “Multimedia II” y “Multimedia III” tienen la doble intención de valorar y difundir el acervo, y de crear un interés sobre las últimas experimentaciones en arte, que todavía enfrentan dificultades para su aceptación en el contexto local. En el MAC USP, por tanto, las prácticas conceptualistas son invitadas a entrar en el museo, no solo desde eventos efímeros relacionados con los artistas jóvenes, sino en un programa extenso de reconocimiento, pionero de estos modos de hacer en el espacio sud-atlántico, que los considera coleccionables, conservables y utilizables para su difusión en el contexto una institución con vocación pública y experimental.

Las distintas tensiones del campo artístico brasileño frente a los modos de hacer del MAC USP quedan en relieve a través de la comparación de dos comentarios críticos aparecidos en prensa sobre la muestra “Multimedia III”. La crítica de arte Sheila Leirner da cuenta de la dificultad que tienen esas prácticas conceptualistas para ser aceptadas, por ir más allá del arte tradicional. Para explicarlas, enumera las características propias del arte conceptual, proponiendo un listado bastante completo: interdisciplinariedad, “desmaterialización”, alejamiento del mercado, posicionamiento subversivo, etcétera. Señala el importante papel del MAC USP en el contexto nacional, que “actúa como un centro de polarización donde convergen las realizaciones artísticas actuales del mundo entero” (Leirner 1976). En las antípodas de esa aceptación se encuentra la crítica de Jacob Klintowitz, quien no parece entender nada y así quiere demostrarlo: el propio título de su artículo indica que la muestra es “basura”⁷²². En “Multimedia III” este crítico encuentra las fotografías y documentaciones conceptualistas de “pésima calidad técnica”, apelando a la tradición de la fotografía y el cine para señalar lo poco innovador de la propuesta. El crítico, inmune a la curiosidad, incluso exhibe su desconocimiento como un valor interpretativo, preguntándose retóricamente: “¿Qué será multimedia?”. Tal y como Leirner repite los tópicos explicativos del arte conceptual, paulatinamente asentados, Klintowitz hace lo propio con los aspectos negativos, señalando el descuido de la técnica, por ejemplo, o una supuesta contradicción en el hecho de querer destruir la perennidad de la obra tradicional para pasar acto seguido a grabar y fotografiar *happenings* y propuestas efímeras. El irónico pie de la fotografía que acompaña al artículo demuestra perfectamente la incompreensión de Klintowitz, ya que aún involuntariamente parece explicar la exposición mucho mejor que el propio artículo: “La idea: hacer del registro de la obra una obra en sí” (Klintowitz 1976).

Frente a ese tipo de reticencias del campo artístico para reconocer positivamente las prácticas conceptuales, el CAYC y el MAC USP buscan apoyo mutuo, dentro del “circuito institucional” latinoamericano. Tal y como los agentes artísticos individuales buscan afinidades en sus contextos, pero también fuera de ellos, estas instituciones entran en contacto y colaboran partiendo de problemáticas comunes. Ya en 1972 Zanini y Glusberg intercambian datos sobre Joseph Kosuth, y conversan para compartir gastos e invitar conjuntamente a artistas como Daniel Buren; asimismo, negocian la itinerancia de muestras propias, como “Hacia un perfil

722 El artículo se titula “A teoria na prática – um lixo” [La teoría en la práctica – una basura] (Klintowitz 1976).

del arte latinoamericano”⁷²³, aunque esos movimientos no llegan a realizarse. En 1973 Zanini todavía califica ese intercambio como “un deseo” en “tiempos difíciles”⁷²⁴. Al mismo tiempo, algunos agentes brasileños circulan por el CAYC, como Aracy Amaral⁷²⁵, Antonio Dias, Angelo de Aquino⁷²⁶, Julio Plaza o Regina Silveira⁷²⁷, colaborando en el cruce de informaciones entre el centro argentino y el MAC USP. La fluidez de las comunicaciones y los intercambios es notable, y culmina en la exposición “Década de 70” (1976) – también presentada con el título “The Seventies” – (CAYC 1976c) – figura 62 –. Organizada por el CAYC, la muestra se exhibe en las dependencias del MAC USP⁷²⁸, exhibiendo propuestas conceptualistas de artistas de 25 países. Supone una especie de resumen de las prácticas artísticas dirigidas hacia el arte conceptual de la última década, e incluye a algunos artistas que han circulado entre una y otra institución, como los brasileños arriba mencionados – De Aquino, Plaza y Silveira –, el uruguayo Clemente Padín, los argentinos del Grupo de los trece, el español Isidoro Valcárcel Medina, el húngaro Gyorgy Galantai, el checo Jirí Valoch, o el polaco Jarosław Kozłowski.

Ese año 1977 es el año del vídeo en el MAC USP. Los esfuerzos realizados entre 1975 y 1976 para comprar equipamientos a través de la artista Letícia Parente dan finalmente sus frutos⁷²⁹. Ese año se impulsan distintos eventos sobre el medio-vídeo en el MAC USP, coordinados por la colaboradora Cacilda Teixeira da Costa, como las muestras “7 artistas do vídeo”, en el mes de mayo⁷³⁰; u “8 vídeos de Sonia Andrade”, en septiembre (MAC USP 1977d). El artista Jonier

-
- 723 Según cartas conservadas en el Archivo del MAC USP, carpeta FMACUSP_T_0046_003: de Jorge Glusberg a Walter Zanini, fechada a 16 de marzo de 1972, documento 1_FMACUSP_T_0046_003_v1_Carta_16031972; MAC 163/72 de 20 de marzo de 1972, de Walter Zanini a Jorge Glusberg, documento 2_FMACUSP_T_0046_003_v1_OF163_28031972; de Jorge Glusberg a Walter Zanini, fechada a 21 de noviembre de 1972, documento 4_FMACUSP_T_0046_003_v1_Carta_23061972; de Jorge Glusberg a Walter Zanini, fechada a 23 de junio de 1972, documento 5_FMACUSP_T_0046_003_v1_Carta_21111972.
- 724 Seguramente a los contextos de dictadura. Según carta MAC 737/73 de 25 de septiembre de 1973, de Walter Zanini a Jorge Glusberg, conservada en el Archivo del MAC USP, carpeta FMACUSP_T_0046_003, documento 8_FMACUSP_T_0046_003_v1_OF73_25091973.
- 725 Aracy Amaral comisaria “Exprojeção 73” (1973) en el CAYC, una muestra de filmes de dieciséis artistas brasileños (CAYC 1973i) – figura 233 –. Tras esta visita de Amaral a Buenos Aires, Glusberg escribe a Zanini, indicando: “entiendo los problemas que Ud. pueda tener con ‘determinadas obras de la muestra Perfil Latinoamericano’. Por eso es que le ofrezco para el año 1974, cuatro muestras colectivas que yo armé personalmente en cuatro países socialistas: Hungría, Polonia, Checoslovaquia y Yugoslavia [...] Las obras en cuestión [...] son absolutamente apolíticas”. Según carta de 12 de diciembre de 1973, de Jorge Glusberg a Walter Zanini, conservada en el Archivo del MAC USP, carpeta FMACUSP_T_0046_003, documento 18_1_FMACUSP_0046_003_v1_Carta_12121973_1. La historiadora Katarzyna Cytlak ha reseñado también este intercambio (Cytlak 2018, 74-75).
- 726 Ángel de Aquino expone en el CAYC en noviembre de 1973 (CAYC 1973j) – figura 234 –. Meses antes, en septiembre, Zanini escribe a Glusberg para informar de sus actividades en “tiempos difíciles”, al mismo tiempo que para presentarle a Anna Bella Geiger para una posible exposición. Según carta MAC 737/73 de 25 de septiembre de 1973, de Walter Zanini a Jorge Glusberg, conservada en el Archivo del MAC USP, carpeta FMACUSP_T_0046_003, documento 8_FMACUSP_T_0046_003_v1_OF73_25091973.
- 727 Plaza y Silveira exponen sus trabajos en el CAYC en julio de 1975 (CAYC 1975f; 1975g; 1975h; 1975i) – figuras 55, 56, 57 y 58 –.
- 728 Un año después también se muestra en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM, en México (CAYC 1977b).
- 729 La correspondencia entre Parente y Zanini se conserva en el Archivo del MAC USP, carpeta FMACUSP_T_0047_002.
- 730 Muestra del grupo de artistas de Rio de Janeiro coordinado por Anna Bella Geiger – Fernando Cocciarale, Ivens Olinto Machado, Letícia Parente, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff y Sonia Andrade –, quienes se dedican al videoarte desde 1974 (MAC USP 1977c).

Marin, que representa a Colombia en la XIV Bienal de São Paulo (1977), organiza “Videopost”, un proyecto en el que aúna las metodologías de arte-correo y el vídeo. Solicita a una selección de artistas de su red personal que le remitan instrucciones para realizar una propuesta a ser grabada en vídeo⁷³¹. Con las instrucciones y materiales recibidos – por ejemplo, Padín propone una *Campaña de sensibilización estética* (1977)⁷³² –, Marin monta una cinta de hora y media de duración, en la que busca reducir el vídeo a su mera capacidad documental, al servicio de la difusión de propuestas conceptualistas sugeridas por correo (MAC USP 1977e). Asimismo, en el MAC USP se organiza un grupo local de investigación y producción de vídeo, con el material tecnológico del museo. Con este grupo, Cacilda Teixeira coordina la propuesta “VideoMAC”, un vídeo colectivo realizado en base a cortes de cinco minutos de *videotape* puestos a disposición por el museo⁷³³. Partiendo de la voluntad de “motivar y estimular a los artistas” para que empleen el “lenguaje específico” del vídeo, el museo fomenta la experimentación creativa y el aprovechamiento de las especificidades del medio; de este modo, algunas propuestas son grabadas y regrabadas varias veces, así como otras se apropian de materiales de la televisión comercial, resultando en un trabajo colectivo que es exhibido en el Espaço B del museo (MAC USP 1977f).

Ese nuevo espacio expositivo, el Espaço B, es una de las propuestas más significativas de Zanini en su periodo de dirección del MAC USP. Ese mismo 1977 persevera en su voluntad de acompañar las últimas investigaciones artísticas con aquellas prácticas más tradicionales. Por un lado están los conceptualismos y los nuevos medios; por otra parte, los modos tradicionales del arte representados en la colección, que también experimentan un proceso de renovación mediante la inclusión de técnicas y materiales nuevos en las últimas experiencias disciplinarias contemporáneas. Equilibrando esas dos vertientes, Zanini pone en marcha dos espacios diferenciados, en los que explicita el apoyo del museo a ambas derivas del arte contemporáneo. En el Espaço A caben las últimas experiencias plásticas con medios pictóricos o escultóricos⁷³⁴, mientras que en el Espaço B quedan representados los nuevos comportamientos y actitudes conceptualistas⁷³⁵. Esta separación en dos espacios propuesta por Zanini supone el despliegue

731 Responden a la propuesta el venezolano Itamar Martínez; los franceses Rachid Koraichi, Grupo Unterl, Jean Kuhl, Alain Snyers, Fred Forest y Hervé Fischer; los uruguayos Oscar Caraballo y Clemente Padín; los italianos Antonio Ferro y Romano Pelli; el japonés Mukata Takamura; el argentino Edgardo Antonio Vigo; el alemán Klaus Groh; y el polaco Pawel Petasz.

732 Esta, en una primera propuesta, consiste en filmar la realización de un gran mural con afiches que conforman un degradado de colores, con las inscripciones “Campaña de sensibilización estética” y “Comisión estética ‘Piet Mondrian’”. Los textos son posteriormente corregidos, radicalizándolos para que digan: “Campaña de sensibilización política”, “Justice!” y “Comisión política ‘Ché’” (Padín 1976b) – figuras 235a y 235b –. Sin embargo, finalmente se realiza otra versión de la propuesta: poner una reproducción de un cuadro de Mondrian en la calle, que aparece con pintadas políticas unos días después (Marin 1977).

733 Participan Carmela Gross, Flávio Pons, Gabriel Borba, Gastão Magalhães, Ivens Olinto Machado, Julio Plaza, Leticia Parente, Regina Silveira y Sonia Andrade, como consta en el *Boletín Informativo n.º 377* conservado en el Archivo del MAC USP, carpeta FMACUSP_T_0047_010, documento 2_MACBI_19771207_377X. Recientemente se ha retomado esta propuesta curatorial en una muestra en el MAC USP, comisariada por Roberto Moreira S. Cruz. La exposición en línea puede visitarse en: <<http://video.mac.usp.br/>> [Consultado: 9 de agosto de 2020].

734 En el primer espacio exponen, durante todo el año 1977, Ubirajara Ribeiro, Nicolas Vlavianos, Judith Lauand, João Suzuki, Dario Chiaverini, y el español Paco Conesa (MAC USP 1983, 69).

735 En el ámbito conceptualista, exponen *Arte/Ação* – Genilson Soares y el brasileño-español Francisco Iñarra –, Gabriel Borba, Ângelo de Aquino, Mauricio Fridman, Julio Plaza, Flávio Pons y Cláudio Goulart, Anésia Pacheo e Chaves, y Marta Minujín, además de exhibirse vídeos de Norma Bahia, Rita Moreira, artistas argentinos del CAYC y Jonier Marín (MAC USP 1983, 69).

final de una estrategia del director del museo para tratar de informar y generar interés sobre el arte último en un contexto que encuentra difícil acceder a los postulados más actuales, sean en referencia a los nuevos medios y el arte conceptual, o a las técnicas tradicionales renovadas con materiales industriales y modos de hacer procesuales y espaciales⁷³⁶. Este intento inclusivo, de acompañamiento de todas las últimas tendencias bajo un solo concepto de arte contemporáneo totalizante, es de interés por realizarse en un museo como el MAC USP, en el espacio sud-atlántico.

Valga como ejemplo de ese acompañamiento la revisión de dos de las muestras que tuvieron lugar en ambos espacios. Del 31 de marzo al 20 de abril de 1977 tiene lugar la primera muestra en el Espaço B, una exposición de Soares e Iñarra, quienes aportan algunos trabajos proposicionales, realizados o no, mediante la presentación de documentaciones, esquemas y anotaciones, al modo conceptual – figuras 236a, 236b y 236c –. Algunos trabajos se basan en deformaciones perspectivas propuestas para espacios públicos como *Circumferência com sombra* (1976) – en el que simulan un gran círculo con su sombra en el techo del MAM RJ (MAC USP 1977g) –, o *Dualidade MAM/MAC* (1977) – trabajo no realizado en el que proponen pintar la parte exterior de la marquesina del MAM SP, que se ve desde las dependencias del MAC USP, simulando que una estructura situada en el techo levita (Anónimo 1977)–. Tal vez los trabajos más relevantes de Soares e Iñarra son aquellos que realizan mediante la apropiación de obras de la colección del MAC USP, poniendo en relieve la relación tensa entre las nuevas tendencias conceptualistas y la colección vanguardista del museo. Entre ellos destacan *Encontro com a pedra Event* [Encuentro con la piedra Event] (1975) y *Presente de natal* [Regalo de Navidad] (1975), instalaciones improvisadas y series de fotos realizadas con trabajos de Chihiro Shimotani sacados de su lugar en las salas del museo sin pedir permiso⁷³⁷. O también *Ênfase a escultura* [Énfasis en la escultura] (1977), instalación en la que suspenden los cuartos traseros de una gran escultura de bronce de Marino Marini, *Grande cavalo* [Gran caballo] (1951), multiplicando el efecto patético de la figura. De modo diferente, en el Espaço A la última exposición del ciclo es “Dinâmica do corpo

736 Mientras que una parte reducida de la crítica sí comprende la propuesta de Zanini, los medios generalistas no perciben la diferencia entre los Espaços A y B, como demuestra un artículo en el que se califican las exposiciones simultáneas de Ubirajara Ribeiro (Espaço A) y Gabriel Borba (B) como “conceituais” [conceptuales] (Zanini, I. 1977); la difusión a grandes capas de la población resulta compleja. El primer artista, Ribeiro, expone experimentos con acuarela, acrílico, óleo y poliéster, así como una serie de litografías, investigando nuevas posibilidades de lenguajes tradicionales, como se indica en el folleto de la muestra: “Plásticamente, Ubirajara, se interessa por la pintura. Pero a partir de un momento dado, sus investigaciones se abren hacia nuevos caminos. Lo tradicional ya no le motiva. La pintura se transforma en objeto. Haciendo uso de objetos extemporáneos, construye imágenes otras, proponiendo una visión semántica nueva. En esos objetos se integra, también, el marco” [Plásticamente, Ubirajara, tem seus interesses voltados a pintura. Mas a partir de um dado momento, suas pesquisas abrem-se para novos caminhos. O tradicional já não o prende. A pintura transforma-se em objeto. Lançando mão de objetos extemporáneos, constrói imagens outras, propondo uma visão semântica nova. A esses objetos integra-se, também, a moldura] (MAC USP 1977a). En paralelo, Borba es netamente conceptualista, como se expresa en el folleto de la muestra a través de la reproducción de una carta que este escribe a Zanini: “un aspecto de esa línea de trabajo es establecer modelos precisos de relación entre personas y entre personas y cosas [...] otro aspecto es que actitudes interesantes son visibles, con cierta frecuencia, en la vida. Esas actitudes son interesantes justamente cuando son encaradas como hechos simbólicos y no apenas como hechos prácticos. Volverlas modelos de actitud significa reconstruirlas de modo expresivo y divulgable” [um aspecto dessa linha de trabalho é estabelecer modelos precisos de relação entre pessoas e entre pessoas e coisas [...] um outro aspecto é que atitudes interessantes são presenciáveis, com certa frequência, na vida. Essas atitudes são interessantes justamente quando são encaradas como fatos simbólicos e não apenas como fatos práticos. Torná-las modelos de atitude significa reconstruí-las de modo expressivo e divulgável [...]]” (MAC USP 1977b). Traducciones del autor.

737 Los trabajos de Shimotani consisten en unas piedras de gran tamaño con palabras escritas con pintura blanca, tales como *Event* [Evento] (1973) o *Apple* [Manzana] (1973).

humano” [Dinámica del cuerpo humano], celebrada en diciembre de 1977, del español Paco Conesa – figura 237 –. El pintor se encuentra en São Paulo con una beca del gobierno brasileño para 1977 y 1978, estudiando en la Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). De un modo más tradicional – sobre todo en comparación con el trabajo de Soares e Iñarra –, en el MAC USP se exhiben catorce pinturas sobre madera realizadas por el español – al que se asocia con un “realismo fantástico” – durante su estancia en la ciudad (MAC USP 1977h).

Cabe destacar aquí la importancia de estos espacios para muestras temporales, A y B, pues ese mismo esquema funcional será el que Zanini aplique, años después, a la estructura del núcleo principal de las Bienales de São Paulo en las que actúa como comisario⁷³⁸. En 1978 Zanini abandona la dirección del MAC USP, pasando a dedicarse a las tareas docentes desde su posición en la Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), primero, y a partir de 1982 también en la Escola de Comunicações e Artes de la Universidade de São Paulo (ECA-USP). Asimismo, con la voluntad de participar de modos alternativos de docencia y articulación del campo artístico, el crítico y comisario funda el centro alternativo de enseñanza de artes Aster, junto a Regina Silveira y Julio Plaza, trabajo que compagina con la enseñanza universitaria⁷³⁹.

738 Véase el subapartado 3.2.3., “Las Bienales de São Paulo de Walter Zanini: éxito y disolución de un modelo integrador”.

739 Aster no es tanto una escuela como un centro de estudios e investigación, donde la práctica deviene una forma de teoría. Los participantes pueden aprender desde técnicas gráficas como la serigrafía y el grabado, hasta nuevos medios como el vídeo. Por el centro pasan artistas y docentes de gran relevancia, formando un entramado de agentes relevantes para las prácticas artísticas conceptualistas y posconceptualistas. Entre otros León Ferrari, Leonilson, Miriam Chiaverini, Paulo Miranda, Décio Pignatari, Paulo Leminski, Wilém Flusser, Nelson Leirner, Paulo Guedes, Omar Guedes, Sonia Fontanezi, o Donato Ferrari (Khouri 2017; Yuji 2018, 142-147).

3.1.4. ¿Existe un “circuito institucional” español?

El concepto de circuito institucional latinoamericano anteriormente demarcado registra el modo por el cual las políticas desarrollistas, junto a la evolución de los campos culturales nacionales y regionales, sirven para crear una red regional de instituciones dedicadas a la difusión y el apoyo del arte contemporáneo. Públicas o privadas, esas instituciones se abren a sus contextos locales, actuando como vectores de modernización social a través de la cultura. Cubren amplios espectros de prácticas artísticas, sobre todo actualizaciones de las vanguardias, pero también últimas actitudes y nuevos medios, como se ha observado en los casos del CAYC y el MAC USP. El apoyo de las tendencias experimentales y conceptuales depende de una voluntad personal de los agentes que dirigen y coordinan esos centros, los cuales, no obstante, puede decirse que trabajan de un modo coordinado, al menos en referencia a las comunicaciones y movimientos internos al circuito. Las instituciones, y los agentes en ellas, se conocen y contactan entre sí, compartiendo informaciones y fomentando encuentros entre distintas localizaciones. Es en este sentido que puede hablarse de un entramado. En España, ¿puede hablarse de una articulación similar, sea en el interior del país, sea en relación con otras instituciones extranjeras? ¿Hay un entramado institucional de soporte a las prácticas de tendencia conceptualista?

En el franquismo tras la autarquía se establece un sistema de exposiciones internacionales y participaciones nacionales en bienales extranjeras, cuyo centro de operaciones se encuentra en el Instituto de Cultura Hispánica (ICH). Desde esta institución, creada en 1945, se organiza un apoyo a las artes que la historiografía ha relatado desde una voluntad del aparato estatal de instrumentalizar la cultura: mientras las políticas exteriores promueven una vanguardia avanzada y moderna en el extranjero – representada por un informalismo imbuido de carácter español –, en el interior del país se fomenta un arte de tendencia conservadora (Cabañas 1991; 1996; Cañellas 2014; Tusell 2015; Marzo y Mayayo 2015, 157-179; Barreiro 2017, 55-70). Puede decirse que estas acciones dependen de un entramado de relaciones internacionales, en base a políticas exteriores de diplomacia cultural. Pero estos movimientos son anteriores al periodo de estudio de esta tesis y en ningún momento suponen apoyo alguno al arte de tendencia conceptualista. Quedan, por tanto, en el orden del contexto histórico-genealógico, relacionándose sobre todo con movimientos informales y, de modo más excepcional, con nuevos realismos y experiencias abstracto-geométricas.

Aparte de esos movimientos internacionales del arte de vanguardia y post-vanguardia español, no hay una voluntad fuerte de crear un sistema artístico-institucional desde lo público. Quizás el único caso es el de la accidentada creación de un museo nacional dedicado al arte contemporáneo. En 1894 se funda un Museo de Arte Moderno nacional, que continúa las colecciones del Museo del Prado con los siglos XIX y XX. En 1951 este se separa en dos instituciones distintas: un museo de arte del siglo XIX, y el Museo de Arte Contemporáneo, para el siglo XX⁷⁴⁰.

740 El Museo de Arte Contemporáneo, activo entre 1951 y 1968 pese a sus carencias presupuestarias, celebra muestras como “La nueva pintura norteamericana” (1958), de indudable cariz propagandístico, y da un importante apoyo al informalismo mediante compras y exposiciones (Ministerio de Cultura 1984, 13-36).

Ambos son reunificados en 1968, bajo el nombre de Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), dirigido hasta 1974 por Luis González Robles – comisario de las principales muestras internacionales organizadas por el ICH –, quien entre otros asuntos impulsa la idea de traer el *Guernica* (1937) de Picasso. En 1971, tan solo tres años después de la creación de ese museo, la colección del siglo XIX es de nuevo separada, pasando a depender del Museo del Prado, y quedando la del XX en la nueva sede del MEAC construida a mediados de la década – figura 238 –. Allí se mantiene hasta la creación del Centro de Arte Reina Sofía (CARS) en 1986⁷⁴¹. Solo a partir de aquí el centro pasará a ser visto como el garante institucional de un sistema artístico asentado en, y cuidado desde, las políticas públicas, con un decidido reconocimiento de la creación contemporánea nacional. Dos años después se crea por Real Decreto el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), que continúa hasta nuestros días siendo el referente nacional respecto al arte del largo siglo XX y comienzos del XXI (Ysasi-Ysasmendi 2004; Marzo y Mayo 2015, 255-258). Teniendo en cuenta estas cronologías, puede observarse cómo durante el periodo de estudio de esta investigación no hay una política museística nacional que apoye de modo sostenido el arte más experimental, que solo comienza a cobrar relevancia bien entrada la “transición democrática”, a partir de la segunda mitad de los años ochenta.

Desde el ámbito privado tampoco hay iniciativas de peso que trabajen por la creación de un entramado institucional organizado en el territorio nacional. En Cataluña, donde se quiere fomentar políticamente un sentimiento nacionalista como respuesta a la represión franquista de los símbolos catalanes, se crea en 1960 un Museu d'Art Contemporani de Barcelona, dirigido por Alexandre Cirici y con secretaría de Cesáreo Rodríguez Aguilera. Este museo de iniciativa privada, realizado principalmente con donaciones de artistas, solo vive tres años, hasta 1963, pero compila una importante colección de arte informalista, entre otras tendencias (Vidal 1985, 25). También en 1963 se funda el Museo Picasso de Barcelona, a iniciativa de Jaume Sabartés y con apoyo de núcleos intelectuales y culturales locales. En 1966, el pintor Fernando Zóbel funda el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, junto a colegas artistas como Gerardo Rueda y Gustavo Torner (Marzo y Mayo 2015, 259). Sin embargo, esos museos de fundación privada tampoco alcanzan a dar soporte al arte último, quedando reservados a operaciones de fomento de las post-vanguardias, en una línea que busca vincularlas a las primeras vanguardias del siglo XX, con figuras transversales como Picasso o Miró. Precisamente la inauguración de la Fundación Miró en Barcelona, en 1975, representa una excepción relevante – figura 239 –. Esa iniciativa privada, con vocación pública bajo las coordenadas dadas por el propio artista, organiza el Àmbit de Recerca [Ámbito de Investigación], un departamento específico – no exento de polémica debido al desinterés de la administración del centro y a la falta de recursos (Parcerisas 2007, 489-490) – que organiza una serie de muestras y eventos dedicados a las últimas tendencias y actitudes artísticas, tales como los nuevos objetualismos, las nuevas figuraciones, el arte conceptualista y la pintura-pintura. Exposiciones como “Art amb nous mitjans, 1966-1975” [Arte con nuevos

741 Tras una breve dirección del MEAC por parte de José Romero Escassi, a partir de 1975 y hasta 1978 dirige el museo Carlos Areán, y en ese periodo se realizan muestras significativas, como una antológica de Manolo Millares en 1975; también “Arte argentino contemporáneo”, organizada por Rafael Squirru en 1976; o “México en España: imagen de su arte” (1977); como puede apreciarse, las políticas del museo continúan las líneas de apoyo a la vanguardia institucionalizada informalista, y de cooperación cultural internacional. Pese a todo, la organización y gestión del museo sigue siendo ampliamente criticada a lo largo de todos estos años (Ministerio de Cultura 1984, 36-57).

medios] (1976), “Primera antología catalana de l’art i l’objecte [Primera antología catalana del arte y el objeto] (1976) o “Pintura I” (1976) tienen lugar en el Espai 10 del edificio de la fundación, dando cuenta de las prácticas de tendencia conceptual y pobre, así como del discutido retorno a la pintura (Parcerisas 2007, 484-490).

En España no puede hablarse, por tanto, de un circuito institucional que apoye los conceptualismos. Los escasos apoyos hay que buscarlos en el emergente sistema nacional de galerías, que surge de manera orgánica durante los últimos años sesenta y los primeros setenta debido al crecimiento “de la burguesía y las clases medias altas, en plena expansión en los años del desarrollismo” en los mayores núcleos urbanos del estado (Marzo y Mayayo 2015, 259-260). Por iniciativa privada se abren nuevas galerías en Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Bilbao u otras ciudades de menor tamaño, como Palma de Mallorca, aprovechando el aperturismo español y las posibilidades de conectar con un mercado internacional del arte que se encuentra globalmente en expansión durante ese periodo. Algunas de estas nuevas galerías – aparte de los espacios alternativos, comentados más adelante – sí apoyan de manera determinada el arte conceptual y experimental, en base los intereses de sus dueños, algunos de ellos artistas, como Tino Calabuig, quien en 1969 funda la galería Redor en Madrid. Otras galerías reconocidas apoyan puntualmente experiencias de carácter experimental, como Juana Mordó, que funciona en Madrid desde 1964, donde expone el polémico Alberto Greco en 1964; o la Galería Seiquer, abierta en 1966 también en Madrid, que apoya el arte experimental y con nuevos medios del núcleo madrileño de abstracción geométrica, celebrando exposiciones de, entre otros, Lugán, Manuel Calvo, Isidoro Valcárcel Medina (Barreiro 2009), e incluso de Regina Silveira⁷⁴². Otras galerías más jóvenes también ofrecen apoyos puntuales, como Juana de Aizpuru, abierta en 1970 en Sevilla, que en 1973 muestra el trabajo colectivo *Cuatro elementos* (1973) realizado por Francesc Abad, Jordi Benito, Alberto Corazón, Muntadas y Francesc Torres (Parcerisas 2007, 417-420); o como la Galería Ciento, fundada en 1976 en Barcelona, en la que exponen, entre otros, Muntadas y el grupo formado por Fernando Megías, Manel Valls y Carles Pujol⁷⁴³. Asimismo, hay galerías excepcionales que apoyan decididamente el arte experimental y conceptual desde programas organizados, como la mencionada Redor, o la Galería Vandrés, fundada en 1971 por Fernando Vijande. En Barcelona, la Galería G, abierta en 1975, es pionera en ofrecer exclusivamente arte conceptual a la venta – operación que, por otra parte, no le aporta grandes resultados económicos – (Parcerisas 2007, 473). Este tipo de iniciativas heterogéneas, unidas entre sí por una voluntad mercantil inherente al funcionamiento de una galería, no genera una red interconectada más allá de los movimientos de los artistas y encuentros puntuales en exposiciones y eventos efímeros. No conforma tampoco lo que podría considerarse como un circuito institucional de apoyo al arte último en el sentido del latinoamericano; esto es, ofrecido por aquellas instituciones que otorgan

742 Véase el subapartado 1.2.2., “Regina Silveira y Julio Plaza en la segunda *Jet Age*: becas, encuentros y trabajo a través del Atlántico”.

743 Este grupo expone en febrero y marzo de 1976 “Platja 30.9.75”, una muestra en base a acciones pobres y procesuales que realizan en una playa, fotografiadas por Joan Fontcuberta, Pau Barceló y Manuel Úbeda. El catálogo presenta un texto de Alexandre Cirici, *Desmaterialització, Cosmos i Llucifer* [Desmaterialización, Cosmos y Lucifer], en el que insiste en el carácter reflexivo y el empleo de nuevos medios más allá de los tradicionales por parte de los artistas jóvenes (Megías, Pujol y Valls 1976). Muntadas expone en esa galería su trabajo *Barcelona Distrito Uno* (1976). Véase el subapartado 2.3.2., “El Portapak viajero de Muntadas: un equipo portátil que genera encuentros a ambos lados del Atlántico”.

un gran reconocimiento dentro de la estructura del campo del arte nacional. En todo caso, la consecuencia del auge galerístico es el asentamiento de un mercado del arte nacional, que alcanza un máximo con la organización de la feria de arte ARCO, que inicia su andadura en el año 1982, hasta la actualidad (Albarrán 2008; Marzo y Mayo 2015, 499-501) – figura 240 –.

Sin duda, el apoyo más importante al arte experimental y de tendencia conceptual es el de los espacios alternativos; aquellos surgidos al margen de las instituciones nacionales y del entramado mercantil. Desde su marginalidad, estos lugares no plantean fuertes restricciones a las prácticas artísticas, por lo que en ellos caben las conceptuales. Desde esos espacios, prácticamente libres de instrumentalizaciones públicas y constreñimientos de mercado, puede emerger un arte de carácter no tradicional, “desmaterializado” o *post-studio*. Al mismo tiempo, los conceptualismos, desde sus modos de hacer adaptables a espacialidades y temporalidades fuera de los estándares del cubo blanco, no presentan grandes problemas para ubicarse en contextos poco habituales y en espacios residuales o no habilitados para el arte. Aulas, trastiendas, talleres, recibidores, escaparates o espacios multiuso, situados en librerías, tiendas, escuelas de arte, institutos culturales extranjeros, cines, equipamientos municipales, casas y otros espacios privados, o incluso en la calle – el espacio público por excelencia – aparecen como lugares alternativos en los que el arte experimental encuentra una visibilidad que le es negada en otros ámbitos. Las prácticas experimentales se ven condicionadas en su materialidad y formalización, al adaptarse a este tipo de espacios, en una afectación recíproca entre las prácticas artísticas y sus lugares de inserción.

El apoyo al arte conceptual desde espacios alternativos viene de distintos frentes. En primer lugar, de iniciativas municipales en núcleos urbanos situados en la periferia. En Cataluña, como ha historiado Pilar Parcerisas, ciudades como Granollers, Banyoles, Hospitalet, Tarragona o Terrassa celebran concursos y exposiciones de arte joven, y ceden equipamientos públicos en los cuales el arte emergente puede organizarse⁷⁴⁴. Asimismo, en otros lugares de la geografía española suceden iniciativas experimentales en equipamientos municipales, como en La Casa del Siglo XV de Segovia, donde en 1978 el Atelier Bonanova – coordinado por José Luís Mata – realiza una de las exposiciones de arte-correo más importantes en España, “Negro sobre Blanco” (Atelier Bonanova 1978; Debeusscher y Santa Olalla 2018). Al mismo tiempo, instituciones publico-privadas dedicadas a la enseñanza o la difusión del arte y la cultura, como la Escola Eina, fundada en 1967, o el Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, que inaugura su sede en la Plaça Nova en 1962, celebran importantes exposiciones y eventos de arte que dejan espacio a las últimas tendencias artísticas (Parcerisas 2007, 422-430). En el ámbito nacional cabe destacar también la presencia de institutos

744 De este modo se celebran los concursos de arte joven de Granollers en 1971 y 1972 (Parcerisas 2007, 378-380; 384-387) y la exposición “Comunicació Actual” en L’Hospitalet en 1972 (Parcerisas 2007, 399-401), con incursiones conceptualistas. También las muestras conceptuales organizadas por los grupos de artistas jóvenes Tint-1 y Tint-2 – activos entre 1971 y 1973, y 1973 y 1976, respectivamente – en la Llotja del Tint de Banyoles, como “Informació d’Art Concepte” [Información de Arte Concepto] (1973), directamente dirigida al arte conceptual; o “Cromolitografía religiosa o Dolça imatge del cult domèstic” [Cromolitografía religiosa o Dulce imagen del culto doméstico] (1974) y “Terrissa Negra” [Cerámica negra] (1975), dirigidas al *kitsch* y al arte popular (Parcerisas 2007, 406-410). “Tarragona Informació d’Art” [Tarragona Información de Arte] y “Terrassa Informació d’Art” [Terrassa Información de Arte], ambas de 1973, son dos muestras gemelas organizadas por el Grup de Treball en esas localidades, con actividades de los miembros del grupo, y un centro de información sobre prácticas conceptuales, en el cual el público puede investigar e incluso reproducir documentos y catálogos sobre este tipo de arte (Parcerisas 2007, 248-249; Mercader 1999a).

y centros de cultura extranjeros, como el Instituto de Estudios Norteamericanos, la Alliance Française, el Instituto Italiano o el Instituto Alemán. Estos, por otra parte, no pueden desligarse de las políticas de propaganda cultural en la Guerra Fría cultural, ya apuntadas a lo largo de la presente investigación. Especialmente cobra importancia el Instituto Alemán, en el que Simón Marchán organiza los ciclos “Nuevos Comportamientos Artísticos” en 1974, tanto en Madrid como en Barcelona⁷⁴⁵.

El repaso de los lugares de visibilidad del arte conceptual y experimental en la España del tardofranquismo y los primeros años de la “transición democrática” sirve para responder negativamente a las preguntas que se planteaban al principio de este subapartado. No existe en el país un apoyo a este tipo de prácticas como del tipo del que se produce a nivel regional en América Latina. Las instituciones latinoamericanas que, por el alcance de la visibilidad adquirida, y por su capacidad institucionalizadora como centros de primer nivel en su contexto local, nacional y regional, sirven en gran medida para reconocer e institucionalizar unas prácticas de tendencia conceptual que tienen gran repercusión en sus contextos. Asimismo, estos centros están conectados entre sí, a nivel internacional, estableciendo un circuito institucional que sirve a los artistas y otros agentes artísticos para encontrarse y circular por el continente. En España, en cambio, escasean las instituciones que otorgan mayor reconocimiento – museos, centros de arte –, y las que hay no se interesan por este tipo de prácticas. La circulación de ideas y agentes no se canaliza por ningún circuito organizado, sino depende de las iniciativas particulares de cada quién. De este modo, puede decirse que solo en los años ochenta emerge en España un entramado institucional similar al que aquí se revisa en Latinoamérica; pero con dos diferencias fundamentales: surge más allá del periodo de máxima efervescencia de los conceptualismos, y depende antes del mercado que de una voluntad dirigida desde las políticas culturales – y por tanto desatiende a los conceptualismos y las prácticas más experimentales –. Puede decirse, por tanto, que en el estado español se produce una desatención sostenida a las prácticas conceptuales nacionales; aquellos agentes que perseveran en ellas, se ven reducidos a actuar en los espacios alternativos antes mencionados, con un bajo índice de reconocimiento en el campo del arte nacional – y mucho menor en el internacional –, o a viajar fuera del estado, trabajando principalmente en centros de producción como París o Nueva York, o incluso participado del circuito institucional latinoamericano.

745 Los “Nuevos comportamientos artísticos” son dos encuentros de arte coordinados por Simón Marchán en Madrid y Barcelona, en los que se ponen en contacto los núcleos conceptualistas de ambas ciudades. A ellos acuden muchos de los artistas conceptuales españoles, pero también se invita a agentes internacionales, como Mario y Marisa Merz, Stuart Brisley, Timm Ulrichs y Wolf Vostell. Se organizan charlas públicas realizadas por los propios artistas, en las cuales presentan sus prácticas, compartiéndolas con el resto y fomentando un intercambio de ideas y posiciones. Acuden Juan Manuel Bonet, Alberto Corazón, Manolo Gómez, Simón Marchán y Ester Torrego bajo el nombre de Grupo Madrid, presentando “Plaza Mayor, análisis de un espacio”; Tino Calabuig con la presentación “La herramienta y el trabajo”; Nacho Criado con algunas acciones corporales y de tautologías lingüísticas; Ferrán García Sevilla, con la ponencia “Coordenadas del pensamiento artístico”; el Grup de Treball con “Arte y contexto”; y el grupo formado por Olga Pijoan, Carlos Pazos, Manuel Trallero y Lluís Utrilla, con la presentación “Arte y uso” (Parcerisas 2007, 430-436). Este último artista, Utrilla, tiene un lugar destacado en la visibilidad del arte conceptual desde espacios autogestionados en Barcelona. Por medio de un contacto familiar, la Asociación de Personal de la Caja de Pensiones le cede la coordinación de un espacio expositivo, en el que tiene lugar importantes exposiciones de Jordi Benito, Ferrán García Sevilla, Carlos Pazos, Josefina Miralles o el propio Utrilla, quien recoge las memorias de este espacio en sus *Cròniques de l'era conceptual* (Utrilla 1980; Parcerisas 2007, 397-399).

3.2. 1972-1983. Los eventos de arte como lugares de fricción e integración

3.2.1. *El conceptualismo en la periferia de la periferia. Las Bienales Coltejer de Medellín y sus polémicas*

La estructuración de los transportes y las comunicaciones en el espacio sud-atlántico facilita la creación de redes relacionales y de pensamiento por las que circulan cosas, agentes e ideas políticas, sociales y artísticas. Emerge también una red institucional latinoamericana, sobre un substrato desarrollista desde el cual los estados, junto a conglomerados empresariales e industriales, fomentan museos y centros de arte. Esos entramados y circulaciones confluyen en la celebración de bienales y encuentros artísticos, donde se escenifican las distintas posiciones y tensiones entre tendencias artísticas y corrientes críticas. Tales eventos sirven de sismógrafo del campo del arte en el espacio sud-atlántico. Y como los nodos del circuito institucional, también son fomentados por ciertas élites, siguiendo un ideario modernizador enfocado a la cultura. El apartado a continuación está dedicado a ampliar el estudio de las plataformas en las cuales el conceptualismo adquiere visibilidad, pues el papel de las instituciones se ve complementado por el de los eventos de arte, formando un conjunto multicapa que se abre, no sin polémica, a la incorporación de nuevas actitudes y comportamientos.

Las instituciones del circuito institucional latinoamericano, como instancias estables, y los eventos surgidos a su alrededor, localizados en breves periodos de tiempo, se retroalimentan, compartiendo algunas características específicas. Toda una serie de agentes artísticos especializados – críticos y críticas de arte, directores y directoras de centros, artistas – se mueven entre unas y otros, difundiendo y ampliando su conocimiento de la situación artística local, regional y mundial. En este subapartado, el ejemplo específico de las Bienales Coltejer sirve para introducir las redes surgidas en torno a los eventos efímeros de arte en el espacio sud-atlántico del conceptualismo. Pero antes de revisarlas debe mencionarse que su caso no es único, sino uno especialmente significativo en un amplio entramado de eventos en el que se incluyen las Bienales de São Paulo, fundadas en 1951 por la familia industrial Matarazzo (Whitelegg 2013; 2018); las Bienales Kaiser, en Córdoba, Argentina, que tienen lugar entre 1962 y 1966 (Rocca y Panzetta 1997; 1998)⁷⁴⁶; los Salones General Electric de Montevideo, apoyados por la empresa

746 Las Bienales Americanas de Arte, o Bienales Kaiser, pretenden abarcar las prácticas pictóricas del momento, a lo ancho del ámbito continental americano. Ana Longoni resume de manera rápida y precisa las premisas en las que se asientan: “Las Bienales Americanas de Arte, organizadas por Industrias Kaiser de Argentina, poderosa transnacional de la industria automotriz instalada en Córdoba desde mediados de los años 50, contaron con fuertes apoyos en el campo artístico local (en especial, de Squirru, Director de Cultura del Ministerio de Relaciones Exteriores y también Director del MAM) e internacional (de José Gómez Sicre, activo Jefe de la División de Artes Visuales de la OEA). En el marco de la Alianza para el Progreso, postulaban, frente al ‘peligro

estadounidense General Electric⁷⁴⁷, celebrados a partir de 1963 (Kalenberg 1966; Traba 1973, 82); o los Encuentros de Pamplona, celebrados en España en 1972⁷⁴⁸. La puesta en común de todos estos casos contradice el entendimiento habitual de que tales eventos aparecen de manera inesperada y sorpresiva en sus contextos. Revisados de manera local, pueden ser vistos como excepciones; no obstante, una visión panorámica como la de esta investigación encuentra relaciones y procesos comunes.

Aunque deben tenerse en cuenta las especificidades de cada contexto para revisar estos eventos de arte, el conjunto posee algunas características compartidas, que dependen de un substrato transnacional. Por un lado, todos ellos se producen en un *contexto de desarrollismo*, en el que empresas y entramados como Industrias Kaiser, General Electric, Siam-Di Tella, Modulor S.A., Coltejer o Huarte y Cía., S.L. cobran relevancia como iniciativas de carácter privado dedicadas a la modernización de las estructuras sociales y económicas de sus países. Las capacidades técnicas y tecnológicas de esas corporaciones, así como sus recursos monetarios y organizativos, posibilitan la celebración de eventos de envergadura internacional⁷⁴⁹. Debido a sus vínculos con el ideario modernizador y desarrollista, el *tema arte-tecnología* emerge en todos los eventos artísticos, que fomentan tendencias afines a través de premios y reconocimientos, tales como el arte cinético y óptico, las propuestas realizadas con materiales industriales y nuevos medios o las que hacen referencia a la cultura popular y los objetos de consumo. El avance científico-técnico no se fomenta únicamente como contenido, sino también desde los espacios que albergan los eventos, aprovechando la capacidad simbólica de nuevas infraestructuras para difundir un imaginario común moderno y actualizado⁷⁵⁰. Todos los eventos anotados anteriormente son

comunista' que acechaba al continente, que la Bienal Americana contribuía a impedir peligrosas 'filtraciones' tanto rusas como cubanas. Las imágenes por las que apostaron fueron cambiantes: desde un informalismo americanista hasta las novedades tecnológicas. Si en su primera edición (1962), el Gran Premio lo obtuvo la artista argentina Raquel Forner (una representante de la renovación pictórica dos décadas atrás), en la segunda (1964) y tercera (1966) bienales, se premia a dos artistas venezolanos, integrantes junto con el argentino Le Parc del Grupo de Investigación Visual en Francia: Jesús Soto y Carlos Cruz Díez. 'El cinetismo era, de todas las tendencias que había en ascenso en ese momento, la que más se acercaba a la ideología arte-tecnología' [(Rocca y Panzetta 1998, 106)]. Esta apuesta por el arte cinético no estaba aislada, sino que contaba con el espaldarazo del segundo premio a Soto (1964) y el primero a Le Parc (1966) en la Bienal de Venecia, que repercutió en nuestro medio en la masiva asistencia y crítica favorable a la muestra del argentino en el Instituto Torcuato Di Tella" (Longoni 2004, 31-32).

- 747 En 1963 se funda el Instituto General Electric (IGE), que bajo el ideario desarrollista fomenta la cultura en Montevideo, Uruguay. El IGE está dirigido por Ángel Kalenberg, y distintos estudios se han dedicado a revisar sus vínculos con el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) de Buenos Aires (Dolinko 2014; Hojman 2016).
- 748 Para una revisión de los mismos, véase el subapartado siguiente.
- 749 La experiencia internacional en el comercio y la industria de estas empresas, en conjunción con el desarrollo de las tecnologías de transporte y comunicación, permiten el rápido movimiento de personas y objetos. Los departamentos de comunicación tienen un gran papel, así como las aseguradoras, transportistas, montadores y demás técnicos e intermediarios con las que las empresas están habituadas a trabajar. Darío Ruiz, por ejemplo, señala que el trabajo con Coltejer "era perfecto por una experiencia industrial". Entrevista a Darío Ruiz Gómez realizada por el autor en Medellín, 17 julio 2018.
- 750 Las Bienales Kaiser, por ejemplo, estrenan en su tercera edición la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional de Córdoba (Rocca y Panzetta 1998). Andrea Giunta señala cómo para su premio internacional de 1963, el Instituto Torcuato Di Tella estrena una nueva sede con "una retórica del espacio orientada a reforzar el programa experimental, abierto a un nuevo público que el instituto quería promover" (Giunta 2001, 260-261). En este subapartado y el siguiente se destacan los lugares de celebración de las Bienales Coltejer – la II Bienal Coltejer en la Facultad de Física de la Universidad de Antioquia (Gutiérrez, Uribe y Rodríguez 2014, 54); la tercera edición estrena el recién construido rascacielos de la empresa en Medellín – y los Encuentros de Pamplona – para los cuales se construyen las conocidas cúpulas hinchables diseñadas por el arquitecto José

un “*sorprendente*” éxito de público. La gente se lanza en masa a participar, observar y criticar los programas de exhibiciones y actividades. Sin duda, la voluntad de modernización, de estar a la última, es compartida por amplias capas de la sociedad, aunque en ocasiones estas no acaben de comprender totalmente lo que se les presenta. Las políticas desarrollistas, difundidas por los medios de comunicación de masas, tienen amplia aceptación social. En este sentido, el interés del público general no resulta fortuito, en tanto que cultivado por la difusión social del fomento al desarrollo. Otra característica común es su *condición periférica* o, en algunos casos, de *periferia de la periferia*, pues en diversas ocasiones los eventos se ubican en ciudades de importancia pero secundarias en las estructuras nacionales – Córdoba en Argentina, Medellín en Colombia, Pamplona en España –, dentro de estados al margen de los centros de producción hegemónicos de producción mundial. Debe señalarse que este rasgo tiene consecuencias ambivalentes, pues mientras la posición descentrada requiere de esfuerzos organizativos adicionales – ya sea para conseguir información o materiales, para atraer a agentes, o para ganar visibilidad nacional o internacional –, al mismo tiempo abarata costes y, sobre todo, genera cierta desatención por las estructuras de poder de los contextos represivos. De este modo, la posición marginal permite cierta libertad de actuación, tal vez imposible en enclaves de mayor relevancia geoestratégica y cultural. Por otra parte, la condición periférica de los contextos de inserción hace que estos eventos tengan *pretensiones similares* respecto a sus puntos de partida, sus referentes y sus objetivos de visibilidad internacional. Resulta significativa la comparación habitual de estos eventos con otros similares considerados de mayor importancia, como la Documenta de Kassel o la Bienal de Venecia, a los que quieren parecerse⁷⁵¹. Esto produce en todos los casos una *diatriba entre autonomía y dependencia*, entre libertad local e influencia internacional, que obliga a todos los participantes a tomar partido.

En su origen, ninguno de estos eventos se ocupa directamente del arte en deriva hacia el conceptualismo. Sin embargo, en todos ellos acaba estando presente de un modo u otro. Por ejemplo, las Bienales Kaiser (1962-1966) se dedican inicialmente a la pintura – así como la “I Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer” (1968) –, pero en ellas aparecen paulatinamente otras tendencias, como los cinetismos y el arte óptico, o el pop y las nuevas figuraciones. En Córdoba las nuevas actitudes quedan fuera del programa oficial, pero como reacción a esas “Bienales Americanas” se produce una anti-bienal en 1966: el “Primer Festival Argentino de Formas Contemporáneas”. A este acuden Jorge Romero Brest y varios artistas del entorno del Di Tella, quienes realizan *happenings* y propuestas conceptualistas⁷⁵². Por tanto, aunque de manera tangencial y contestataria, los conceptualismos también llegan a estar presentes alrededor de ese evento (Rocca y Panzetta 1998, 107; Giunta 2001; 290; Longoni 2004, 260).

Miguel de Prada-Poole –.

751 El presidente de Coltejer, en su discurso de apertura de la primera Bienal Coltejer, lo expresa de este modo: “Las Bienales famosas que se celebran en el mundo son las de París, Venecia, São Paulo, Córdoba, Tokio, Pitsburgo y San Marino. La nuestra entrará a formar parte de este grupo selecto” (Uribe Echevarría 1968, 7-8).

752 Acuden, entre otros, Lea Lublin, Eduardo Favario, Pablo Renzi, Aldo Bortolotti, Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Eduardo Costa. Entre otros trabajos, Jacoby y Costa realizan *Recorte de contexto* (1966), de clara ascendencia conceptual: “En una casona se pintó un cartel de verde con la indicación ‘señal de obra’; mientras que distintos lugares públicos se colorearon con el mismo verde proponiendo así un recorrido discontinuo ‘que el espectador reconstruye mediante una operación reflexiva’ entre la ‘señal’ ubicada en el interior y sus marcas en la calle” (Red de Conceptualismos del Sur s.d.b).

Las Bienales Coltejer tienen lugar en Medellín durante los años 1968, 1970 y 1972⁷⁵³. En ellas confluyen diversos intereses empresariales y culturales: los de la Compañía Colombiana de Tejidos “Coltejer” y su presidente Rodrigo Uribe Echavarría, por un lado; y por otra parte, los de algunos agentes que quieren renovar la vida artística de Antioquia, anclada en la tradición academicista. Un año antes de la primera bienal, la empresa sustenta económicamente la exposición “Arte nuevo para Medellín” (1967), organizada por Leonel Estrada, Darío Ruiz Gómez⁷⁵⁴, Samuel Vásquez⁷⁵⁵ y Aníbal Vallejo⁷⁵⁶. Se celebra en los bajos del moderno edificio Furatena del centro de la ciudad, construido un año antes – figura 241 –. Esta muestra supone un primer paso hacia la renovación de la pintura local. Es descrita como “una de las primeras exposiciones que demuestran que existe un colectivo de artistas, pertenecientes a una nueva generación, insatisfechos con las condiciones del contexto local” (Gutiérrez, Uribe y Rodríguez 2014, 48), situándola como precedente para las bienales posteriores. Aprovechando el sexagésimo aniversario de Coltejer (Fernández Uribe, Arango Restrepo, Gutiérrez Gómez y Aguirre Restrepo 2015, 96), Uribe Echavarría idea un gran evento de arte internacional, de cuya dirección se encarga su cuñado, Leonel Estrada Jaramillo: odontólogo, poeta, escritor, pintor, escultor y activador del campo artístico en Medellín desde los años cincuenta⁷⁵⁷. Coltejer es la mayor empresa de la región de Antioquia, y una de las más importantes a nivel nacional, pese a su ubicación fuera de la capital. Debe señalarse que en el contexto colombiano existe un conflicto social de largo alcance surgido del “Bogotazo” (1948)⁷⁵⁸, mantenido durante la

-
- 753 Se celebran tres ediciones consecutivas en esos años. Una cuarta bienal tiene lugar más tarde, en 1981. Esta última no está financiada por Coltejer, sino por un conjunto de empresas y entidades locales: Suramericana de Seguros, Fábrica de Tejidos El Hato “Fabricato”, Banco Comercial Antioqueño “Bancoquia”, Compañía Colombiana de Tabaco “Coltabaco” y la Cámara de Comercio de Medellín (Corporación Bienal de Arte 1981).
- 754 Ruiz Gómez es un crítico de arte, escritor y periodista de Medellín, que en las bienales hace de enlace con España. Llega a España en 1958 tras una travesía de once días en barco. En Madrid se licencia en periodismo en 1961. Frecuenta círculos artísticos y académicos, en los que entabla relación con agentes como Nicolás Sartorius, Rafael Conte, Antonio Giménez Pericás o José María Moreno Galván. Participa como crítico en *Acento*, revista dirigida por Carlos Vélez; escribe crónicas de eventos y ensayos que abordan temas variados, desde el informalismo a la abstracción geométrica. En 1962 se traslada a Bilbao junto a Giménez Pericás. Allí dirige las páginas artísticas de *Hierro*, diario perteneciente a la Falange. En el marco de las huelgas de 1962 – que arrancan en abril con la sanción a unos mineros asturianos, y consiguen movilizar a grandes sectores sociales, e incluso a los medios nacionales e internacionales –, Pericás es condenado a prisión. Darío Ruiz, menos politizado, es expulsado de *Hierro*. A través de la Falange, es destinado a Huelva, pero por contactos familiares consigue un trabajo en *El Ideal Gallego* de Betanzos, también en la sección cultural. En 1965 Ruiz Gómez regresa a Colombia, de nuevo por mar, con unos pasajes financiados por el Instituto de Cultura Hispánica, institución donde había realizado actividades formativas. Según entrevista realizada por el autor en Medellín, a fecha 17 julio 2018. En 1966, en Medellín, organiza junto a Álvaro Vélez la Galería Contemporánea; dura menos de un año, pero presenta a artistas importantes para la renovación del arte antioqueño, como Carlos Rojas o Édgar Negret (Gutiérrez, Uribe y Rodríguez 2014, 48).
- 755 Samuel Vásquez es un poeta, dramaturgo y gestor cultural de Medellín. Participa activamente de la vida cultural de la ciudad desde la segunda mitad de los años sesenta, junto a Estrada, Ruiz Gómez y otros agentes, actualizando las prácticas artísticas locales. En los años setenta funda el Taller de Artes de Medellín, desde el que continúa fomentando las artes interdisciplinarias en la ciudad.
- 756 Aníbal Vallejo Rendón es un abogado y pintor de Medellín. Desde 1971 ejerce como profesor de artes en la Universidad de Antioquia, desarrollando a partir de entonces una trayectoria académica e institucional. En 1972 participa como artista en la III Bienal Coltejer.
- 757 Desde un viaje de estudios a Nueva York entre 1943 y 1945, Estrada permanece atento a la actualidad internacional del arte. A su vuelta mantiene el interés leyendo revistas extranjeras y organizando una tertulia cultural junto a su esposa, María Helena Uribe Echavarría. A ella asisten habitualmente, entre otras figuras, Marta Traba y los artistas Fernando Botero y Alejandro Obregón (Fernández Uribe, Arango, Gutiérrez y Aguirre 2015, 54).
- 758 La época conocida como “la violencia” se desata en 1948 con el “Bogotazo”, que algunos autores consideran más

dictadura de Alberto Rojas Pinilla, e irresuelto también lo largo del periodo del Frente Nacional⁷⁵⁹. Sin embargo, a pesar de la instauración social de la violencia, la alternancia en el poder entre el Partido Liberal y el Conservador produce un periodo de cierta estabilidad económica en el tránsito entre los años sesenta y los setenta, en el que se fomenta el desarrollo nacional⁷⁶⁰. La empresa textil “paisa” – gentilicio popular de la región de Antioquia – se beneficia de este momento de crecimiento. Los réditos de la industria familiar aumentan, generando unas divisas que Uribe Echavarría, desde un elitismo ilustrado, desea poner a disposición del pueblo. Así lo indica en su texto de presentación para la “I Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer” (1968):

Esta idea de la Bienal se ha venido gestando desde hace mucho tiempo. Coltejer comprende a cabalidad las obligaciones del empresario moderno con la comunidad. Sabe que se requiere una avanzada investigación y técnica que conduzca siempre a la fabricación de mejores productos a precios más bajos para el consumidor. Sabe que hay que remunerar adecuadamente a los trabajadores, mejorar continuamente su nivel integral de vida en los campos social, cultural, familiar, religioso, económico, de educación y de vivienda. Sabe además que es indispensable contribuir con cuantiosos impuestos para los gastos del Estado. Comprende que después de servir a los trabajadores, a los consumidores y al Estado, debe pagar un adecuado rendimiento a los accionistas que han aportado sus ahorros para el desarrollo de la Empresa. Sabe también que hay que contribuir al bienestar general de toda la Comunidad y por esa [sic] ha creado escuelas, ha contribuido al desarrollo de las universidades colombianas, ha prestado su concurso a los hospitales, ha propiciado el deporte, ha estimulado las artes plásticas y la música en

bien un “Colombianazo” puesto que rápidamente se extiende por el territorio nacional. Jorge Eliécer Gaitán, político del Partido Liberal, organiza en 1947 varias marchas de protesta contra asesinatos de liberales por parte de conservadores. El 9 de abril de 1948 Gaitán es asesinado, despertando una oleada de insurgencia social y violencia. En muchos lugares del país se forman “juntas” compuestas por civiles auto-organizados y armados, que gestionan recursos, suministros y transportes, sustituyendo a la autoridad central y, en muchos casos, entrando en conflicto con ella (Torres Del Río 2010, 182-186; 192-201).

- 759 Alargada entre 1953 y 1957, la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla finaliza con las “Jornadas de mayo”, un paro nacional intersectorial que lleva al gobernante a designar una junta militar y abandonar el país, huyendo a España. Con el ala conservadora dividida, el Partido Liberal gana posiciones. En Benidorm y Sitges, en 1957, se firman acuerdos entre liberales y conservadores para que se produzca una alternancia bipartidista en los años siguientes. El primer candidato, el liberal Alberto Lleras Camargo, gana las elecciones de 1958 con una amplia mayoría, apoyada por una campaña persuasiva basada en el miedo a un retorno a la dictadura. Se da inicio al periodo del Frente Nacional, que durará dieciséis años, marcado por la alternancia pactada. Aparece el “bandolerismo político”, esto es, bandas armadas dependientes de opciones políticas de distinto signo, que alcanzan zonas donde los poderes del estado no están asentados. Las izquierdas inicialmente apoyan el programa de pacificación de Lleras Camargo. Pero no se consigue una rehabilitación de los delitos de la dictadura, ni el cese de la violencia devenida del “Colombianazo”. Hacia 1961 la izquierda sindical aprueba la tesis de la “combinación de todas las fuerzas de lucha”. En 1962 la alternancia presidencial entrega el cargo al conservador Guillermo León Valencia, bajo cuyo mandato las condiciones económicas empeoran. La oposición al gobierno se rearma, tanto desde posiciones a la izquierda – sindicalistas que derivan hacia la guerrilla – como a la derecha – partidarios del retorno a la dictadura – del Frente Nacional. Hay numerosas huelgas y confrontaciones, que el gobierno pretende solventar con el Plan Lazo, consistente en armar a los propietarios de tierras para combatir cualquier movimiento guerrillero. De este modo se asienta el substrato sobre el que en las décadas siguientes crecerá el conflicto armado entre estado, guerrillas y paramilitares, con el telón de fondo del narcotráfico. (Torres Del Río 2010, 243-305).
- 760 “La plena puesta en marcha del modelo mixto [apoyo a intereses nacionales industriales y agrarios] coincidió, por último, con una de las fases más exitosas de la historia económica de Colombia, el periodo que va de 1967 a 1974; periodo que además tiene la peculiaridad de ser el único auge de la historia económica de Colombia que no coincidió con una coyuntura excepcional de precios de las exportaciones” (Ocampo 2010, 167-168). En el terreno económico, en Colombia se fomenta la agricultura, pero también la industria en base a la sustitución de importaciones, a través del conocido como Plan Decenal. Este no es totalmente proteccionista, dejando acceso a capitales extranjeros en la banca, la industria y los servicios. Colombia recibe importantes ayudas de la Alianza para el Progreso, inclinándose siempre por el panamericanismo fomentado por los Estados Unidos (Torres Del Río 2010, 249-252).

concursos nacionales. Ahora quiere, en forma permanente, vincularse al arte, a los artistas y al progreso de la cultura en Colombia, con esta Bienal. (Uribe Echavarría 1968, 8)

Esas palabras condensan al mismo tiempo el impulso desarrollista de las élites industriales, su instrumentalización propagandística del arte y la cultura, y una voluntad hacia el pueblo al mismo tiempo humanista y paternalista. Uribe Echavarría se pregunta sobre qué sentido tiene “propiciar el arte en un país en el que hay que atender primero a las necesidades vitales” (Uribe Echavarría 1968, 5), a lo que él mismo responde señalando el desarrollo intelectual y cultural como condición ineludible para modernizar la nación. Tal y como describe el presidente de Coltejer en su discurso de apertura, a lo largo de las distintas ediciones de la bienal se repite la extendida opinión de que el contexto no está preparado para un evento artístico con esas pretensiones⁷⁶¹. Sin embargo, a pesar de ese supuesto desajuste, las bienales tienen un excelente resultado de público, como se indica a continuación. Uribe Echavarría, desde sus intereses personales en la cultura, así como desde sus relaciones familiares con Estrada, no deja de apoyar la modernización artística de Antioquia.

La “I Bienal Coltejer”, llamada oficialmente “I Bienal Iberoamericana de Pintura” – figura 242 –, se celebra en mayo de 1968, en el edificio de la Facultad de Física de la Universidad de Antioquia, símbolo del desarrollo de Medellín⁷⁶² – figura 243 –. Las cerca de 150 obras expuestas, organizadas en representaciones nacionales “de España y de casi todos los países de Latinoamérica” (Anónimo 1970k), son visitadas por más de 35.000 personas⁷⁶³. Para conseguir obras internacionales, los organizadores hacen peticiones a las embajadas, recibiendo selecciones ya configuradas por cada país. La selección nacional, sin embargo, se hace a través de una prospectiva particular, llevada a cabo por Francisco Gil Toval, en Medellín, y por Ruiz Gómez en Bogotá. El modo de premiación de la bienal es de carácter tradicional, eligiendo mediante un jurado internacional algunos trabajos que pasan a formar parte de la colección de Coltejer. El primer jurado está compuesto por el arquitecto colombiano Dickens Castro y dos críticos de arte, el español Alexandre Cirici-Pellicer⁷⁶⁴ y el francés Jean-Clarence Lambert, director de la revista *Opus*. Se entregan tres premios de compra, que recaen en el colombiano Luís Caballero y su políptico neo-expresionista *La cámara del amor* (1968) – figura 244 –; la argentina Sarah Grilo, con *El cumpleaños de Matusalén* (1968), un trabajo informalista con inclusiones de números y fechas al modo pop; y el argentino-español José Fernández Muro, con *Disparo en la espalda* (1968), pintura que también trabaja entre la estética informal y los grafismos, incrustando sobre un fondo blanco, negro y rojo muy texturizado algunos titulares de prensa sobre Medgar Evers, un líder social negro asesinado en 1963 en Jackson, Mississippi. Junto a estos premios hay cinco

761 Por ejemplo, Traba afirma de la tercera bienal de 1972, que “es, realmente, el esfuerzo sobrehumano de unos pocos por educar visualmente una comunidad que carece de toda tradición de cultura visual” (Traba 1972, s.p.).

762 El campus de la Universidad de Antioquia se comienza a construir en 1966, bajo parámetros racionalistas y con gran participación de la naturaleza y las artes en los espacios públicos (Ramírez Calle 2018).

763 Aparte de Colombia, se presentan obras de Argentina, España, Uruguay, Perú, Costa Rica, Venezuela, Ecuador, Panamá, Paraguay y Guatemala. La representación española está compuesta por los pintores Álvaro Delgado, Antonio Lorenzo, José Vento, Román Vallés, Juan Barjola y Santiago Montes (Estrada, L. 1968, 43-46).

764 Ruiz Gómez, señalado como el generador del vínculo con el campo artístico español (Gutiérrez, Uribe y Rodríguez 2014, 52), comenta que Alexandre Cirici Pellicer es contactado por carta a través de la Escola Eina de Barcelona. Entrevista a Darío Ruiz Gómez realizada por el autor en Medellín, 17 julio 2018.

menciones especiales, a los colombianos Bernardo Salcedo, Manuel Hernández Gómez y Sonia Gutiérrez, al peruano Fernando de Szyszlo y al uruguayo Nelson Ramos.

El éxito tanto crítico como de público de la primera edición (Gutiérrez, Uribe y Rodríguez 2014, 55-56) da energía a la “II Bienal de Arte Coltejer” – figura 245 –, llevada a cabo entre el 1 de mayo y el 20 de junio de 1970 en el recién construido Museo Universitario de la Universidad de Antioquia – figura 246 –. Como puede apreciarse en el título, esta vez el evento no está dirigido únicamente a la pintura. Ahora el programa es más ambicioso, e incluye escultura, objetos y las primeras instalaciones, así como pases de filmes. Se muestra también arte por computador, en una exposición paralela a la principal: “Arte y cibernética” (1970), traída por Jorge Glusberg desde el CAYC. Bajo el mencionado entendimiento de que el público no está preparado para el arte contemporáneo, se quiere profundizar en los aspectos didácticos. Para ello se ofrecen charlas y mesas redondas conducidas por críticos⁷⁶⁵, y se publica un *Diccionario del arte actual* (Estrada, M.I. 1970a)⁷⁶⁶. También se organiza un sistema de visitas explicativas, cuyas guías se obtienen con la “instrucción de señoritas” que atienden y orientan al público en las salas de exposición (Anónimo 1970f). Respecto a las representaciones nacionales, esta segunda bienal rebasa el ámbito “iberoamericano”, adquiriendo un cariz más internacional al atraer hasta 171 artistas de 25 países que incluyen también Norteamérica⁷⁶⁷. La selección de artistas no solo se hace a través de embajadas, sino además mediante contactos directos con revistas, galerías y agentes artísticos, de modo que la propuesta general funciona de un modo más comisariado⁷⁶⁸. Sin embargo el sistema de premiación se mantiene, con la configuración de un jurado internacional compuesto por Giulio Carlo Argan, Vicente Aguilera Cerni⁷⁶⁹ y Lawrence Alloway⁷⁷⁰.

El primer premio es otorgado al argentino Luís Tomasello, con *Atmósfera cromoplástica* (1970), un trabajo óptico-geométrico consistente en una matriz de cubos blancos sobre un fondo también blanco; pintados en su parte inferior de colores primarios, los cubos reflejan sobre el fondo

765 Entre otros, Darío Ruiz Gómez, Marta Traba y la crítica uruguaya María Luisa Torrens (Anónimo 1970m; 1970n).

766 El diccionario aparece también publicado en la prensa del momento (Estrada, M.I. 1970b). La última edición de este trabajo es de 2004 (Estrada, L. 2004).

767 La cifra exacta de obras, según la prensa, oscila entre las 300 y las 500 (Anónimo 1970l). La representación española está formada por Josep Monjalés, Manolo Millares, Lucio Muñoz, Juan Genovés, Equipo Crónica, Eduardo Úrculo, Carmen María Aguadé y Francisco Sobrino (Estrada, L. 1970). Las representaciones presentan obras de tendencias muy diferentes: obras informalistas como las de los españoles Millares o Muñoz; arte cinético por parte del venezolano Jesús Soto, el estadounidense György Kepes, el argentino Geny Dignac o el colombiano Mario Roldán, entre otros; arte pop como el del Equipo Crónica, de España, o del estadounidense Alex Katz; abstracción geométrica como la de los argentinos Luis Tomasello o Rogelio Polesello; ambientes como los de la argentina Lea Lublin o la brasileña Ione Saldanha; arte conceptualista y procesual, como las propuestas del guatemalteco Luís Díaz o el colombiano Bernardo Salcedo; incluso arte por computador, gracias a la muestra “Arte y Cibernética”.

768 Entrevista a Darío Ruiz Gómez realizada por el autor en Medellín, 17 julio 2018. Un ejemplo puede ser el de Jorge Glusberg, que es invitado personalmente en las dos bienales de 1970 y 1972.

769 Ruiz Gómez indica que se cuenta con Aguilera Cerni para poder entrar en contacto con Argan; el español es invitado para hacer venir al italiano. Entrevista del autor con Darío Ruiz Gómez en Medellín, 17 julio 2018.

770 Cabe señalar la presencia de algunos de estos críticos en eventos internacionales realizados años antes en Argentina: Argan es jurado en el Premio Di Tella de 1962, mientras que Alloway hace lo propio en la Bienal Kaiser de 1964 (Giunta 2001, 258-259; 270). De este modo se explicita la movilidad de los críticos extranjeros, como invitados en un sistema interconectado de instituciones y museos de arte en Latinoamérica.

los colores que quedan ocultos para el público, creando un sutil efecto óptico y cromático. El segundo premio es para *Positivo / Negativo* (1970) del venezolano Francisco Salazar, un relieve geométrico completamente blanco en el que los pliegues de cartón ondulado generan un ritmo creciente de izquierda a derecha – figuras 247 y 248 –. El tercer premio es para el argentino Ary Brizzi, y su *Gran tensión n.º 1* (1970), una pintura geométrica realizada en acrílico en la que se organizan gradaciones de color mediante planos, en una disposición diagonal rítmica que adquiere connotaciones lumínicas o eléctricas. Como puede apreciarse, todos los ganadores practican algún tipo de abstracción geométrica y óptica, un arte racional alineado con el ideario técnico y moderno que Coltejer quiere promover. Aguilera Cerni, desde el jurado, destaca el aspecto desarrollista de la bienal, revelando la relación entre modernización y dependencia:

[C]onsidero una indicación especialmente positiva para los países latinoamericanos el planteamiento de una dirección investigativa de orden claramente racional, dado que unos países en pleno desarrollo y necesariamente abocados a una situación inevitablemente tecnológica, necesitan crear, inclusive desde el punto de vista de la cultura artística, las condiciones básicas de tipo mental, cultural y psicológicas, que hagan factible ese proceso que todos deseamos, y que inevitablemente se producirá. Esto es, igualmente, el punto de partida para un arte y para un porvenir verdaderamente independientes. (Anónimo 1970g)

El crítico español deja ver que los premios responden a una buscada promoción de la racionalidad y a un cuidado fomento de la tecnología como medios para un desarrollo “inevitable”. El comentario final de la cita, tal vez realista en su momento, cobra especial relevancia al ser leído desde la actualidad, al contrastarse con las diatribas del campo artístico latinoamericano discutidas durante los años posteriores a la bienal: Aguilera Cerni no parece entender ese tipo de arte racional como específicamente latinoamericano, sino como una modalidad artística predefinida, cuya aplicación en el contexto regional es “necesaria”, en tanto que “punto de partida” para un “porvenir verdaderamente independiente”. La crítica latinoamericana – especialmente Marta Traba, con su trabajo en base a la teoría de la dependencia – también entenderá esas prácticas de un modo similar, pero muy crítico frente a las influencias extranjeras, como se apunta en lo siguiente.

En la “II Bienal de Arte Coltejer” se adjudican también tres menciones especiales: una a la nueva figuración crítica de los españoles Equipo Crónica⁷⁷¹; otra al canadiense Eli Bornstein, que realiza unos relieves constructivo-geométricos con piezas de vivos colores; y una tercera al argentino Rogelio Polesello, que presenta *Alunizaje* (1970), un panel de acrílico transparente con hendiduras circulares en forma de lente que deforman el entorno – figura 249 –. Estas menciones confirman la voluntad de premiar el arte racional y geométrico, pero se añade un destaque al pop y los nuevos realismos, como tendencias en boga en el campo artístico internacional relacionadas con el avance de la sociedad de consumo. Para profundizar en el carácter internacional de la

771 El trabajo presentado por Equipo Crónica consiste en una amalgama de apropiaciones de imágenes de la historia del arte, con detalles de Zurbarán y Picasso, pero también de los medios de comunicación, como el cómic “El guerrero del antifaz”. Cabe mencionar, como ejemplo de la dificultad de la crítica local para valorar las tendencias contemporáneas, que en prensa se llega a acusar al Equipo Crónica de haber plagiado *San Hugo en el refectorio de los Cartujos* (1655) de Zurbarán (Anónimo 1970e).

bienal, también se entregan unas bolsas de viaje financiadas por el Ministerio de Cultura de Colombia: una exterior para un artista colombiano, que gana Bernardo Salcedo, y otra interior para un extranjero, entregada al peruano José Carlos Ramos⁷⁷². Estas bolsas de viaje se vinculan al desarrollo de políticas exteriores de cooperación propiciadas por los estados en el marco de la Guerra Fría cultural.

El receptor nacional de la bolsa de viaje, Bernardo Salcedo, gana su premio de forma muy discutida con un trabajo de carácter conceptualista. Presenta *Una hectárea* (1970), instalación que consiste en una montaña de bolsas de plástico transparente, numeradas, rellenas con paja de heno – figura 100 –. Las bolsas hacen referencia directa a la cosecha mecánica de una hectárea de heno, pero también, de modo simbólico, a la racionalización y cuantificación de los recursos básicos y las materias primas, tal y como operan las corporaciones extractivistas nacionales y transnacionales en territorio latinoamericano. La prensa comenta de Salcedo que “está desorientado”, abriéndose una gran polémica sobre la pertinencia de su trabajo y, en general, sobre la validez del arte de tendencia conceptual⁷⁷³. El análisis de Traba sobre la premiación a Salcedo resulta revelador de una actitud generalizada ante el arte más experimental, pero al mismo tiempo también de la reestructuración de su propio discurso crítico sobre lo que debe ser el arte latinoamericano. Traba, hasta el momento defensora de la modernización cultural de la región, comienza a ser muy severa con las influencias exteriores:

El premio a Bernardo Salcedo, en cambio, es muy significativo. Lo único que disuena francamente del conjunto y que conociendo la trayectoria artística de Salcedo no puede tomarse sino como una broma pesada, aprovechándose de la apertura infinita a toda excentricidad y toda estupidez que abre el llamado “conceptualismo” fue premiado “en serio” por un jurado que creyó ver ahí – ¡por fin! –, una salida para el lamentable provincianismo que, a sus ojos, revestía el resto de la delegación [colombiana]. Evidentemente, el arte colombiano actual se ha resistido al experimento. Y esto constituye su mayor mérito. (Traba 1970, 5)

Traba no toma en serio la propuesta de Salcedo, quien anteriormente trabaja con *assemblages* monocromos, más del gusto de esta crítica de arte. En este sentido, su análisis entra en consonancia con el del crítico y director de la Unidad de Artes Plásticas de la OEA, José Gómez Sicre, quien señala sobre la “II Bienal de Arte Coltejer” que es lamentable cómo “el circo y la feria” sustituyen la labor del “creador serio” (Gómez Sicre 1970).

Más allá del trabajo conceptual de Salcedo, el rechazo de la crítica se extiende a todo el fallo del jurado. Los agentes locales quedan descontentos porque los premios son entregados a artistas extranjeros, sobre todo de Argentina y Venezuela⁷⁷⁴. Traba, como la teórica más influyente en

772 Por último, hay una serie de premios locales, patrocinados por la ciudad de Medellín, la administración de Antioquia y las empresas locales Movifoto y Sintéticos, recibidos por los colombianos David Manzur, Fani Sanín, Santiago Cárdenas y Alberto Gutiérrez (Estrada, L. 1970, s.p.; Aguilera, Alloway y Argan 1970).

773 Puede seguirse la polémica a través de varias notas publicadas en el periódico *La República* de 3 de mayo de 1970, sobre todo con una muy crítica titulada “Lo de Salcedo es ‘Pura Paja’” (Anónimo 1970c).

774 Algunos artículos, como “No hubo respeto por los artistas nacionales” (Pérez Camargo 1970), dan cuenta del

el campo artístico colombiano, destaca lo que considera una interesante pugna artística entre Colombia, Venezuela y Argentina. Pero esta consideración de la “II Bienal de Arte Coltejer” por parte de la crítica argentino-colombiana no debe ser leída como un apoyo al jurado o a la bienal. Por un lado, indica que “los demás conjuntos por países, manifiestan una lamentable pobreza”⁷⁷⁵. Y, por otra parte, Traba detecta y cuestiona la influencia de las tendencias exteriores sobre el arte latinoamericano, preguntándose: “¿qué interés reviste este impecable trabajo experimental óptico en la búsqueda de un estilo latinoamericano propio? La respuesta es: ninguno” (Traba 1970, 4). De este modo, se alinea con el extrañado público local, que encuentra dificultades en aceptar las propuestas racional-geométricas o conceptuales como las mejores del evento, por no reflejar – al menos de modo evidente – su propia situación vital. Asimismo, lanza un dardo final, directo, al jurado de la bienal:

He sido varias veces jurado nacional e internacional; me cuesta mucho tirar la primera piedra. Pero se hace patente que ni Argan, ni Alloway, ni Aguilera Cerni, que debió ser el convidado de piedra, tienen la menor idea acerca de América Latina; solo nos estiman en la medida que somos sus acólitos; sin advertir cuánto dolor, furia y persistencia estamos poniendo en tratar de liberarnos de sus paternalistas tutelas. (Traba 1970, 5).

De nuevo, en este análisis de Traba sobre la “II Bienal de Arte Coltejer” pueden observarse los primeros pasos de la clave latinoamericanista que destaca en su trabajo en los años sucesivos, y que la llevará a ser abanderada de la teoría de la dependencia aplicada al arte (Traba 1973; Serviddio 2012, 18)⁷⁷⁶. Sin embargo, todavía en 1970, no desdeña totalmente este tipo de eventos internacionales. Valorando el estado internacional del incipiente fenómeno bienal a través de las crisis recientes de las bienales de São Paulo y Venecia⁷⁷⁷, las bienales de Medellín le parecen

descontento local. El artista y crítico colombiano Pedro Restrepo Peláez critica la “falsa cultura popular” de una minoría esnob: “Ese arte de cajas de cartón por el suelo – para descrestar calentanos [“descrestar” quiere decir “sorprender” o “asombrar”; “calentanos” son aquellos de la capital, de clima frío, que viajan a provincias de clima más caliente] – de pornografía barata – para asustar beatas de provincia – de trucos y esnobismos para complacer hippies de fabricación casera, resulta a la postre tan pueril como anodino” (Restrepo Peláez 1970). Sobre los miembros del jurado, el artista Ramón Vásquez indica que “vinieron con el ánimo de seleccionar pinturas con el menor sentido figurativo. Pero afortunadamente se equivocaron y dejaron pasar algunas con verdadero sentido artístico. Lo demás es basura”; asimismo, describe la obra premiada de Tomasello como “un cartón lleno de cubitos, también de cartón, muy bonitos y que representarían admirablemente bien las aptitudes del niño modelo de algún kinder” (Aldana 1970). El también artista Omar Rayo asegura que “nos han estafado” (Hurtado 1970). El descontento se extiende también a otras representaciones nacionales, como por ejemplo la brasileña, fuera de toda premiación (Anónimo 1970d).

775 Traba reseña la casi total ausencia de Centroamérica – a excepción de Guatemala –, apenada porque México no haya enviado a sus artistas principales. Del Caribe cita a los “pintores primitivos” haitianos, pero señala que su trabajo es “independiente del arte contemporáneo”. También critica que los Estados Unidos hagan un envío que parece compuesto de “pedazos de obras desechadas del suelo” de los estudios de Kepes, D’Arcangelo, Motherwell y Macarelli. Respecto a la representación española, solo salva, en cierta medida, a Genovés, “por establecer una línea intermedia entre el falso tremendismo de Millares y el gestualismo también desorbitado de Saura, y los refinamientos ópticos europeos”. Encuentra el informalismo anticuado y agónico, y el trabajo de Equipo Crónica “tan pobre y carente de interés que el premio otorgado resulta, una vez más, inexplicable” (Traba 1970, 4).

776 Véase también el subapartado 3.3.1., “1972: Primeros encuentros de la crítica en América Latina. Recepción del arte conceptual en el marco de la teoría de la dependencia”.

777 “La Bienal, como institución, ha sufrido profundos golpes en los últimos años. Sintetizando los ataques, se ha sostenido que debe desaparecer por considerarla como una superestructura artística que distorsiona la labor del artista, le obliga a trabajar ‘para destacarse en una Bienal’ y lo somete a juicios muchas veces caprichosos y

importantes, porque “establecen confrontaciones, puntos comunes, se deducen influencias, se determinan estados de dependencia o de sumisión a los dictados de la estética extranjera”; para Traba, a pesar de lo “grotesco” de la situación local, la bienal “se recupera a sí misma de tanta estupidez y chiste malo” exponiendo la situación del arte en Latinoamérica (Traba 1970, 4).

Pese a esta salvación final del evento en sí mismo otorgada por Traba, las polémicas en prensa se suceden, centrándose en la estructura funcional de la “II Bienal de Arte Coltejer”. Surgen voces disidentes incluso en la propia organización del evento, en las figuras de Darío Ruiz Gómez, que critica el premio al racionalismo geométrico por su poca relación con Latinoamérica⁷⁷⁸; y de Samuel Vásquez, coordinador general de la bienal, quien llega a proponer un cambio en la estructura para realizar un certamen sin galardones el año siguiente⁷⁷⁹. Las diferencias tanto con la selección de obras locales como con el fallo del jurado internacional⁷⁸⁰ obligan a Leonel Estrada a salir en defensa del evento, y para ello concede una entrevista al United States Information Service [Servicio de Información de los Estados Unidos] (USIS), difundida en diversos medios de la prensa colombiana (Estrada, L. 1970b; 1970c; 1970d). En la entrevista defiende la selección y apoya al jurado, apelando a la experiencia de sus componentes, así como a un desconocimiento generalizado del arte que se aplica en juicios “ligeros”.

La vida crítica de la “II Bienal de Arte Coltejer” refleja las oscilaciones del arte en el espacio sud-atlántico: la tensión entre el desarrollismo modernizador y las problemáticas identitarias del contexto regional, la instrumentalización del arte frente a la ausencia de un sistema estructurado, la preocupación por cultivar un público que acude en masa estos eventos artísticos pese al desconocimiento de las últimas derivas del arte, el estatus de los agentes artísticos frente a unas

comprometidos de antemano. Hasta ahora, las agrias acusaciones han partido de los artistas, (quienes liquidaron prácticamente la Bienal de Venecia y deterioraron de seria manera la de Sao [sic] Paulo), y de algunos críticos” (Traba 1970, 4).

- 778 Como Traba, Ruiz Gómez critica la decisión del jurado por considerar el arte geométrico-racional poco relacionado con el contexto, para lo cual incluso reniega del “magisterio intelectual” de Argan (Ruiz Gómez 1970d; 1970e; 1970f). Debe mencionarse que, después de Traba, cuya hegemonía en el campo de la crítica artística colombiana es indiscutible tras su paso por la dirección del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), el autor más prolijo sobre la segunda bienal es Darío Ruiz Gómez. Este articula todo un proyecto de revisión del evento en las páginas de *El Espectador*, oscilando entre la promoción, la crítica y el didactismo. A pesar de su desacuerdo con los premios, y debido a su cercanía con la organización, en general ensalza la propuesta de la bienal en el contexto de Medellín, calificándola incluso como un “milagro” (Ruiz Gómez 1970c). Durante la bienal, llega a escribir más de diez artículos, a veces muy afilados, para explicar en detalle las prácticas artísticas exhibidas y sus tendencias comunes (Ruiz Gómez 1970a; 1970b). Respecto al arte local, lo analiza agudamente desde una posición renovadora, en rechazo a la tradición academicista y conservadora de los artistas consagrados. Su crítica, además posee algunos rasgos renovadores, que atienden al público y al contexto, con cierto cariz sociológico (Ruiz Gómez 1970g; 1970h; 1970i).
- 779 Samuel Vásquez, además de pedir un certamen sin premios, pide que ese dinero se invierta en “la edición de libros de arte”; también indica que debería haberse invitado al jurado a dar conferencias, para aprovechar su presencia en la ciudad (Anónimo 1970h). Estos comentarios tienen cierto efecto dos años después: el boletín informativo oficial de la III Bienal Coltejer – en inglés –, anuncia: “No habrá premios en la Tercera Bienal de Colombia, sino en su lugar numerosas adquisiciones hechas para la Colección de Arte del Siglo XX” [There will be no prizes in the Third Biennial of Colombia but instead several acquisitions will be made for the Collection of the XX Century Art] (Coltejer 1972). Traducción del autor. Aunque no se les denomina “premios”, esas “adquisiciones” tienen connotaciones y valores muy similares, como se describe en lo siguiente.
- 780 Como ya se ha indicado, el campo artístico local y regional se alza sobre todo contra los premios; además de los casos mencionados, artistas como el uruguayo Jorge Páez Vilaró los critican duramente (Anónimo 1970i; González, I. 1970).

estructuras de valoración todavía incipientes. Estas problemáticas no hacen sino acentuarse en la siguiente bienal. La “III Bienal de Arte Coltejer” – figura 250 – tiene lugar en el recién estrenado edificio Coltejer del centro de Medellín⁷⁸¹, entre el 1 de mayo y el 15 de junio de 1972 – figura 251 –. Es todavía mayor que la anterior, con 630 obras de 257 artistas (Garzón 1972a) de Latinoamérica, España⁷⁸², Estados Unidos, Canadá e Inglaterra. Si en la segunda edición la prensa estimaba una afluencia total de 165.000 personas (Anónimo 1970j), solo en el día de apertura de la tercera se da la cifra de 50.000 asistentes⁷⁸³. En representación del apoyo público al evento, acuden los ministros de desarrollo y de relaciones exteriores, dando cierto carácter oficial a la bienal (Anónimo 1972c, 1972d).

Como novedad, la propuesta esta vez tiene una ordenación completamente comisariada, que no sigue órdenes nacionales sino temáticos, por núcleos:

A - Arte figurativo. Arte primitivo, arte kitsch, arte semifigurativo, arte surrealista, arte superrealista e hiperrealista, arte de la nueva figuración, arte pop, nuevo realismo

B - Arte no figurativo o abstracto. Arte abstracto geométrico y constructivista, arte abstracto orgánico y no geométrico, arte informalista, arte óptico

C - Arte tecnológico y científico. Arte cinético, arte lumínico, arte audio-visual, arte lumino-sonocinético, arte biológico, bioquímico, biofísico

D - Arte de ideas. Arte ecológico, arte de ideas, proposiciones, arte anti-museo (Coltejer 1973)

El esquema anterior observa dos rasgos importantes. Por una parte, la voluntad de perseverar en el fomento de la relación arte-tecnología en base al ideario industrial de los promotores queda materializada en la sección “Arte tecnológico y científico”. El intento sostenido de Coltejer para alinear los avances técnicos con los culturales gana un espacio propio, sobre la base de los premios de los años anteriores. Al mismo tiempo, puede observarse cómo las propuestas de arte conceptualista avanzan, ganando una sección entera. Esta sección, que ocupa las primeras salas de exposición – por las que hay que pasar obligatoriamente para acceder al resto⁷⁸⁴ –, incluye trabajos de Carlos Ginzburg, Hans Haacke, Arakawa, Mark Boyle, así como la muestra “Arte de sistemas” del CAYC. El “arte de ideas” es ampliamente discutido, con posicionamientos especialmente duros respecto a las propuestas de *Artista mendicante* (1972) de Carlos Ginzburg⁷⁸⁵ – figura 96 –.

781 Símbolo de la modernización de la empresa, es el edificio más alto de Colombia durante algunos años. La bienal se celebra con el edificio todavía inacabado (Gutiérrez, Uribe y Rodríguez 2014, 63).

782 La representación española está compuesta por Anzo, Rafael Canogar, Equipo Realidad, Manuel Gómez Raba, Darío Villalba, José Luís Verdes, José María Yturralde y Zush. Manuel Barbadillo participa dentro de la muestra “Arte de sistemas”, traída por Glusberg.

783 Siguiendo la línea del enorme éxito de la inauguración (Anónimo 1972a), las cifras totales de visitantes que ofrece Estrada en su balance final alcanzan los 350.000 visitantes (Estrada, L. 1972).

784 Según el plano de la bienal publicado por la organización (Coltejer 1972b).

785 Mientras que las propuestas de Ginzburg o Bernardo Salcedo son despreciadas por la crítica – por ejemplo, Traba de nuevo califica las propuestas conceptualistas de Salcedo como “objetos en broma” (Traba 1972) –, el conjunto

A pesar de las quejas sectoriales del año anterior, la tercera bienal mantiene la estructura de captación de las propuestas. Las nacionales son escogidas a través de una comisión dependiente de la organización, mientras que las extranjeras son traídas mediante contactos a agentes, galerías, revistas y embajadas⁷⁸⁶. De nuevo se establece un jurado internacional, esta vez denominado bajo el eufemismo de “comité”, con los críticos Gillo Dorfles, Jasia Reichardt y Brian O’Doherty. El intento de escapar a las críticas de la edición anterior mediante ese cambio terminológico es poco feliz. Finalmente se desoyen las reclamaciones sectoriales para eliminar los premios y entregar cantidades para la manutención de los artistas⁷⁸⁷. El “comité” realiza unas “recomendaciones sin compromiso”, sobre las cuales Coltejer acaba decidiendo qué trabajos son adquiridos para su colección⁷⁸⁸. De este modo, se compran seis trabajos artísticos: *Maraña paramuna* (1972), un tapiz escultórico de la colombiana Olga de Amaral – figura 252 –; *49 tubos* (1972), una instalación espacial con tubos acrílicos y agua del ecuatoriano Mauricio Bueno – figura 253 –; *Pintura con espejo* (1972), una pintura hiperrealista pero, en su sencillez, casi geométrica, del colombiano Santiago Cárdenas, que muestra un espejo apoyado sobre la esquina de una habitación; *Banda de usureros devorados por Panteras Negras* (1972), una obra neofigurativa visualmente *kitsch* pero con contenido político del paraguayo Fernando Grillón; *Huerto de llamas* (1972), una instalación del húngaro-estadounidense György Kepes, a medio camino entre el arte tecnológico y el de los elementos, compuesta de un prisma metálico acostado que genera ruidos, y de cuya superficie emergen llamas; y *Alegría de vivir* (1972), una pintura acrílica colorida que representa un vergel, entre el pop, lo *naïf* y lo *kitsch*, del venezolano Murry Tamers. En esta edición, las becas de viaje se entregan al colombiano Saturnino Ramírez y al argentino Jorge Demirjian; ambos practican un neofigurativismo pictórico en el que los medios tradicionales se acercan a estéticas publicitarias y de la ilustración en los medios impresos. De nuevo se fomenta la relación arte-tecnología, con algunas derivas hacia las nuevas figuraciones marcadas por la sociedad de masas, las cuales, cuando son críticas, es respecto a temas y sucesos acontecidos fuera de las fronteras colombianas.

Debido a las recurrentes menciones a la inserción de las bienales en un contexto supuestamente inculto frente a manifestaciones de arte de avanzada, la “III Bienal de Arte Coltejer” fomenta los

de “Arte de sistemas” es en general aceptado, mostrando desigualdades en el reconocimiento probablemente debidas a la influencia de Jorge Glusberg en el sector de la crítica latinoamericana. El presente subapartado está dedicado específicamente al análisis de las bienales de Medellín, por lo que para revisar las propuestas de Ginzburg en la bienal, véase el subapartado 1.3.3., “Carlos Ginzburg más allá del espacio sud-atlántico: del artista-mendigo a la crítica al turismo de la *Jet Age*”; y para un análisis detallado de las discusiones de la crítica en torno al conceptualismo de Carlos Ginzburg en esta bienal, véase el subapartado 3.3.1., “1972: Primeros encuentros de la crítica en América Latina. Rechazo del arte conceptual en el marco de la teoría de la dependencia”.

- 786 Al mantener el mismo sistema, de nuevo aparecen dudas respecto al proceso de selección (González, M. 1972).
- 787 Recuérdese que agentes de la propia organización como Samuel Vásquez, así como los artistas, habían requerido que no hubiese premios, sino “una especie de viáticos, que servirían para transporte, estadía, materiales de trabajo, etc.” (Zuluaga 1972b).
- 788 Una nota dice, confusamente: “El jurado que actuó como comité asesor [...] Presentó un informe que recomienda la adquisición de 20 de las 650 obras presentadas [...] La adquisición de las obras no constituye un premio para el artista [...] Los seis primeros [...] fueron adquiridos a un precio de \$ 60.000 [pesos colombianos] cada uno” (Garzón 1972b). Otra crónica: “Defendiéndose siempre el derecho de Coltejer, como compañía patrocinadora de evento a adquirir las obras libremente, los asistentes a la reunión discutieron el tema de las premiaciones y las adquisiciones por comité asesor. Gyula Kosice sugirió el dar una prima común a todos los participantes, o invitarlos a Medellín a cambio de que estos dejaran su obra a Coltejer. El aspecto competitivo del evento, sea por premiaciones o adquisiciones, encontró en general un ambiente desfavorable” (Anónimo 1972d). De nuevo el funcionamiento del jurado-comité es discutido, y al comunicarse los resultados, incluso se llega a sugerir “la posibilidad de que el dinero haya intervenido en la posición” (Pérez 1972a).

aspectos educativos de un modo todavía más marcado que las anteriores ediciones. Se presenta un mapa-guía y un sistema de cartelas informativas, básicos ausentes hasta el momento (Coltejer 1972b; Anónimo 1972b). Se publica de nuevo el *Diccionario de arte actual* del año anterior, así como un opúsculo de Jorge Romero Brest con el título *Qué es eso del arte* (Romero Brest 1972a; 1972b). También se ofrecen pases de películas, recitales, talleres para niños (Hurtado 1972a), charlas, encuentros y otras actividades paralelas⁷⁸⁹, entre las que destaca una mesa redonda en la que participan artistas, organizadores, críticos⁷⁹⁰, artistas y periodistas. Este último encuentro transversal, antes que servir para un propósito educativo abierto al público general, despierta la polémica entre agentes informados sobre las condiciones del arte en el espacio sud-atlántico. Se debaten muchas de las cuestiones propias del arte del momento: la posible muerte de la pintura; la necesidad de modernización de la cultura y la posibilidad de hacerlo en base a eventos como las Bienales Coltejer; la urgencia de un arte propiamente latinoamericano que no sea ni primitivista ni una copia del exterior; la relación entre arte y público de masas; o la discutida aparición del arte conceptualista⁷⁹¹.

Traba, cuyos argumentos en ese coloquio son los más aireados, rechaza “bajar” el nivel de su discurso en un sentido didáctico, a pesar de la desinformación del contexto, por considerar ese gesto una acción peyorativa y discriminatoria; en general, esta crítica sostiene que es un error dar una finalidad didáctica al evento (Zuluaga 1972b; Hurtado 1972b). Sin embargo, de modo llamativo, no se resiste a hacer una calificación muy ácida de esta tercera Bienal Coltejer mediante “niveles” basados en una escala con “estrellas”: cinco para “Excelente”, cuatro para “Bueno”, entre tres y una estrella para “Regular”, y un último nivel “Por debajo de las estrellas” (Traba 1972). La crítica argentino-colombiana, que en la edición anterior salvaba el evento en general, aunque criticaba su contenido, en esta ocasión extiende su opinión demoledora a todos los ámbitos. Califica la “III Bienal de Arte Coltejer” como una “exposición de cositas” (Anónimo 1972d), señalando el desorden y la heterogeneidad, así como la falta de una línea general que conduzca a una verdadera representación del arte latinoamericano⁷⁹². La posibilidad de un arte propio de la región, más allá de la injerencia política y cultural de los Estados Unidos y Europa, está en el centro de todos los análisis. Romero Brest opina en la misma línea que Traba, señalando que la “Bienal no está comunicando qué está pasando con el hombre latinoamericano” (Zuluaga 1972b). Este crítico argentino desautoriza a los miembros del “comité” de selección, no por “su

789 Jorge Glusberg, por ejemplo, realiza una charla junto a Jasia Reichardt (CAYC 1972l) – figura 254 –. También se realiza un encuentro entre artistas y estudiantes universitarios, que acaba en una gran polémica (Zuluaga 1972a).

790 En general, la presencia de críticos es grande, especialmente entre los latinoamericanos. Acuden los mencionados miembros del jurado, así como Mario Barata, Romero Brest, Traba, Ángel Rama, Darío Ruiz Gómez, Glusberg, Rafael Squirru, Gómez Sicre, Lawrence Alloway, María Luisa Torrens, Alfonso Castrillón, Galaor Carbonell, Germán Rubiano y Eduardo Serrano; todos ellos colaboran con la difusión de la bienal escribiendo artículos y reseñas – más o menos positivos – en medios de distintos países (Estrada, L. 1972).

791 Se estructura en tres puntos: “1º Información sobre la bienal y sus redes de comunicación y proyección; 2º Qué representa la Bienal como evento cultural y artístico para América Latina; 3º Carácter que debe tener la cuarta Bienal” (Zuluaga 1972b).

792 Cabe señalar un apunte realizado por Ruiz Gómez; este insiste en que debe tenerse en cuenta la gran competencia producida por las Bienales Coltejer entre Medellín y Bogotá. Para los agentes artísticos más reconocidos, provenientes de la capital – como Traba o Alejandro Obregón – resulta difícil aceptar que una ciudad de provincias realice una bienal internacional como no se había podido realizar en Bogotá. Entrevista a Darío Ruiz Gómez realizada por el autor en Medellín, 17 julio 2018.

capacidad, pero sí por su idoneidad para juzgar obras de artistas cuyo espíritu es diferente del que puede comprender un europeo” (Romero Brest 1972c). De nuevo el jurado supone la diana de numerosos comentarios, lo cual provoca que Dorfler y O’Doherty se marchen “secretamente” antes de tiempo; la única que permanece en todo momento, comunicando al público la decisión del “comité” es Reichardt (Pérez 1972a). Ante la avalancha de críticas, Estrada se ve de nuevo obligado a responder públicamente, especialmente a Traba, recalcando la dificultad de realizar un evento de ese porte, defendiendo al comité asesor, justificando algunas ausencias y e insistiendo en la necesidad del carácter educativo frente al contexto (Hurtado 1972c).

A pesar de la voluntad de continuidad expresada por todos los agentes – organizadores, críticos, artistas –, la IV Bienal en 1974 no se lleva a cabo. En 1973 sucede la crisis internacional del petróleo, y precisamente en ese mal momento para la economía internacional, que afecta al ámbito colombiano, el director de Coltejer es llamado por el presidente del país para formar parte de su gobierno, como ministro sin cartera. Al aceptar el cargo, hay un cambio en la dirección de la empresa, que prepara una serie de recortes económicos. Ante ese escenario, y con la pérdida de Uribe Echavarría del control total del órgano directivo y accionarial, las bienales Coltejer se suspenden⁷⁹³.

Solo en 1981 vuelve a darse la confluencia de voluntades para celebrar una cuarta bienal, fuera del patrocinio de Coltejer: la “4ª Bienal de Arte de Medellín, Colombia”, celebrada entre el 15 de mayo y el 4 de julio de 1981 – figura 255 –. De nuevo bajo la dirección de Leonel Estrada, este último evento de la serie tampoco tendrá continuidad en el tiempo. Pero sí exhibe una muestra muy representativa de las transformacionales que experimenta el arte entre los años setenta y los ochenta. La bienal presenta 647 trabajos artísticos, de 220 artistas provenientes de 37 países – 67 de los artistas son colombianos –. En ella puede observarse una presencia destacada de medios tradicionales como la escultura y, sobre todo, la pintura⁷⁹⁴, siguiendo los patrones del campo artístico internacional, que se encuentra en un momento de *retorno a la pintura*. Sin embargo, algunas prácticas conceptualistas, experimentales e instalativas también se insertan en las salas. Estrada describe el propósito de esta nueva edición comparándola, como viene siendo habitual, con los mayores eventos internacionales:

Cuando Venecia, en 1980, se ocupaba específicamente de revisar con sentido histórico un pasado inmediato, y la Bienal de París, en el mismo año, mostraba las novedades de la gente joven, y la de São Paulo en Brasil insistía en reunir el arte geográficamente, la Bienal de Medellín ponía todo su entusiasmo en programar un certamen didáctico que desde un mismo sitio, pudiera mostrar un panorama pluralista del arte contemporáneo [...] Esta IV Bienal ha sido como un corte transversal en el arte de ahora,

793 Según Leonel Estrada, se intenta infructuosamente convertir la bienal en trienal, pero la empresa ya ha tomado la firme decisión de suspender el patrocinio. Asimismo, Samuel Vásquez apunta hacia otro motivo: las polémicas suscitadas en la II y III Bienales, hacen que la empresa dude de la eficacia de su promoción internacional, ante un evento con numerosas críticas negativas (Gutiérrez, Uribe y Rodríguez 2014, 66).

794 Esta deriva hacia medios tradicionales se aprecia también en el envío español, en el que constan trabajos de Juan Romero, Arranz-Bravo y Bartolozzi, José Vega Osorio, Mercedes Herrero, Miquel Navarro, Hortensia Núñez Ladeveze, Frederic Amat, Juan Gomila, José Manuel Cobo y José Luis Alexanco (Corporación Bienal de Arte 1981).

el de 1981; testimonio de la coexistencia de variadas tendencias, que van desde la raíz popular a los sofisticados lenguajes de la técnica y la ciencia aplicadas. (Corporación bienal de arte 1981, s.p.)

De las palabras del director, que señala sin ambages que Colombia es “un país en vías de desarrollo”, se desprenden anteriores posturas educativo-paternalistas, de orientación desarrollista frente a un contexto poco informado. Es bajo ese entendimiento didáctico de la bienal que se celebran numerosos eventos paralelos, con el apoyo de entidades públicas y privadas locales, haciendo de la “4ª Bienal de Arte de Medellín, Colombia” otro hito local en las artes y la cultura⁷⁹⁵. En este programa de eventos destacan especialmente dos, de interés para esta investigación. Por un lado, el “Primer Encuentro Internacional de Críticos de Arte”, celebrado en Quirama, una hacienda en los alrededores de Medellín, moderado por los críticos locales Darío Ruiz Gómez y Gil Tovar, así como por el propio Leonel Estrada. Según destaca Ruiz Gómez, acuden unas 300 personas⁷⁹⁶, para discutir temas entre los que se encuentran “tecnología y subdesarrollo; tecnología y vanguardias; situación actual del arte en Latinoamérica, etc.” (Corporación bienal de arte 1981, s.p.). Como puede apreciarse, la relación arte-tecnología vuelve a estar en primer plano, fomentada desde un ideario modernizador todavía en boga.

Por otra parte, se lleva a cabo el “Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano”⁷⁹⁷, que coordina Juan Acha⁷⁹⁸ en el Museo de Arte Moderno de Medellín. Alrededor de este coloquio también se presenta una muestra con trabajos “no-objetuales”: propuestas conceptualistas, vídeos, acciones corporales e instalaciones ambientales de Argentina, Brasil, Colombia, México, Perú y Venezuela. En principio, estos eventos no se contraponen a la “4ª Bienal de Arte de Medellín, Colombia” ni al “Primer Encuentro Internacional de Críticos de Arte”, sino se ubican en paralelo. Sin embargo, aunque algunos autores dan cuenta de una convivencia supuestamente “integradora” entre las prácticas y teorías “objetualistas” y las “no-objetualistas”, que en el tránsito hacia los años ochenta parece por primera vez posible (Del Valle 2007, 39), el coordinador del coloquio sí destaca algunos roces:

El público y los críticos de estrecha mentalidad se imaginaron que los no-objetualismos tienen por finalidad desalojar a los objetualismos y lo peor: supusieron enemistad entre los directivos del Museo de Arte Moderno de Medellín [...] y las autoridades de la IV Bienal de Medellín. Resultado: los amigos de esta última se sintieron obligados – a noblesse oblige – a lanzar ataques contra el coloquio y los no-objetualismos, sin reparar en que la Bienal incluía estas manifestaciones artísticas. (Acha 1981b, 282)

-
- 795 Se presentan las exposiciones paralelas “10 maestros antioqueños” en la Cámara de Comercio de Medellín y una retrospectiva de Omar Rayo en la Biblioteca Pública Piloto. También un encuentro de poetas colombianos, así como un amplio programa de conferencias y charlas de Restany, Romero Brest, Traba o Ruiz Gómez. Finalmente hay conciertos y recitales en diversas fechas y localizaciones (Corporación bienal de arte 1981, s.p.).
- 796 Entre otros críticos, los internacionales, Romero Brest, Pierre Restany, Reichardt, Carlos Von Schmidt, Fermín Fevre, Traba, Galaor Carbonell, Germán Rubiano, Armando Silva, Miguel González y Jorge Rodríguez Arbeláez.
- 797 A este acuden agentes de siete países, entre otros Rita Eder, Glusberg, Marielena Ramos, Mirko Lauer, Aracy Amaral, Nelly Richard, Alfonso Castrillón, Álvaro Barrios, Eduardo Serrano, Lilly Kasstner, Óscar Olea Hersua, Eduardo Ramírez Villamizar, Emilio Sousa, Silvia Arango de Jaramillo o Néstor García Canclini.
- 798 Recuérdese que Acha se encuentra en medio de la realización de su trabajo monumental *Arte y sociedad: Latinoamérica*, en el cual expone una teoría del arte latinoamericano de tintes marxistas que recoge ampliamente los “no-objetualismos”, entre otras modalidades artísticas (Acha 1979; 1981a; 1984a).

Por tanto, siguiendo a Acha, la convivencia de los “no-objetualismos” en Medellín no es del todo pacífica. La recepción del arte conceptual en los recién estrenados años ochenta es deudora de rencillas de años anteriores. Acha indica que aquellos que escriben contra estas prácticas conceptualistas buscan señalar sus contradicciones, tales como el constante uso de objetos a pesar del supuesto rechazo a los mismos; la caída en el mercado del arte pese a un aparente rechazo de la mercantilización; así como un intento de vincular esos modos de hacer a un movimiento del campo del arte que, en los centros mundiales de producción cultural parece pertenecer ya al pasado. Ante ese tipo de críticas, el crítico peruano-mexicano formula una defensa del “no-objetualismo” como una modalidad artística que no se opone a su condición material, sino a la fetichización de los objetos por las vías de la tradición. Apunta también, respecto a la caída en el mercado del arte conceptual, que en el momento de avance del tardocapitalismo no se puede rechazar completamente el funcionamiento de las instancias de reconocimiento y mercantilización, lo cual sería demasiado inocente para cualquier tipo de arte, incluyendo los “no-objetualismos”. Asimismo, señala la colonización cultural que se destila de argumentos tales como que los “no-objetualismos” pertenecen al pasado porque ya no se practican en el Primer Mundo, apuntando que “si los latinoamericanos los practican, es por necesidad local y no por una importancia internacional que estaría generando modas y remedos entre nosotros” (Acha 1981b, 282-283).

Acha da cuenta también de las distintas discusiones abiertas por los críticos durante el coloquio. Según indica, el público que acude está compuesto sobre todo por estudiantes de arte, quienes no están bien informados ni capacitados para seguir de modo fluido el contenido de las ponencias. Como puede apreciarse, de nuevo aparece el comentario sobre la desinformación del contexto. Para el organizador esto impide un intercambio de posturas entre los ponentes, pese a lo cual se llegan a presentar temas de importancia para el arte conceptual. Entre ellos, destacan la relación de los “no-objetualismos” con los objetos de consumo y la cultura popular, a través de la ponencia “Del mercado a la boutique: los cambios estéticos de las artesanías en el capitalismo”, de Néstor García Canclini (García Canclini 1981); la genealogía histórica que parte del *ready-made* duchampiano, puesta en relieve por la charla “Sinopsis del no-objetualismo de Marcel Duchamp”, de Álvaro Barrios (Barrios 1981); las distintas aproximaciones al arte conceptualista desde varios países, con las ponencias “Aspectos del no-objetualismo en México” de Aracy Amaral (Amaral 1981), “Reflexiones sobre el arte conceptual en el Perú y sus proyecciones”, de Alfonso Castrillón (Castrillón 1981), o “Los no-objetualismos en Colombia”, de Eduardo Serrano; así como las relaciones del arte conceptual con la modernidad y su superación en el tránsito hacia la posmodernidad, tema presentado por Jorge Glusberg en “Posmodernismo y perspectiva posóntica” (Glusberg 1981).

En Medellín, el tránsito entre las Bienales Coltejer y este “Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano” permite realizar un panorama completo, aunque desde un caso específico, de la visibilización de las prácticas y teorías conceptualistas en el espacio sud-atlántico. En principio marginales, los “no-objetualismos” ganan espacio paulatinamente en las estructuras de apoyo al arte contemporáneo surgidas de las estrategias desarrollistas, y especialmente en las plataformas institucionales y de eventos latinoamericanos. Si bien el coloquio en Medellín sobre “no-objetualismos”, junto a la exposición paralela, son eventos puntuales, antes cerrados

a un público estrecho de agentes informados que abiertos al interés del público general, en ellos el arte conceptualista consigue ubicarse en el centro de atención. En 1981 las posiciones respecto este modo de hacer arte están ya estructuradas, confrontadas entre sí y articuladas en un discurso que, aunque heterogéneo, es claramente reconocible como un conjunto de saberes sobre el arte conceptual. Pero los intentos por desdeñar estas prácticas son incesantes. Desde posturas defensoras del arte moderno-tradicional, la marginalización y las llamadas a la seriedad de la tradición disciplinada aparecen en 1970 y se repiten también en 1981. El mercado del arte, primero cerrado a los conceptualismos, es finalmente usado en su contra como arma arrojada. El largo proceso llevado a cabo en Medellín entre la “I Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer” y el “Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano” resulta imprescindible para entender el arte conceptual; más aún en conjunción con otros eventos similares en el espacio sud-atlántico, como los Encuentros de Pamplona (1972), que se revisan a continuación.

3.2.2. Desarrollo y consecuencias de los Encuentros de Pamplona: revisados pero no resueltos

Luís de Pablo es un compositor español de música experimental, cuya trayectoria adquiere peso internacional a mediados de la década de los cincuenta. Estudia en la renombrada Escuela de Darmstadt, donde conoce el trabajo de Boulez, Stockhausen, Ligeti y otros músicos de vanguardia. Su música tiene pronto buena recepción en Europa, lo que le lleva a participar de festivales y encuentros de música contemporánea más allá de las fronteras españolas. En 1963, por ejemplo, forma parte de la sección musical española de la III Biennale de París, invitado por José Romero Escassi⁷⁹⁹. En España trabaja como compositor de bandas sonoras de cine (López Estelche 2013, 82-83; Saña 2017, 132). Por ejemplo, ese mismo 1963 participa en la sonorización de *Operación H* (1963) – figura 256 –, un cortometraje experimental realizado por Néstor Basterrechea en colaboración con Jorge Oteiza, y financiado por X Films, una productora sostenida por la familia navarra Huarte. El film tiene cierto carácter propagandístico, pues exalta los medios técnicos y tecnológicos del contexto de desarrollismo de la España del momento. Propone relaciones estéticas entre las máquinas y los productos industriales del entramado empresarial de los Huarte, y las formas y texturas del arte y la naturaleza.

La familia Huarte posee una red de empresas dedicadas principalmente a la construcción⁸⁰⁰. Entre ellas destaca Huarte y Cía., S.L., pionera en la resolución de grandes proyectos realizados con medios constructivos avanzados, como las estructuras metálicas o el hormigón armado y pretensado. Ya antes de la Guerra Civil, el entramado Huarte participa de algunos hitos de la arquitectura moderna española, como el Frontón de Recoletos, ideado por el ingeniero Eduardo Torroja en 1935. Llegado el régimen de Franco, desarrolla buenas conexiones con la dictadura, y desde los años cuarenta construye un gran número de proyectos destinados al desarrollo de los intereses nacionales. Destacan infraestructuras, como puentes y acueductos, pero también otras obras públicas como el Estadio Santiago Bernabéu de Madrid, que sale a concurso en 1945; el taller de montaje del Instituto Nacional de Técnica Aeronáutica (INTA), finalizado en 1946; o la gran cruz de hormigón del Valle de los Caídos, completado en 1958⁸⁰¹ – figura 257 –. Estos

799 La escala de la proyección internacional de De Pablo puede observarse en el hecho de que solo cuatro años más tarde, en la quinta edición de la bienal parisina, ya no es un mero participante, sino forma parte del jurado de composición musical. Estas informaciones fueron consultadas en la página web de los archivos de la Biennale de Paris a fecha 16 de agosto de 2018. En la última revisión del texto esta web no se encontraba disponible debido a la renovación del sitio web. Los enlaces consultados fueron: <<http://archives.biennaledeparis.org/fr/1963/pays/espagne.htm>> (participación de De Pablo en 1963) y <<http://archives.biennaledeparis.org/fr/1967/gen/jurys.htm>> (jurado en 1967).

800 Sin embargo, el entramado se despliega por distintos sectores: “La familia Huarte concentraba el poder económico de Navarra, controlando directa e indirectamente la empresa de construcción Huarte, Imenasa, Industrias Navarras del Aluminio, Papelera Navarra, Perfil en Frío, Abonos Orgánicos Fermentados, Beaumont, Torfinasa, Industrias Metálicas Ligeras, y Edifesa, además del latifundio del Señorío de Sarriá” (Ortigosa 2013, 271).

801 El INTA es uno de los centros del desarrollo tecnológico español durante el franquismo. En sus instalaciones no solo se construyen naves aéreas, sino también otras maquinarias, así como se testan física y químicamente materiales y productos. En cierto modo, suple la necesidad nacional de institutos técnicos específicos. El aguante estructural ante el viento de la cruz del Valle de los Caídos se prueba, a través de una maqueta, en el moderno

industriales forman parte de la élite española que, ligada al franquismo, amplía sus réditos con el desarrollismo. Desde esa posición se decantan por el fomento de las corrientes racionalistas y constructivas más relacionadas con sus intereses económicos, y apoyan a la vanguardia intelectual que introduce en España la arquitectura y el diseño modernos. De este modo dan soporte a proyectos que adquieren relevancia internacional, entre los que destaca la construcción de las *Torres Blancas* (1964-1968) de Madrid, proyectadas por el arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oiza – figura 258 –. Como figuras clave en el proceso de modernización nacional, tanto infraestructural como cultural, los Huarte fomentan también las artes a través del mecenazgo. Dan su apoyo a la plástica racional-vanguardista, en conexión con corrientes extranjeras, como en el caso de Oteiza, cuyo trabajo especulativo con formas simples geométricas acaba ganando el Premio de Escultura de la Bienal de São Paulo en 1957 (Zubiaur 2004).

Otro de los importantes mecenazgos de la familia Huarte recae en De Pablo, quien con los medios facilitados por Juan Huarte funda el estudio ALEA en 1965. ALEA está dedicado a la música electrónica y experimental. Desde su laboratorio en Madrid, equipado con aparatos electrónicos actualizados, De Pablo ensaya y compone piezas musicales concretas y seriales. También organiza múltiples eventos y conciertos en Madrid para la difusión de la música contemporánea (López Estelche 2013, 71-81; 88-92). A través de su trabajo como compositor y organizador, el músico asienta una amplia red de contactos nacional e internacional, de la que forman parte compositores como Josep Maria Mestres Quadreny, Horacio Vaggione, Eduardo Polonio, Sylvano Bussotti y Steve Reich. Su curiosidad le lleva a relacionarse también con otros agentes culturales, especialmente con artistas plásticos del núcleo abstracto-geométrico madrileño y del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (CCUM). Su relación con José Luís Alexanco⁸⁰² es clave para esta investigación, pues con él forma un tándem artístico, el grupo ALEA, que les lleva a idear propuestas artísticas con una gran participación de medios tecnológicos.

De Pablo se mueve también a través del espacio sud-atlántico. Visita Buenos Aires por primera

túnel de viento instalado en las dependencias del INTA (Sánchez Ron 1997, 89-98). De modo llamativo, los avances de la *Jet Age* se vinculan a los procesos de desarrollismo puestos en marcha por la dictadura de Franco. Puede consultarse un listado amplio de proyectos contruidos por las empresas de la familia Huarte a través del Archivo Carlos Fernández Casado del Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo (CEHOPU), ofrecido en línea por el Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas (CEDEX) del Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente (CEHOPU 2006).

802 Alexanco, en Madrid, participa del CCUM y del grupo Nueva Generación, organizado por Juan Antonio Aguirre. Este grupo realiza la muestra “Nueva generación” (1967) en la sala Amadís, así como otras exposiciones en esa misma galería y en Edurne. En ellas se reúne un heterogéneo núcleo de artistas entre el geometrismo y la nueva figuración, entre los que se encuentran Gordillo, Elena Asíns, García Ramos, Barbadillo, Jordi Teixidor, Yturralde, Alexanco, Julio Plaza y el propio Aguirre (Barreiro 2009, 259-261). Alexanco también forma parte de las representaciones españolas en las Bienales de París V (1967) y VI (1969) y las Bienales de São Paulo IX (1967) y XI (1971), entre otros muchos eventos (Ruiz 1994). En el núcleo artístico madrileño se relaciona con agentes artísticos como José Miguel de Prada-Poole, Isidoro Valcárcel Medina, Lugán, Luís Muro, Eusebio Sempere, Simón Marchán o Fernando Vijande – y a través de él, Muntadas –. También con Ignacio Gómez de Liaño, quien, en el núcleo de experimentación artística madrileña, participa primero del grupo Problemática 63, junto a Julio Campal y Fernando Millán, y más tarde de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana. En ella, la poesía experimental y visual se entremezcla con postulados de relación del arte con la sociedad, muy politizados. De esta cooperativa forman parte Herminio Molero, Javier Ruiz, Fernando Huici, Manolo Quejido, Fernando López-Vera y Francisco Salazar. Puede apreciarse cómo muchos de los nombres que se citan participan posteriormente de los Encuentros de Pamplona.

vez en 1969⁸⁰³, invitado por Centro de Latinoamericano de Experimentación Musical (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) para dar un curso de música experimental en base a su obra⁸⁰⁴. Allí trabaja Alberto Ginastera, un músico contemporáneo argentino con buenas conexiones internacionales que le llevan, entre otras acciones, a gestionar la financiación de CLAEM por parte de la Fundación Rockefeller, con el apoyo de la familia Di Tella (Novoa 2011, 13-15). Dos años más tarde, en 1971, el reconocimiento de De Pablo en Argentina sirve al grupo ALEA para viajar de nuevo a Buenos Aires. Esta vez son invitados por Jacobo Romano, musicólogo y amigo del compositor español⁸⁰⁵, para estrenar *Soledad interrumpida* (1971) en el ITDT. Se trata de una instalación plástico-sonora que consta de varios objetos antropomórficos de PVC, los cuales se hinchan y deshinchán, adquiriendo una movilidad patética que se ve realizada por un sistema de haces de luz controlados electrónicamente. Las figuras neumáticas están realizadas a partir de formas computables producidas por Alexanco en el CCUM, y su movimiento se coordina, además de con la iluminación, con una banda sonora de De Pablo compuesta por remezclas de composiciones experimentales y sonidos sintéticos (Huici y Ruiz 1974, 96)⁸⁰⁶.

En 1971 muere Félix Huarte Goñi, fundador de Huarte y Cía., S.L. Su hijo, Juan Huarte Beaumont, toma las riendas del consorcio familiar, y respondiendo a un deseo del patriarca decide encargar al grupo ALEA la organización de un homenaje público póstumo en la ciudad de Pamplona (Guasch 1985, 165). Durante su visita a Buenos Aires, De Pablo y Alexanco reciben la invitación formal de la familia industrial para trabajar en el evento mediante una comunicación transatlántica (Llano y Alexanco 2017, 110), y todavía en Argentina comienzan a desarrollar la idea de los Encuentros de Pamplona. Allí conocen a Jorge Glusberg, a quien invitan a participar del evento pamplonés; este finalmente realizará algunos aportes importantes respecto a la presencia de las prácticas conceptuales internacionales en Pamplona. A su regreso a España, ALEA propone la realización de un gran festival, no solo de música experimental, sino también de prácticas artísticas experimentales en un sentido amplio, en el que se unifican la música y las artes visuales contemporáneas. La propuesta es aceptada por los Huarte, y ALEA se pone a trabajar inmediatamente, extendiendo numerosas invitaciones para conformar un completo programa de actividades.

Los Encuentros de Pamplona tienen lugar entre el 26 de junio y el 3 de julio de 1972. Son un evento con vocación pública, financiado de forma privada, que tiene lugar en un contexto

-
- 803 No es su primer viaje a Latinoamérica. Visita México en 1963, donde imparte clases magistrales en la UNAM y dirige música contemporánea de compositores españoles. Asimismo, en 1964, bajo el auspicio del Instituto de Cultura Hispánica, De Pablo participa en el “Festival de Música de América y España” – con segunda y tercera edición en 1967 y 1970 – en Madrid. (López Estelche 2013, 75-76; 79-80).
- 804 En el archivo de la Universidad Torcuato Di Tella se conserva la correspondencia entre De Pablo y Alberto Ginastera entre 1966 y 1969, que ha sido revisada y compilada por María Laura Novoa en un volumen que revisa la historia del CLAEM (Novoa 2011). En ella se da cuenta de las gestiones organizativas, los contenidos del curso y la financiación de los pasajes de De Pablo a través del ICH.
- 805 De Pablo y Romano se conocen en la I Bienal de Música Contemporánea de Madrid, en 1964 (Saña 2017, 655).
- 806 Puesto que el Instituto Torcuato Di Tella cesa su actividad en 1970, *Soledad interrumpida* se presenta finalmente en el Teatro San Martín. Meses después, en diciembre de 1971, se presenta también en España, en el Palacio de Cristal de El Retiro. Ya en 1972, forma parte de los Encuentros de Pamplona. Posteriormente, *Soledad interrumpida* tiene una larga trayectoria internacional, sobre todo si se tiene en cuenta su deriva e hibridación con la instalación/película experimental *Historia natural* (1972-1980) (Calvo Serraller 1982, 325-555).

particular cruzado por diversas problemáticas. Por un lado está presente el impulso desarrollista del tardofranquismo, en el cual enraíza la prosperidad del grupo Huarte. La voluntad modernizadora y abierta al progreso de las élites industriales queda representada de manera icónica en las cúpulas hinchables construidas especialmente para ser uno de los enclaves en los que se desarrolla el evento – figura 259 –. Diseñadas por el arquitecto José Miguel de Prada-Poole, en ellas la capacidad técnica queda al servicio de una estética al mismo tiempo funcional y futurista⁸⁰⁷. En un plano general, las políticas desarrollistas de las décadas anteriores producen un crecimiento económico bajo el denominado “milagro económico” español, que aunque produce un aumento de la clase media, supone un reparto desigual de las divisas. La inestabilidad en algunos sectores y, específicamente, en determinadas regiones del país en las que el sector secundario tiene mayor peso – como en Navarra –, conlleva la organización de protestas y huelgas sindicales durante los sesenta y setenta, que llegan a afectar al entramado de los Huarte. Una de sus empresas, Imenasa, se ve envuelta en esos conflictos sectoriales desde 1968, lo cual ha sido señalado por algunos autores como una de las posibles causas de instrumentalización de los Encuentros de Pamplona por el entramado industrial familiar, que podría haber intentado mejorar su imagen pública con el evento (Manterola 1997). Asimismo en Navarra y el País Vasco el nacionalismo adquiere gran importancia sociopolítica, especialmente con la aparición de la organización terrorista E.T.A. en 1958. En la quinta asamblea de la organización, en 1967, se decide “la creación de cuatro frentes por parte de la organización: el Militar, el Político, el Social y el Cultural” (Palacios 2015, 60). E.T.A. desea que su Frente Cultural sea quien marque la pauta en los territorios vascos – incluyendo Navarra –, siempre desde parámetros anti-burgueses opuestos a los intereses del capital; justo los representados por la familia Huarte en los Encuentros. La banda terrorista intenta afectar al desarrollo del evento de Pamplona emitiendo comunicados⁸⁰⁸ y, sobre todo, detonando algunos artefactos explosivos⁸⁰⁹. Para los nacionalistas radicales, se trata

807 La idea inicial de Prada-Poole es desarrollar una estructura hinchable en la Plaza del Castillo, en el centro de Pamplona. Sin embargo finalmente se designa un solar a las afueras de la ciudad. Aunque supone un logro técnico al ser montado en tan solo tres días, el proyecto, relegado a un espacio secundario, y polémicamente deshinchado antes de tiempo – como se indica más adelante –, pierde cierta importancia, aunque las imágenes que produce han marcado el imaginario de los Encuentros de Pamplona (Prada-Poole 2017). Las cúpulas hinchables remiten, a su vez, a proyectos anteriores de Prada-Poole, como el realizado para el VII Congreso del International Council of Societies of Industrial Design (ICSID), organizado en Ibiza en 1971. En el ICSID se realiza la *Ciudad instantánea* (1971), otra estructura hinchable que supone un éxito tanto estético como organizativo. Los congresos del ICSID son eventos bianuales, en los cuales la tecnología cobra una especial relevancia en su conjunción con la sociedad a través del diseño industrial. En la edición española, organizada por el ADI/FAD de Barcelona, se cuenta con el patrocinio de Aiscondel para los plásticos de la *Ciudad instantánea*, y de Olivetti para los audiovisuales. Allí se tratan temas como la “pedagogía del diseño” y “aspectos profesionales de los diseñadores”, muy en la línea de las discusiones generales del campo artístico y cultural del momento (Giralt-Miracle 1972).

808 Durante los Encuentros, el grupo armado difunde varios panfletos de tono marxista y nacionalista, en los que explica los motivos de sus atentados: el evento constituye una muestra de arte burgués que busca la “integración de la cultura popular vasca en el sistema opresivo franquista” (Palacios 2015, 63). No ataca directamente al arte experimental, sino a la instrumentalización y el aburguesamiento; de hecho, en una de las octavillas llega a copiar un manifiesto del grupo estadounidense Guerrilla Art Action Group, presentándolo como propio. Ese manifiesto se expone en las cúpulas neumáticas, como parte de las muestras traídas por Glusberg (Saña 2017, 346-347; Díaz Cuyás, Pardo y Pujals 2009, 32-34 y 201) – figura 260 –.

809 El mismo día de apertura, E.T.A. hace estallar una bomba frente a uno de los hoteles donde se alojan los participantes del evento, destruyendo la estatua del General Sanjurjo. No causa víctimas, pero alerta a la organización, que está a punto de cancelar todo (Huici y Ruiz 1974, 330). A pesar de ello, se mantiene el programa, con la presencia constante de la policía, que hace identificaciones y controla en todo momento las actividades de los Encuentros. Dos días después, el 28 de junio, E.T.A. pone una segunda bomba, esta vez en el coche de un funcionario de la Delegación del Gobierno, que no provoca víctimas. La desconfianza aumenta, y hay un tercer aviso de bomba, que resulta falso. Con estos movimientos la banda terrorista consigue

de una “sucia maniobra” burguesa, como demuestra un panfleto emitido con posterioridad a los Encuentros:

Si no hemos conseguido suspender los encuentros hemos conseguido radicalizar las posturas. Así hemos podido comprobar qué artistas están al servicio de la burguesía y quiénes a favor de una cultura popular. Por otra parte, y lo que es más importante, quedó patente ante el pueblo la impresionante falsedad de estos [encuentros], al comprender que no constituían sino una maniobra burguesa con visos de progresismo. Nuestro objetivo es apoyar en todo momento a la clase trabajadora de Euskadi en su lucha por una verdadera cultura socialista vasca. (Díaz Cuyás, Pardo y Pujals 2009, 200)

Como puede comprobarse, el contexto navarro está atravesado por una especificidad territorial que se suma al marco de conflictos asociado al ambiente represivo de la dictadura. Cuestiones como la instrumentalización de las artes, las relaciones de los patrones con el régimen, o las particularidades del problema vasco, planean continuamente sobre los Encuentros, y en el campo artístico surgen desconfianzas hacia el evento incluso desde antes de su celebración. Tales tensiones emergen en algunas reuniones públicas previas que De Pablo y Alexanco organizan para informar a posibles agentes interesados en participar⁸¹⁰. En ellas ALEA no ofrece abiertamente los datos de quién financia el evento, tal y como queda recogido en prensa:

¿Quién financia los “Encuentros de Pamplona”[?] (16 de junio a 3 de julio) Este desconocido “quién” intrigaba a algunos de los que asistieron a la presentación informativa [...] Luis de Pablo y J. L. Alexanco dijeron que públicamente no podían dar el nombre del financiador. Lo que sí podían asegurar era que el dinero lo ponía una familia privada y que la idea de organizar estos “encuentros” partía del grupo experimental “Alea”, fundado y dirigido por el propio Luis de Pablo. (Domingo 1972)

Esa ocultación inicial de los nombres de los mecenas parece responder a un intento de prevenir y esquivar críticas orientadas a vínculos con el régimen. No obstante, el efecto conseguido es el contrario, ya que tras el encuentro informativo en Barcelona surgen rumores de financiación por parte del Opus Dei, que el propio Juan Huarte tiene que desmentir (Huici y Ruiz 1974, 329). A pesar de ello, las dudas sobre los Encuentros circulan por el campo artístico nacional, y una parte de la izquierda cultural se niega a participar, especialmente la catalana. Mientras que Antoni Tàpies no es ni siquiera invitado al evento, Joan Miró, que prepara un pasacalles con muñecos cabezudos para la ocasión, finalmente no acude⁸¹¹. Pere Portabella tampoco. Según aparece en prensa – a través de unas declaraciones de Eduardo Chillida – Portabella podría estar organizando

posicionarse en el centro de atención de los Encuentros.

810 Estos encuentros se celebran en Barcelona, en el Colegio de Arquitectos, y en Madrid, en el Instituto Alemán (Sádaba 2017a, 42-43).

811 Iván López Munuera indica, en base a una entrevista realizada a Alexanco, que Miró desiste porque “le habían llamado para que no asistiese y se consideraba demasiado mayor como para enemistarse con nadie. No quería enfrentamientos y la organización respetó su decisión. Estos cabezudos fueron vistos más tarde en una representación que se hizo en el Festival de los Papas de Avignon” (López Munuera 2016, 168). Clara Saña indica que probablemente quien impele a Miró a no participar es Tàpies, quien aparentemente nunca fue invitado (Saña 2017, 278).

en Cadaqués un evento similar a los Encuentros de Pamplona para el año siguiente, que aunque nunca llega a celebrarse, se rumorea como motivo para la ausencia de algunos agentes catalanes en Pamplona (López Munuera 2016, 169). Sea como fuere, la respuesta del propio Portabella a su no participación en los Encuentros queda registrada por José Díaz Cuyás:

En 1972 me negué a ir por razones políticas... No tiene nada de sorprendente que una propuesta como “Encuentros de Pamplona” no me interesara. En general no me interesaban ni los que iban, ni aquello para lo que iban. [...] Los encuentros se plantearon 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. Tampoco estuvieron Miró ni Tàpies, entre otros [...] (Díaz Cuyás y Pardo 2004, 59)

Las palabras de Portabella apuntan a que los avatares organizativos y el evento en sí mismo son leídos en todo momento bajo una clave ideológica. Para los agentes artísticos en la España de final de la dictadura – y especialmente en relación con los Encuentros – se hace difícil, y en ocasiones imposible, atender al arte por sí mismo. En la ecuación arte-vida, el ambiente de lucha antifranquista hace que el segundo término supere al primero, ambos indeleblemente marcados por la política. En este sentido, respecto al evento pamplonés, el régimen mira hacia otro lado debido a las buenas relaciones de la familia Huarte, y la izquierda tradicionalista observa “con severa hosquedad las nuevas manifestaciones de vanguardia” (Díaz Cuyás y Pardo 2004, 24); mientras, los nacionalistas vascos luchan violentamente por el control político y cultural de la región. Los Encuentros de Pamplona quedan vinculados esta matriz de tensiones, la cual conlleva lo que José Díaz Cuyás considera como una serie de “inversiones”: paradojas encadenadas que se activan con la preparación del evento y toman cuerpo en su celebración (Díaz Cuyás y Pardo 2004, 22-24; Díaz Cuyás 2009, 20). Organizadas como dicotomías irresolubles, esas “inversiones” oscilan entre las “pocas tablas” del arte español para hacer un evento de ese tipo, y la consecución relativamente exitosa del mismo; entre el origen privado de los Encuentros, y su voluntad pública; entre la atención reducida al arte y a los artistas, y el exceso de atención sobre el propio evento; entre el disfrute escaso y amargo de un público culto arrastrado a un criticismo exacerbado, y la sorprendente atención brindada por el público popular, supuestamente poco preparado para este tipo de prácticas; entre un arte que quiere involucrarse en la vida, y un contexto político tan fuerte que acaba por sofocar al arte; y entre un arte de avanzada que se quiere de izquierdas, y el reconocimiento de que su fomento depende de estructuras vinculadas a un régimen dictatorial de corte fascista.

A pesar de las dificultades, el grupo ALEA no escatima esfuerzos, ni los Huarte presupuesto; se activan todas las redes relacionales a disposición para celebrar el evento. La operación tiene éxito respecto a la mayoría de los agentes internacionales, y en el ámbito nacional la participación también es muy relevante, sobre todo entre los agentes más jóvenes, aquellos cuyas necesidades de visibilidad son mayores⁸¹². Los Encuentros de Pamplona toman la forma de un festival de

812 Por ejemplo, Oteiza y Chillida no dudan en no participar o en retirar sus trabajos; sin embargo otros artistas más jóvenes, a pesar de sufrir la censura, rehacen sus propuestas para seguir participando. En el caso catalán, Portabella y Miró deciden no acudir – sea por su postura política o por no querer de la visibilidad que ofrecen

arte y música, con un amplísimo programa que incluye pases de películas, charlas, coloquios y mesas redondas, propuestas participativas de arte y poesía pública, y numerosos conciertos y recitales. Entre estos últimos destacan el de John Cage, como figura clave en la experimentación musical, pero también de Fluxus y el *happening*; o el de Steve Reich, que se resuelve con un sorprendente éxito de público (Saña 2017, 602). El evento se dirige principalmente a las prácticas contemporáneas experimentales, pero no solo, pues presenta también arte popular español e internacional⁸¹³, así como algunos trazos de arte moderno y vanguardista, de tipo formal⁸¹⁴. Se abren diversas exposiciones con contenidos heterogéneos, con ejemplos tan dispares como “Algunos aportes de la crítica al arte en los últimos años”, muestra organizada por la historiadora uruguaya Silvia Valdés que intenta ofrecer un panorama de la crítica de arte histórica y contemporánea en base a una selección de textos, enmarcados y colgados en las paredes (Saña 2017, 263-264); o “Generación automática de formas plásticas y sonoras” – figura 261 –, colectiva organizada por Mario Fernández Barberá y Ernesto García Camarero en base a agentes participantes del CCUM, a la que se suman aportes traídos por Jorge Glusberg desde su exposición “Arte y Cibernética” del CAYC (Saña 2017, 241-262). Como puede observarse, las relaciones entre España y América Latina resultan clave para los Encuentros, cuyos orígenes y contenidos quedan ligados a la movilidad transatlántica de los agentes, las cosas y las ideas.

Antes que revisar el programa completo⁸¹⁵, para esta investigación resultan relevantes sobre todo algunos elementos particulares, en los que el arte de tendencia conceptual entra en juego. El pop de Equipo Crónica gana una dimensión performática en *El espectador de espectadores* (1972), unos muñecos de cartón piedra que se disponen en los auditorios de las distintas actividades, con traje gris, bigote y gafas oscuras; simbolizan la presencia censora de policía encubierta, y son zarandeados y rotos por el público en algunas representaciones. La poesía experimental está

los Encuentros –, mientras que los jóvenes experimentales, como el Grupo de Gran de Gràcia – Jordi Pablo Grau, Santi Pau, Carles Caps, Xavier Franquesa, Salvador Saura y, como miembro itinerante, Francesc Torres (Parcerisas 2007, 403-405; Saña 2017, 419; Torres 2010) – o Muntadas, sí acuden a un evento que puede ser relevante para sus trayectorias recientes.

- 813 El arte popular español está representado por los conciertos de txalaparta, de Diego el del Gastor y del grupo gitano de Morón de la Frontera. Hay también música popular internacional en base a un archivo de músicas populares de la UNESCO, bajo el título “Músicas de” – incluyendo África, América y Oceanía –; así como representaciones de músicas y danzas folclóricas en vivo, de Vietnam y la India, con los espectáculos de Tran Van Khê, y de Kathakali de Kerala. “Músicas de” se presenta en las cúpulas hinchables de Prada-Poole, en conjunción con la muestra-audición “Propuestas, realizaciones y montajes sonoros” (Alea 1972; Saña 2017, 485-486).
- 814 Especialmente con la exposición “Arte vasco actual”, comisariada por Santiago Amón. Esta es una de las muestras más polémicas de todo el evento. Por presentar pintura y escultura, no encaja con los postulados de los organizadores, pero aún así se celebra, en parte debido a que Amón es un amigo personal de la familia Huarte, y en parte por una cesión de cara al gobierno vasco (López Munuera 2016, 339-340). El comisario tiene ciertas rencillas con Oteiza, las cuales son uno de los principales motivos de la ausencia del segundo en los Encuentros. “Arte vasco actual” presenta trabajos de Arri, Ruiz Balerdi, Isabel Baquedano, Dionisio Blanco, Bonifacio Alonso, Ramón Carrera, Gonzalo Chillida, Agustín Ibarrola, Mari Paz Jiménez, Larrea, Remigio Mendiburu, Mieg, Mirantes, Morrás, Ortiz de Elguea, Osés, José Antonio Sistiaga y Juan Luis Zumeta. Eduardo Chillida, que en principio participa con una escultura y obra gráfica, acaba retirando su escultura en el último momento, porque hay artistas – acusa directamente a Carrera (Zubiaur 2004, 261) – que, según él, plagian su obra, haciendo su presencia innecesaria. Sí queda expuesta la obra gráfica (Guasch 1985, 166-168; Díaz Cuyás y Pardo 2004, 71).
- 815 El programa puede consultarse en el catálogo de los Encuentros (ALEA 1972), así como en algunos trabajos museográficos y académicos recientes (Díaz Cuyás, Pardo y Pujals 2009; López Munuera 2016; Saña 2017). Debe insistirse en que el evento vincula estrechamente la música experimental con las artes visuales y plásticas en deriva hacia el conceptualismo. Aquí se atiende principalmente a estas segundas, a pesar del entendimiento unificador propuesto por ALEA, y de algunos comentarios historiográficos posteriores que se han detenido en señalar cómo el relato de los Encuentros ha dejado de lado la importancia de la música (Fernández Guerra 2010).

presente de la mano de Ignacio Gómez de Liaño⁸¹⁶ y Alain Arias-Misson⁸¹⁷ – figura 262 –. Pero ese tipo de propuestas se entremezcla con otras que provienen de ámbitos diversos, como Fluxus, el accionismo o el arte pobre, sin distinción entre actividades poéticas, musicales y visuales. En Pamplona se puede ver un concierto del grupo Zaj compuesto de acciones silenciosas y, al mismo tiempo, la acción *En marcha* (1972) de Robert Llimós, en la que unos corredores con un atuendo pintado con los característicos trazos que el artista realiza en esos momentos se pasean por toda la ciudad en fila india – figura 263 –. El arte toma la población, desplegándose en el espacio público. El madrileño Isidoro Valcárcel Medina⁸¹⁸ realiza una intervención geométrico-ambiental con andamios de construcción en el Paseo Sarasate, que el público callejero desdeña, pero también emplea a modo de mobiliario urbano – figura 71 –; en el mismo paseo, Antonio Agúndez y Francisco Guerrero, músicos asociados al estudio ALEA, organizan *Música para una ciudad* (1972), un concierto en el que se mezclan grabaciones previas de sonidos en directo del espacio público con fuentes sonoras sintéticas – figura 264 –; Lugán organiza una gran intervención urbana instalando cabinas telefónicas conectadas a un complejo sistema de contestadores y micrófonos, con el apoyo de Telefónica⁸¹⁹ – figura 142 –; también hay acciones plásticas con medios más tradicionales, como la de Joan Gardy Artigas, que interviene con pintura una calle de la ciudad – figura 265 –. Muy relevante para esta investigación, el argentino Carlos Ginzburg realiza por las calles su *Denotación de una ciudad* (1972)⁸²⁰ – figura 101 –, repartiendo octavillas con una reseña turística en inglés, y señalando toda la ciudad de Pamplona – incluido su contexto sociopolítico y cultural – como una propuesta de arte⁸²¹.

Cabe insistir en el hecho de que Ginzburg acude a Pamplona mediante su estrecho contacto con Glusberg, en el CAYC. Ambos, como ha sido revisado en el subapartado anterior, acaban de participar en la “III Bienal de Arte Coltejer” (1972) de Medellín, donde el primero ha llevado a cabo *Artista mendicante* (1972) – figura 96 –, y el segundo ha presentado una deriva de su muestra “Arte de sistemas” – figuras 98 y 99 –. Glusberg colabora con los Encuentros de manera

816 Gómez de Liaño coordina dos secciones, aunque con la ayuda de algunos agentes de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana – sobre todo Javier Ruiz y Fernando Huici –. Por un lado, la exposición “Poesía visual y fonética”, una muestra de poesía experimental, visual y concreta con una amplia representación internacional entre la que destacan el mexicano Mathias Goeritz, o los brasileños del grupo Noigandres. Y por otra parte, “Poesía pública”, una serie de acciones callejeras con globos, atados para formar una gran ristra de connotaciones escultóricas, o en conjuntos pequeños, elevando grandes letras por el cielo (Saña 2017, 539-548).

817 Arias-Misson realiza una acción callejera con signos de puntuación de enormes dimensiones que pretende convertir la ciudad en texto (Saña 2017, 549-558).

818 Quien también presenta su único film, *La celosía* (1972), en el programa de cine experimental de los Encuentros. Se trata de una película experimental en la cual el texto de la novela homónima de Alain Robbe-Grillet es pasado a imagen fílmica, en un proceso directo de traducción texto-audiovisual.

819 Véase el subapartado 2.2.2., “Los conceptualismos se lanzan al uso de los ‘nuevos medios’: causas, ejemplos y consecuencias”.

820 Véase el subapartado 1.3.3., “Carlos Ginzburg más allá del espacio sud-atlántico: del artista-mendigo a la crítica al turismo de la *Jet Age*”.

821 En Pamplona hay otros casos de arte en los espacios públicos que, por un motivo u otro no llegan a realizarse. Luis Muro presenta sus *Objetos no identificables* (1972), paquetes sujetos en algunas fachadas, que son retirados tras las explosiones y amenazas con artefactos explosivos de E.T.A. (Díaz Cuyás 2010, 79). Asimismo, Martial Raysse propone la instalación de un gran neón con la frase “*Liberté chérie*” [Querida libertad] en la Plaza del Castillo – donde ya no se ubican las cúpulas de Prada-Poole –, que el ayuntamiento rechaza montar allí, trasladándola a las cúpulas hinchables en el extrarradio; finalmente no se llega a realizar por el deshinchado (Saña 2017, 298-299).

muy notable, a través de varias iniciativas. Como en Colombia, llega a España con sus muestras de heliografías portátiles. De “Arte y cibernética” se toman algunos trabajos, que se incluyen en la muestra “Generación automática de formas plásticas y sonoras” del hotel Tres Reyes, como ha sido mencionado. Pero también, en el corto periodo en que las cúpulas de Prada-Poole permanecen hinchadas, presenta allí su propuesta “Arte de sistemas”, y una derivación de la misma con artistas latinoamericanos, “Hacia un perfil del arte latinoamericano” – figuras 184a y 184b –. Estas compilaciones de trabajos realizadas por el comisario argentino cobran una presencia central en el evento, pues con su inclusión se amplía enormemente la lista de artistas presentes⁸²². Al hilo de los materiales aportados, Glusberg realiza la conferencia “Hacia una aproximación estructural del arte de sistemas” dentro del programa de los Encuentros, que queda recogida posteriormente, junto al debate que suscita⁸²³, en un trabajo recopilatorio realizado por Javier Ruiz y Fernando Huici, publicado dos años después del evento (Huici y Ruiz 1974, 270-285).

Mientras duran en pie los domos hinchables de Prada-Poole, en ellos se instala, junto a las muestras de Glusberg, el núcleo principal de trabajos conceptuales de los Encuentros. En el catálogo esta sección se organiza bajo la denominación genérica de “Propuestas, realizaciones y montajes plásticos”, y se acompaña de un extracto de *Textes sur l'art conceptuel* de Catherine Millet (Millet 1972a; 1972b). En ese texto, la crítica francesa no acepta calificar este tipo de arte como un “estilo”, ni vincularlo a un abandono total del objeto en un contexto de sociedad de consumo, ni a una voluntad de perturbar “los circuitos de producción y difusión”, ni tampoco la reducción del arte solo a la idea; por el contrario, define el arte conceptual como “un cambio de actitud por parte del artista”, en el que “renuncia a toda voluntad expresa para asumir voluntaria y exclusivamente una actitud analítica hacia su propia actividad”, y para lo cual no basta con simplemente abandonar “toda preocupación formal” (ALEA 1972, s.p.; Millet 1972b). Esas palabras describen perfectamente las propuestas materializadas en las cúpulas – y a su alrededor –, por lo que, a pesar de la imposibilidad de reseñarlas todas⁸²⁴, sí merece la pena destacar

-
- 822 Como parte de “Arte de sistemas”, Glusberg presenta trabajos de Stuart Brisley, Jan Breackwell, Robert Barry, John Baldessari, Eugen Brickcius, Otto Beckmann, Don Celender, James Collins, Agnes Denes, Geny Dignac, Antonio Dias, Stano Filko, Herbert Franke, Klaus Groh, Jochen Gerz, Rafael Hastings, Peter Hutchinson, Olaf Hanel, Kakizaki Junich, Peter Kuttner, Josef Kroutvor, Les Levine, Lea Lublin, Charles Mattox, Karel Miler, Ohtake Makoto, Georg Nees, Fujio Niwa, Richard Serra, Petr Štembera, Bernardo Salcedo, Jean Michel Sanejouand, Hasega Takeshi, Timm Ulrichs, Jiri Valoch, Lawrence Weiner, Kunio Yamanaka y Horst Tress. Como parte de “Hacia un perfil del arte latinoamericano”, están los artistas del Grupo de los trece – Bedel, Bedit, Dujovny, Ginzburg, Grippo, González Mir, Glusberg, Marotta, Pazos, Pellegrino, Portillos, Romero y Teich –, así como Marcel Alocco, Juan Navarro Valdeweg, Juan Bercetche, Antonio Berni, Lowry Burgess, Jaime Davidovich, Guillermo Deisler, Agnes Denes, Juan Downey, Ken Friedman, Jochen Gerz, Guerrilla Art Action Group, Dick Higgins, Michael Kenny, Richard Kostelanetz, Uri Kotler, Auro Lecci, Antonio Caro, Lea Lublin, Óscar Maxera, Julián Mereutza, Mauricio Nanucci, Marie Orensanz, Osvaldo Romberg, Bernardo salcedo, Clorindo Testa, Enrique Torroja, Hosrt Tress, Nicolás García Urriburu, Jirí Valoch, Constantin Xenakis y Horacio Zabala (CAYC 1972a; 1972e) – figuras 137, 184a y 184b –. Debe señalarse que en la bibliografía disponible, los nombres de estas dos muestras son mezclados de manera confusa con “Arte y cibernética” (Saña 2017, 250), tal vez debido a la complejidad y variabilidad del trabajo de Glusberg, que como ha sido señalado en esta investigación, transforma sus exposiciones viajeras, adaptándolas a los contextos en los cuales las presenta.
- 823 Para una revisión de este coloquio, véase el subapartado 3.3.1., “1972: Primeros encuentros de la crítica en América Latina. Rechazo del arte conceptual en el marco de la teoría de la dependencia”.
- 824 Retrospectivamente, la historiografía actual encuentra problemas para conocer el listado exhaustivo de las propuestas presentadas, debido a la escasez de documentación y a la diferencia entre los artistas señalados en los listados disponibles – esto es, en el propio catálogo de los Encuentros y en las gacetillas del CAYC –. Clara Saña, quien partiendo de la investigación documental para la muestra “Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental” (Díaz Cuyás, Pardo y Pujals 2009) ha desarrollado el trabajo más detallado hasta el momento

algunas de ellas. En el interior se expone *Polución audiovisual* (1972) de Muntadas, un conjunto interactivo de aparatos electrónicos distribuidos por el suelo de tierra⁸²⁵ – figuras 152a y 152b –; en los alrededores algunos agentes juegan con los *Parangolés* de Hélio Oiticica, piezas de tela de características performativas y sociales que el brasileño realiza desde mediados de los años sesenta⁸²⁶; dentro se instala la *Columna de Lenguaje IV: Punto/Altamira* (1971) de Leandro Katz, que consiste en un largo rollo de papel con palabras aleatorias, a modo de caligrama, que emerge de una máquina de escribir⁸²⁷; las experiencias con elementos geométricos simples – medidas, repeticiones, simetrías, deformaciones perspectivas –, tomados como componentes para una gramática o poética visual, del grupo de artistas catalanes de Gran de Gràcia, se desarrollan tanto dentro como fuera del espacio de las cúpulas (Saña 2017, 439-453); lo mismo sucede con las propuestas *povera*, o de arte de la tierra, de Nacho Criado, como *Sobresaturación* (1972) – que consiste en un montículo de arena sobre el que se sitúan cañerías metálicas en forma de cono, sobre las que se vierte agua intentando crear una atmósfera húmeda con el calor de las cúpulas – o las acciones de excavación de sombras de personas en la tierra *Homenaje a Oppenheim* (1972) y *Excavación Zaj* (1972)⁸²⁸. En el amplio espacio interior se muestran también los montajes pobres y participativos de Julio Plaza, que acude desde Puerto Rico junto a Regina Silveira. Plaza realiza unas pinturas con grandes áreas geométricas situadas en horizontal, a pocos centímetros del suelo; trae también unos geranios, que pone a disposición del público para que plante su propio jardín; y extiende una gran tela blanca en el suelo, en la que traza una larga flecha negra cuya longitud es la duración del espray con el cual está pintada (Huici y Ruiz 1974, 158-159) – figura 266 –.

Antes de su retirada, en las cúpulas hinchables también se pretende realizar un visionado de *videotapes*⁸²⁹. El medio-vídeo encaja perfectamente en el programa de los encuentros, como tecnología aplicada al arte, y debido a su empleo por agentes experimentales. Los *videotapes* llegan

en su tesis doctoral, da cuenta de estas dificultades, señalando que además hay artistas que acaban participando fuera de programa (Saña 2017, 419-421).

- 825 Véase el subapartado 2.3.1., “La imagen electrónica y sus posibilidades: video-documentación, video-instalación, *media-about-media*”.
- 826 Los *Parangolés* son traídos a Pamplona por Leandro Katz, ya que el artista brasileño residente en Nueva York no acude a los Encuentros (Saña 431-432).
- 827 Katz también presenta en Pamplona *Negación y consumo de la cultura* (1972), que es un extracto de *La sociedad del espectáculo* (1967) de Guy Debord, publicado por su colectivo editorial neoyorquino El Triángulo Rotador Evanescente: “Se trata de la primera edición en español del capítulo VIII del libro de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*. La pieza fue – de nuevo – presentada y difundida como “contribución no-solicitada” en la III Bial de Medellín (Colombia) en mayo de 1972 y en los Encuentros de Pamplona (España), entre junio y julio de ese mismo año”; el propio Katz indica: “Le mandé a Glusberg una cantidad de ejemplares para que los distribuyera en la Bial Coltejer” (Longoni 2013b, 83-84).
- 828 Criado, junto a Paz Muro, trae también una propuesta conjunta con Alberto Corazón para el *Proyecto Documentos* (1972), que consiste en una hoja de papel, que se puede doblar y enviar por correo a Corazón, en la que se solicitan propuestas de proyectos que busquen “intervenir en la realidad” (Saña 2017, 458-459).
- 829 Este visionado, a pesar de sus avatares, puede ser tomado como la primera exposición pública de vídeo, colectiva, internacional, y de grandes dimensiones, en el estado español. Aunque en 1969 Angel Jové, Antoni Llena, Silvia Gubern y Jordi Galí graban *Primera muerte*, que se difunde en 1970 en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, y Muntadas comienza a emplear el medio en 1971, hay que esperar a 1974 para encontrar un primer taller de vídeo – el de Muntadas y Bill Creston en la Sala Vinçon de Barcelona – y una primera exposición en la Galería Vandrés de Madrid, “Muntadas. Films, Videotapes, Videocassettes”. Eugeni Bonet, en su recuento de actividades iniciales del vídeo en *En torno al vídeo* (1980, 276-277), menciona las anteriores, pero no los Encuentros de Pamplona. Como se expresa a continuación en el texto, Muntadas tiene un papel esencial en este primer *screening* [visionado] de *videotapes* en Pamplona.

a los Encuentros a través de la conexión que establece ALEA con algunos agentes de Nueva York, por mediación de Muntadas. El artista catalán, residente en los Estados Unidos desde 1971, enlaza a Alexanco con Willoughby Sharp – director de la revista *Avalanche* junto a Liza Béar –, quien acude en persona a los Encuentros poniendo a disposición de los organizadores su colección de grabaciones de artistas pioneros del medio-vídeo⁸³⁰. Pero, además de ofrecer su colección, Sharp organiza y graba específicamente para el evento español *This is your roof!* [¡Este es tu tejado!], una video-acción colectiva en el tejado del estudio de Dennis Oppenheim con algunos de los artistas más relevantes del arte de acción y el vídeo que trabajan en esos momentos en Nueva York⁸³¹ – figura 267 –. Ambos conjuntos de *videotapes*, la colección de Sharp y *This is your roof!*, finalmente no pueden visionarse en la estructura hinchable. Una parte de los *videotapes* presentes en Pamplona – los vídeos de Oppenheim, Prevost, Patris y Raysse – se distribuye dentro del programa de cine experimental; el resto se muestra en el Hotel Maisonnave (Díaz Cuyás, Pardo y Pujals 2009, 284-287; Saña 2017, 489).

En los párrafos anteriores, cada mención del proyecto neumático de Prada-Poole ha hecho referencia al deshinchado de las cúpulas y su rápida retirada, lo cual genera una de las mayores polémicas de todo el evento pamplonés. Junto a las propuestas artísticas descritas, en los espacios de la estructura plástica se celebran asambleas espontáneas que, debido a las tensiones del contexto, derivan hacia temas políticos. La organización de los Encuentros intenta en vano disolver esos *encuentros no deseados*, ante el peligro de que las autoridades franquistas los puedan detectar y tengan mayores consecuencias para el evento. Algunos relatos describen cómo, ante la imposibilidad de controlar la situación, el público es repelido mediante una estridente música electrónica reproducida a todo volumen por el sistema de megafonía instalado en el interior, probablemente a petición de Juan Huarte (Martínez 2011, 334; Saña 2017, 370). Una vez sin gente, la estructura se deshincha, y rápidamente se retira, habiendo desaparecido al día siguiente con la explicación oficial de haberse producido “unas cisuras en el plástico” (Díaz Cuyás y Pardo 2004, 50)⁸³². Quedan sin lugar de exhibición las prácticas conceptuales, las exposiciones de Glusberg, las sesiones de músicas del mundo y experimentales, y los pases de vídeo. Debido a esto – entre otros movimientos de censura –, un grupo de agentes participantes, entre los que se

830 Según el catálogo de los Encuentros, el programa tiene trabajos de Vito Acconci, Carlos Alcolea, Bill Beckley, Bill Beirne, Judith Bernstein, Mel Bochner, Boije, Caring, Patrice Cazes, Jean Jacques Flori, Terry Fox, Nancy Holt, Louise Lawler, Lawe, Bernardette Mayer, Muntadas, Rita Myers, Dennis Oppenheim, Hans Otte, Gerard Patris, Jean Pierre Prevost, Martial Raysse y Jan Webb (ALEA 1972, s.p.). Muntadas también ofrece a Alexanco un listado de nombres de posibles agentes interesados, entre los que se encuentran Oiticica – quien reside en Nueva York desde 1970 con una beca Guggenheim –, Miralda, Juan Downey, Jean Dupuy y Alan Sonfist (Díaz Cuyás, Pardo y Pujals 2009, 288-289).

831 Los artistas de *This is your Roof!* son Bill Beirne, Mel Bochner, Bernardette Mayer, Dennis Oppenheim, Bill Beckley, Anne Sharp, Nancy Holt, Rita Myers, The Roseprint Detective Club (Caring & Lawler), Muntadas – quien presenta *Sensorial Way* (1972) – figura 267 –, que consiste en la grabación de un recorrido subsensorial preparado por el artista que algunos participantes tienen que seguir con los ojos tapados (Mercader 1976, Actividad 14) –, Judith Bernstein, Jed Bark, Alice Aycock, Jan Webb, Gordon Matta-Clark y Vito Acconci (Anónimo 1972e).

832 El propio arquitecto de las cúpulas, José Miguel de Prada-Poole, en su versión de la historia, que tilda de “verdadera”, no menciona estos sucesos como un acto de censura debido a esas reuniones no permitidas. Achaca la retirada de las cúpulas al hecho de que el “proyecto se empezó tardísimo”; en efecto, las cúpulas se comienzan a levantar muy tarde, a mitad de semana, pero se deshinchán también muy rápido. Alguien, probablemente trabajadores del ayuntamiento, se lleva rápidamente todo el material, no quedando nada a la vista (Prada-Poole 2017).

encuentran Equipo Crónica, Tomás Llorens, Muntadas, Lugán, Julio Plaza, Castilla del Pino, García Camarero, Javier Ruiz, Santi Pau, Francesc Torres, Nacho Criado, Xavier Franquesa, Salvador Saura y Javier Aguirre, publican un escrito en la revista *Triunfo*, señalando el ambiente general de tensiones y conflictos – figura 268 –. Denuncian algunos actos de censura – especialmente en la exposición de arte vasco, como se destaca en lo siguiente –, los límites impuestos por la organización al “contenido cultural del arte de vanguardia”, la oposición al “intercambio de ideas entre los participantes”, el impedimento de realizar actividades artísticas en las calles y, en general, la desorganización que impide un buen encaje de los Encuentros con el público:

Creemos que todas estas limitaciones deben ser interpretadas a la luz de una intención concreta de manipulación del Encuentro. En primer lugar, y de un modo evidente, en cuanto a algunas de las prohibiciones que se han producido. En segundo lugar, y de un modo más general, en cuanto que, al limitar o eliminar el fermento de innovación cultural, la vanguardia artística queda privada de su contenido más auténtico y se convierte en un simple caparazón vacío, una superestructura ornamental (como casi siempre cuando, en el pasado histórico, la producción artística se ha desarrollado bajo condiciones de mecenazgo) dispuesta para su instrumentalización política. (Aguirre y otros 1972)

Las acusaciones de manipulación hacen que, de nuevo, el contexto supere al arte. Los agentes artísticos reaccionan haciendo pública su indignación, denotando que los Encuentros están siendo instrumentalizados, vaciados de su “contenido más auténtico”. No obstante, el caso de las cúpulas es tan solo una entre las muchas polémicas que atraviesan el evento. Entre las más comentadas está también la doble censura de Santiago Amón sobre la exposición que comisaría para los Encuentros, “Arte vasco actual”, de la cual elimina cualquier enunciado político. Por un lado, retira la pintura *El proceso de Burgos* (1970-1971) de Dionisio Blanco⁸³³, por su contenido evidente – figura 269 –. Por otra parte, hace que la instalación *Cristo amordazado* (1972) de Javier Morras, un Cristo con la boca tapada rodeado por dos militares, sea sustituida por otra en la cual el artista y su hermano aparecen como víctimas crucificadas, pero sin alusión al estamento militar (Saña 2017, 216-240; Francés y Huici 1997, 41)⁸³⁴. Como en muchos casos de censura en el espacio sud-atlántico – por ejemplo, el incidente ya señalado de la retirada de *La civilización occidental y cristiana* (1965) del sexto premio de artes visuales Di Tella⁸³⁵, véase la figura 167 –, en los Encuentros de Pamplona puede apreciarse que, aunque las especificidades del contexto varían, ciertos rasgos se repiten. El ambiente represivo es un lugar común en los eventos de arte del espacio sud-atlántico del conceptualismo, y debido a ello son los propios responsables quienes, en muchos casos, se encargan de la (auto)censura, sin esperar a una acción oficial, tenida por más problemática. A este respecto, los comentarios de Nelly Richard sobre la (auto)censura en la Escena de Avanzada en el Chile bajo la dictadura de Pinochet son muy reveladores:

833 Blanco es un “conocido militante del Partido Comunista” (Guasch 1985, 166). Otros artistas lo apoyan: Arri lo acompaña en la retirada de su obra, mientras que Ibarrola cubre la suya, de gran tamaño, con paños negros (Saña 2017, 237).

834 Los rumores de censura son una constante en el evento. También se habla de censura ante la no celebración del concierto de Sylvano Bussotti, aunque desde la organización se indica que no es un acto censor, sino un problema de organización, ya que no llegan a tiempo los materiales necesarios (Huici y Ruiz 1974, 328).

835 Tratados en el subapartado 3.1.1., “Desarrollismo y dictadura. ¿Por qué algunos empresarios industriales apoyan el arte último?”.

La dimensión de la autocensura marcó tanto la superficie de los mensajes (lo callado) como lo más hondo del lenguaje (lo reprimido en sus trasfondos de conciencia). Producto de los silenciamientos autogenerados en la cadena enunciativa, lo “no dicho”, (lo suprimido, lo faltante) operaba clandestinamente como un polo de imantación de la lectura que incorporaba a su trabajo subyacente de recolección del sentido las señas de lo escondido, para luego activar su potencialidad disidente siguiendo los ejes de contralectura oficial que las soleras compartían con sus receptores cómplices. (Richard, N. 1987, 23).

Lo “no dicho” en los Encuentros supera en todo momento a lo explicitado. No obstante, en el caso pamplonés el “potencial disidente” de lo oculto toma la forma de contradicciones, tal y como recoge Pedro Manterola: el “espíritu resultaba absolutamente extraño al que los Encuentros pregonaban” (Manterola 1997, 43-44). Las *inversiones*, en terminología de Díaz Cuyás, en vez de “activar la potencialidad disidente”, hacen que emerja un relato mítico y confuso del evento ante la imposibilidad de unificar en una sola narración todas las capas de sentido. De este modo, los sucesos de Pamplona, destinados a ser el despliegue monumental de lo experimental y lo conceptual en el arte español, son leídos al mismo tiempo como una gran manifestación, y como un “fin de fiesta”⁸³⁶, haciendo explícitas las dificultades tanto para contrastarlo con su contexto sociohistórico, como para analizar los contextos específicos en los cuales se articula una crítica del evento (Díaz Cuyás 2009, 16).

Parecería que un programa del alcance del expuesto más arriba debiera, si no contentar, sí al menos despertar la curiosidad del campo artístico nacional. Pero en un ambiente en el que lo

836 Durante los años setenta no existen trabajos de investigación amplios sobre los Encuentros, salvo la temprana excepción de la publicación de Javier Ruiz y Fernando Huici *La comedia del arte* (1974), que revisa el programa de manera incompleta pero investigativa, recogiendo documentos y testimonios en un intento de narrar de un modo no partidista, pero sí crítico, lo sucedido en 1972. En los ochenta aparece exclusivamente el libro de Anna María Guasch, basado en su tesis doctoral, *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*; se trata de una contextualización genealógica del evento en el entorno politizado del arte vasco, posicionándolo entre la primera (1971) y la segunda (1973) “Muestra de Artes Plásticas de Barakaldo” (Guasch 1985). Esos años hay también referencias tangenciales en textos sobre algunos de los participantes u organizadores – por ejemplo, en bibliografía sobre De Pablo (Maderuelo 1981) o Alexanco (Alexanco 1982) –. No obstante, durante estos años se asienta el relato de los Encuentros de Pamplona como un evento que señala el *final* de un periodo experimental en el arte español: “[...] fueron [los Encuentros] una especie de final, un final, eso sí, en esta ocasión, adelantado, no solo porque fuera precipitado por causas extrínsecas, sino, sobre todo, porque, en cierta manera, adelantaba el desenlace de la crisis vanguardista de esta década. En este sentido, el balance retrospectivo que se planteó en la Bienal de Venecia de 1980 precisamente sobre la crisis de la vanguardia de los setenta cerraba, ya como reflexión histórica, lo que dejaron abiertos los Encuentros” (Calvo Serraller 1982, 397). Esta interpretación paradójica, como “final adelantado” pero poco definido, condiciona la revisión histórica del fenómeno conceptualista en las décadas siguientes – por ejemplo, Juan Manuel Bonet indica, en un texto para la muestra “Madrid. El arte de los 60” (1990), que los Encuentros podrían ser tomados como el final de la década de sesenta (Bonet, J.M. 1990) –. A este asentamiento del relato como *final*, hay que sumar una contaminación de lo artístico por el “pacto del olvido” que se extiende durante la “transición democrática” – que, según la profesora Teresa M. Vilarós, y a pesar de la euforia social, desencadena el “mono del desencanto” (Vilarós 1998) –. El acelerado movimiento sociocultural del final de los setenta y principios de los ochenta impide a los actores – o les sirve de excusa para – repensar globalmente la escena experimental y conceptual de los setenta. La bibliografía sobre los Encuentros tarda veinte años en dedicarse al estudio individualizado de los Encuentros, y solo se comienza contrastar el relato como “fin de fiesta” en la exposición de José Luis Brea, “Before and After the Enthusiasm / Antes y después del entusiasmo, 1972-1992” celebrada en la KunstRAI, feria nacional de arte de Holanda (Brea 1989). Brea propone 1972 como fecha de inicio de su particular periodización a futuro, fecha clave en la cual sucedieron los Encuentros de Pamplona. Se trata de una muestra más sugerente que documental, sin la voluntad de ilustrar los Encuentros como hecho en sí. La idea central consiste en registrar las transformaciones del arte en un país en transición, y los Encuentros son allí planteados como un punto de partida en el tránsito hacia la posmodernidad artística española (Lipschutz-Villa 1989).

excepcional se normaliza – en relación a la censura y el contexto dictatorial, pero también al asentamiento paulatino del arte conceptual –, sucede lo contrario. La prensa generalista y la crítica especializada del momento coinciden en señalar la desorganización del evento⁸³⁷, mientras las polémicas tienen lugar en los frentes culturales e ideológicos, así como en su inevitable intersección. Es significativo que los Encuentros y su catálogo aparecen con anterioridad al libro-insignia de las prácticas conceptuales en España: *Del arte objetual al arte de concepto* (1972), de Simón Marchán⁸³⁸. Pero en su libro, Marchán, que estuvo presente en Pamplona, da cuenta de la imposibilidad, o el desinterés, en narrar lo sucedido en los Encuentros: los despacha en una sola línea, calificándolos como “frustrados y frustrantes” (Marchán 1997, 280). Solo en los años noventa el crítico madrileño demuestra un cambio de parecer sobre el evento:

Todo aquello fue una mezcla bastante explosiva y bastante incomprendida a nivel general; no obstante, me parece que fue un hito importantísimo. [...] 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. (Aliaga y Cortés 1990, 48-49).

Como puede observarse en el tratamiento de Marchán de los Encuentros, las contradicciones colaboran en la ausencia de un relato estable sobre lo sucedido. La tarea de análisis se posterga, retomándose solo décadas después⁸³⁹. De este modo se crea una ilusión de discontinuidad entre

837 El día a día de los Encuentros es recogido sobre todo por la prensa local, poco especializada. Las crónicas presentan numerosas erratas de transcripción y escasez de recursos teóricos a la hora de valorar unas prácticas artísticas que difícilmente se entienden (Saña 2017, 717). La prensa nacional, por el contrario, da una atención menos sincrónica, pero ofrece estudios críticos elaborados por enviados informados y acostumbrados a hablar de arte. Entre los más conocidos, Juan Manuel Bonet y Carlos Alcolea constituyen el gabinete de prensa designado por ALEA, y José Luís Jover y Santos Amestoy realizan detalladas crónicas en el diario *Pueblo* (Díaz Cuyás y Pardo 2004, 60-61; Saña 2017, 185); también hace lo mismo Victoria Combalia, que escribe para *La Vanguardia* (Combalia 1972).

838 Así como también antes de la publicación de Victoria Combalia *La poética de lo neutro* (Combalia 1975).

839 La exposición “Los Encuentros de Pamplona 25 años después” (1997) en el MNCARS institucionaliza los Encuentros de Pamplona – con una museografía neutra pero con un catálogo en el que se recogen testimonios que dan cuenta por primera vez de la multiplicidad y complejidad del relato – y en adelante aparecen, paulatinamente, trabajos de investigación en el ámbito académico. Hacia finales de los años noventa ya se ha hecho una primera revisión y síntesis de fuentes, que sirve para iniciar un trabajo historiográfico más exhaustivo y crítico: aunque contradictorio entre el discurso del *fin de fiesta* y el inicio de la posmodernidad, ya hay un relato asentado. En 2004, el investigador navarro Francisco Zubiaur realiza un renovado trabajo de hemeroteca, que puntualiza detalles de la narrativa de los Encuentros (Zubiaur 2004). No obstante, la investigación que cobra mayor visibilidad emerge de una red de investigadores organizada alrededor del proyecto *Desacuerdos* (MNCARS 2019a). El entramado posibilita un marco investigativo coral, con una línea revisionista de la historia del arte y su contexto desde la “transición”. Significativamente, en el primer volumen, *Desacuerdos 1*, Díaz Cuyás, con la colaboración de Carmen Pardo, publica el extenso dossier “Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español” (Díaz y Pardo 2004). Treinta y dos años después, se trata del primer trabajo monográfico y crítico sobre los Encuentros. No se dedica simplemente a compilar información, sino tiene una voluntad más analítica que sintética. Dispersa el contenido y lo reagrupa en un relato multicapa que intenta aprehender no solo lo sucedido – teniendo en cuenta las reacciones de los artistas, el contexto sociopolítico y el arte del momento –, sino también el *ambiente emotivo*. Para registrar el *tono* de los encuentros emplea las metáforas de la “fiesta”, el “carnaval” y la “tragicomedia”, o el ya citado concepto de “inversión”, además de recursos propios de la sociología del arte como el estudio de la recepción. En la investigación de Díaz Cuyás y Pardo se intuye la transformación del relato en un *canon interpretativo*. No obstante, y de modo inevitable, el resultado resulta paradójico, como los propios Encuentros: se debate entre la iconoclastia y la mitificación, instaurando una historia del evento entre la admiración y la crítica revisionista. El tono crítico del trabajo de Díaz Cuyás y Pardo tiene como consecuencia una historiografía de carácter desenfadado sobre el asunto, que en ocasiones toma la parte anecdótica por el todo histórico (López Munuera 2009; 2016;

las propuestas experimentales y conceptuales de los años setenta y sus derivas actuales, que desatiende las consecuencias que tienen los Encuentros para los agentes que participan de ellos. No obstante, aquí interesa destacar cómo a pesar de las tensiones, en Pamplona se produce una ganancia de visibilidad de los conceptualismos, apoyada en un objetivo bien cumplido en el evento: el fomento de las redes relacionales en el espacio sud-atlántico del conceptualismo, que tiene amplias repercusiones en las trayectorias de algunos agentes.

El grupo ALEA, Glusberg o Muntadas ponen sus redes relacionales al servicio de los Encuentros de Pamplona. La conjunción transatlántica de contactos afines es producto del interés profesional y personal de esos y otros agentes; esto es, de un esfuerzo compartido por practicar y teorizar un arte experimental y conceptual, así como de una necesidad común para hacerlo visible en el campo del arte. La conectividad puesta en juego en Pamplona contraviene la idea de *aparición por sorpresa* de los Encuentros⁸⁴⁰, que ha sido señalada en el subapartado anterior como uno de los rasgos comunes – y discutibles – en el entramado de eventos en los que gana espacio el arte conceptual sud-atlántico. Por un lado, el evento pamplonés no puede ponerse en marcha sin todo un trabajo previo, desarrollado por múltiples agentes de manera internacional durante años. Y por otra parte, su carácter supuestamente sorpresivo solo podría entenderse así a través de una revisión que aislase los Encuentros en un contexto nacional cerrado, sin atender a las circulaciones de agentes e informaciones ni a las características compartidas por la red de bienales, encuentros y coloquios surgida en el espacio sud-atlántico durante el periodo de estudio. La teoría de la emergencia insólita se apoya, además, sobre una mirada a los Encuentros orientada hacia el norte hegemónico – como también se ha observado en las Bienales Coltejer –, que compara lo acontecido en Pamplona con eventos internacionales tales como la Bienal de Venecia o la Documenta de Kassel⁸⁴¹. Al desatender de modo aislacionista a los vínculos compartidos entre

López, I. 2017 [probablemente se trata del mismo autor]]. Pero, más importante, junto a Esteban Pujals, Díaz Cuyás y Pardo comisarian en 2009 “Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental” (Díaz Cuyás, Pardo y Pujals 2009), muestra en la que se aprecia cómo la revisión de fuentes ha avanzado respecto al texto de *Desacuerdos 1*. Si se atiende a los trabajos de Díaz Cuyás y Pardo en su desarrollo entre 2004 y 2009, puede observarse cómo el enfoque crítico pasa de alegorizar la “carnavalización de la vanguardia”, a afirmar rotundamente que en el año 1972, con los Encuentros, el experimentalismo en el arte español entra en decadencia. Se retoma la propuesta interpretativa de los años ochenta, que propone una lectura del evento pamplonés como un “final adelantado” del arte experimental y conceptual en España (Calvo Serraller 1982; Bonet, J.M. 1990). Pero al mismo tiempo se quiere a los Encuentros como el máximo exponente de la experimentalidad nacional, “una cita multitudinaria que situó a la capital navarra en el inicio de un tour artístico que continuaba su ruta veraniega con el Festival de Spoleto, la Documenta 5 de Kassel y la XXXVI Bienal de Venecia” (Díaz Cuyás 2009, 16). La narración contradictoriamente mitificadora de los Encuentros, genera un *contra-mito*, que insiste en la excepcionalidad de un evento desencajado en la España de Franco: los Encuentros de Pamplona son tan singulares que empiezan y acaban en sí mismos, arrastrando al arte experimental y conceptual consigo.

840 Por ejemplo, Simón Marchán, recogido por Díaz Cuyás, indica que el evento pamplonés “[f]ué un hecho aislado, no tuvimos plena conciencia de lo que significó, y no la tuvimos por una ceguera dogmática, básicamente porque lo hegemónico seguía siendo la transformación de todo acontecimiento en un hecho político” (Díaz Cuyás 2009, 16).

841 Esto sucede tanto en el momento de realización, como en toda la historiografía posterior. Díaz Cuyás señala, de un modo más propositivo que apoyado en datos, que los Encuentros forman parte de un “tour” que en 1972 conecta Pamplona con Spoleto, Kassel y Venecia (Díaz Cuyás 2009, 16). En la historiografía más reciente también encontramos el desarrollo de esa perspectiva orientada hacia el norte. *Los Encuentros de Pamplona en el Museo de la Universidad de Navarra* es el último volumen publicado sobre los Encuentros, dedicado a recopilar un gran número de testimonios de protagonistas, participantes, cronistas, investigadores e instituciones (Llano 2017). Allí se reproduce un texto de Silvia Sádaba que busca paralelos entre el evento de Pamplona y la Bienal de Venecia, la Documenta de Kassel, los cursos de la Escuela de verano de Darmstadt, el Festival

los contextos de España y Latinoamérica, se ahonda en el entendimiento de esos territorios como periferias subdesarrolladas. Su comparación de uno a uno con los casos de más éxito del norte, y no entre sus pares en el espacio sud-atlántico, apoya la tesis de que este tipo de eventos aparecen de la nada. Y, como consecuencia, desaparecen sin dejar apenas rastro.

Contra ese enfoque estrecho, aquí se propone una perspectiva relacional, que cuenta con el sur. Los Encuentros de Pamplona son un buen ejemplo de las sinergias surgidas entre agentes conceptualistas de ambos lados del Atlántico, no solo en sus momentos organizativos previos, sino también *a posteriori*. A partir de 1972 puede establecerse un *continuum* de eventos que demuestran que los contactos realizados en Pamplona suponen un paso más en el desarrollo conjunto del conceptualismo en el espacio sud-atlántico. Dentro del proyecto de internacionalización de las prácticas artísticas del CAYC, la exposición derivada de “Arte de sistemas”, “Hacia un perfil del arte latinoamericano”, aunque había sido expuesta en versiones previas en Quito y Medellín, sale por primera vez de Latinoamérica para instalarse en Pamplona. En abril de 1973, a través del contacto con Juan Antonio Aguirre, la muestra se presenta en la Galería Amadís de Madrid, iniciando un recorrido posterior que pasa por Alemania, Polonia, Yugoslavia y Bélgica (CAYC 1973d; 1974e) – figuras 189, 207a, 207b y 207c –. En este sentido, el paso por Pamplona, y luego por Madrid, sirve a Glusberg para impulsar una ronda europea de sus muestras portátiles. Javier Ruiz y Fernando Huici, que participan de la muestra de “Poesía visual y fonética” coordinada por Gómez de Liaño en las cúpulas neumáticas, coinciden allí con Glusberg. Tras ese contacto, el trabajo de ambos es incluido en la muestra “Arte de sistemas II” (CAYC 1972j) – figura 203 –. Pero, además, cuando en 1973 los españoles organizan “Experimenta-2”, una exposición de poesía experimental en la madrileña Galería Daniel, cuentan con trabajos de artistas del CAYC, profundizando en las sinergias generadas por los Encuentros (Saña 2017, 506). Años después – en 1975 y 1976 –, Muntadas y Valcárcel Medina realizan viajes artísticos por Latinoamérica. Ambos participan en los Encuentros, y en sus periplos latinoamericanos realizan sendas paradas en el CAYC, donde preparan propuestas de carácter conceptual⁸⁴². Respecto al videoarte, los Encuentros de Pamplona suponen un punto de contacto importante para la visibilidad de este medio en España. El ya mencionado ciclo de vídeos *This is your Roof!* (1972), organizado para Pamplona con la colaboración de múltiples artistas – entre ellos Muntadas –, se muestra en junio de 1973 en la Galería Vandrés de Madrid⁸⁴³. Un par de años más tarde, el CAYC comienza a realizar sus “Encuentros Abiertos de Vídeo”, en los que participan numerosos artistas españoles, como

de Donaueschingen y el Festival Sigma de Burdeos (Sádaba 2017b). No obstante debe apuntarse que estos festivales, bienales o eventos de arte tienen un recorrido mucho más amplio que el de los Encuentros de Pamplona. La Bienal de Venecia, fundada en 1895, celebra en 1972 su 36ª edición. La Documenta de Kassel, con la que Sádaba dedica la más larga comparación de los Encuentros, fundada en 1954, se ha erigido en sus catorce ediciones hasta hoy en uno de los eventos más importantes del arte mundial. El Festival de Donaueschingen de música contemporánea, fundado en 1921, es uno de los más prestigiosos del mundo; también de alta consideración son los cursos de verano de la Escuela de Darmstadt, activos desde 1946. Por último, el festival Sigma de Burdeos estuvo activo durante tres décadas desde 1965. La comparación con la única edición del evento pamplonés parece exagerada. Sádaba practica un ejercicio de parecidos y diferencias que, al contener más diferencias que parecidos, pone en evidencia la orientación hacia el norte del relato de este evento de arte sucedido en territorio español.

842 Véase el subapartado 1.3.2., “Muntadas y Valcárcel Medina a través de Latinoamérica: dispositivos conceptuales casi-antropológicos”.

843 Gracias a esta muestra en Madrid se conocen los títulos de los vídeos del ciclo (Saña 2017, 489).

Muntadas, Àngels Ribé, Francesc Torres, Joan Rabascall o Jaume Xifrà, entre otros⁸⁴⁴.

Todos estos *encuentros* entre Glusberg y el arte español experimental y conceptual, producidos antes, durante y después de los Encuentros de Pamplona, indican que el nombre del evento, pese a las múltiples dificultades organizativas e historiográficas, es adecuado. Su celebración tiene resultados positivos tanto para el campo artístico español como para el establecimiento de relaciones a través del espacio sud-atlántico. Fomenta en alto grado la visibilización de los agentes experimentales y conceptuales españoles y latinoamericanos, estableciéndose sobre todo relaciones respecto al importante trabajo de difusión internacional llevado a cabo por el crítico, teórico y director del CAYC. Los cruces, redes y movimientos aquí consignados colaboran en el asentamiento de una narración histórica que, más que destacar escatológicamente los orígenes o el fin de fiesta del arte conceptual en el espacio sud-atlántico, trata de mostrar cómo este forma parte de manera cada vez más notoria de la arena artística internacional, hasta el punto de llegar a infiltrarse de manera indisoluble en los modos de hacer contemporáneos. En los Encuentros de Pamplona, a pesar de lo que los relatos canónicos de estas prácticas y teorías artísticas indican, sucede un paso más en el largo desarrollo transnacional de estas prácticas artísticas, que hace que muchas de sus pretensiones y procedimientos continúen hoy en día activos.

844 Para un análisis detallado de los mismos, véase el subapartado 3.1.2., “El CAYC de Jorge Glusberg: difusión a toda costa”.

3.2.3. Las Bienales de São Paulo de Walter Zanini: éxito y disolución de un modelo integrador

Como se recordará, en 1977, hacia el final del periodo de gestión de Walter Zanini en el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) se inauguran dos espacios diferenciados, en los cuales se articulan exposiciones de prácticas que experimentan con las últimas tendencias con medios tradicionales – Espaço A –, y con nuevos comportamientos y actitudes – Espaço B –⁸⁴⁵. Todavía en el MAC USP, el afán del director por no dejar de lado ninguna modalidad artística toma la forma de una metodología inclusiva, poco común, que busca acompañar una colección moderno-vanguardista con los intereses de los creadores más jóvenes. En 1978 Zanini deja la dirección del museo en manos de Aracy Amaral, y se dedica a la enseñanza en instituciones universitarias y alternativas, como la escuela Aster, en la que trabaja junto a Julio Plaza, Regina Silveira y Donato Ferrari, entre otros agentes. Tal y como narra él mismo, en 1980 recibe la visita del reciente presidente de la Fundación de la Bienal de São Paulo, Luiz Driedichsen Villares, mientras se encuentra trabajando en las dependencias de Aster. Villares le invita a comisariar la siguiente bienal. Tras consultar con sus colaboradores decide aceptar el reto, aun con el tiempo reducido de un año para organizar el evento (Grossmann 2018). En los años siguientes Zanini dirige las Bienales de São Paulo XVI (1981) y XVII (1983), en las cuales las derivas conceptualistas y con nuevos medios realizadas por agentes latinoamericanos y españoles encuentran un ámbito seguro. En ellas ganan visibilidad, como tendencias preponderantes, destacando entre las más relevantes del momento. El de nuevo el particular modo de hacer de Zanini en esas dos bienales brasileñas puede resumirse en tres aspectos esenciales: un entendimiento inclusivo del arte, el trabajo en equipo y en red, y un buscado fomento de perspectivas internacionalistas.

La voluntad integradora del comisario, y su modo de trabajo puesto a prueba durante la dirección del MAC USP, son de nuevo aplicados y ampliados en la estructuración de la Bienal de São Paulo, evento de arte de importancia internacional. Como puede apreciarse en la tabla comparativa preparada – figura 270 –, los espacios A y B implementados en el museo corresponden ahora, respectivamente, a los vectores B y A del principal núcleo de ambas bienales⁸⁴⁶. Debe notarse cómo la inversión del binomio – A-B por B-A – hace que en el programa de las bienales la experimentación con nuevos medios gane cierta prioridad frente a la desarrollada con medios tradicionales, los cuales quedan relegados a una relativa segunda posición. El hecho de articular el Núcleo I de ambas bienales mediante esos dos conjuntos diferenciados pero en diálogo supone una decisión curatorial de importancia, un paso para superar la organización de esos eventos paulistas en representaciones nacionales. Así lo indica el propio Zanini en el catálogo de la XVI Bienal de São Paulo:

845 Véase el subapartado 3.1.3., “Todo(s) cabe(n) en el museo. El modelo inclusivo del MAC USP de Walter Zanini”.

846 Zanini revela que el “Núcleo I” de la XVI Bienal está inicialmente pensado para ser el “Núcleo II”; en ese caso, el primero constaría de una muestra de Duchamp y Fluxus, impedida por problemas económicos y organizativos (Zanini, W. 1981a, s.p.).

La estructura del primero de esos sectores, establecida para cumplir sus finalidades, fue pensada teniendo en vista criterios de relación de analogías de lenguaje, en sustitución del antiguo sistema de espacios reservados a las delegaciones de países invitados. Se pasaba a una exposición de artistas y no de artistas separados en compartimentos nacionales. Con ese carácter y amplitud, era la primera vez que se asumía tal metodología en la Bienal.⁸⁴⁷

La estructuración en selecciones por países es un problema enquistado, discutido a lo largo de las últimas ediciones y heredado por Zanini⁸⁴⁸. Trabajar con un *stand* para cada país subraya la dependencia respecto al modelo importado de la Bienal de Venecia, y además pone en relieve, edición tras edición, la decadencia del evento brasileño debida al boicot de algunos países por causa de la represión dictatorial⁸⁴⁹. La organización por “analogías de lenguaje” ideada por Zanini salva, al mismo tiempo, el problema de la separación por países y la pesada carga de decidir un eje temático que organice de modo fuerte los contenidos⁸⁵⁰. De este modo, el modelo inclusivo del comisario, dispuesto en base a una organización racional de las propuestas artísticas de corte científico o académico, se torna un espacio apaciguador ante cualquier posible polémica. Bajo el *método Zanini* no cabe discutir la prominencia entre medios nuevos y medios tradicionales, pues ambos quedan representados; tampoco el discurso curatorial se impone a la labor del artista, que queda en el centro del mecanismo expositivo; ni pueden renovarse viejas diatribas entre abanderados del modelo nacional y del temático, pues los dos son dejados de lado⁸⁵¹.

-
- 847 [A estrutura do primeiro desses setores, estabelecida para cumprir aquelas finalidades, foi pensada tendo em vista critérios de relação e analogias de linguagem, em substituição ao antigo sistema de espaços reservados às delegações de países convidados. Passava-se a uma exposição de artistas e não de artistas separados em compartimentos nacionais. Com esse caráter e amplitude, era a primeira vez que se assumia tal metodologia na Bienal] (Zanini, W. 1981b, 19). Traducción del autor.
- 848 Ya en 1969 el propio Zanini comenta los “problemas de la bienal”, dejando clara su postura en contra de la organización mediante representaciones nacionales, aunque de manera no polemista: la organización por países le parece un “criterio, fatalmente inorgánico, [que] no puede contentar como método científico de organización global ni atender satisfactoriamente las exigencias culturales-didácticas de las exposiciones” (Zanini, W. 1969a).
- 849 Con la llegada de la dictadura a Brasil en 1964, y sobre todo con medidas represivas excepcionales como el Ato Institucional nº5 (AI-5) (1968), surge un movimiento internacional de protesta por la situación en el país. Numerosos artistas protestan, y retiran sus participaciones individuales. Esto produce una cadena de abandonos, y representaciones tan importantes como la de los Estados Unidos o los países escandinavos también quedan fuera. Asimismo se retira la propuesta sobre “Arte e tecnologia” que Pierre Restany se encuentra en proceso de organización (Freire, C. 2013a, 75; Zanini 2018, 250-267). La situación de boicot dura años, y solo se empieza a aligerar con la retirada del AI-5 en 1978, bajo el gobierno – todavía *de facto* – de Ernesto Geisel. Este boicot se suma a la crisis interna de los órganos organizadores de la Bienal de São Paulo. Frente a todo ello, Zanini se presenta como un candidato idóneo para comisario general, puesto que a pesar de llevar años insistiendo en un cambio de modelo más allá de las representaciones nacionales (Zanini, W. 1969a), siempre lo ha hecho desde una postura no polemista, conciliadora y, sobre todo, con un enfoque internacionalista.
- 850 En 1978 se intenta una ordenación temática en la “I Bienal Latinoamericana de São Paulo”, que resulta muy criticada, como se revisa en el siguiente apartado. El tema “Mitos y Magia” abre una amplia polémica sobre las condiciones del arte latinoamericano, sus raíces y vínculos – dependientes o liberadores – con el arte de Europa y los Estados Unidos. Entre toda la polémica, los artistas lamentan que el evento se estructure antes como una bienal de la crítica que de los artistas, con lo cual algunos críticos concuerdan (Pontual 1978a). Estas discusiones tienen dos efectos directos en las bienales de Zanini: por un lado, la solución temática no parece viable – lo cual se resuelve magistralmente con las “analogías de lenguaje” –; y por otra parte, aparece en el reglamento la obligación de incluir el “Núcleo III”, dedicado a “exposiciones que acentúen aspectos de la cultura artística y visual de los países latinoamericanos”, como se aprecia en la tabla de la figura 270.
- 851 El acertado trabajo de Zanini es tomado por la historiografía como “el retorno del curador”, reconociendo la importancia de sus decisiones comisariales y su labor de recuperación del prestigio de la Bienal de São Paulo (Alves Oliveira 2001; Whitelegg 2013, 383; 2018).

Al mismo tiempo, los núcleos y vectores de la propuesta curatorial de estas bienales trabajan a favor de un entendimiento internacionalista del arte. Como indica Villares en su presentación de la Bienal de 1983, “[e]l montaje por analogías pone en relieve el carácter transregional del arte, cuyos límites son totalmente ajenos a las divisiones geopolíticas”⁸⁵². Sin duda, ese “carácter transregional” es otra vertiente del afán unificador de la propuesta de Zanini. El nuevo modelo colabora en la recuperación de algunas participaciones de países que hacía décadas no mostraban sus artes en São Paulo (Zanini, W. 1981b, 19). Pero el trabajo que se propone es ingente: deben solicitarse a los países selecciones de artistas, las cuales hay que revisar en detalle para incluirlas en la estructura curatorial, completándola además con artistas invitados y exposiciones paralelas de interés público. En un gran esfuerzo organizativo, durante los meses de febrero y marzo de 1981 Zanini y su asistente Josette Balsa se embarcan en un periplo acelerado de contactos internacionales para resolver el programa de la XVI Bienal antes de fin de año. Se embarcan en viajes a través de Europa solo posibles mediante un entramado de transportes aéreos bien asentado por la *Jet Age*⁸⁵³. Para poder llevar a cabo la propuesta, Zanini trabaja en red, apoyándose en agentes de cada país, pero también en equipos de trabajo locales e internacionales como las comisiones de expertos que ayudan en la organización de las muestras principales – figura 271 –; asimismo, delega en agentes de confianza el comisariado de algunas de las exposiciones paralelas⁸⁵⁴. Como ya hiciera bajo su dirección en el MAC USP, Zanini busca establecer redes y contactos profesionales entre sus pares en el campo artístico. Otro buen ejemplo de ello es que, siendo comisario de la Bienal, el crítico brasileño invita a São Paulo a otros comisarios de bienales importantes, como las de Venecia, Sidney, París y Medellín, así como de la Documenta de Kassel⁸⁵⁵. En diciembre de 1981, durante la celebración de la XVI Bienal, Zanini propone a sus compañeros extranjeros la creación del Comité de Bienales Internacionales, una mesa de trabajo formada por representantes de estos eventos que trabaje para el establecimiento de una asociación permanente⁸⁵⁶.

852 [A montagem por analogias releva o caráter transregional da arte, cujos limites são totalmente alheios às divisões geopolíticas] (Villares 1983). Traducción del autor.

853 Mientras Zanini viaja a Francia, Bélgica, Holanda, Suecia, Austria e Italia (FBSP 1981a; FBSP 1981b), Balsa lo hace a Portugal, España – donde contacta con Ceferino Moreno, que hace de organizador de la representación española –, Suiza, Polonia y Yugoslavia (FBSP 1981c; FBSP 1981d).

854 Para la XVI Bienal se activa una Comisión Internacional para la Organización de la Exposición, en la que el comisario brasileño trabaja con Bruno Mantura (Italia), Donald Goodall (Estados Unidos), Helen Escobedo (México), Milan Ivelic (Chile) y Toshiaki Minemura (Japón). Asimismo, de interés para esta investigación son las delegaciones en Julio Plaza para la muestra de arte postal, y de Cacilda Teixeira da Costa para la de videoarte (FBSP 1981j, 9). En la segunda bienal de Zanini, la comisión internacional está compuesta por Ángel Kalenberg (Uruguay), Jürten Harten (República Federal Alemana), Margit Rowell (Francia) y Pierre Gaudibert (Francia); y las exposiciones “Novas Metáforas / Seis alternativas”, de arte y videotexto, y sobre Fluxus, están comisariadas por Berta Sichel, Julio Plaza y Gino di Maggio, respectivamente (FBSP 1983a, 54).

855 En los Archivos de la Bienal de Sao Paulo se conserva la correspondencia mediante la cual Zanini contacta a estos agentes. Zanini invita a Georges Boudaille, de la Biennale de Paris (FBSP 1981e); a Luigo Carluccio, de la Bienal de Venecia (FBSP 1981f); al comité de organización de Documenta – del cual asiste Rudi Fuchs – (FBSP 1981g); y al de la Bienal de Sidney – en cuya representación acude Bernice Murphy (FBSP 1981h); así como extiende la invitación al colombiano Leonel Estrada, como organizador de las Bienales Coltejer – aunque acude al llamado, en representación, Oscar Mejía – (FBSP 1981i).

856 La mesa propone trabajar sobre cuatro puntos: un reglamento para las bienales internacionales, la promoción del intercambio de ideas para mejorar las manifestaciones, la compilación y el envío de materiales sobre los trabajos de organización particulares, y la aproximación de las entidades en nuevos encuentros periódicos. Al cabo de dos años, el comité se ha establecido y consta de dieciséis bienales (Freire, C. 2013, 277).

El *método Zanini*, inclusivo, conectivo y transnacional, tiene gran éxito en recuperar el prestigio mundial de la Bienal de São Paulo. El presidente de la Fundación para la Bienal de São Paulo (FBSP) hace un recorrido histórico en su larga presentación de la XVI Bienal (1981). A modo de justificación, Villares desgrana los problemas encontrados y las medidas tomadas para establecer tanto el nuevo modelo de gestión como la nueva propuesta artística y curatorial (Villares 1981). En cambio en la presentación de la XVII Bienal (1983) Villares demuestra una postura más tranquila, ya satisfecha con el modelo implantado. Sin necesidad de justificarlo, esta vez solo realiza un breve comentario de apenas una página, en el que se limita a destacar las mejores características del modelo: su transnacionalidad y las redes de colaboración establecidas tanto dentro como fuera del país (Villares 1983). La XVII Bienal congrega artistas y propuestas de hasta 43 países, algunos de ellos volviendo a participar después de muchos años, como recoge retrospectivamente el propio Zanini:

La 17ª edición se perfeccionó en relación a la anterior, a pesar de perseverantes problemas técnicos de difícil solución, como el de las obras llegadas fuera de los plazos reglamentarios. Varias naciones, después de un boicot de casi tres lustros, en protesta contra la censura aquí reinante, fueron persuadidas para retornar, y lo hicieron aceptando el nuevo sistema de presentación de los artistas. El conjunto de catálogos de 1981 a 1983 constituye una densa y articulada documentación de referencia. Más adelante, las Bienales de 1985 e 1987 observarían, a grandes rasgos, los principios definidos anteriormente⁸⁵⁷

La aceptación internacional de esa metodología curatorial específica es señal de su correcto funcionamiento. Es al mismo tiempo innovadora, y lo suficientemente neutral como para servir de elemento de unión de tendencias artísticas y voluntades nacionales dispares, horizontalizando las jerarquías internas y externas al arte. Tal y como se congratula el presidente Villares ya en la presentación de la XVI Bienal de 1981, la elección de Zanini como comisario de las bienales resulta un acierto:

Walter Zanini fue escogido por su gran experiencia en el Museu de Arte Contemporânea y la Universidad. Equilibrado y meticuloso, extremadamente atento e informado sobre lo más significativo que sucede en la producción artística contemporánea, bien relacionado y respetado en el Exterior, estamos absolutamente convencidos de que ha sido la elección adecuada para el momento adecuado.⁸⁵⁸

Las buenas relaciones del crítico y comisario, y el respeto hacia su persona, tienen continuidad dentro y fuera de Brasil. Se trata de una figura moderada, que huye de la polémica, aunque no

857 [A 17ª edição aperfeiçoou-se em relação à anterior, não obstante perseverantes problemas técnicos de difícil solução, como o das obras chegadas fora dos prazos regulamentares. Várias nações, depois de um boicote de quase três lustros, em protesto contra a censura aqui reinante, foram persuadidas a retornar, e o fizeram aceitando o novo sistema de apresentação dos artistas. E o conjunto de catálogos de 1981 a 1983 constitui-se em densa e articulada documentação de referência. Mais adiante, as Bienais de 1985 e 1987 observariam, nas grandes linhas, os princípios definidos anteriormente] (Zanini, W. 1989). Traducción del autor.

858 [Walter Zanini foi escolhido por sua grande experiência junto ao Museu de Arte Contemporânea e à Universidade. Equilibrado e meticuloso, extremamente atento e informado sobre o que de mais significativo acontece na produção artística contemporânea, bem relacionado e respeitado no Exterior, estamos absolutamente convictos de ter sido a escolha certa para o momento certo] (Villares 1981, 14). Traducción del autor.

duda en posicionarse con claridad frente a determinados asuntos que le preocupan, sin por ello buscar la excesiva atención pública. Esto le confiere un aura de integridad personal que todavía hoy en día se deja entrever en aquellos que le conocieron personalmente⁸⁵⁹.

Además del éxito curatorial y personal del *método Zanini*, debe destacarse el notorio cambio en el modelo de gestión que consigue Villares desde la FBSP, con ayuda del propio Zanini – quien preside el Consejo de Arte y Cultura (CAC) que asesora a la Fundación, y en el que también está Villares –. Tal cambio de gestión está estrechamente ligado al contexto sociopolítico y económico sucedido bajo el gobierno *de facto* de Ernesto Geisel, entre 1974 y 1979. En palabras del propio Geisel, Brasil entra en un proceso de “lenta, gradual y segura distensión” (Fico 2016, 95) de la presión social mantenida a lo largo del régimen dictatorial. En 1978 se realizan gestos como las derogaciones del Acto Institucional n.º 5 (AI-5) y la pena de muerte, y se trabaja por el desmantelamiento de órganos represivos policiales como el Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI); aunque al mismo tiempo se busca institucionalizar el poder en las estructuras del estado, y la represión es todavía aplicada allí donde se considera necesario⁸⁶⁰. Geisel propone una Ley de Amnistía que permita pasar el gobierno militar a manos civiles sin consecuencias para el estamento castrense. Esa ley, ideada al final de su mandato, se aprueba y desarrolla en el tránsito hacia los años ochenta, durante el gobierno del todavía militar João Figueiredo. Despierta recelos y protestas por mantener el delito de terrorismo, y por perdonar, de manera subrepticia, la tortura y la violencia de estado (Fico 2016, 94-98). En diciembre de 1979 también se aprueba una Ley Orgánica de Partidos políticos, que a pesar de ser orquestada desde el gobierno dictatorial para promover la desunión de la oposición, conlleva el surgimiento legal de siglas históricas como el Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) – creado por el popular, y populista, Getulio Vargas en 1945 –, o el Partido dos Trabalhadores (PT), liderado por un joven sindicalista de la metalurgia, Luiz Ignácio Lula da Silva (Fico 2016, 104-105). El país, a pesar de las tensiones, se encuentra en un proceso de apertura democrática – controlado por los militares en el poder – que también tiene un papel importante en la recuperación de la imagen internacional de la Bienal de São Paulo.

Sin embargo, el más grave problema nacional es la economía. A pesar de las trabas inflacionarias, durante la segunda mitad de los sesenta se produce el “milagro económico” brasileño, que alcanza un máximo en 1973 y entra en decadencia a partir de entonces (Fico 2016, 81). Tras años de disponibilidad de créditos internacionales – por ejemplo, de la Alianza para el Progreso o del Fondo Monetario Internacional –, el gobierno dictatorial gestiona mal la crisis mundial derivada de las crisis del petróleo. Se preocupa más por el vencimiento de pagos que por el

859 Según entrevistas inéditas con Regina Silveira, realizada por el autor en São Paulo, 19 noviembre de 2017; y con Genilson Soares también en São Paulo, en junio de 2018.

860 La línea dura de la dictadura no duda en reprimir bolsas de resistencia, como con los atentados contra las sedes de la Associação Brasileira de Imprensa [Asociación Brasileña de Prensa] (ABI) y la Ordem de Advogados do Brasil [Orden de Abogados de Brasil] (OAB) en 1976. Sin embargo Geisel y su sucesor, Figueiredo, insisten en mantener una posición más moderada, “en busca del camino democrático” (Fico 2016, 98-100). Aún así, es en este contexto que sucede el asesinato del periodista Vladimir Herzog, en 1975, al que hace referencia Cildo Meireles en sus *Inserções em circuitos ideológicos* (1970-1976) – figura 104 –. Véase el subapartado 2.1.1., “Los objetos como medios y los medios como objetos. El arte conceptualista se inserta en los canales abiertos por las sociedades en vías de modernización”.

volumen total de la deuda, que no deja de aumentar y, cuando en los setenta deja de haber acceso a la financiación externa, el monto total resulta impagable. Se entra así en la “década perdida” – no solo para Brasil, sino para el conjunto de Latinoamérica –, los ochenta, marcados por la hiperinflación, por la deuda externa, y por planes de estabilización de la economía poco exitosos (Fico 2016, 108-112). En este ambiente económico inflacionario peligra la financiación de la Bienal de São Paulo. El presupuesto público de las secretarías de cultura de la municipalidad y el estado de São Paulo, así como del gobierno federal, resulta insuficiente, puesto que las degradadas divisas brasileñas pierden todavía más valor en el ámbito internacional en el que opera la bienal. La solución encontrada por Villares, empresario industrial con amplia experiencia, es plantear un modelo de financiación mixto entre la iniciativa pública y la privada:

En la edición de 1983, también bajo la responsabilidad de la pareja Villares/Zanini, el 50% del presupuesto del evento derivó de la contribución de la iniciativa privada. Roberto Muylaert, Jorge Wilhelm y Alex Periscinoto, presidentes de la Fundación Bienal entre la XVIII [1985] y la XX [1989] bienales, buscaron profundizar esa participación de la iniciativa privada y la desvinculación de los trámites oficiales.⁸⁶¹

Aunque en la XVI Bienal de 1981 – figura 272 – no hay tiempo suficiente para implementar este cambio estructural, en la XVII de 1983 – figuras 273 y 274 – sí se obtiene un amplio patrocinio de corporaciones tales como bancos, grupos industriales y de la alimentación, aerolíneas y otras empresas y entidades, que constan listadas en las páginas iniciales del catálogo (FBSP 1983a, s.p.). A la vez, este cambio empuja hacia la independencia de la Bienal de São Paulo respecto a la oficialidad brasileña, todavía bajo dictadura, con dos consecuencias importantes. Por un lado, la salida de la crisis interna de la FBSP, que pasa de un modelo controlado por unas pocas familias desde su fundación – las cuales dirigen los contenidos a través de su poder económico –, hacia otro sostenido por el trabajo de profesionales y técnicos formados en la gestión cultural, como Villares, Zanini, y sus equipos de trabajo. Por otra parte, esta desvinculación de la oficialidad sirve también como otro aliciente más para el retorno de países que hacen boicot al evento por causa del régimen. En todo el presente apartado se han destacado las relaciones entre las políticas desarrollistas nacionales y el fomento del arte avanzado en el espacio sud-atlántico. Las Bienales de São Paulo de 1981 y 1983 suponen un nuevo ejemplo de cómo este vínculo se mantiene, aunque transformado, hacia el final del periodo de estudio. Las relaciones desarrollo-cultura continúan siendo importantes aún en los años ochenta – quizás ambos procesos están estrechamente conectados en la historia universal del arte –. El apoyo de las élites industriales sigue resultando crucial; sin embargo ya no se basa en el mecenazgo de unos pocos agentes o familias que detentan un gran poder económico monopolítico. El apoyo financiero privado a la XVII Bienal de 1983 es ofrecido por un entramado de hasta 46 entidades diferentes: el fomento de las grandes instituciones y los eventos artísticos ha pasado de un modelo tradicional aristocrático a otro regulado por el avance de la economía de mercado en el tardocapitalismo.

861 [Na edição de 1983, também sob a responsabilidade da dupla Villares/Zanini, 50% do orçamento do evento derivava da contribuição da iniciativa privada. Roberto Muylaert, Jorge Wilhelm e Alex Periscinoto, presidentes da Fundação Bienal entre a XVIII e XX bienais, buscaram aprofundar essa participação da iniciativa privada e o desvinculamento dos trâmites oficiais] (Alves Oliveira 2001). Traducción del autor.

Dejando atrás las cuestiones estructurales, el transcurso entre las dos Bienales de São Paulo comisariadas por Zanini denota algunas transformaciones relevantes para los contenidos, las prácticas y las teorías artísticas. En primer lugar, las Bienales de São Paulo de 1981 y 1983 despliegan un entendimiento del arte que busca profundizar en sus relaciones con la tecnología. Esta concepción del arte último ligada a la modernización sociocultural del momento, como puede recordarse, es fomentada por el propio Zanini ya desde su tiempo en el MAC USP – por ejemplo, en su apoyo al medio-vídeo –⁸⁶². Pero en el tránsito entre la XVI y la XVII Bienales se destaca un proceso singular: la ampliación de los nuevos medios y lo *intermedia* hacia los últimos avances en las telecomunicaciones. La observación de la tabla comparativa con los programas expositivos de ambos eventos – figura 270 – deja a la vista cómo el Vector A en 1981 apoya el arte-correo – figura 275 – e incluye numerosos medios audiovisuales, bien analógicos, bien electrónicos, pero de una primera generación, como el filme, la fotografía, las diapositivas, la instalación o el vídeo⁸⁶³. En 1983 la importancia de esos *antiguos* nuevos medios, algunos de ellos ya tradicionales, se ve reducida a favor de la inclusión de los muy recientes medios orientados a la telecomunicación digital, como el videotexto – figuras 276 y 277 –, el *videophone*, el *slowscan* o las comunicaciones por satélite. Zanini y su equipo – sobre todo Julio Plaza y Berta Sichel, en quienes delega las muestras tecnológicas⁸⁶⁴ –, muy atentos a los últimos movimientos del arte en relación con la tecnología, se apoyan ampliamente en los avances tecnológicos internacionales, especialmente en los desarrollados por agentes relacionados con el Center for Advanced Visual Studies del Massachusetts Institute of Technology (CAVS MIT)⁸⁶⁵. Entrados los ochenta, el desarrollo científico-técnico en el que se enmarca la relación arte-tecnología se ve desbordado por la aparición constante y acelerada de nuevas tecnologías de telecomunicación – figuras 278a, 278b y 278c –. La XVII Bienal de São Paulo refleja este proceso: un paso desde unos nuevos medios basados en la tecnología analógica y analizados desde una teoría de la comunicación orientada a la sociedad de los medios de masas, hasta unos medios digitales para la telecomunicación en la incipiente sociedad de la información globalizada (Castells 1996).

-
- 862 La reciente publicación póstuma del libro *Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte* [Vanguardias, desmaterialización, tecnologías en el arte] (Zanini, W. 2018), que recoge la última investigación realizada por Zanini, pone en relieve la gran atención puesta por el crítico sobre la relación arte-tecnología, ampliada a través de toda una vida dedicada al arte, la docencia y la gestión cultural. En ese trabajo, el propio Zanini dedica largas páginas a relatar los procesos que llevan a la inclusión del tema arte-tecnología en la Bienal de São Paulo, en relación con el proceso general de boicot y crisis de la institución. En todo momento Zanini pone en relieve que se trata de un tema que cobra importancia de manera internacional. Sin embargo, bien por modestia, bien porque la investigación queda inconclusa con su muerte, el trabajo no alcanza a analizar los contenidos de las Bienales de São Paulo de 1981 y 1983 (Zanini, W. 2018, 250-267).
- 863 Plaza comisaria la exposición “Arte postal” (FBSP 1981k), y el vector A contiene una sección entera dedicada a las publicaciones de artista y a representaciones del libro en el arte, que se sitúa en la entrada de la exposición de arte-correo (FBSP 1981j, 230).
- 864 “Arte e videotexto”, comisariada por Plaza, consiste en una compilación de trabajos digitales que pueden consultarse desde el domicilio – quien tiene contratado el servicio – y desde terminales dispuestos en las salas de la Bienal. Se trata de diagramaciones con imágenes y textos muy simples, con colores básicos, que se formulan en la línea de las proposiciones y los juegos de lenguaje e imagen, como en una especie de poesía experimental digitalizada (FBSP 1983a, 103-120). “Novas Metáforas / Seis Alternativas”, comisariada por Sichel, consiste en una compilación de propuestas de arte realizado con las más nuevas tecnologías, bajo una fuerte influencia de los desarrollos realizados en el Center for Advanced Visual Studies del MIT (FBSP 1983a, 123-150).
- 865 Para apoyar la exposición de Sichel, en el catálogo se recogen numerosos textos y cronologías traducidos al portugués, tanto de la comisaria como de agentes que trabajan en el CAVS del MIT. Entre otros materiales, una entrevista con Otto Piene o comentarios de Aldo Tambellini sobre la “*communicationsphere*” [esfera de la comunicación]. Se recoge también una reseña general y explicativa del centro estadounidense (FBSP 1981j, 123-149).

En este punto, el caso de estudio de Muntadas resulta nuevamente relevante para la investigación. El artista catalán está presente en ambas bienales, en 1981 y 1983. En la XVI exhibe cuatro vídeos monocanales y una instalación dentro del Vector A-3: *Transfer* (1975), un *videotape* con un comercial de Pepsi que el artista recibe por error, apropiándose del mismo como un trabajo artístico – figura 279 –; *Liège 12/9/77* (1977), un trabajo para la televisión belga que reflexiona sobre las particularidades comunicativas del medio televisivo respecto a la producción y recepción de contenidos, así como sobre otras especificidades del país, por ejemplo el hecho de que recibe señales televisivas en varias lenguas de los países vecinos – figura 280 –; *On Subjectivity (About TV)* (1978), que es un recorrido subjetivo por la parrilla televisiva norteamericana, realizado en un momento de encierro bajo las condiciones de un duro invierno, en el que se activan los conceptos propuestos por el artista de “paisaje de los medios” y “subjetividad crítica” – figura 139 –; *Between the Lines* (1979), donde desgrana la elaboración de una noticia, teniendo en cuenta el hecho que la origina y el trabajo de la periodista, para finalmente representar su subsunción en un flujo constante y saturado de información – figura 281 –; y la instalación *La Televisión* (1980), en la que se proyectan diapositivas imágenes apropiadas de la prensa y la publicidad sobre un aparato de televisión apagado – figura 282 –. Como puede apreciarse, estos trabajos se relacionan de un modo directo con los medios de comunicación de masas, empleando sus propios modos de hacer, sus procesos e imágenes para desarrollar un análisis crítico desde el campo del arte.

En cambio, en la XVII Bienal, Muntadas aparece tangencialmente, mostrando *Between the Frames: The Docents* (1983) – figura 283 – en el contexto de una entrevista para un programa sobre arte en una televisión por cable californiana. Esa propuesta es el primer apartado de un extenso proyecto videográfico, *Between the Frames: The Forum* (1983-1993) en el que el artista realiza durante años una gran colección de entrevistas con las que desgrana las distintas posiciones y sectores dentro del campo del arte. Con el tiempo, Muntadas entrevista no solo a los docentes, sino también a los críticos, los marchantes, las galerías, los museos y los medios de comunicación, creando un panorama que permite analizar los temas y tensiones propios del campo del arte en vías de globalización. Pero en la Bienal de 1983 el artista español también aparece a través de su colaboración en un proyecto de *videophone* coordinado por Peter D’Agostino entre la Universidad de California y el MIT. Se trata de una prueba piloto entre arte y tecnología, en la que se transmiten secuencias de vídeo a largas distancias. Como puede apreciarse, el interés por los medios de comunicación masivos como la televisión, y sus consecuencias informacionales, que constituye el núcleo de contenido del envío de Muntadas a la primera bienal de Zanini, en 1983 queda relegado a un segundo plano. Los medios de comunicación son un substrato ineludible, sobre el que necesariamente se distingue cada proceso comunicacional contemporáneo. Pero ahora el interés del artista recae en otros aspectos: por un lado, en las telecomunicaciones como un campo para la exploración de nuevas posibilidades artístico-tecnológicas, en el caso del *videophone*; y por otra parte, en los medios audiovisuales tecnológicos como una herramienta más entre todas las posibles, que permite al artista explorar temas de interés, como el análisis crítico del propio campo del arte en *Between the Frames*⁸⁶⁶.

866 En la bienal de 1981, los trabajos de Muntadas se presentan dentro de la representación nacional española, conformada por un grupo heterogéneo de artistas que incluyen a éste pero también a pintores como Chema Cobo o Guillermo Pérez Villalta. El propio comisario, Ceferino Moreno, destaca la “gran variedad de técnicas, de poéticas y de tendencias ideológicas” (FBSP 1981j, 45). En 1983, en cambio, la presencia de Muntadas

A pesar de la voluntad de Zanini por presentar al público de las bienales los últimos avances en la relación arte-tecnología, ningún otro tipo de práctica o tendencia artística queda descuidada. El auge mundial de las corrientes pictóricas y con medios tradicionales, cuya preponderancia se adivina ya en la XVI Bienal de 1981, experimenta un aumento considerable en la XVII Bienal de 1983, recogido por el propio Zanini:

Entre los medios tradicionales de arte retomados con vigor, la pintura ocupa un lugar privilegiado y en la muestra está representada con una cantidad de piezas bastante superior a la de otras categorías vecinas o distantes. Ella que parecía una especie viva en vías de extinción ha reasumido el estudio y la reflexión mediante la búsqueda de nuevas investigaciones plásticas y de ideas. Un imaginario emblemático ha adquirido considerable importancia en los últimos años restaurando atribuciones del mundo de las formas y los colores, con patrones iconográficos y de estilo que recurren tanto a la información de la historia del arte reciente o antigua como a las nuevas mitologías de la comunicación de masas [...] La escultura, por su parte, también ha explotado en nuevas condiciones de existencia, como ejemplo de sus representantes que reinterpretan la imagen antropomórfica valiéndose de materiales nuevos o antiguos o que transmiten visiones singulares de la sociedad de consumo a través del uso de sus desechos cotidianos.⁸⁶⁷

En los primeros años ochenta, las artes con medios tradicionales vuelven a emerger con fuerza en la arena internacional. Parámetros posmodernos como el eclecticismo, la apropiación y la reinterpretación de la historia son puestos en práctica por pintores y escultores de orígenes diversos, como apunta el crítico brasileño. Pero indirectamente Zanini también señala que, a pesar de esta reciente vuelta a la preponderancia de la pintura y la escultura, no puede desdeñarse la importancia de las experimentaciones tecnológicas y los conceptualismos. Las nuevas experiencias con medios tradicionales se rearticulan desde una preponderancia de las ideas y los conceptos, dada a través del trabajo con los aspectos contextuales, mentales y racionales en las nuevas “investigaciones plásticas”; por ejemplo, en su recurrencia a los imaginarios de la sociedad de consumo y de masas.

El éxito del *modelo Zanini* tiene continuidad en las ediciones siguientes, aunque solamente de

proviene de la iniciativa curatorial de Sichel, y no de la delegación española, que en este segundo evento pasa a estar enteramente dirigida a las experimentaciones con medios tradicionales. Todas las propuestas en deriva conceptualista, con nuevos medios, comportamientos y actitudes de la XVII Bienal que provienen de agentes españoles, llegan al evento paulista por invitación específica del comité organizador, y no del seleccionador de España – que de nuevo es Ceferino Moreno –. Así es el caso de Muntadas, pero también de Miralda, que participa en el apartado de instalaciones del Vector A; y de Walter Marchetti y Juan Hidalgo, que participan de la exposición sobre las prácticas internacionales de Fluxus (FBSP 1981j, 73; 314).

867 [Entre os meios tradicionais de arte retomados com vigor, a pintura ocupa lugar privilegiado e na mostra está representada com uma quantidade de peças bastante superior à de outras categorias vizinhas ou distantes. Ela que parecia uma espécie viva a caminho da extinção reassumiu o estudo e a reflexão pelo trâmite da busca de novas investigações plásticas e de idéias. Uma imaginária emblemática adquiriu considerável importância nos últimos anos restaurando atribuições do mundo das formas e das cores, com padrões iconográficos e de estilo que recorrem tanto à informação da história da arte recente ou antiga como às novas mitologias da comunicação de massa [...] A escultura, por sua vez, também explodiu em novas condições de existência, a exemplo de seus representantes que reinterpretam a imagem antropomórfica valendo-se de materiais novos ou antigos ou que transmitem visões singulares da sociedade de consumo através do uso de seus detritos cotidianos] (Zanini, W. 1983a, 5). Traducción del autor.

modo estructural. En la XVIII Bienal de São Paulo (1985) se mantienen los núcleos y vectores, pero algunos aspectos esenciales son dejados de lado. El entendimiento inclusivo del arte propuesto por Zanini es abandonado por la nueva comisaria, Sheila Leirner, quien sugiere deshacerse de los años setenta, apostando por la tendencia internacional que establecer un relato del arte del momento en base al supuesto fin del experimentalismo y la vuelta a la pintura:

Más allá de la necesidad de un espíritu, de un pensamiento metafórico que revelase lo contemporáneo, o por lo menos sirviese como instrumento de su revelación, nació la exigencia de una designación que excluyese los lenguajes de la década anterior, ya debidamente agotados en las últimas bienales. ¿Qué otra denominación sino “El Hombre y la Vida” serviría mejor de contrapunto al “Arte sobre Arte” tan característico de los años 70? Al final, a grosso modo esta es la gran dicotomía de nuestros tiempos; la gran división, el eje en torno al cual giran todas las manifestaciones del arte avanzado.⁸⁶⁸

Puede observarse cómo Leirner no duda en, literalmente, “excluir” el “arte sobre arte”, volviendo al modelo confrontacional que opone los supuestamente agotados conceptualismos a los revigorizados modos tradicionales. El esquema racional y horizontalizante de Zanini es sustituido por el concepto de “El Hombre y la Vida” como telón de fondo para organizar una vuelta al orden de la tradición y de lo conocido. Cabe destacar, todavía, que Leirner no califica ese *motto* como un “tema”, sino como un “nombre vago y poético” (Leirner 1985, 16), seguramente porque todavía pesa la experiencia negativa de la “I Bienal Latinoamericana” (1978) sobre “Mitos y Magia” que se revisa en los subapartados siguientes.

El Núcleo I de la XVIII Bienal está compuesto por “A Grande Tela” [El Gran Lienzo]: tres monumentales corredores de unos cien metros de largo, en los cuales se suceden obras pictóricas brasileñas y extranjeras, sin distinción por estilos, tamaños, nacionalidades o categorías de cualquier tipo – figura 284 –. Se trata de un dispositivo visualmente impactante, en el que se pone en práctica una actitud todovalista desde la que se ensalza hasta el desbordamiento la efervescencia transnacional de los lenguajes tradicionales. La comisaria describe este dispositivo con metáforas y asociaciones en clave idealista: desde el “desenrolar ininterrumpido, narrativo e ruidoso” [discurrir ininterrumpido, narrativo y ruidoso] de la pintura; hasta el “templo, construido para o culto litúrgico de celebração da arte, Homem e Vida” [templo, construido para el culto litúrgico de celebración del arte, el Hombre y la Vida] (Leirner 1985, 16). Pero, a pesar de lo espectacular de la propuesta – o debido a ello –, resulta muy criticada, porque el gesto curatorial supera en importancia a las propuestas artísticas:

Para ellos [los artistas], la reunión de las obras como si fuesen un todo sofocaba la múltiple tendencia artística del momento, así como imponía una idea de movimiento unificado. En fin, se percibe un destaque al papel del curador que define y organiza las exposiciones artísticas, en sintonía con el mercado

868 [Além da necessidade de um espírito, de um pensamento metafórico que revelasse o contemporâneo, ou pelo menos servisse como o instrumento de sua revelação, nasceu a exigência de uma designação que excluísse as linguagens da década anterior, já devidamente exauridas nas últimas bienais. Que outra denominação senão “O Homem e a Vida” faria melhor contraponto à “Arte sobre Arte” tão característica dos anos 70? Afinal, grosso modo esta é a grande dicotomia dos nossos tempos; a grande divisão, o eixo em torno do qual giram todas as manifestações da arte avançada] (Leirner 1985, 13). Traducción del autor.

del arte. Él [el curador] pasa a ser el centro del debate artístico, en la medida que atiende las necesidades del gran público y construye “espectáculos” para celebrar el arte.⁸⁶⁹

Zanini reintroduce en la Bienal de São Paulo la figura del comisario, como un organizador atento pero en segundo plano que ofrece una visión del arte al mismo tiempo dirigida a un aspecto concreto – la relación arte-tecnología a través de los nuevos medios –, e integradora respecto a la globalidad de las tendencias del campo del arte. Su voluntad es informativa y didáctica. Leirner toma el testigo de Zanini, pero, en un gesto controvertido y ambivalente que se abre en pleno a la posmodernidad, busca un soporte genérico para el arte del momento, tan horizontal que el resultado deviene contrario a lo que se desea: el arte queda subsumido bajo el espectáculo del mecanismo, y la figura de la comisaria asciende al primer plano, inaugurando la era de los *curators* internacionales.

Mientras los conceptualismos son apartados de la primera línea del campo del arte con gestos como el de Leirner en la Bienal de São Paulo, Zanini regresa de nuevo al mundo de la enseñanza universitaria. Profesor de la Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) desde inicios de los setenta, a comienzos de los ochenta es uno de los impulsores de la creación de la Escola de Comunicações e Artes de la Universidade de São Paulo (ECA USP), de la cual es profesor titular desde 1982, y director entre 1985 y 1989 (Zanini, W. 2018, 315-316). La figura de Zanini es clave en la actualización del campo del arte, la cultura y la enseñanza en São Paulo durante los setenta y los ochenta. Cabe destacar, de nuevo, su postura innovadora no solo en Brasil, sino en el espacio sud-atlántico, condensada en el esfuerzo de acompasamiento de los conceptualismos como desborde y superación del proyecto de las vanguardias. En todo momento, desde los Espaços A y B del MAC USP, a la estructuración en Núcleos y Vetores de las Bienales, aún las experimentaciones conceptualistas con las disciplinas tradicionales del arte, seguramente influenciado por su formación académica y erudita de historiador del arte. Aunque el *modelo Zanini* para las Bienales de São Paulo no encuentra la continuación ideal en el siguiente comisariado, los postulados que sostiene serán los empleados en el campo artístico internacional a partir de los años ochenta: a pesar de la preponderancia de los medios tradicionales, los nuevos medios, los conceptualismos y las nuevas actitudes aparecerán aquí y allá, sin dejar de practicarse, en los cada vez más frecuentes eventos internacionales. El fenómeno del *boom* de las bienales acaba de comenzar.

869 [Para eles [los artistas], a reunião das obras como se fossem um todo sufocava a múltipla tendência artística do momento, bem como impunha uma ideia de movimento unificado. Enfim, percebe-se um destaque do papel do curador que define e organiza as exposições artísticas, em sintonia com o mercado da arte. Ele passa a ser o centro do debate artístico, à medida que atende as necessidades do grande público e constrói “espetáculos” para celebrar a arte] (Leite y Peccinini, s.d.). Traducción del autor.

3.3. Dos momentos fuertes para situar la crítica de arte y sus teorías circulantes en el espacio sud-atlántico del conceptualismo

3.3.1. 1972: Primeros encuentros de la crítica en América Latina. Rechazo del arte conceptual en el marco de la teoría de la dependencia

En 1973 Marta Traba publica *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, un importante análisis de las condiciones artísticas regionales frente a las influencias del exterior. Para Traba, los años sesenta son la “década de la entrega”, en la que el arte latinoamericano se debate entre la caída en el folclorismo de lo primitivo, y la aculturación, marcada por la dependencia de modos de hacer y tendencias irradiadas desde los polos culturales hegemónicos de Europa y, sobre todo, los Estados Unidos. La argentino-colombiana explica su tesis desde un esquema espacial organizado en “áreas cerradas” y “abiertas” – figura 285 –. En las primeras, conformadas por Colombia, Perú, Ecuador, Paraguay, Bolivia y otros países de Centroamérica, “predominan las condiciones endogámicas, la clausura, el peso de la tradición, la fuerza de un ambiente, el imperio de la raza india, la negra, y sus correspondientes mezclas con la raza blanca” (Traba 1973, 36-37). En las “áreas abiertas”, entre las que se encuentran Venezuela, Argentina, Chile, Uruguay y Brasil, la pauta es “su progresismo, su afán civilizatorio, su capacidad de recibir y absorber al extranjero, su amplitud de miras y su tendencia a la glorificación de las capitales” (Traba 1973, 37)⁸⁷⁰. Entre estas segundas áreas – en las cuales emerge puntualmente el arte conceptual – Traba destaca, por ejemplo, el estancamiento del arte venezolano en el cinetismo, relacionado con el desarrollo acelerado del país a través del extractivismo petrolífero (Traba 1973, 130-138); o el “esnobismo” argentino, entre la “servidumbre a la moda” del “momificado” Instituto Di Tella, y los movimientos del “astronauta” CAYC, que es para Traba una “plataforma seudocientífica [...] con un insoportable trascendentalismo” cuyo “lanzamiento al espacio de de los jóvenes argentinos es un acto fallido, bien manipulado por la tecnología ideológica” (Traba 1973, 139-146).

La propuesta de Traba se sustenta en el conocimiento de diversos contextos a lo largo y ancho de América Latina, solo posible tras la ampliación de las circulaciones y las comunicaciones en

870 Entre las “áreas abiertas” y las “cerradas”, traba sitúa el Caribe – que denomina “las islas” – y México. El Caribe se organiza entre los dos polos de Puerto Rico, que sujeto a la influencia estadounidense “ejemplifica dolorosamente la situación de servidumbre de un grupo artístico, plegado pese a su resistencia al dictado del centro emisor”; y Cuba, donde tras un primer momento creativo en los primeros años de la Revolución, el arte presenta una “desastrosa ineficacia” al debatirse en un dilema entre “la invasión norteamericana propugnando un arte sin sentido”, y “la presión soviética imponiendo su esterilizante retórica revolucionaria” (Traba 1973, 120-129). Ante la situación caribeña, haría falta una “tercera estética”, de la que tal vez México fuese un exponente en los años cincuenta, pero que en los setenta ya no puede “suscribirse a la actualidad”, puesto que maneja un lenguaje que ha “envejecido” (Traba 1973, 129-132).

la *Jet Age*. En sus múltiples desplazamientos, la crítica argentino-colombiana conoce la situación sociopolítica, pero también los núcleos de producción artística de cada país, que por otra parte suelen situarse en las capitales o ciudades mayores, como polos en los que el ideario desarrollista concentra los avances modernizadores: desde la industria y las comunicaciones, a las artes y la cultura. En base a ello Traba puede hacerse un mapa mental de la situación del arte regional, considerado el primero tan completo del momento⁸⁷¹, que presenta un profundo carácter crítico. Desde su visión panorámica formula una “estética del deterioro”, producida por la influencia regional del ideario desarrollista capitaneado por los Estados Unidos:

No es una coincidencia que esta obligación [de la plástica latinoamericana] marche paralela a la “generosa” ofensiva camuflada bajo el nombre de Alianza para el Progreso, la fácil simpatía universal irradiada desde el “estilo Kennedy” a la acrecentada voracidad de compra de accionistas norteamericanos sobre empresas mixtas o nacionales del continente, a la mano tendida a las dictaduras, a la concesión de préstamos que hipotecan el futuro de nuestros países, a la sofocación instantánea de cualquier intento de independencia (Santo Domingo, Bahía de los Cochinos) y al bloqueo cerrado contra la Revolución cubana. (Traba 1973, 154)

El discurso consciente de Traba encuentra en esta visión generalista del *imperialismo* un lugar de enunciación propio, que está marcado por la matriz de teorías e ideologías que cruzan el contexto Latinoamericano. El marxismo y el materialismo histórico, una crítica al esencialismo mítico y totalizante del carácter latinoamericano, y cierto racionalismo socio-antropológico, se entremezclan en su crítica de esa “estética del deterioro”. Pero en su postura cobran fuerza, sobre todo, las conclusiones de la teoría de la dependencia (Serviddio 2012, 193-202).

Esta última es un pensamiento sobre América Latina surgido en la propia región, que reconoce una sujeción histórica del subdesarrollo latinoamericano frente al desarrollo de las metrópolis. Como señala Traba en la cita anterior, tal sujeción se produce bajo el paternalismo controlador de instituciones y empresas internacionales; especialmente aquellas promovidas por los Estados Unidos con la connivencia de las élites nacionales, sean dictatoriales u oligopólicas. El análisis de la dependencia tiene su origen en los estudios económicos de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), creada en 1948 como órgano de la ONU. Durante los años cincuenta, en el seno de la CEPAL surge una línea teórica que promueve la industrialización de las naciones subdesarrolladas como una medida proteccionista, correctiva frente al desequilibrio económico⁸⁷².

871 No solo desde sus *Dos décadas vulnerables* (1973), sino ya una década antes, en su trabajo *La pintura nueva en Latinoamérica* (1961) (Barriendos 2013, 256).

872 En 1949 el economista argentino Raúl Prebisch organiza el *Economic survey of Latin America* [Estudio económico de América Latina], un informe de las condiciones económicas regionales del año anterior, 1948. Se trata del primer reporte de la CEPAL. Prebisch redacta varios pasajes, entre ellos la introducción, en la que indica, de un modo contrario a las teorías tradicionales, que “mientras los centros conservaban todo el beneficio del desarrollo técnico de sus industrias, los países periféricos les transferían una parte de los frutos de su propio progreso técnico” [while the centres kept the whole benefit of the technical development of their industries, the peripheral countries transferred to them a share of the fruits of their own technical progress] (Prebisch 1949, 53). Traducción del autor. La CEPAL debe realizar recomendaciones, entre las que se encuentra el “desarrollo industrial por sustitución de importaciones” como paliativo de la desigualdad económica (Ramos 1993; Tavares, M.C. 1964, 129-140).

Las bases teóricas de este pensamiento se encuentran a medio camino entre el ideario del progreso y una tendencia marxista no explicitada, desde la que se produce una toma consciencia de las desigualdades estructurales en la arena económica mundial⁸⁷³. Pero hacia los años sesenta, la esfera económica internacional pierde paulatinamente el dinamismo del periodo de posguerra, y Latinoamérica siente las consecuencias en forma de bajas tasas de crecimiento. Las recomendaciones económicas de la CEPAL se empiezan a ver como insuficientes, y en el plano teórico el desequilibrio pasa a ser leído en clave de injusticia colonial. Cabe señalar que, según algunos autores, resulta más correcto hablar de las *teorías* de la dependencia, en plural, puesto que bajo ese paraguas se engloban distintas posturas heterogéneas (Larrain 1989, 112-115); sin embargo todas comparten algunos rasgos comunes, como el apoyo a la lucha de clases en relación a las estructuras y superestructuras sociales y económicas, el reconocimiento de una relación de proporción entre el desarrollo de las metrópolis y el subdesarrollo de sus satélites, así como una orientación que tiende a exceder el análisis puramente económico haciéndose eco también de una crítica social y cultural. Es en este último ámbito que se enmarca el trabajo de Traba, articulado sobre la crítica artística.

Traba no pretende simplemente hacer un retrato de la situación del arte en América Latina. Su voluntad es de proponer alternativas para el arte de esos territorios, pues la dependencia regional no implica una completa sumisión, ni una falta de valor artístico absoluta. Propone tres caminos para sobreponerse a la crisis artístico-identitaria: “el renacimiento del dibujo; otro, el erotismo como valor; y el tercero, la nacionalización del ‘pop-art’” (Traba 1973, 154). Con esta sugerencia de vías de escape – marcada por la teoría crítica de pensadores como Herbert Marcuse⁸⁷⁴ –, el discurso de Traba se sobrepone a una negatividad paralizante. Pero como puede observarse, ninguna de esos tres caminos apuntan hacia el arte conceptual, que Traba considera como una tendencia influida por modos de hacer extraños a la región, alejados de lo que debe ser un arte latinoamericano. Desde la perspectiva de esta crítica de arte, la conciencia de una influencia imperialista se opone a una recepción positiva de las prácticas conceptualistas en la región, como se observa en su opinión sobre el trabajo *Una hectárea* (1970) de Bernardo Salcedo en la “II Bienal de Arte Coltejer” en 1970 – figura 100 –, que le parece una “broma” sin bases contextuales⁸⁷⁵.

Es precisamente en las Bienales Coltejer, durante los años previos a la publicación de *Dos décadas vulnerables* – esto es, en el momento conceptualización y escritura de ese trabajo –, donde se escenifica el viraje de Traba hacia la teoría de la dependencia⁸⁷⁶. Esas bienales de Medellín pueden

873 En un difícil equilibrio, algunos economistas de la CEPAL reúnen elementos de la economía ortodoxa – métodos cuantitativos de análisis, un marco teórico centrado en el capitalismo –, junto a posiciones críticas de cariz marxista. Esto permite reconocer el peso de unos intereses desiguales entre las naciones desarrolladas y las subdesarrolladas, bajo la idea de que las primeras se aprovechan de las segundas en una balanza desequilibrada (Larrain 1989, 86).

874 Que, tal y como se ha revisado, es una deriva del pensamiento de la Escuela de Frankfurt que, desbordando la dialéctica negativa, se detiene en pensar alternativas al avance del tardocapitalismo y su ideología tecnocrática. Véase el subapartado 2.2.1., “La conciencia de una “ideología tecnocrática” en el seno de las tensiones entre arte, técnica y tecnología”.

875 Véase el subapartado 3.2.1., “El conceptualismo en la periferia de la periferia. Las Bienales Coltejer de Medellín y sus polémicas”.

876 La crítica argentino-colombiana asiste a la segunda Bienal Coltejer de 1970, y a la tercera, de 1972.

tomarse como un momento de apertura de la discusión latinoamericanista sobre el arte, que cobrará una importancia capital a lo largo de la década de los setenta. A ellas acuden un buen número de críticos de arte de la región, que confrontan sus posiciones. Incluso hay participación de críticos españoles en el jurado, en las dos primeras ediciones de 1968 y 1970, aunque estos quedan más bien como “convidados de piedra” (Traba 1970, 5) ajenos e inconscientes de las problemáticas del contexto⁸⁷⁷. En este sentido, durante la “II Bienal de Arte Coltejer” (1970) Traba da cuenta de una posición combativa frente a injerencias externas al señalar que los miembros del jurado internacional no “tienen la menor idea acerca de América Latina; solo nos estiman en la medida en que somos sus acólitos, sin advertir cuánto dolor, furia y persistencia estamos poniendo en tratar de liberarnos de sus paternalistas tutelas” (Traba 1970, 5). Pese a ello, en general defiende la idea del evento:

En Latinoamérica, especialmente, una Bienal como la de Coltejer cumple, aun sin proponérselo, un trabajo de religamiento de zonas culturales que tienden a permanecer desconocidas. Aun cuando sea solo bajo el aspecto de las artes plásticas, se rehace, por un momento, la comunidad latinoamericana que siempre busca separarse; se establecen confrontaciones, puntos comunes, se deducen influencias, se determinan estados de dependencia o de sumisión a los dictados de la estética extranjera. Y este conocimiento que lleva a apreciaciones críticas profundamente importantes, no lo puede dar al público ni la teoría hablada ni la información escrita, sino la experiencia visual y directa de la Bienal. (Traba 1970, 4)

Sin embargo, ese entendimiento del evento de Medellín como un necesario lugar de encuentro de las artes latinoamericanas se radicaliza dos años después. En 1972 Traba no solo critica el intervencionismo exterior, sino también la (auto)colonización cultural, consciente o inconsciente, de los agentes artísticos de la región. Aunque no renuncia al formato bienal, el tono positivo de dos años antes ya no existe. Aboga ahora por un imperativo crítico que responda a “lo que se está haciendo” en Latinoamérica, especialmente aquellas prácticas artísticas que abordan las características de la región desde postulados poco complacientes, politizados. En sus comentarios sobre esta “III Bienal de Arte Coltejer” se adivina la línea discursiva que toma su trabajo en adelante:

– Al descalificar esta bienal como institución, ¿significa entonces que no hay que hacer más bienales?
“Creo que no. Creo que hay que salvarla haciendo que esta Bienal responda a una necesidad cultural verdadera. Ahí discrepo de los organizadores de la Bienal, que pretenden presentarla como un acontecimiento cultural con una finalidad didáctica. Creo que como está presentada, como un conjunto de lo que hoy se está haciendo en Latinoamérica, responde exactamente a los ideales de las viejas bienales”. [...]

– ¿Cómo se pudiera salvar entonces la Bienal de caer en esa institucionalización?

877 Como ha sido revisado, Alexandre Cirici forma parte del jurado en la edición de 1968, mientras que Vicente Aguilera Cerni hace lo propio dos años después. Véase el subapartado 3.2.1., “El conceptualismo en la periferia de la periferia. Las Bienales Coltejer de Medellín y sus polémicas”.

“Solamente se pudiera salvar, si se orientara a una sola cosa, como los grabados y dibujos o como la de artes gráficas de Cali. Ese estilo sí responde a lo que se está haciendo. O que diera una especie de imagen de lo que pasa en Latinoamérica, recogiendo y seleccionando a los de la línea de resistencia [...] No estoy sugiriendo el realismo socialista, como tampoco ninguna solución expresiva determinada, sino todas aquellas obras donde el artista haya logrado darle a las mil formas del lenguaje artístico contemporáneo una relación con el medio. O sea unirnos en un medio peculiar con situación crítica, lo que refleja esto sin perder su sentido artístico está dentro de la línea de resistencia”. (Hurtado 1972b)

Traba aboga ahora por una completa reformulación ideologizada de bienales como las organizadas por Leonel Estrada, cuya heterogeneidad destaca despectivamente al calificar esa edición de 1972 como una exposición de “cositas” (Anónimo 1972d)⁸⁷⁸. Sus comentarios se enmarcan en un contexto de creciente toma de conciencia de la identidad latinoamericana, frente a la fuerte influencia del *imperialismo* estadounidense sobre la región, y desde la guía ya señalada de la teoría de la dependencia. El campo del arte latinoamericano – esto es, la práctica, pero también la teoría y la gestión cultural – debe buscar líneas propias que le permitan distinguirse respecto a los Estados Unidos y Europa, ganando una identidad estética particular. Traba rechaza de pleno el intervencionismo cultural, postulando la necesidad de un arte propio latinoamericano consciente y combativo, pero enraizado en la región. Frente a la “estética del deterioro” propone una “cultura de la resistencia” (Traba 2009; Marambio 2015; Montiel 2016)⁸⁷⁹.

Pero la postura radicalmente latinoamericanista de Traba, que acaba por leer en clave negativa las Bienales Coltejer, no es del todo compartida por sus colegas en la crítica, quienes se posicionan ante esos eventos desde perspectivas sensiblemente diferentes. Jorge Romero Brest⁸⁸⁰ señala que sobre las bienales de Medellín planea, necesariamente, el problema del arte latinoamericano, y asienta su parecer señalando la “falta de autenticidad, no solo artística sino existencial y, por tanto, política, de todo cuanto se viene haciendo en los marcos tradicionales de la pintura, la escultura y el grabado” en América Latina (Romero Brest 1972c). Pero, aunque en la base coincide con Traba, este crítico argentino colabora en todo lo posible con las Bienales Coltejer, por su afinidad con Estrada, para las cuales incluso escribe un “manual didáctico” que explica el arte que allí se

878 Recuérdese que hay que situar también estos comentarios en contra de la bienal en un sistema-arte colombiano en el cual hay una tensión entre Bogotá – ambiente artístico en el que opera Traba –, y Medellín, que gana enteros en el campo artístico colombiano a través de las Bienales Coltejer. Entrevista a Darío Ruiz Gómez realizada por el autor en Medellín, 17 julio 2018.

879 Cabe recordar que no solo la crítica, sino también la práctica artística se ve envuelta en este tipo de diatribas. Por ejemplo, Jaime Vindel persigue la cuestión “latinoamericanismo vs internacionalización” desde una perspectiva enfocada en los artistas conceptualistas. Este autor apunta los casos de Luis Camnitzer, que aborda la problemática del “artista colonial”; y de León Ferrari, quien desde su politización tras *La civilización occidental y cristiana*, participa en el “itinerario del 68” (Longoni y Mestman 2000), y tras *Tucumán Arde* (1968) se aplica en criticar la instrumentalización política e ideológica del vanguardismo internacionalista en la Guerra Fría (Vindel 2014, 166-171).

880 Romero Brest, que apoya la “desmaterialización” del arte a través de la acción y el happening desde su dirección del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella (CAV-ITDT), tras el cierre de este centro en 1970 toma una postura más conservadora en relación a las manifestaciones experimentales y conceptuales (Serviddio 2012, 155-160). Sin embargo, su entendimiento del arte continúa influenciado por el ideario desarrollista del progreso, y en los setenta propone un “arte para consumir”, en el cual la práctica artística se ubica en la esfera pública a través de objetos orientados a influir estéticamente desde el mercado de bienes de consumo (Romero Brest 1972a, 53-54).

expone (Romero Brest 1972a). El también argentino Jorge Glusberg, en una revisión de la “II Bienal de Arte Coltejer” (1970) para la revista española *Goya*, plantea otra perspectiva sobre la cuestión latinoamericanista, centrada en sus intereses particulares. De este tipo de eventos destaca su importancia para “atraer la atención de coleccionistas, compradores y público, y reunir, para un diálogo de especialistas, a artistas, críticos e historiadores de toda América”; por tanto se orienta hacia un reconocimiento internacional del arte latinoamericano a través del mercado y la difusión, llegando a asegurar que si hubiese más eventos como los de Medellín, “terminaríamos con el obligado camino que hace imprescindible a todo artista latinoamericano aspirar a exponer en Nueva York” (Glusberg 1970, 38). Como puede apreciarse, Glusberg está interesado por la categoría latinoamericana del arte, pero en relación a su visibilidad en la arena artística mundial. Y para ello no duda en apoyar prácticas politizadas pero conceptuales, como las de Carlos Ginzburg, por ser las que a su entender representan mejor la especificidad del arte de la región.

A Traba y Glusberg les separa sobre todo el tipo de arte que debe defenderse como una vanguardia latinoamericana. En este sentido, el cambio de actitud de Traba se escenifica también notablemente en su opinión sobre las propuestas conceptualistas del CAYC, quizás influenciada por la creciente posición de poder de Glusberg en el campo de la crítica regional. Su postura es contradictoria. Por ejemplo, en la “III Bienal de Arte Coltejer” (1972), Traba critica de nuevo a Bernardo Salcedo; pero califica las propuestas del CAYC como “buenas”, con “cuatro estrellas” en una escala de cinco, sin notar que entre las heliografías traídas por Glusberg se encuentran también trabajos de ese artista (Traba 1972). No obstante, Glusberg fomenta un arte claramente internacionalista, basado en metodologías conceptuales y en los nuevos medios tecnológicos, y tras esa calificación positiva en Medellín en 1972, la crítica argentino-colombiana desdeña poco después, en sus *Dos décadas vulnerables*, el “onanismo vanguardístico” del CAYC. Para ella, en Latinoamérica es “irreal” hablar, por ejemplo, de arte hecho con computadoras, “aparte del aburrido y raquíptico resultado que produce” (Traba 1973, 88). Asimismo, al comienzo de este subapartado ya se ha señalado que Traba destaca en ese trabajo de 1973 el “insoponible trascendentalismo” del “astronauta” CAYC, que le parece un “acto fallido” (Traba 1973, 139-146). En el corto plazo de dos años, la postura de Traba ha cambiado considerablemente, radicalizándose. A partir de sus *Dos décadas vulnerables*, considera sin remisión los nuevos medios y modos conceptuales como una importación en el marco de la dependencia cultural latinoamericana. Su interés queda enmarcado exclusivamente en las exploraciones plásticas con medios tradicionales, hechas a través de la búsqueda de un carácter propio de la región, que no obstante no es simplemente mítico o folclórico.

La postura de Traba es más ideológica que conservadora. Y aunque por una vía distinta, comparte un punto con Glusberg: para ambos el arte es un hecho social que debe reflejar las condiciones del contexto. En el lado opuesto se sitúa el cubano José Gómez Sicre, director de la sección de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos (OEA), con sede en Washington D.C.⁸⁸¹. Este, preguntado durante la “III Bienal de Arte Coltejer” por su parecer sobre si el arte debe reflejar la situación social, indica: “[e]l hombre puede hacer lo que le dé la gana, siempre que esa gana sea seria [...] no hay que poner el arte al servicio de la situación social, ya no estamos en la Edad

881 Gómez Sicre también dirige la revista *Américas*, editada por la sección de Artes Visuales de la OEA.

Media cuando el arte estaba al servicio de la Iglesia” (Beut 1972). Su posición frente al arte es tan tradicionalista y reaccionaria como liberal y pro-estadounidense su ideario. Desde su posición de poder, en 1970 advierte al director de las Bienales Coltejer, Leonel Estrada, que si se deja llevar por los “impotentes iracundos” que claman la muerte de las disciplinas tradicionales⁸⁸², su bienal puede acabar “en el osario en que otras dos instituciones ya están pudriéndose, es decir, la de San Pablo y el Instituto Torcuato Di Tella” (Gómez Sicre 1970).

Como puede observarse, las Bienales Coltejer – que no son un ejemplo único sino que forman parte de un entramado de eventos de arte en el espacio sud-atlántico – son un crisol en el que, en el tránsito hacia los setenta, se ponen a prueba y se discuten las distintas posturas en relación al arte de América Latina, incluso las de agentes de los centros de producción cultural y de España. Cada crítico aporta su postura particular, cruzada también por una serie de intereses y tensiones profesionales, resultando en un todo heterogéneo que conduce, en ocasiones, a un diálogo de sordos. Resulta interesante, a este respecto, revisar todavía en mayor profundidad la recepción específica del arte conceptual en la “III Bienal de Arte Coltejer” (1972). Romero Brest indica que la sección dedicada a este tipo de prácticas “no invita a ser visitada aún a las personas más interesadas, por su monótona y pobre presentación y por los textos densos, pequeños y difíciles de leer”; en concreto los trabajos de Ginzburg le parecen “tonterías” (Romero Brest 1972c). Este artista argentino presenta allí *Piedra* (1972) y *Artista mendicante* (1972) – figuras 96 y 97 –, que sufren una severa oposición crítica⁸⁸³. Gómez Sicre, desde su tribuna en la revista *Américas*, reprueba el evento de Medellín, en general, y los aportes de Ginzburg, en particular:

Como en la exposición anterior, la muestra sufrió demasiadas aportaciones “novedosas”, las menos serias, que ocuparon los mejores lugares de toda la exposición. Esto fue algo confuso para el público, y causó un considerable desánimo para aquellos artistas cuyo trabajo, si bien hace uso de las formas y tendencias más atrevidas, continúa siguiendo una tradición creativa seria. Un expositor llegó al extremo de inscribir la palabra piedra y su firma en pintura blanca sobre una gran roca andina cercana a la ciudad. Presentó esa audacia como una obra de arte, justificando su acto en una explicación desproporcionadamente larga de escaso valor literario que se reducía a una tediosa opinión retórica. El incidente sería una mera bufonada sensacional si no se le hubiera asignado el espacio más grande de la Bienal por su efusiva explicación.

Aquí es donde veo el peligro de las políticas de esta exposición.⁸⁸⁴

-
- 882 Romero Brest queda como abanderado de la “muerte de la pintura” debido a su apoyo al *happening* y al arte “desmaterializado” desde el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella (CAV-ITDT). Para este rol, es esencial el artículo “La muerte de la pintura”, aparecido en la revista argentina *Primera Plana* en 1969, en el que a pesar de que Romero Brest – ni tampoco ninguno de los artistas mencionados – abogan directamente por la “muerte de la pintura”, esta queda asociada indisolublemente a su nombre (Anónimo 1969).
- 883 Para una revisión de los trabajos de Ginzburg, véase el subapartado 1.3.3., “Carlos Ginzburg más allá del espacio sud-atlántico: del artista-mendigo a la crítica al turismo de la *Jet Age*”.
- 884 [As in the preceding exhibition, the show suffered from too many “novel” contributions, those less serious in purpose, which occupied the best places in the whole exhibition. This was somewhat confusing to the public, and caused considerable discouragement for those artists whose work, while making use of the most daring forms and trends, continues to follow a serious creative tradition. / One exhibitor went to the length of inscribing the word *piedra* [rock] and his signature in white paint on a large Andean rock near the city. He entered that bit of audacity as a work of art, justifying his act in a disproportionately long explanation of little literary value that boiled down to a tedious rhetorical opinion. The incident would be mere sensational tomfoolery if he had not been assigned the largest space in the Biennial for his gushing explanation. This is where I see the danger of this exhibition’s policy] (Gómez Sicre 1972a, 2). Traducción del autor.

Dejando de lado el hecho desinformado de que Ginzburg no estampa su firma en el Peñol de Guatapé, sí es cierto que las propuestas del argentino se exhiben en las tres primeras salas expositivas, por las que hay que pasar para acceder al resto⁸⁸⁵. Esto exaspera a Gómez Sicre, quien para calificar los trabajos conceptuales no emplea más herramientas de análisis que el insulto despectivo: los considera poco “serios” y “confusos”, para finalmente cargar las tintas contra la “bufonada sensacional” de Ginzburg. Poco después el crítico insiste en la descalificación del arte conceptual en una entrevista – figura 286 –, en la que del rechazo general a prácticas que considera “desorientadoras”, pasa rápidamente al insulto personal contra el artista:

Creo que hay obras que pueden desorientar mucho al público. No se le puede dar cabida a todo porque sea contemporáneo o actual. Yo no admitiría el arte conceptual, el fijar el nombre PIEDRA sobre una piedra me parece obra de un idiota. Quizás él mismo ni se tome en serio, lo peligroso está en que otros sí lo toman en serio. Son desviaciones peligrosas para un pueblo nuevo donde no vuelve a suceder nada más en dos años. (Gómez Sicre 1972b)

Las palabras de Gómez Sicre dan el tono de las fuertes resistencias que encuentra el arte conceptual en su búsqueda de visibilidad. Sin entrar en las descalificaciones, por considerarlas gratuitas, Ginzburg responde con una carta abierta – figura 287 –, en la que señala que el crítico de la OEA divide taxativamente el arte en dos categorías. Por un lado, el “serio”⁸⁸⁶, que corresponde al arte “tradicional”; y por otra parte, el “no serio”, que en realidad es “lo nuevo”, valorado de modo negativo sin mayor reflexión (Ginzburg 1973). Se plantea así una discusión en torno al eje tradición-vanguardia, de gran importancia para la crítica del momento, tanto en Latinoamérica como en España, como se revisa en lo siguiente. También, en su defensa, el artista argentino devuelve a Gómez Sicre un argumento de autoridad mediante un listado de agentes e instituciones internacionales que han valorado positivamente su trabajo⁸⁸⁷. A la polémica se suma poco después el crítico colombiano Antonio Hernández – figura 288 –, quien publica un artículo un tanto retórico⁸⁸⁸ en el que señala cómo la discusión, tal y como es planteada por Gómez Sicre, funciona en términos de gusto (Hernández 1973).

Gómez Sicre se ve impelido por estas respuestas a justificar su postura, para lo cual publica finalmente un texto en dos tandas – figuras 289 y 290 –. Su argumentación denota un ideario al mismo tiempo conservador en lo artístico y liberal en lo ideológico. Del lado artístico-conservador, Gómez Sicre apela a toda una serie de valores tradicionales que resultan ser, precisamente, aquellos que el arte conceptual desea contravenir. Entre otros, la destreza técnica

885 Ginzburg comparte esas salas con “Arte de sistemas” del CAYC, y trabajos de Hans Haacke, Arakawa, Mark Boyle y Antonio Caro, según el plano de la bienal publicado por la organización (Coltejer 1972b).

886 Recuérdese que el propio Ginzburg emplea el calificativo de arte “serio” en la pancarta que porta en la inauguración de la bienal, dentro de su propuesta *Artista mendicante* – figura 96 –. Sin embargo, lo que desde el arte es un modo irónico de alzar una reprobación, en la crítica de Gómez Sicre toma el cariz de un entendimiento prejuicioso sobre el arte, poco analítico y de corto alcance.

887 Ginzburg cita a Romero Brest, Glusberg, Germano Celant, Gillo Dorfles, Maxime Moineux, Charles Harrison, Dennis Oppenheim y Antonio Hernández Barrera (Ginzburg 1973).

888 Hernández emplea para su artículo el recurso a grandes pensadores, mencionando desde Aristóteles a Heidegger (Hernández 1973).

y la originalidad como señales de calidad, la experiencia como autoridad – “he visto demasiadas audacias derrumbarse por falta de arte” (Gómez Sicre 1973a) –, o la necesaria fisicidad del arte – “El arte físico, tangible, no ha muerto” (Gómez Sicre 1973b) –. Del lado ideológico-liberal, el discurso trasluce cierto aire de superioridad intelectual. Se enmarca en el ideario estadounidense de la defensa de las libertades, haciendo un uso pasivo-agresivo de la libertad de expresión: “cada cual puede proceder, de acuerdo con el mundo libre en que vivimos, según le dé la gana, y ese dar la gana es un privilegio del mundo libre” (Gómez Sicre 1973a). Y desprecia el arte conceptual por promover una retórica que considera desproporcionada, no por sus contenidos, sino por un elevado sentido de la tarea propia del crítico de arte, que le lleva a desdeñar cualquier intento discursivo que no provenga de la autoridad de su ámbito: “La obra de un mal pintor [...] puede explicarse con iguales conceptos de filosofía que la obra de un gran maestro” (Gómez Sicre 1973b).

Todavía en Medellín, durante la “III Bienal de Arte Coltejer” (1972), Glusberg imparte la conferencia “Hacia una aproximación estructural del arte de sistemas”. En ella explica las propuestas de varios artistas del CAYC – entre los que se incluye a Ginzburg – desde sus aspectos comunicacionales y lingüístico-estructurales⁸⁸⁹. Pero este hecho no aminora las reprobaciones al arte conceptual, ni al trabajo del artista mendicante argentino, aunque debe indicarse que en la crítica local sí hay algunas posiciones más moderadas, como la de la colombiana Amparo Hurtado. Esta, pese a no saber si debe o no calificar al *agente-viajero* argentino como artista, al menos reconoce que “sin lugar a dudas Ginzburg es el principal show, de los muchos que se ven en la Bienal” (Hurtado 1972d). Las valoraciones más arriba descritas, controvertidas y contradictorias, exponen la dificultad que encuentra la crítica de arte para abordar unas prácticas conceptuales que, dando un golpe al tablero del arte, formulan nuevas reglas de juego, y cambian las posiciones de los jugadores, todo ello en un momento en el que la crítica latinoamericana se debate en definir qué y cómo debe ser el arte latinoamericano.

Solo unas semanas después, Ginzburg está presente en los Encuentros de Pamplona (1972), al otro lado del Atlántico. Allí la recepción de su trabajo es diferente. Es necesario señalar que su propuesta en Pamplona, *Denotación de una ciudad* (1972) – figura 101 –, aunque está cargada políticamente al identificar el electrizado contexto como material o contenido artístico, es menos confrontacional que el *Artista mendicante* (1972) de Medellín. Asimismo, en el amplio programa de Pamplona abundan propuestas de carácter experimental y conceptual, entre las cuales se diluye la intensidad de la de Ginzburg. Quizás por ello la crítica resulta más amable y se preocupa en entender y exponer en qué consiste el trabajo del argentino. Por ejemplo, el crítico español Carlos Alcolea, que forma parte del gabinete de prensa especialmente designado por ALEA para los Encuentros (Saña 2017, 190), dedica a Ginzburg un artículo en el *Diario de Navarra*. En él se interpreta en clave semiótica el quehacer conceptualista del argentino deambulando por Pamplona, de acuerdo con las explicaciones del propio artista, y no con los valores tradicionales

889 La conferencia presenta una óptica tomada de la “semiología y la lingüística estructural” recurrente en la época, en la que se suceden las citas a Claude Lévi-Strauss, Abraham Moles y Roland Barthes. Repasa varios de los trabajos de los integrantes del Grupo de los trece: Juan Pablo Renzi, Ginzburg – de quien analiza *Tierra* (1971), véase la figura 95 –, Juan Carlos Romero, Nicolás García Urriburu, Alberto Pellegrino, Jorge González Mir y Luis Benedit (Glusberg 1972a).

y de gusto tan habituales en la crítica del momento (Alcolea 1972). Glusberg también imparte en los Encuentros la misma conferencia que en la “III Bienal de Arte Coltejer”. En ella interpreta las propuestas conceptuales de artistas del CAYC en términos parecidos a los de Alcolea, aunque más elaborados. Las bases teóricas que ambos críticos emplean para analizar el trabajo de Ginzburg son similares, dejando ver que, al contrario que en Medellín, en Pamplona la crítica de arte especializada sí está dispuesta a conectar con las propuestas conceptuales.

El motivo de estas variaciones en la recepción hay que encontrarlo en los distintos marcos operantes de la crítica de arte en una y otra región. Ambas se abren hacia el campo cultural internacional, aunque con reacciones diversas frente a esa conexión con el exterior. En la España aperturista, una nueva generación de críticos es consciente de, por un lado, el tradicionalismo del arte oficial del régimen; y por otra parte, de los intentos de cooptación por parte del franquismo de una parte de la vanguardia artística, en base a parámetros relacionados con un supuesto carácter español que se remonta al Siglo de Oro⁸⁹⁰. Debido a ello, para la nueva crítica de arte española, también marcada metodológica e ideológicamente por teorías y métodos sociologistas, histórico-materialistas, marxistas e interdisciplinarios (Barreiro 2013), la discusión sobre la *esencia* del arte español no es una prioridad. Mientras que en América Latina la reformulación del eje tradición-vanguardia se ve constantemente matizada por las abscisas identidad-dependencia, en España aparece como más importante la reapropiación de la vanguardia en conexión con el ámbito cultural internacional, frente a su cooptación por el régimen. En este sentido, en España el vínculo de las prácticas locales con las internacionales no es visto de un modo tan negativo como en Latinoamérica. Algunos agentes críticos interesados pueden permitirse un acercamiento libre a los conceptualismos, desde sus propias reglas racionales e interdisciplinarias, siempre basándose en la prioridad del eje tradición-vanguardia.

Como ha sido mencionado, Glusberg imparte en Pamplona la misma conferencia que en Medellín, en la cual informa sobre el conceptualismo fomentado por el CAYC. Tras esa presentación pública se produce un interesante coloquio⁸⁹¹ entre el argentino y algunos pares españoles, en el cual se corporeizan los distintos enfoques teóricos frente al arte de un lado y otro del Atlántico. Partiendo de una pregunta por la politización de las prácticas artísticas, el debate se encamina hacia la problemática de la cultura en territorios subalternos:

LUIS DE PABLO: La plástica es fundamentalmente visual pero, ¿cómo verías tú esta toma de posición [política] en la música?

GLUSBERG: Acabo de estar en el Perú, he conversado con músicos peruanos y realmente me impresionó que ellos trataran de investigar qué es lo que había pasado con sus antecesores incaicos, cuáles eran las

890 El gobierno franquista potencia en el exterior el informalismo como producto cultural, moderno-vanguardista y español, por considerarlo una tendencia contemporánea y al mismo tiempo representativa del carácter español en devenir desde el Siglo de Oro (Barreiro y Locker 2014; Marzo y Mayayo 2015, 154-157; Barreiro 2017, 78). Véase el subapartado 1.1.1., “Las causas tecnológicas, políticas y artísticas de la movilidad de un artista excéntrico contra el arte moderno-tradicional”.

891 Javier Ruiz y Fernando Huici transcriben y publican parte del coloquio con posterioridad a los Encuentros (Huici y Ruiz 1974, 283-285).

raíces profundas de los ritmos primitivos y si en realidad no trataron de importar lenguajes provenientes de tecnologías de países superdesarrollados que no tienen nada que ver con el Perú.

LUIS DE PABLO: De todos modos, los países superdesarrollados se sirven de ciertos elementos de países subdesarrollados, pero la oración no se cumple en pasiva. Este sería un punto a tener en cuenta. Por ejemplo, ayer tuvimos ocasión de escuchar un concierto de música iraní y, sin embargo, en Irán es difícil encontrar discos de este tipo de música aunque exista una magnífica colección de ella editada por la U.N.E.S.C.O. que puedes fácilmente comprar en las tiendas de Nueva York o París. No creo, de todos modos, que la vía sea la de la negación. A mi juicio, el peruano que niega la música estocástica se equivoca. Lo interesante sería sintetizar la estocástica con la rítmica de los Incas.

GLUSBERG: Ahora te pregunto yo a ti si existe una cierta ideología en la música. Yo creo que España está con respecto a Europa un poco como nosotros estamos con respecto a los Estados Unidos. (Huici y Ruiz 1974, 283-284)

Glusberg, viniendo del ámbito latinoamericano, dirige el tema hacia el eje identidad-dependencia, sugiriendo cómo la música contemporánea peruana busca sus raíces en la tradición precolombina, al mismo tiempo que pone en cuestión la influencia “de tecnologías de países superdesarrollados”. Frente a ello, resulta interesante observar cómo De Pablo plantea la relación desigual entre países “súper” y “subdesarrollados”, no en el sentido de la *influencia* – teórica, tecnológica – que ejercen los primeros en los segundos, sino en términos de *apropiación* cultural – en relación al reconocimiento mercantil –. Al indicar que “la oración no se cumple en pasiva”, el músico español demuestra su dificultad para ponerse en el lugar de un colega peruano que identifica su dependencia de modos de hacer exteriores, y eventualmente lucha contra ello. Viéndose como claramente europeo, De Pablo solo puede entender el eje identidad-dependencia desde el lado “superdesarrollado”, en un sentido apropiacionista sobre los modos de hacer de países “subdesarrollados”, y no al revés. Con ese punto de partida, en el cual no cabe una resistencia a la injerencia exterior, el músico postula que el ideal debería ser una fusión entre lo primitivo y lo vanguardista, entre lo “Inca” y la “estocástica”. Como español con amplias conexiones europeas, no parece entender que esa hibridación probablemente supone, para un músico peruano, asumir su dependencia: el marco de partida es otro. Para De Pablo, como se ha señalado respecto a la crítica española, el eje predominante está en la línea de renovación de la tradición vanguardista. Pero Glusberg, inmediatamente después, le plantea la cuestión desde la perspectiva identitaria. Al argentino, España le parece subalterna respecto a Europa, como Latinoamérica lo es respecto a los Estados Unidos. Sin embargo, el diálogo se dirige hacia otros derroteros, y lamentablemente ya no hay respuesta de De Pablo al respecto.

Debe señalarse que en la disparidad de enfoque entre De Pablo y Glusberg hay un residuo colonial. Este se produce pese a la diferencia de clase – el argentino es un adinerado industrial –, y pese a que Glusberg no es, ni mucho menos, el más radical latinoamericanista, como ha sido revisado. El director del CAYC, con su comentario sobre la música peruana, introduce el factor de lo “Inca” como una posible fuente de identidad artística latinoamericana, pero su punto de partida no es entendido por sus colegas españoles, quienes derivan la discusión hacia las

nociones de lo “folclórico”, vinculado a una tradición cultural arraigada en el tiempo y el lugar, frente a lo “popular”, en referencia a “una esfera comercializada” de la cultura en la sociedad de masas. Esta es una cuestión también abordada en Latinoamérica⁸⁹²; pero en el contexto del coloquio pamplonés, los españoles no adivinan la complejidad que adquieren esas nociones en un continente colonizado:

FRANCISCO ALMAZÁN: Aquí hay algo que todos pensamos a menudo y es que la ideología de una formación social es la de la clase dominante, es decir, la ideología burguesa en las formaciones económicas capitalistas. Cuando tú [a Glusberg] dices que no hay un arte latinoamericano estás pensando dentro de una problemática de las formas y del arte dentro de unas facetas de vanguardia. Lo cual no es cierto al hablar de las formas folklóricas y populares. Se les plantea a los artistas de vanguardia la posibilidad de una vía popular. ¿En qué medio el artista que pretende efectuar un arte actual puede seguir adelante si no está en contacto con la base social de una nación? (Huici y Ruiz 1974, 284)

Almazán hace aquí referencia al polémico postulado de Glusberg: “no existe un arte de los países latinoamericanos, pero sí una problemática propia, consecuente con su situación revolucionaria” (CAYC 1972a) – figura 137 –. Pero lo aborda desde un enfoque centrado en la discusión sobre las condiciones de la vanguardia. No puede imaginar que esa “problemática propia” a la que se refiere Glusberg no es simplemente la relación del último arte latinoamericano con su tradición ancestral, en un sentido folclórico-popular, sino algo más complejo: un contexto en el que la enorme influencia exterior – colonial y neocolonial – produce una consciencia de la desigualdad que obliga a la invención de una identidad propia. El argentino, desde el conceptualismo latinoamericano fomentado por el CAYC, no busca nada parecido a una “vía popular de la vanguardia”, sino un arte que responda a las coordenadas del contexto, realizado en su caso con medios de carácter internacionalista. Esto es, que aborde esa “problemática propia” de un modo “consecuente con su situación revolucionaria”.

Más allá de la incorporación de la diferencia colonial en las diferentes declinaciones que toma la crítica de arte en Latinoamérica y España, cabe preguntarse de qué modo es leído el eje identidad-dependencia en el campo del arte español, en referencia a la injerencia de los centros de producción cultural. Y sobre todo, si condiciona, y de qué modo, a la recepción de los conceptualismos. En los dos textos más importantes sobre arte conceptual en España durante la primera mitad de los años setenta – *Del arte objetual al arte de concepto*, aparecido en 1972 (Marchán 1997), y *La poética de lo neutro*, aparecido en 1975 (Combalia 1975) – no aparecen referencias claras a ningún orden de instrumentalización o colonización de las artes⁸⁹³. Estos

892 Néstor García Canclini, con su *Arte popular y sociedad en América Latina* de 1977, es uno de los autores que más directamente aborda el tema. Pero también lo hace en otros marcos, como en su ponencia para el “Primer Coloquio sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano”, celebrado en Medellín en 1981 (Canclini 1977; 1981).

893 La referencia más directa, en este caso, es hecha por Marchán. Cuando trata del arte por computador, por ejemplo, sí destaca cierta injerencia externa a través del apoyo a este tipo de prácticas desde corporaciones transnacionales: “Estas formas no nacieron en el mundo de los artistas profesionales, sino en los laboratorios de las grandes compañías: Bell, Boeing, Westinghouse, General Motors, Siemens, IBM, etc. Sería tan reaccionario negar sus posibilidades sintácticas como acoger acríticamente sus proposiciones tecnológicas” (Marchán 1972, 138). Véase el subapartado 2.2.1., “La conciencia de una “ideología tecnocrática” en el seno de las tensiones entre arte, técnica y tecnología”.

análisis dan preponderancia a las prácticas de los centros emisores de la cultura hegemónica, señalándolas como previas o influyentes. Pero esta precedencia se toma en un sentido descriptivo, muy alejado del carácter ideológico – incluso peyorativo – que toma para algunos críticos en América Latina. Por ejemplo Combalia, al tratar del Grup de Treball como un ejemplo del arte conceptual “conectado con la realidad”, lo describe como:

Heterogéneo por las aspiraciones de sus componentes, muy influenciados por las obras de artistas extranjeros, es, a pesar de sus limitaciones, uno de los pocos ejemplos de arte conceptual comprometido. Intentar cuestionar el papel de la vanguardia en un medio donde toda implicación política viene coartada desde el primer momento no es tarea fácil. (Combalia 1975, 34-35)

En la cita anterior la “influencia” parece ser asumida como normal, y por tanto no es cuestionada como una “dependencia”; por el contrario, se describe cómo desde ella el Grup de Treball avanza hacia una modalidad conceptual particular, comprometida políticamente. En los años setenta, la crítica especializada española no destaca críticamente ninguna subordinación, sino, en todo caso, una vinculación lógica, aunque unidireccional, con los conceptualismos realizados en los centros mundiales de producción cultural⁸⁹⁴. Desde ese marco teórico, la crítica de arte puede abordar sin reparos las prácticas conceptuales – cuando lo hace, excepcionalmente –, sin desdeñar *a priori* toda la tendencia conceptualista por ser una práctica dependiente o colonizada. Cuando Alcolea hace una lectura semiótica del trabajo de Ginzburg en Pamplona, no tiene en cuenta si este tipo de propuestas, y su interpretación desde parámetros científicos-rationales, están condicionadas por un ideario impuesto desde los centros de producción cultural.

Otro ejemplo emerge también en relación al Grup de Treball, en la polémica en prensa que el grupo conceptualista mantiene con el pintor informal Antoni Tàpies. Este segundo, en el estreno de la columna de opinión cultural que le es asignada en el diario *La Vanguardia*, indica:

Es interesante analizar las intenciones y la impresión causada por el arte conceptual del extranjero – en parte proyectado desde específicas situaciones americanas – comparándolas con la interpretación que dan del mismo algunos promotores o comentaristas, tanto de aquí como de allí. También darse cuenta de las diferencias notables con que se presenta y actúa un incipiente sector de nuestra versión local. (Tàpies 1973)

El pintor señala la influencia del arte conceptual “del extranjero”, estadounidense, en los jóvenes catalanes, que no practican sino una “versión local” de aquellas prácticas conceptuales. A continuación, Tàpies realiza una breve genealogía del conceptualismo catalán, apuntando hacia

894 También podría darse el hecho de que la “dependencia” se dé por tan evidente que no necesite mayor comentario en el momento. Este podría ser el caso de la evolución crítica de Victoria Combalia, quien escribe décadas después un texto dedicado por entero a señalar cómo para casi cualquier caso de propuesta conceptual española hay un ejemplo anterior realizado en los centros de producción (Combalia 2005). Esta crítica, por tanto, mucho después del periodo de estudio de esta investigación, hará de la *dependencia* de los conceptualismos una línea interpretativa particular, bajo un entendimiento lineal y unidireccional de la historiografía un tanto discutible.

Joan Brossa y Joan Miró como figuras seminales⁸⁹⁵. Pero después se desata contra los “*enfants terribles*” que “desean romper con todos los movimientos artísticos y poéticos vanguardistas del próximo pasado sin distinción alguna. Y encima como unos profetas que acabarán con las estructuras mismas de la sociedad”, criticando también que los jóvenes conceptualistas vayan contra el mercado del arte, pues según él, “parecería risible” imaginar “de Acconci a Dibbets, de Oppenheim a Graham, entretenidos en demostrar que a partir de ellos se desmitificará a Picasso o a Miró”, o “se destruirán los ‘tinglados’ de marchantes y museos” (Tàpies 1973). Nuevamente aparecen menciones a los conceptualismos extranjeros, como ejemplos previos y supuestamente más importantes de los cuales deriva la versión catalana del arte conceptual. Pero la cuestión de la influencia no deriva en una crítica a cualquier sujeción dependiente; por el contrario, la problemática de la precedencia histórica de los conceptualismos hegemónicos queda diluida bajo otros asuntos polémicos, como la ideologización del Grup de Treball, o su oposición al sistema mercantil del arte.

Orientada en el sentido del eje tradición-vanguardia, la respuesta posterior del Grup de Treball se dedica a discutir la posición de Tàpies como adalid de la vanguardia española, en una pugna local por revelar las telarañas dictatoriales de una figura clave en la cabecera del arte español del momento. Para ello el Grup de Treball recalca en el pintor “el tono emocional y paternalista, la concepción mítica que se desprende del ‘arte’ y del ‘artista’ y la necesidad de justificar su posición”⁸⁹⁶. El “vanguardismo” defendido por el pintor aparece ante los jóvenes conceptuales como una derivación degradada de la vanguardia, que ha perdido su capacidad revolucionaria debido a su integración mercantil⁸⁹⁷. A su vez, esa cooptación del informalismo por el sistema-arte “genera irremisiblemente un proceso [...] de sutil integración en la ideología que la sustenta”⁸⁹⁸. De nuevo, como puede observarse, la pugna entre Tàpies y el Grup de Treball no recae en la dependencia de los conceptualismos frente a tendencias similares y previas de los Estados Unidos o Europa. Cabe señalar que El Grup de Treball, tras la discusión pública con el pintor informalista, sí introduce la colonización cultural como un aspecto a tener en cuenta en las problemáticas que marcan el trabajo precario de los artistas jóvenes. En un texto difundido en la “Cinquena Universitat Catalana d’Estiu” [Quinta Universidad Catalana de Verano] de Prada de Conflent, en agosto de 1973, señalan que “durante las sesiones de trabajo [realizadas por el Grup de Treball en los meses anteriores] se ponen en evidencia todos los aspectos de penetración o colonización cultural que en menor o mayor grado podrían haberse instalado en sus experiencias o procesos de realización”⁸⁹⁹; sin embargo esta crítica a la colonialidad artística queda subsumida en el tránsito

895 En un gesto decoroso, Tàpies no se incluye a sí mismo en esa genealogía. Aunque sí señala rasgos surrealistas y zen, habitualmente asociados con su práctica artística, en artistas conceptuales o proto-conceptuales, como Sol LeWitt (Tàpies 1973).

896 [el to emocional i paternalista, la concepció mítica de que es desprén de l’art i de l’artista i la necessitat de justificar la seva posició] (Grup de Treball 1973a). Traducción del autor.

897 Recuérdese como otros artistas conceptualistas del espacio sud-atlántico, como León Ferrari o Juan Pablo Renzi, también cuestionan el concepto de “vanguardia” por hacer referencia a la integración y, en su caso, también a la dependencia (Vindel 2014, 166-171).

898 [la integració econòmica genera irremissiblement un procés [...] de subtil integració a la ideologia que la sustenta] (Grup de Treball 1973a). Traducción del autor.

899 “Durant les sessions de treball es posen en evidència tots els aspectes de penetració o colonització cultural que en més o menys grau podien haver-se instal·lat en les seves experiències o processos de realització” (Grup de

del grupo hacia una discusión politizada de las condiciones para la creación contemporánea⁹⁰⁰. La posición del Grup de Treball se origina en un entramado de tensiones y posiciones locales dadas por el contexto sociopolítico y cultural de los últimos años de la dictadura, en el que las reivindicaciones son siempre ideológicas, y en el que no importa tanto, como ha sido señalado, el eje identidad-dependencia como la renovación del eje perpendicular tradición-vanguardia.

Treball 1973c).

- 900 En su “propuesta de trabajo” presentada en el Instituto Alemán de Barcelona, el Grup de Treball incluye la colonización cultural en una larga serie de motivos de precarización del trabajo de arte: “a) Falta de Medios económicos. b) Falta de información. c) Aislamiento. d) Colonización artística y económica. e) Autodidactismo. f) Confusión y desarraigo. g) Ningún acceso a los medios de comunicación” (Grup de Treball 1973d). En los textos que el grupo publica en adelante desaparecen las menciones directas a esta dependencia de prácticas extranjeras.

3.3.2. 1978: Subterráneos o institucionalizados: los conceptualismos en el “boom” de la discusión latinoamericanista

La década de los setenta es de intensa actividad para la crítica de arte latinoamericana. En los primeros años, distintos agentes, vinculados de uno u otro modo a las instituciones del circuito regional, se encuentran en las exposiciones, bienales y otros eventos efímeros que puntúan el espacio sud-atlántico, como las revisadas Bienales Coltejer (1968-1972). Allí actúan como reporteros para la prensa general y especializada, como jurados o comisarios. Pero sobre todo interactúan entre ellos en encuentros y coloquios especializados, estableciendo diálogos y discusiones que les permiten confrontar sus conocimientos de las artes nacionales, regionales e internacionales con los de sus pares. De esos intercambios, intereses y necesidades comunes crece la discusión latinoamericanista sobre el arte, hasta alcanzar un punto de saturación en 1978. En tales polémicas también llegan a participar algunos agentes de la crítica española, aunque de manera tangencial, como se revisa en las páginas siguientes. Muchos de los críticos y las críticas de arte del espacio sud-atlántico son también miembros de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), y de sus ramificaciones en los distintos países⁹⁰¹. Desde la tradición de esta asociación internacional por realizar encuentros y congresos internacionales, y desde el ovillo de instituciones y eventos de arte que emergen con el fomento al desarrollo en el espacio sud-atlántico, en la segunda mitad de los años setenta se produce una larga lista de simposios, coloquios y encuentros de la crítica en distintos lugares de América Latina, como puede apreciarse en la tabla que los ordena cronológicamente – figura 291 –⁹⁰². Estos encuentros se suman a las oportunidades relacionales ofrecidas por los eventos expositivos y bienales desarrollados en torno al circuito institucional latinoamericano.

Algunos de ellos ya han sido mencionados a lo largo de la investigación por su estrecha relación con el arte conceptual⁹⁰³, pero cabe insistir sobre todo en los encuentros de la crítica celebrados en 1978, pues es entonces cuando se produce el punto álgido de este “boom” latinoamericanista (Mosquera 1995, 10). Los mayores y más relevantes de esos eventos tienen lugar en Caracas, Buenos Aires y São Paulo. Esos tres, por su proximidad temporal, quedan estrechamente ligados entre sí, ya que algunos agentes están presentes en varios de ellos, leyendo ponencias y dando cuenta de lo sucedido mediante crónicas en prensa, como es el caso de los brasileños

901 La AICA se funda como organización no gubernamental asociada a la UNESCO en 1950, tras dos años de encuentros deliberativos; aparte del fomento y la protección de la profesión de la crítica de arte, entre los objetivos de la asociación se encuentra el fomento de los encuentros internacionales de sus miembros, desde un enfoque multicultural y en base a la libertad de expresión (AICA s.d., s.p.).

902 La lista ha sido realizada a partir del trabajo de archivo – especialmente en el Archivo da Bienal de São Paulo, en el del Museo de Antioquia y en el repositorio en línea de documentos sobre arte latinoamericano del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts (ICAADocs-MFAH) –, pero también desde los listados realizados por Fabiana Serviddio y Miguel Ángel López para sus investigaciones particulares sobre el arte y la crítica en América Latina (Serviddio 2012, 244-245; López, M.A., 88-90).

903 El “Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano” (1981) ha sido revisado en el subapartado 3.2.1. “El conceptualismo en la periferia de la periferia. Las Bienales Coltejer de Medellín y sus polémicas”.

Roberto Pontual y Frederico Morais (Pontual 1978a; Morais 1978d). Resulta significativo que tales eventos, aunque se centran en el tema regional del arte latinoamericano, dependen de iniciativas nacionales. Por ello se anuncian en cada ocasión como el “primer” encuentro o el “primer” coloquio de la crítica. Sin embargo, el listado cronológico sugiere una secuencia lógica, en la que se amplía paulatinamente la discusión. Por tanto, los distintos encuentros quedan enmarcados en un complejo entramado de tensiones en el campo cultural de América Latina, en el que cada territorio nacional quiere hacerse con la posición de cabecera de la teoría del arte latinoamericano.

El “I Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos” tiene lugar entre los días 18 y 27 de junio de 1978 en Caracas. Los asistentes, que suponen una amplia representación de distintos países del espacio sud-atlántico, realizan ponencias académicas, mesas de discusión, y visitas a distintas exposiciones organizadas en la capital venezolana, pero también en otras ciudades del país, como Maracaibo, Valencia, Mérida y Ciudad Bolívar⁹⁰⁴. Este encuentro incluye a agentes españoles, por lo que supone un punto de contacto entre los campos artísticos de uno y otro lado del Atlántico. A Caracas acuden algunos artistas de España⁹⁰⁵, junto a los críticos Enrique Azcoaga, Ángel Rodríguez Valdés, Carlos Areán y José María Moreno Galván (Moreno Galván 1978d, 53). Sin embargo, a pesar de la confluencia, la perspectiva “iberoamericana” tiene poco peso⁹⁰⁶. El trabajo de los españoles queda subsumido en la intensidad de las opiniones de sus colegas del otro lado del Atlántico. Debe reconocerse, además, que en la desatención a lo “iberoamericano” juega un papel importante el enfoque colonial que presentan algunos de los críticos españoles, especialmente Areán. Este, con la ponencia “Iberoamérica y su identidad artística y cultural”, intenta poner a España en el centro de atención, como origen del carácter “sintético” y “mestizo” de la sociedad y la cultura latinoamericanas:

En toda Hispanoamérica se prosiguió (dentro, siempre, de nuestra variante occidental) ese mismo mestizaje que ya tenía milenios de antigüedad en Portugal y España. Lo que sucedió fue simplemente que la gran familia mestiza (árabe, bereber, íbera, judía, celta, ligur, sueva, goda, vascona, etc.) que vivía en la Península Ibérica se partió en dos. Los que se quedaron fueron los antepasados de los españoles y portugueses de hoy. Los que atravesaron el mar, que eran los que poseían mas altos valores vitales y una mayor capacidad de aventura, ilusión y entusiasmo, prosiguieron desde Texas hasta Magallanes ese mestizaje étnico y cultural que constituía en aquel entonces una bien afianzada tradición en su pequeña

-
- 904 El amplio programa está ideado y coordinado por el director del Museo Nacional de Bellas Artes de Caracas, Marco Miliani; la directora del Museo de Arte Contemporáneo, Sofía Imber; el director de la Galería de Arte Nacional, Manuel Espinoza; el presidente honorario de la AICA, René Berger; y el presidente de la sección venezolana de la AICA, Rafael Pineda (Miliani et al. 1978). La muestra más importante entre las celebradas es “Arte Iberoamericano de Hoy”, que se celebra en el Museo Nacional de Bellas Artes de Caracas y en el Museo de Arte Contemporáneo, con más de 80 artistas de América Latina y España.
- 905 La representación española incluye a Rafael Canogar, Juan Genovés, Guinovart y Antonio Saura (Moreno Galván 1978b, 53), y por tanto está lejos de incluir arte conceptualista.
- 906 El carácter “iberoamericano” se fomenta desde el propio título del evento. En sus aproximaciones, algunos críticos y críticas latinoamericanos emplean el término “Iberoamérica”, pero en realidad se centran en la problemática identitaria de su región. Por ejemplo, la crítica mexicana Berta Taracena presenta la ponencia “Elementos constantes en el arte iberoamericano”, que a pesar del título se centra en los “elementos constantes” en el arte de América Latina destacados por importantes críticos de la región – como Octavio Paz, Traba o Rafael Squirru – desde el muralismo mexicano (Taracena 1978).

patria de origen. Los herederos de esa otra mitad de nuestra familia y de los habitantes que ésta encontró a su llegada a América, sois los hispanoamericanos de nuestros días. Creo que si todos nosotros asumimos en todas sus implicaciones este hecho histórico, tendremos ya una plataforma inicial para poder encontrar nuestra propia identidad y para superar así la más peligrosa de las incertidumbres entre las que nos debatimos. (Areán 1978, 6)

Como puede observarse, Areán recurre a una historia de corte tradicional, con profundos rasgos coloniales, que se remonta siglos atrás para dar cuenta de cómo España representaría una modalidad alternativa de “occidentalidad” que, con la conquista de América, finalmente derivaría en lo “hispanoamericano”. En pleno auge de la discusión por la identidad propia del arte latinoamericano, marcada por la diatriba entre la dependencia sociopolítica, económica y cultural del exterior, y una dubitativa recuperación, entre lo popular y lo mítico, del carácter propio – precolombino, mestizo, contemporáneo – de la región, no resulta difícil percibir cómo la perspectiva de este crítico español no solo no ayuda, sino impide establecer un marco conjunto de diálogo entre la crítica de ambos lados del Atlántico.

Areán plantea algunas cuestiones clave, pero desde un enfoque no admisible por sus colegas latinoamericanos. Apunta hacia el mestizaje como uno de los puntos de fuerza en los que puede centrarse la identidad “hispanoamericana”, pero poniendo a España como el origen metropolitano e idealizado de esa “síntesis” de culturas. Aborda también el tema del subdesarrollo, que hace que la mayor parte de la sociedad latinoamericana quede fuera de cualquier disfrute, consumo o discusión sobre arte y cultura⁹⁰⁷. Asimismo, hacia el final de su ponencia, tras un enfoque macrohistórico en el que se dedica a responder “para quién trabajan los artistas”, Areán considera que el desarrollo de un sistema mercantil en el avance de la sociedad de masas convierte el arte en un valor de cambio. En ese marco, aunque el artista intente que su obra pueda “servir a algo superior a ella misma, a la sociedad o a la implantación de un orden nuevo”, su trabajo queda “deglutido” por el sistema, y su potencia se desactiva (Areán 1978, 12-16)⁹⁰⁸. Pero estos análisis de Areán no pueden formar parte de la discusión abierta en Caracas, debido a su actitud colonialista e ideológicamente conservadora. Las opiniones de este crítico se alzan, incluso, en contraposición a las de otros componentes de la representación española. En este aspecto resulta significativa una anécdota que narra Moreno Galván:

907 Traba, por ejemplo, apunta en la misma dirección, pero de un modo mucho más complejo. En base a citas de los brasileños Ferreira Gullar y Frederico Morais, esta crítica se desplaza hacia una postura que hace de lo subalterno y lo subdesarrollado una “riqueza”, huyendo de lo internacional como “absoluto” y de la importación de saberes y modos de hacer como mera solución para el arte y la cultura latinoamericanos (Traba 1978).

908 Este tema es abordado, también de un modo mucho más complejo, por la mesa de discusión n.º 3, “Contexto social del arte iberoamericano”, en la que participan las críticas cubanas Marta Arjona y Adelaida de Juan, el español exiliado en Venezuela Eduardo Robles Piquer – miembro de la AICA –, Julio Le Parc, Yda Rodríguez Prampolini, los críticos colombianos Galaor Carbonell y Germán Ferrer Barrera, el boliviano Alfredo La Placa, y los españoles Antonio Saura, José María Moreno Galván y Ángel Rodríguez Valdés, junto a “50 inscritos más que intervinieron también en las discusiones y proposiciones”. Como conclusión, esa mesa sugiere hasta 12 propuestas, entre otras: la lucha contra los “sistemas arbitrarios de selección, clasificación y valorización”, la creación de asociaciones sectoriales y transdisciplinares de artistas plásticos, la aplicación de “nuevas formas en la relación productor-espectador”, o el apelo a los poderes públicos y privados para que apoyen la creación de espacios institucionales, mediales y educativos acordes con las reclamaciones del campo artístico “iberoamericano” (Arjona 1978).

Carlos Areán, se lanzó, cuando nadie lo esperaba, y sin que nadie se lo hubiera pedido, a una apasionada profesión de franquismo decidido. Yo no estaba presente en aquel momento; algo me había retenido fuera de la sala de conferencias. Cuando llegué, oí a Antonio Saura pedir la palabra para protestar, y ya pude atar los primeros hilos. Parece ser que la motivación inicial de Areán fue una defensa de Fidel Castro, pero, para legitimar en su concepto la actitud, consideró pertinente decir que era él franquista y yo no sé cuántas cosas más. Eso fue, me parece, lo que peor sentó a Saura: defender a Castro a través de la apología a Franco. La verdad, eso sentó mal a todos; a los americanos y a los españoles (por supuesto también a mí). Yo sentí que Carlos Areán saliera con esa “pata de gallina” que ya caracterizaba a todo lo suyo [...] Pero el mal ya estaba hecho. (Moreno Galván 1978d, 53).

En la delegación española se hace evidente una división ideológica, en la que algunos críticos y artistas profesan su apoyo a las izquierdas – como Saura y Moreno Galván –, de modo contrario a Areán. Aunque algunos españoles mantienen una postura más abierta frente a las artes de América Latina⁹⁰⁹, las intervenciones de Areán dan cuenta de un discurso aún habitual en la España del momento, en el que todavía colea el concepto de “hispanidad” fomentado por la dictadura. Como poco, la representación española se presenta desunida ante sus pares latinoamericanos; y como mucho, metropolitana y trasnochada. Esto impide un verdadero intercambio horizontal. La base reaccionaria de Areán, que se alza en defensa de los regímenes dictatoriales en el momento de auge de los gobiernos militares en Latinoamérica, evidencia una brecha profunda entre los campos culturales de una y otra región. Como señala Moreno Galván, “el mal ya estaba hecho”: la crítica latinoamericana no mira hacia España. Se enfoca en sus propias cuestiones y términos, y no en un ámbito común “iberoamericano”.

Pero, ¿cuál es el papel de los conceptualismos en el ovillo latinoamericanista de Caracas? En general debe admitirse que los intercambios se producen en un nivel superior de abstracción teórica, que no se centra en casos concretos de artistas, tendencias o modos de hacer particulares. Y cuando se hace así, es desde los ejemplos de unas tradiciones vanguardistas ya asentadas, como el muralismo mexicano – que aparece recurrentemente –, y no desde las últimas tendencias como el arte conceptual. Los grandes temas abundan, como la identidad a través de la cultura, o el modo de organización y estructuración del sistema-arte en el momento contemporáneo de avance de la sociedad de masas. Jorge Glusberg, por ejemplo, no centra su presentación en el arte conceptual, como cabría esperar. En cambio aborda, en su habitual clave semiótica y estructuralista del arte como lenguaje, la necesaria articulación de una “retórica del arte latinoamericano” que parta de las condiciones de la región, en base a dos “tipos de lazos”: el vínculo con el contexto a través del tema o la referencia directa, y las propias condiciones productivas, que devienen también un

909 Es el caso de Moreno Galván, quien lleva décadas interesado en el arte de América Latina, desde su participación en la organización en la “I Bial Hispanoamericana de Arte”, celebrada en Madrid en 1951 por el Instituto de Cultura Hispánica (ICH). No obstante, como señala Miguel Ángel Rivero, las posturas de este crítico, aunque más analíticas y elaboradas que las de Areán, mantienen también un trasfondo colonial. A pesar de tener aspectos interesantes – como el entendimiento del arte desde su dimensión social; el planteamiento de una “abstracción natural” de raíces precolombinas que lleva el carácter intrínseco del arte de América Latina hacia lo formal antes que hacia lo temático; o un temprano entendimiento “totalizante” del arte de esa región, incluso previo a la discusión latinoamericanista –, ese substrato colonial se enmarca en el ambiente cultural español del momento, y hace que en el auge del latinoamericanismo el discurso de Moreno Galván tampoco resulte en un intercambio horizontal, sostenido y a largo plazo con sus pares de la nueva crítica latinoamericana (Rivero 2018).

símbolo de ese mismo contexto (Glusberg 1978b, 4). Es evidente que las prácticas conceptuales, vinculadas a la ecuación arte-vida y a las operaciones lingüístico-tautológicas, influyen en el discurso teórico de Glusberg, pero esta relación no es explícita. Es de interés señalar que en esa ponencia el crítico argentino amplía su propia formulación sobre el arte regional, resumida en el ya mencionado lema “no existe un arte de los países latinoamericanos, pero sí una problemática propia, consecuente con su situación revolucionaria” (CAYC 1972a, s.p.) – figura 137 –:

Estas reflexiones nos mueven a declarar, una vez más, que el “arte latinoamericano” no existe como tal:

- a) existe una problemática latinoamericana, que se manifiesta en obras de valor estético trascendental;
- b) el término “arte latinoamericano” es una concesión teórica a una etapa de desarrollo económica, política y culturalmente condicionada, que en el futuro habrá de convertirse en “tradición latinoamericana”.
- c) no negamos la necesidad de un concepción [sic] provisorio, sino que alertamos acerca de su caducidad, porque de no hacerlo, naufragaríamos en un estrecho chauvinismo cultural y, lo que es peor, estimularíamos una escisión lamentable e indefendible entre el arte latinoamericano y el del resto del mundo. (Glusberg 1978b, 6-7)

La tesis de la inexistencia de un “arte latinoamericano” es mantenida por Glusberg a lo largo de los años setenta, pero ahora relativizando los términos al ubicarlos en un momento histórico particular. Debe atenderse, no obstante, al cambio que se produce en el entendimiento de Glusberg sobre ese momento histórico: lo que a comienzos de la década es una “situación revolucionaria” (CAYC 1972a, s.p.), ahora aparece como una “etapa de desarrollo”. La postura del crítico argentino demuestra una pérdida de radicalidad en relación a la política. Pero, a pesar de ello, su particular tesis internacionalista se mantiene, e influye en gran medida sobre la cuestión del arte latinoamericano. El entendimiento de la discusión sobre la posibilidad de un arte con identidad regional como un producto momentáneo, originado desde una tendencia impuesta por la crítica de arte, gana terreno paulatinamente a lo largo de los sucesivos encuentros de la crítica.

Aunque Glusberg no trata del arte conceptual directamente, los modos de hacer que fomenta desde el CAYC sí aparecen mencionados, de modo peyorativo, en una de las conferencias leídas en Caracas: “Dadá y América Latina”, de la mexicana Yda Rodríguez Prampolini⁹¹⁰. Para ella, el dadaísmo, resulta un movimiento clave para entender el arte avanzado del siglo XX:

En la producción artística del siglo XX es casi imposible prescindir de Dadá y su decisiva influencia. Dadá, sin ser una modalidad estética como el cubismo, el surrealismo, el pop, el op, la pintura acción, el geometrismo, etc. ha sido el espíritu que ha impregnado gran parte de la producción contemporánea. El collage como forma artística, el ensamblado, las infinitas riquezas plásticas de muchos tipos de

910 Vinculada con Mathias Goeritz, a quien conoce en Santillana del Mar cuando este inicia la Escuela de Altamira, Rodríguez Prampolini posee una visión particular del arte muy crítica con los avances posvanguardistas, conceptuales, experimentales y con nuevos medios, en base a un entendimiento moral, socialista y un tanto místico del arte. En palabras de Cuauhtémoc Medina, “Rodríguez aparece, a la luz de sus textos, como algo mucho más que una colaboradora y pareja de Goeritz: es evidente que es la coautora de sus ideas morales-estéticas, que vendrían a dar forma [al] vanguardismo antivanguardista que Goeritz y sus colaboradores mexicanos encarnan” (Medina 2017, s.p.).

abstracción, las influencias innegables en el teatro y la poesía, el pop-ismo, el happening-ismo, el objetivismo, el sexual-ismo, el gestual-ismo, el conceptismo, el cibernético y casi todos los últimos ismos son resultado, en gran medida, del impulso dadaísta. (Rodríguez Prampolini 1978, 1)

Sin embargo, la influencia dadaísta sobre el arte no es en absoluto positiva para Rodríguez Prampolini. En base a un estudio de los manifiestos y textos sobre Dadá, da cuenta de su particular cambio de actitud frente a ese movimiento artístico. Lo identifica como individualista y egocéntrico, amoral, con una relación “cínica” frente a las estructuras institucionales y mercantiles del arte, en consonancia con el “irracionalismo burgués”: Dadá “puso la última tuerca para que el arte encajara suave y aceitadamente con la maquinaria de la ideología dominante” (Rodríguez Prampolini 1978, 4). Desde una visión de la historia del arte basada en precedencias, esta crítica mexicana rastrea las ramificaciones dadaístas en múltiples tendencias, que considera como derivados, “ismos” de connotaciones negativas⁹¹¹. Después arremete contra la preponderancia de Duchamp, establecida desde una “crítica ávida de innovaciones, corrompida por el esnobismo, exquisita, sofisticada, creadora de una nueva literatura del blá-blá-blá” (Rodríguez Prampolini 1978, 7). Finalmente, de la reprobación genealógico-historiográfica de Dadá, la crítica mexicana pasa a la descalificación las prácticas artísticas en deriva conceptualista, como las del CAYC, que según ella absorben de Dadá sus peores características:

Existe en dadá un atractivo más para los jóvenes artistas, el aspecto lúdico, gracioso, festivo, ocurrente que, si bien seduce por un momento a la larga fastidia a cualquier espectador sensible [...] Los artistas del mundo de la vanguardia tomaron de dadá su nihilismo, su irreverencia, el gesto, el arte como idea y como concepto y siguen jugando al niño-artista y la sociedad sigue festejándolos. Baste recordar la triste exposición que bajo el nombre Arte de Sistemas se llevó a cabo en Buenos Aires en 1971. El costoso catálogo es uno de los máximos documentos, en la historia del arte, sobre la estupidez humana tomada en serio. [...] La parte iconoclasta de dadá, teñida de nihilismo, está abriendo la puerta de la creatividad a jóvenes que luchan por una transformación de las condiciones de miseria e injusticia que privan en sus países. Toman “la idea”, “el acto”[,] “el concepto” dadaísta y lo trasladan al inesperado campo de la lucha política [...] Cuando los artistas del Tercer Mundo han recurrido a técnicas dadaístas desquiciadoras para criticar el sistema o elevar el nivel de conciencia de las masas, con frecuencia sus intentos acaban en peligrosas bufonadas algunas veces heroicas pero siempre impotentes. (Rodríguez Prampolini 1978, 9)

En esa abrupta descalificación de los modos de hacer fomentados por el CAYC, Rodríguez Prampolini enarbola algunos valores tradicionales de la crítica – sensibilidad, seriedad, iconicidad – cuyas bases son contravenidas por el arte conceptual, y que por tanto difícilmente pueden aplicarse para valorarlo. La crítica mexicana apunta algunos ejemplos concretos de propuestas del CAYC, como el secuestro falso de Glusberg que lleva a cabo el Grupo de

911 Simón Marchán, años después y desde España, emplea un paralelismo entre Dadá y el arte conceptual un tanto similar al de Rodríguez Prampolini. Compara ambos “episodios de radicalismo en las artes”, asimilables en el sentido de verse superados por la actitud arte-vida que ellos mismos promulgan. Para Marchán, el izquierdismo ideológico del Grup de Treball, “cual enfermedad infantil del vanguardismo”, “acaba por abortar” el reconocimiento del arte conceptual en España (Marchán 1983, 10).

Experiencias Estéticas en el marco de “Arte de Sistemas” (1971)⁹¹². Lo descarta completamente, por considerarlo una “burla”, un “despliegue de energía inútil”, un modo de hacer “imperdonable” en un contexto como el latinoamericano, en el que el secuestro está institucionalizado como terrorismo de estado. Rodríguez Prampolini asegura que la ineffectividad de este y otros trabajos de acción, instalativos, conceptuales y con nuevos medios artísticos, se basa en la incapacidad del público de comprender el “sistema de signos, símbolos, actitudes y acciones” con los que operan (Rodríguez Prampolini 1978, 10). Como puede observarse, los ya habituales recursos de oposición a los conceptualismos se mantienen desde la primera mitad de la década de los setenta: el desdén, el insulto, el hecho de no tomar en serio las propuestas, y la infantilización de los artistas conceptuales, aparecen de nuevo junto a la incapacidad del contexto de leer tales actos artísticos⁹¹³. Sin embargo, ahora, hacia el final de la década, esos argumentos emergen de un discurso más elaborado, que revisa la historiografía para encontrar sentido – en este caso negativo – a unas prácticas conceptuales todavía con un reconocimiento desigual. Pero, aunque sea de modo peyorativo, el arte conceptual se ha abierto un hueco en la historia del arte del siglo XX. Cabe señalar, también, que aunque la genealogía de los conceptualismos puede remontarse hasta Dadá, como propone Rodríguez Prampolini, este vínculo no es directo ni unívoco. Otras genealogías también conducen a los conceptualismos, por lo que el análisis de esta crítica mexicana aparece como parcial y un tanto desinformado; mediado por su parecer ideológico, incluso subjetivo, sobre un modo de hacer arte que claramente no resulta de su agrado.

Poco después, Frederico Morais comenta la ponencia de Rodríguez Prampolini en Caracas desde su columna en el periódico brasileño *O Globo*. Para este crítico, la producción artística contemporánea no puede reducirse a la influencia dadaísta, ni mucho menos descartarse por ello:

[N]o se puede reducir toda producción actual al “modelo” Dadá. Queramos o no, Duchamp y el arte conceptual son los dos cortes más profundos ocurridos en el arte del siglo XX y sacudieron todo el sistema del arte. Hasta los cuadros pintados al óleo sobre tela son, hoy, diferentes. Ver en Dadá apenas la irrupción de lo irracional y de el individualismo es un reduccionismo tacaño: la libertad creadora, propuesta por Dadá tuvo profundas implicaciones culturales y políticas [...] El Dadá-Nueva York no es lo mismo que el Dadá-Hannover, como no sería lo mismo si existiese en Chapultepec [sic], Berna o Barcelona. La vanguardia en América Latina tendrá inevitablemente un carácter diferente de la vanguardia europea o norte-americana, pues estará mucho más atada a lo social y a lo político. Lo que no podemos es prescindir de ella. Lo nuevo es una fatalidad en nuestro continente. Al final “somos un continente ocupado” y aquí todo está por hacer, crear, construir.⁹¹⁴

912 El Grupo de Experiencias Estéticas – compuesto por Jorge de Luján Gutiérrez, Luis Pazos y Héctor Puppo –, propone en 1971 a la VII Bienal de París secuestrar a Pierre Restany, pero la propuesta es rechazada. La llevan a cabo con Glusberg en el CAYC. *Secuestro* (1971) consiste en crear una información falsa del secuestro – una segunda vuelta de tuerca sobre propuestas como el *Happening para un jabalí difunto* (1966) del grupo Arte de los medios, véase la figura 112 –, simulando noticias de periódico y entregando un “Comunicado a la población” en la inauguración de la muestra “Arte de Sistemas” (1971). En ese comunicado, para liberar a Glusberg, reclaman ser considerados “auténticos trabajadores, profesionales de la comunicación” (Davis 2012, 76-77).

913 Estos argumentos, recuérdese, son en todo similares a los utilizados por José Gómez Sicre para rechazar las propuestas de Carlos Ginzburg en la “III Bienal de Arte Coltejer” de Medellín, en 1972.

914 [[N]ão se pode reduzir toda produção atual ao “modelo” Dada. Queiramos ou não, Duchamp e a arte conceitual são os dois cortes mais profundos ocorridos na arte do século XX e balançaram todo o sistema da arte. Mesmo os quadros pintados a óleo sobre tela são, hoje, diferentes. Ver no Dada apenas a irrupção do irracional e do

Como puede apreciarse en la cita, Morais dirige la discusión hacia el valor de la vanguardia en América Latina. Apoya el modelo progresista de un arte latinoamericano que emerge de las condiciones sociopolíticas particulares de la región, y además de los modos de hacer de una práctica artística ubicada en ese contexto⁹¹⁵. Para el brasileño, la postura de Rodríguez Prampolini es reaccionaria, pues pretende regresar a un arte tradicional ya superado. Y señala que el mercado, que condiciona el campo artístico dentro y fuera de América Latina, ejerce influencia también sobre la crítica. Bajo esas presiones, opina Morais, el discurso sobre arte imagina y busca los orígenes de una supuesta “crisis de la vanguardia”, que en realidad se asienta en su propia incapacidad para acompañar los cambios en los nuevos modos de hacer. De este modo, el brasileño enmarca el discurso de la mexicana – junto a otros ejemplos como los de Traba, Gullar o Pedrosa – en una actitud fatalista de la crítica de arte regional, que contrasta frente a una postura más fría y menos emotiva que identifica en la crítica Europea. En Latinoamérica, esa supuesta crisis del arte tras las segundas vanguardias se observa como “irreversible”, y en consecuencia el conjunto de agentes críticos se vuelca en buscar una salida latinoamericanista a ese “callejón sin salida”. Pero esto, para Morais, entraña ciertos riesgos:

El riesgo que se corre al vincular el redescubrimiento de América Latina y la crisis de la vanguardia, es la condena in limine de toda vanguardia, inclusive aquella ya histórica, y cuya contrapartida es la defensa de tendencias conservadoras o superadas del arte en nuestro continente, o en otras palabras, estancamiento.⁹¹⁶

El “estancamiento” es, para Morais, al mismo tiempo causa y efecto de la “moda” del arte latinoamericano, surgida en base a una continua renovación del producto-arte en los centros de producción cultural. Asimismo, para el brasileño esa “moda” está estrechamente relacionada con el conjunto de eventos y sucesos que siembran la evolución del *boom* latinoamericanista: primero, el premio a las propuestas del CAYC en la Bienal de São Paulo (1977)⁹¹⁷, y después toda

individualismo é um reducionismo tacanho: a liberdade criadora, proposta pelo Dada teve profundas implicações culturais e políticas [...] O Dada-Nova York não é o mesmo que o Dada-Hannover, como não seria o mesmo se existisse em Chapultepec, Berna ou Barcelona. A vanguarda na América Latina terá inevitavelmente um caráter diferente da vanguarda europeia ou norte-americana, pois estará muito mais atada ao social e ao político. O que não podemos é prescindir dela. O novo é uma fatalidade no nosso continente. Afinal “somos um continente ocupado” e aqui tudo está por fazer, criar, construir] (Morais 1978b). Traducción del autor.

- 915 Un poco más arriba se ha revisado cómo también Glusberg localiza la discusión latinoamericanista en un presente concreto.
- 916 [O risco que se corre ao vincular a redescoberta da América latina e a crise da vanguarda, é a condenação in limine de toda vanguarda, inclusive aquela, já histórica, e cuja contrapartida é a defesa de tendências conservadoras ou superadas da arte em nosso continente, ou em outras palavras, estagnação] (Morais 1978b). Traducción del autor.
- 917 El CAYC se lleva el primer premio en esta bienal por la propuesta colectiva conceptualista *Signos en ecosistemas artificiales* (1977), compuesta por diversas propuestas del Grupo de los trece, muchas de ellas dirigidas a la cuestión latinoamericanista. Alfredo Portillos presenta *Rituales latinoamericanos* (1977), un altar con velas y flores, como espacio sagrado y ritual para ceremonias de distintas religiones; Clorindo Testa, *La peste en la ciudad* (1977), una instalación mural pictórica con elementos de barajas de naipes; Jacques Bedel muestra sus *Libros, naturaleza y residuos arqueológicos americanos* (1977) y sus *Cubos arqueológicos* (1977), propuestas que juegan con el concepto de ruina y evidencia arqueológica en forma de objetos-libros y artefactos; Jorge González Mir presenta *Factor interespecífico* (1977), una instalación con jaulas con pájaros recortados; Glusberg lleva *Signos y ecosistemas artificiales* (1977), un conjunto de piezas que en forma de señalética hablan del propio conjunto y sus elementos; Leopoldo Maler monta *La última cena* (1977), una gran instalación donde trece corderos de acrílico están suspendidos sobre una mesa con sillas, rodeada de alambre de púas; Luís Bénédict expone *Laberinto*

una serie de exposiciones y encuentros de arte y crítica, como el “I Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos” de Caracas, o la próxima “I Bienal Latinoamericana” de São Paulo, que se comenta en lo siguiente⁹¹⁸. Demuestra, por tanto, que ya en el momento que se produce, algunos agentes críticos son plenamente conscientes del carácter coyuntural del auge de la discusión sobre el arte latinoamericano.

La tendencia al alza de la discusión latinoamericanista se hace paulatinamente evidente como una cuestión pasajera, temporal; pero al mismo tiempo también es vista por algunos agentes como un asunto a cooptar, para ganar visibilidad en el campo cultural de la región. Entre esos movimientos que buscan el destaque, se encuentran los que el CAYC de Buenos Aires lleva a cabo de manera programática. Justo antes de la “I Bienal Latinoamericana” de São Paulo se celebra en Buenos Aires el Simposio Latinoamericano de Crítica de Arte, durante la primera mitad de noviembre. Está organizado precisamente por Glusberg, quien aparte de dirigir el CAYC, también es presidente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (ACA), y acaba de obtener una vicepresidencia de la AICA: la primera para una latinoamericano⁹¹⁹. El afán de este crítico y comisario argentino por sobresalir consigue insertar sus proyecto artístico y teórico entre los eventos de la crítica en Caracas y São Paulo. Así da cuenta de ello Morais:

Después del campeonato mundial de fútbol, después del Concurso Miss Mundo, Argentina ganaba un nuevo campeonato: el de los Simposios de arte latinoamericana. Y ganó con organización, osadía y dinero. Ganó con la garra y la rapidez de decisiones de Jorge Glusberg, el “Kempes” de la crítica argentina. Glusberg [...] no se contenta con victorias aisladas. Quiere el campeonato.⁹²⁰

para ratones blancos, Proyecto para huevos, Lo superartificial, y Pato, todas de 1977, instalaciones y montajes en los que explora las relaciones de la tecnología con elementos naturales y de la cultura tradicional argentina; Luis Pazos presenta la acción *El arte es un modo de vivir: Praxis* (1977) – también conocida como *El sembrador* (Davis 2012, 137) –, en la que realiza actividades en un jardín con plantas; Vicente Marotta realiza *Más y mejores alimentos para el mundo* (1977), una instalación con alimentos etiquetados de un modo homogéneo como “productos argentinos”; y Victor Grippo presenta *Energía vegetal* (1977), una gran mesa con patatas conectadas a un voltímetro por cables que llegan hasta el techo, y *Analogías con la ciencia* (1977), otra mesa con las mismas proporciones con material de laboratorio (FBSP 1977, 77-78; Herrera 2013, 44-53).

- 918 En esos eventos, como puede apreciarse, se producen interesantes intercambios, a dos bandas, como el de Morais con Rodríguez Prampolini, o incluso a tres o más. Aracy Amaral responde poco después al artículo de Morais, observando que el interés por lo latinoamericano no es un tema tan reciente, y por tanto, se trata de algo más que de una “moda”; sin embargo, la crítica *ad hominem* – Amaral acusa a Morais de haber copiado argumentos de Juan Acha – despierta un intercambio de orden personal que no hace sino abundar en lo ya expuesto, sin aportar nuevos argumentos a la discusión sobre cómo y por qué América Latina está en boga en el campo del arte internacional, más allá de las fronteras continentales (Amaral 1978; Morais 1978c).
- 919 Desde estos cargos, Glusberg da una importancia esencial a la presencia de críticos extranjeros en Buenos Aires. Allí acuden, entre otros, el norteamericano Gregory Battcock, la presidenta de honor de la AICA, la polaca Wladyslawa Jaworska, y el director de la Fundació Miró, el español Francesc Vicens (Amarante 1978). El listado completo de críticos no argentinos es el siguiente: Rhada Abramo, Roberto Aguilar, Aracy Amaral, Leonor Amarante, Walter Zanini, Frederico de Morais, Mario Barata, Alberto Beuttemuller, Eduardo de Oliveira, Luis Rodríguez Alves, Roberto Pontual, Carlos von Schmidt (Brasil); Ronald Kay (Chile); Alberto Sierra (Colombia); Jorge Severino (Dominicana); Raúl Chávarri, Francesc Vicens (España); Gregory Battcock, Bárbara Duncan, Donald Goodall (Estados Unidos); Jean Louis Pradel (Francia); Juan Acha, María Elena Blanco, Luis Pérez Flores, Marco Díaz, Óscar Olea (México); Enrique Careaga, Osvaldo González Real (Paraguay); Wladyslawa Jaworska (Polonia); Angel Kalenberg, María Luisa Torrens (Uruguay); Margarita D’Amico, Carlos Silva (Venezuela). Disponible en: <<https://www.arteuna.com/AsociacionCriticos/jornadas.htm>> [Consultado 20 de abril de 2020].
- 920 [Depois do campeonato mundial de futebol, depois do Concurso Miss Mundo, a Argentina ganhava um novo campeonato: o dos Simpósios de arte latino-americana. E ganhou com organização, ousadia e dinheiro. Ganhou com a garra e a rapidez de decisões de Jorge Glusberg, o “Kempes” da crítica argentina. Glusberg [...] não se contenta com vitórias esparsas. Quer o campeonato] (Morais 1978d, s.p.). Traducción del autor.

A pesar de estas palabras cargadas de ironía, Morais posteriormente trata de las exposiciones que se celebran en paralelo al encuentro de la crítica en Buenos Aires, “Arte Argentina 78” y “La joven generación”. De ellas, no puede sino comentar que las propuestas del Grupo de los trece del CAYC tienen una presencia destacada, basada en su valor artístico y no solo en el propagandístico, tan bien trabajado por Glusberg. Aunque, “contra el voto de Glusberg”, el premio entregado en “Arte Argentina 78” lo recibe Liliana Porter, Morais señala específicamente el alto nivel de las propuestas conceptualistas de Vicente Marotta, Luis Benedit, Victor Grippo y Leopoldo Maler – del Grupo de los trece –, quienes según su criterio podrían haber ganado igualmente (Morais 1978d, s.p.).

En todo caso, más allá de las pugnas por la visibilidad, y de la presencia de unas prácticas artísticas conceptualistas que, bajo el apoyo de Glusberg – y a pesar de él, por la reacción adversa que suscita entre sus pares en la crítica – se destacan como interesantes dentro de la plástica latinoamericana, Morais ubica el simposio porteño como “el cierre de un ciclo” que había empezado años antes, en 1975, con el encuentro de Austin (Morais 1978d), seguido de los eventos listados en la tabla cronológica – figura 291 –. Certifica, por tanto, la saturación de la discusión latinoamericanista, aún antes del último de sus grandes encuentros en la “I Bienal Latinoamericana” de São Paulo. En base a esa atiborrada genealogía de eventos, el brasileño se pregunta en qué ha avanzado la cuestión. Valora positivamente el esfuerzo discursivo de una nueva generación de agentes, pero señala que la teoría avanza hacia un lado, mientras que la práctica lo hace hacia otro. También, vinculando el campo del arte con el contexto, se cuestiona si el interés sobre las artes de América Latina, que se produce en paralelo al “agravamiento” de la situación política regional, no estará “sirviendo para encubrir las profundas dificultades vividas por los artistas latinoamericanos”, ya que sugiere una “normalidad” muy alejada de la situación real. Aboga, finalmente, por un periodo de “sedimentación”, en el que todos los agentes – incluidas las instituciones nacionales e internacionales – colaboren en la “objetivación” de las distintas posiciones sostenidas hasta el momento (Morais 1978d, s.p.).

Como aspecto tangencial, y en relación con España, cabe destacar que al encuentro de la crítica en Buenos Aires acude Francesc Vicens, director de la Fundació Miró de Barcelona⁹²¹. Este, entrevistado en prensa, da cuenta de la “preponderancia de las preocupaciones conceptuales que en su momento dieron origen a lo que se llamó Arte Conceptual”⁹²² dentro del arte argentino; para el español, en Argentina lo conceptual se hace visible incluso en la pintura (Andrés 1978, s.p.). De este modo, Vicens, como ha sido antes apuntado en Morais, da cuenta de la influencia indiscutible del arte conceptualista en el campo del arte de la segunda mitad de los setenta, como un modo de hacer antes que un estilo o tendencia. Asimismo, en la entrevista se le pregunta por su opinión por las relaciones artísticas entre España y América Latina, a lo que Vicens contesta desviando la respuesta hacia la discusión latinoamericanista:

921 La Fundació Miró, creada en 1975, en 1977 alberga la exposición “América Latina’76”, así como el “7º Encuentro Abierto de Vídeo”, ambos organizados por Glusberg desde el CAYC. Véase en este mismo bloque, el subapartado 3.1.2., “El CAYC de Jorge Glusberg: difusión a toda costa”.

922 Nótese cómo el crítico español utiliza un tiempo pasado para hablar del arte conceptual.

Es un tema que fue planteado pero no debatido en el simposio. Se planteó, justamente, si podía hablarse de un “arte latinoamericano”, cuáles serían las características del mismo. Yo se lo planteé públicamente a Goodall y él rehusó contestar, adujo que creía necesario el trabajo de una generación para acceder a una respuesta definitiva. Yo puedo decirle que es cierto que los lenguajes artísticos tienen un carácter universal debido a la velocidad de las comunicaciones, pero personalmente me parece que los artistas que llegan a crear una obra de carácter universal son aquellos que tienen las raíces más y mejor insertadas en lo local. (Andrés 1978, s.p.)

Aunque no atiende a la pregunta por la relación del arte en el eje Latinoamérica-España – y aumiendo que la falta de respuesta es ya una respuesta –, Vicens no parece dudar que haya un arte español, pero sí uno latinoamericano. Su aportación sobre la discusión latinoamericanista se basa en el ejemplo de Joan Miró: el arte debe ser universal, pero para ello debe estar anclado en lo local. No obstante, la crítica del arte de la región destaca cómo los críticos extranjeros – de Europa y los Estados Unidos – que acuden al encuentro de Buenos Aires “ignoran el arte latinoamericano”; en concreto, de la postura de Vicens, se dice que “culpa a los propios artistas latinoamericanos” por su desconocimiento fuera de la región, ya que para el español “el artista latinoamericano todavía no ha asumido su nacionalidad, sus raíces” (Amarante 1978). De nuevo las intervenciones de los críticos españoles quedan al margen de cualquier relación horizontal frente a la discusión latinoamericanista, por sus posturas externas, con cierto deje colonial, ante una crítica latinoamericana cada vez más radicalizada en sus perspectivas regionales, y prevenida ante la mirada exógena de los agentes extranjeros.

La última parada en este “itinerario del 78” de la crítica latinoamericana es en Brasil. Allí la Fundação da Bienal de São Paulo (FBSP) celebra la “I Bienal Latinoamericana” durante los meses de noviembre y diciembre, acompañada de un simposio de la crítica coordinado por Juan Acha. Debe recordarse, como ha sido señalado en la revisión de las bienales paulistas de 1981 y 1983 organizadas por Zanini, que la Bienal de São Paulo está sumida en una crisis institucional debida al boicot sostenido por numerosos países y agentes artísticos desde el inicio de la represión dictatorial⁹²³. El campo del arte brasileño presiona durante los años setenta para una reformulación del modelo de las bienales⁹²⁴, que Amaral y Pedrosa, entre otros agentes, defienden que debe ser latinoamericanista (López, M.A. 2014, 92). En 1978 la FBSP realiza un golpe de efecto que pretende revitalizar la institución, y de este modo se decide celebrar una bienal extraordinaria – que, sustituyendo a la Bienal Nacional, debe encabalgarse los años pares con las Internacionales en los impares, en caso de una continuidad que no se produce –. El carácter del evento debe ser latinoamericano, temático y especulativo, enlazándose así con la discusión regional en boga⁹²⁵.

923 Véase el subapartado 3.2.3., “Las Bienales de São Paulo de Walter Zanini: éxito y disolución de un modelo integrador”.

924 Recuérdese cómo ya en 1969 Zanini propone, aunque desde su postura siempre ponderada no trata de generar un revuelo con ello, que el modelo de la Bienal de São Paulo debe reconducirse hacia un funcionamiento con un relato curatorial, antes que con representaciones nacionales (Zanini, W. 1969a).

925 Miguel Ángel López presenta la “I Bienal Latinoamericana” de São Paulo (1978), junto al “Coloquio de Arte No-objetual y Arte Urbano” (1981) organizado por Acha en Medellín, como ejemplos tempranos de bienales que se alzan en contra de un relato historiográfico, dirigido desde el norte e internacionalmente asentado, de este tipo de eventos. López cita a Rachel Weiss, quien señala la Tercera Bienal de la Habana de 1989 “como el cambio de paradigma” en las bienales globales, al introducir tres procesos: “el abandono del modelo de representaciones

Una primera propuesta para la bienal latinoamericana incluye como temas “el fenómeno artístico continental en 4 enfoques: lo pre-hispánico; el choque de las culturas (o el transplante); la resistencia agraria; el internacionalismo (a partir de lo local)”⁹²⁶, junto a propuestas sobre el arte barroco hispanoamericano, sobre música y danza, y sobre la “implantación” de valores artísticos. Sin embargo, se acaba imponiendo un tema único, “Mitos y Magia”, subdividido según el origen racial de los participantes – “indígenas”, “africanos”, “euroasiáticos” o “mestizos” –. Este tema único es propuesto por el Conselho de Arte e Cultura (CAC), órgano consultor que asiste a la FBSP, en desatención a las sugerencias iniciales. Asimismo, esta bienal no tiene premios, ni está orientada por delegaciones nacionales⁹²⁷. La estructura es rápidamente criticada, y Acha, que aparte de organizar el encuentro de la crítica colabora en la redacción de la normativa de la bienal, justifica la propuesta temática en un comunicado en prensa emitido durante el periodo de organización. Considera que el tema “Mitos y Magia” no ha sido una imposición, sino una decisión afortunada que permite “el descubrimiento de los hilos conductores ocultos en la sucesión de rupturas artísticas”, más allá de los habituales conjuntos artísticos nacionales o por “géneros, épocas o tendencias, tan anacrónicos y tan queridos por el comercio del arte, los historiadores y los críticos” (FBSP 1978d, s.p.). De este modo, se desea que la bienal se abra a la investigación antes que al “escaparate” de los premios; los mitos y la magia sirven – o deberían servir – de substrato al latinoamericanismo, si tomados desde una perspectiva no superficial y folclórica (FBSP 1978d, s.p.).

Pero a finales de 1978 la discusión latinoamericanista está desbordada por posicionamientos adquiridos y enfrentados a lo largo de los ya muchos encuentros de la crítica. Y los problemas institucionales de la Bienal de São Paulo no hacen sino complicar más la situación. Ya desde la propia ideación, la “I Bienal Latinoamericana” resulta muy controvertida, como se adivina en la constante necesidad de los organizadores de justificar el tema y la estructura. Meses antes de la inauguración, tanto la crítica como los artistas publican en prensa numerosos artículos que destacan la desorganización generalizada⁹²⁸, así como la exotización de lo latinoamericano producida por el tema escogido (Abramo 1978a). La FBSP presenta además problemas financieros; se extiende la información de una posible ausencia de fondos, que la organización también se ve obligada a desmentir (FBSP 1978c). Este conjunto de tensiones produce dimisiones

nacionales” y premios, la “introducción de un tema curatorial”, y la “creación de plataformas de discusión” (López, M.A. 2014, 85-88). Para López estos aspectos ya están presentes en São Paulo y Medellín. La “Bienal Latinoamericana” de São Paulo, sin embargo, resulta fallida en muchos sentidos, como se revisa a continuación, y el “Coloquio de Arte No-Objetual” de Medellín, aún en la genealogía de las Bienales Coltejer de 1968, 1970 y 1972, no supone una continuidad de las mismas, ni se proyecta hacia los años siguientes.

- 926 [o fenômeno artístico continental em 4 enfoques: o pre-hispânico; o choque das culturas (ou o transplante); a resistência agrária; o internacionalismo (a partir do local)]. Traducción del autor. Estos temas se recogen en un *Relatório de reunião* [Acta de reunión], documento mecanografiado fechado a 11 de septiembre de 1977, con la presencia de Damián Bayón, Aracy Amaral y Fabio Magalhães. Arquivo da Bienal de São Paulo, Classe 2 – Gestão de Evento, 2.1 – Planejamento, Pasta 612-9.
- 927 La “I Bienal Latinoamericana” no tiene premios, para evitar el “sentido paternalista de ese acto colonialista de regalar a cambio de algo más profundo nuestra libertad” [sentido paternalista [...] desse ato colonialista de presentear em troca de algo mais profundo nossa liberdade cultural] (CAC 1978, 21). Traducción del autor. Estos intentos de librarse del “paternalismo” y las representaciones nacionales son, en la práctica, poco efectivos: ese mismo texto de presentación de la bienal subraya las dificultades de organización, pues los países no responden a la propuesta temática, sino insisten en presentar sus delegaciones bajo parámetros nacionales.
- 928 Por ejemplo, se intenta organizar un encuentro de agentes para elegir la representación brasileña (FBSP 1978a) que resulta inconcluyente (Morais 1978a).

y desistimientos en los organismos organizadores – FBSP y CAC –⁹²⁹, que acabarán por obligar, en los años siguientes, a una muy reclamada renovación de las Bienales de São Paulo⁹³⁰.

Tales discusiones se agravan en el simposio de la crítica que se celebra en paralelo a la bienal, los días 4 al 6 de noviembre de 1978. El programa consta de una mesa alrededor del tema general, “Mitos y Magia”, seguida de dos mesas sobre “Problemas generales del arte latinoamericano”, entre los cuales destacan asuntos clave como el consumo, la importación, lo popular o lo urbano. El último día por la tarde, el presidente de la FBSP encabeza una mesa final con el título “Propuestas para la II Bienal Latinoamericana”. Como se ha anotado, y como consecuencia de las graves desavenencias producidas en el simposio, esa segunda bienal no llega a celebrarse. A las sesiones del simposio acude la plana mayor de la crítica de arte en la región⁹³¹, pero también hay grandes ausencias, como la de la uruguaya María Luisa Torrens, que considera “inadmisibles” la desatención hacia Uruguay y previene ante unos “resultados incompletos” (Anónimo 1978a). La prensa retrata el simposio como con poca asistencia, pero con mucha polémica. Entre las intervenciones, destacan sobre todo las de una Traba siempre llamativa, que dice “no a la Bienal”, siendo sus palabras recibidas entre aplausos; la argentino-colombiana critica la desorganización, la importancia dada a agentes traídos del extranjero – como ella misma, a quien le han pagado un vuelo desde Madrid, como expone públicamente –; y especialmente clama contra el “colonialismo latinoamericano” de la Bienal, que da preponderancia a Argentina, Brasil y Venezuela frente a naciones más pobres (Anónimo 1978b; 1978c; 1978d)⁹³².

En São Paulo, el enconamiento de la cuestión latinoamericanista es evidente. La discusión no se ve enriquecida, pues se insiste en las mismas diatribas que vienen señalándose en el periplo de encuentros de la crítica. Simplemente se corporeiza un final anunciado, aunque no por ello menos desilusionante. El brasileño Roberto Pontual, por ejemplo, destaca la “maratón” de la crítica en el periodo de efervescencia de los últimos años, describiendo como resultado un sentimiento de “frustración”, que explica por una sensación de “fin de ciclo” – tal y como apunta también Moraes, véase más arriba –, y por una “confortable incomodidad” de los críticos y las críticas de arte, desde la cual “perdidos entre palabras no conseguimos ver la obra de arte” (Pontual 1978a, s.p.). Este último punto es relevante: las prácticas artísticas quedan subsumidas por la efusión

929 Dimiten de la FBSP Ernestina Karman, periodista y crítica de arte del periódico *Folha da Tarde*, y Antonio Lizárraga, artista (FBSP 1978c). Aracy Amaral, presente en la primera reunión organizativa del CAC, se retira (FBSP 1978b).

930 En 1980 la FBSP, que como ha sido descrito viene arrastrando una crisis institucional continuada, celebra unas elecciones para renovar la cúpula. Vence Luiz Diederichsen Villares, quien no pertenece al núcleo conservador de la anterior Comissão de Arte e Cultura (CAC) para la Bienal. Por tanto, su elección, además de producir algunas dimisiones como la de Wolfgang Pfeiffer, crítico y miembro de la anterior CAC, sirve para hacer una renovación de los postulados y estructuras del evento de arte. A pesar de ello, en 1980 se decide no celebrar una “II Bienal Latinoamericana”, ante las deudas dejadas por el equipo saliente (Anónimo 1980). Será Villares quien proponga a Zanini ser el comisario de las próximas Bienales Internacionales. Véase el subapartado 3.2.3., “Las Bienales de São Paulo de Walter Zanini: éxito y disolución de un modelo integrador”.

931 Entre otros, Traba, Romero Brest, Guillermo Whitelow, Ernesto Sábato, Glusberg, Darcy Ribeiro, Pedrosa, Radha Abramo, Amaral, Roberto Pontual, Mário Barata, Mirko Lauer, Ivo Mesquita, Frederico Moraes y el propio Acha.

932 Para una descripción pormenorizada de las polémicas puede consultarse la tesis de posgrado de José de Ribamar Nascimento, especialmente el apartado “A Crítica e o Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal: a Polêmica em Questão” [La crítica y el Consejo de Arte y Cultura de la Fundación de la Bienal: la Polémica en Cuestión] (Ribamar 2011, 49-74).

discursiva de las polémicas, y solo son destacadas de manera tangencial por la crítica, perdida en sus propias diatribas. Aún cuando se comentan trabajos y artistas, el empeño es puesto en destacar las ausencias y los desajustes, con tanta o más insistencia que las presencias y los aciertos (Pontual 1978a, s.p.).

En la maraña de la crítica a la “I Bienal Latinoamericana” incluso se hace difícil encontrar comentarios analíticos sobre las artes expuestas, entre tanta literatura enfocada a discusiones generalistas sobre la cuestión latinoamericana. El crítico brasileño Alberto Beuttenmuller redacta un panorama general de la bienal, que consiste más en una enumeración descriptiva que en un análisis de los contenidos; en él se lista gran parte de los más de 150 artistas participantes, de 14 países⁹³³, destacando que 47 son brasileños (Beuttenmuller 1978). Cabe destacar que entre los trabajos exhibidos se mezclan los de artistas con los de otros agentes no profesionales, venidos del campo de la artesanía, pero también de ámbitos religiosos como la santería, en una división que Pontual describe como la yuxtaposición de la “norma erudita” y el “nivel de lo espontáneo” (Pontual 1978b). Debido a ello, en general predominan los medios tradicionales, las artesanías y los objetos manufacturados. Y hay una especial presencia de la pintura y la escultura, con destacadas figuras como el argentino Xul Solar o el uruguayo Luis Alberto Solari⁹³⁴. Entre lo más reseñable, y pese a que la estructura de la bienal se plantea como sin representaciones nacionales, se comentan algunos conjuntos por países, dejando a la vista el poco éxito de la propuesta curatorial, que pretendía deshacer el esquema por estados bajo el tema general. Entre las delegaciones nacionales destaca la propuesta de Bolivia, que aúna trabajos pictóricos sobre la coca con un audiovisual de Enrique Arnal, compuesto por materiales documentales e informativos sobre las tradiciones del país en relación a esta planta (Abramo 1978b; Lemos 1978). También la de México, que trabaja el mito de la muerte, pero que queda empañada bajo la potencia exotizante de la fuerte identidad que precede al imaginario de este país, resultando en una propuesta “insuficiente para dar visión correcta de las fuerzas míticas y mágicas que recorren tan profundamente la vida diaria y la expresión artística mexicana”⁹³⁵.

En la literatura de la recepción, y a pesar de las reticencias de una parte de los agentes críticos, sobre todo cobra relevancia el trabajo de los artistas argentinos, con un marcado carácter conceptualista. Marta Minujín presenta su *Obelisco acostado* (1978), un juego de transferencias y dislocaciones con el obelisco de la Plaza de la República de Buenos Aires, tomado como un monumento mítico que se desterritorializa y reterritorializa al instalarse en São Paulo – figura 292 –. Minujín exhibe una maqueta a gran escala – 50 metros de longitud –, en la que se puede entrar para observar en la zona de la cúspide un audiovisual en vídeo y film de 8mm con imágenes de obeliscos y entrevistas a transeúntes porteños, que comentan el sentido sociocultural de ese monumento (De Freitas-Valle 1978). También son destacados como importantes los trabajos

933 Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, El Salvador, Ecuador, Honduras, México, Paraguay, Perú, la República Dominicana, Venezuela y Uruguay (Ciccacio 1978).

934 Aunque otros representantes de la plástica latinoamericana de vanguardias que podrían coincidir perfectamente con el tema de la bienal, no están presentes, como Joaquín Torres-García, Wilfredo Lam, Roberto Matta José Luís Cuevas, Fernando de Szyszlo, Antonio Berni o Fernando Botero (Pontual 1978b).

935 [Mas o conjunto reunido terminou insuficiente para dar visão correta das formas míticas e mágicas que percorrem tão profundamente a vida diária e a expressão artística mexicana] (Pontual 1978b). Traducción del autor.

del Grupo de los trece del CAYC, que aporta una propuesta colectiva sobre el mito del oro, relacionándolo con la sociedad de consumo contemporánea – figura 293 –; y los de Liliana Porter, que expone unos murales hechos con serigrafías de pequeños objetos cotidianos, y fragmentos de objetos, titulados *Los juegos peligrosos* (1978) (Lemos 1978; Pontual 1978b; Bonanni 1978, 41). Las prácticas con nuevos medios y de carácter conceptualista conforman la más destacable representación, traída desde Argentina. En el momento en que la discusión latinoamericanista entra en crisis, la voluntad de institucionalización de este tipo de prácticas en ese país parece finalmente tener resultados, adquiriendo los máximos reconocimientos en el territorio latinoamericano.

Alrededor de la “I Bienal Latinoamericana” se presenta un complejo entramado de posiciones. Por un lado, la crítica se debate en la agotadora defensa de las distintas causas y perspectivas latinoamericanistas. Por su parte, las prácticas artísticas, se encuentran inestables, entre la incómoda pero indiscutible aparición de los conceptualismos, y el fomento de un arte de corte tradicional en el que el carácter mítico del territorio latinoamericano cobra un papel esencial. En esa matriz de tensiones, Zanini aporta una visión descentrada y particular del panorama, en base a su entendimiento internacionalista, progresista e inclusivo del arte:

Lo que he concluido de varias declaraciones de artistas y críticos latinoamericanos ha sido frecuentemente la falta absoluta de concienciación del cambio radical que tuvo lugar en la esfera de la producción artística, sobre todo en la década de 70. Lo que se dice, generalmente, solo tiene que ver con el arte tradicional y la estructura correspondiente en que reposa [...] Mientras las nuevas poéticas ganan cuerpo en todos los hemisferios, sin restricción de fronteras, demostrando una extraordinaria mentalidad, aquí todavía estaremos probablemente, en la búsqueda nostálgica de estimulantes arcaicos, o si no, confortablemente instalados en sistemas desfasados.⁹³⁶

El planteamiento de Zanini destaca la cerrazón de una crítica latinoamericana que, ensimismada en la discusión regionalista, no atiende ni al arte ni a la contemporaneidad. Más allá de cualquier militancia y alzamiento contra la dependencia del arte de vanguardia europeo o estadounidense, la propuesta de este crítico brasileño puede calificarse como preclara ante una globalización incipiente. Para Zanini deben unificarse las nuevas y las viejas maneras de hacer arte, y las influencias internas y externas, pues todas ellas forman parte de la tradición latinoamericana. En este sentido, se acerca a Glusberg y a Morais. Sin duda, tanto su postura teórica como su posicionamiento independiente ante la gran polémica latinoamericanista, resultan claves para ser invitado al comisariado de las siguientes Bienales de São Paulo.

Frente a la presencia destacada del arte conceptualista argentino en la “I Bienal Latinoamericana”, que representa el éxito de un proyecto institucionalizador de la vanguardia de ese país, los

936 [O que tenho concluído de vários depoimentos de artistas e críticos latinoamericanos tem sido frequentemente a falta absoluta de conscientização da mudança radical que se operou na esfera da produção artística, sobretudo na década de 70. O que se diz, geralmente, só tem a ver com a arte tradicional e a estrutura correspondente em que repousa. [...] Enquanto as novas poéticas ganham corpo em todos os hemisférios, sem restrição de fronteiras, demonstrando uma extraordinária mentalidade, aqui ainda estaremos, provavelmente, à procura nostálgica de estimulantes arcaicos, ou então, confortavelmente instalados em sistemas desfasados] (Ciccacio 1978). Traducción del autor.

planteamientos de Zanini, uno de los agentes brasileños que más decididamente apoya la experimentación, el conceptualismo y los nuevos medios, aparecen como marginales en el campo del arte de Brasil. Junto a esta excepción en la teoría, merece la pena destacar otra en la práctica artística brasileña. Se trata de un evento puntual, paralelo a la bienal oficial, que se articula en torno al núcleo de artistas conceptuales y experimentales de São Paulo. En un ambiente en el que la crítica se debate entre el *boom* y la decadencia de la discusión latinoamericanista, se celebra “Mitos Vadios” [Mitos ociosos, Mitos holgazanes] (1978), una propuesta colectiva en un aparcamiento de la Rua Augusta de São Paulo – figura 294 –⁹³⁷. Este evento efímero se abre a la ciudad como un “espacio de ocio”, en el que se llama a artistas y transeúntes a colaborar en actividades organizadas por “un grupo de artistas, desvinculado de galerías y promociones como la Bienal” (Leitão 1978, s.p.). Coordinados por Ivaldo Granato, numerosos agentes⁹³⁸ realizan propuestas para encarnar una postura crítica ante el mercado y el sistema del arte, contra la conversión del arte en objetos de consumo, y frente a una teoría y una crítica artísticas que desatienden sistemáticamente a este tipo de prácticas, por posicionarse contra la situación sociopolítica y cultural. En este sentido, Granato expresa en prensa su queja ante la desatención, al decir que el sistema-arte “solo nos da [a los artistas] las paredes” (Leitão 1978, s.p.).

“Mitos Vadios” toma la forma de una larga performance o *happening* colectivo, en la que no se sabe qué hará cada artista de antemano (Anónimo 1978e) – figura 295 –. Las acciones son muy variadas. Por ejemplo, Hélio Oiticica se pasea vestido estrafalariamente por el recinto, haciendo gestos sexuales con el cuerpo y la lengua, y lanzando al aire opiniones críticas sobre el sistema-arte, en una acción que denomina *Delirium Ambulatorium* (1978). También se publica un texto suyo en prensa, con instrucciones para una propuesta a realizar que consiste en tres partes: un “caminar por la periferia del área-baldío demarcada durante la duración de la performance: caminar hacia y desde sin linealidad”⁹³⁹; la utilización de uno de sus *Parangolés*, buscando que toque la piel de cuerpos diversos; y traer de Rio de Janeiro “fragmentos-tokens”, tales como agua de Ipanema, asfalto de la Avenida Presidente Vargas, o tierra del Morro da Mangueira (Oiticica 1978). Otro artista, José Roberto Aguilar, ataca con una catana bolsas plásticas con títulos como “Omisión cultural”, “Buen gusto” “Paquete cultural” o “Crítica colonizada”⁹⁴⁰. Julio Plaza distribuye unos pequeños papeles con eslóganes críticos con el sistema-arte, a medio camino entre el volante propagandístico, la crítica institucional y la poesía visual – figuras 296a y 296b –, así como una encuesta sociológica sobre el campo del arte – figura 297a y 297b –, ayudado por

937 Aunque la actividad está inicialmente planeada para el 5 de noviembre, finalmente llueve, y se acaba celebrando una semana después, el día 12 (Almeida 2008, 68).

938 Participan del evento Gabriel Borba, Artur Alipio Barrio, Mauricio Fridman, Claudio Tozzi, Hélio Oiticica, Luiz Fernando, Ibanez, Antônio Dias, Sérgio Regis, Ubirajara Ribeiro – quien también está presente en la Bienal Latinoamericana –, Rui Pereira, Francisco Iñarra, Genilson Soares, Olney Kruse, Regina Vater, Gretta, Alfredo Portillos y Marta Minujín – también presentes en la Bienal –, Lúcia Pape, Rubens Gerschman, Julio Plaza y Regina Silveira, estos dos últimos presentes fuera de programa.

939 [caminhar pela periferia da área-baldia demarcada durante a duração da performance: caminhar to and from sem linearidade] (Oiticica 1978). Traducción del autor.

940 Klintowitz señala, en un reporte muy ácido: “Curiosamente, Aguilar es el artista que hacía videocassete con equipamiento importado y que raramente los mostraba en público, una vez que no existían lugares apropiados” [Curiosamente, Aguilar é o artista que fazia videocassete com equipamento importado e que raramente os apresentava ao público, uma vez que não existiam locais apropriados] (Klintowitz 2010, s.p.). Traducción del autor.

Regina Silveira y otros artistas⁹⁴¹. Ana Maria Maiolino ata con un cordel un saco de judías y otro de arroz, llamándolo al conjunto *Monumento al hambre*. Ubirajara Ribeiro presenta copias de obras de arte famosas, utilizándolas como dianas, entre ellas la *Mona Lisa* y las dianas de Jasper Johns. El propio organizador, Ivald Granato, aparece vestido de Ciccillo Matarazzo, fundador de la Bienal de São Paulo; recibido por Lygia Pape – quien también representa un personaje irónico, al que apoda “Aracy Peipi” –, el falso Matarazzo grita, desvelando el juego: “I am not Matarazzo”⁹⁴². El crítico de arte Jacob Klintowitz, presente en el evento, describe estas acciones, y destaca irónicamente la relación de “Mitos Vadios” con la “I Bienal Latinoamericana”:

En lo respectivo a la cuestión del mito... parece que no fue esta vez que Jung, Cassirer, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Mircea Eliade, recibirán una contribución más eficaz. Respecto a la crítica a la Bienal de São Paulo, me pareció interesante: ¿Cómo podría la Bienal de São Paulo converger con la expresividad ideológica de Hélio Oiticica? Y, respecto al propio mérito intrínseco del acontecimiento, cabrá al tiempo establecer la justa valoración.⁹⁴³

Ante la desatención de la crítica, ocupada en discutir el arte “serio”, los agentes conceptualistas se reúnen para celebrar un evento paralelo a las estructuras oficiales. Los heterogéneos conceptualismos paulistas presentan en “Mitos Vadios” posturas muy marcadas política e ideológicamente, abriéndose a una crítica institucional lúdica. Ofrecen al público un espectáculo que Rodríguez Prampolini habría calificado como nihilista y heredero de Dadá, rechazándolo. Pero siguiendo a Klintowitz, parece que la convergencia de la libertad creativa de estos agentes, y la salvaguarda de la línea histórica del arte regional planteada por la crítica en la cuestión latinoamericanista, son completamente incompatibles. El *boom* de la cuestión latinoamericana se resuelve, a finales de la década de los setenta, con dos marcadas líneas para el arte conceptual: su relegación a lo *subterráneo*, marginalizado e invisible, pero de indudable carácter contra-cultural; o a lo *institucional*, cuya potencia activista queda absorbida por el sistema-arte dependiente de las estructuras de poder.

941 Regina Silveira reconoce su letra en varios de los papeles que Julio Plaza reparte, por lo que participa de su confección. Es esta artista quien apunta que reparten también una encuesta sociológica sobre el distintos aspectos del campo artístico, denominada Perfil do sistema da arte em São Paulo [Perfil del sistema del arte en São Paulo]. Según entrevista inédita con la artista, realizada por el autor a través de email, 19 de noviembre de 2017.

942 Granato en principio quiere acudir en helicóptero al evento, aterrizando de modo espectacular; sin embargo el tiempo no lo permite, y al final llega en taxi (Almeida 2008, 73-74).

943 [Quanto à questão do mito... parece que não foi desta vez que Jung, Cassirer, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Mircea Eliade, receberão uma contribuição mais eficaz. Quanto à crítica à Bienal de São Paulo, pareceu-me interessante: como poderia a Bienal de São Paulo concorrer com a expressividade ideológica de Hélio Oiticica? E, quanto ao próprio mérito intrínseco do acontecimento, caberá ao tempo estabelecer a justa valoração] (Klintowitz 2010, s.p.). Traducción del autor.

3.3.3. *Fin de fiesta versus proceso en curso: dos modelos teóricos para intentar comprender qué pasa con el arte conceptual*

En el tránsito hacia los años ochenta, la discusión latinoamericanista está saturada. En Brasil, por ejemplo, Frederico Morais habla de una “fiesta” que se termina (Morais 1978d)⁹⁴⁴, mientras que Roberto Pontual da cuenta de un “sentimiento de frustración” frente a la “claridad y la proximidad de la conclusión de un ciclo” (Pontual 1978a). Esa sensación colectiva corre en paralelo al desenlace del proceso desarrollista en América Latina. El frenazo de las economías de la región en los setenta se agrava en la crisis de deuda de los ochenta, que conduce a gran parte de los países latinoamericanos hacia un estancamiento. El apoyo estatal y de las élites industriales a la cultura de vanguardia, bastante efervescente en las décadas anteriores, disminuye en consecuencia, arrastrando al campo artístico – tanto al “circuito institucional” como a los eventos de arte y crítica de arte – a una reducción de medios y oportunidades. Comparados con los setenta, los ochenta suponen el final de una etapa regida por el ideario modernizador del progreso, y el inicio de otro ciclo, “basado en el fallo” y la “anti-utopía” (Mosquera 1995, 12).

En general, el campo cultural sud-atlántico está ahora conectado entre sí y con el resto del mundo, en un proceso de globalización que ya se perfila de manera nítida. Como discute ampliamente la crítica artística internacional, la vanguardia parece agotada (Combalía et al. 1980), y el arte es apreciado cada vez más como un objeto de consumo o un bien de inversión. Emerge un renovado apoyo a los modos de hacer tradicionales, que casan bien con la implementación de un sistema artístico-mercantil local e internacional. Este avanza en los grandes núcleos urbanos de muchos países, incluyendo a los del espacio sud-atlántico, donde aparecen galerías, ferias y otras instancias de distribución y comercialización del arte. En España también aparece un *sentimiento de fin de ciclo cultural*, aunque por otras causas distintas a las latinoamericanas. El país entra en un proceso de “transición democrática”, en el que se adhiere a las estructuras sociales y políticas europeas (Vilarós 1998, 5-6). Tras la muerte de Franco se produce un periodo de “euforia” y “entusiasmo” (Brea 1989; Albarrán 2008; Verdú 2018). Pero el continuismo institucional respecto a la dictadura entra en conjunción con el fracaso de la oposición cultural al franquismo por recuperar el relato de un proyecto vanguardista nacional, cooptado por el régimen durante las décadas anteriores. Desde ese “desencanto”, y en consonancia con el “pacto del olvido” (Vilarós 1998, 15-16), se deja de lado la valoración del arte desde sus aspectos analíticos y críticos frente al contexto. En su lugar, el reconocimiento se marca por indicadores comerciales y el vaivén de las tendencias internacionales.

El arte conceptual se debate entre dos procesos contrapuestos. Por un lado, uno de *institucionalización*, adquiriendo una atención teórica y mercantil que no necesariamente tiene consecuencias positivas. Al contrario, se hace habitual acusar a los conceptualismos de una caída

944 Ya en 1975 Morais publica un volumen recopilatorio de sus textos críticos, que en el título da cuenta del agotamiento del momento vanguardista: *Artes plásticas: a crise da hora atual* [Artes plásticas: la crisis del momento actual] (Morais 1975).

en contradicciones, como la de postularse como un arte anti-sistema que, renunciando a sus principios, es paulatinamente absorbido por el mercado y las instituciones; o también se señala que en los conceptualismos, el intento de buscar una aproximación entre el arte y la vida ha sido un proyecto fallido, resuelto en un reconocimiento de la incapacidad de este tipo de prácticas por cambiar el estado de las cosas, y en una falta de entendimiento y un alejamiento respecto a la sociedad (Rodríguez Prampolini 1978, 10; Marchán 1972, 302; Godfrey 1998, 241-271; Lippard 1973, 369). Pero desde otra perspectiva, puede decirse que el arte conceptual también experimenta un proceso de *soterramiento*. Las prácticas que se mantienen fieles a los principios conceptualistas quedan en los márgenes del campo artístico, como trabajos contra-culturales, por debajo de la línea de flotación marcada por las nuevas instancias de mercado y reconocimiento institucional. Ambos procesos son a la vez causa y consecuencia de ese sentimiento generalizado de final de ciclo, que contamina tanto la práctica, en base a un reconocimiento de la crisis del proyecto artístico-vanguardista, como a la teoría, desde una saturación de las discusiones mantenidas a lo largo de los setenta – centradas en los ejes tradición-vanguardia e identidad-dependencia, revisados en los subapartados anteriores –.

En un ejercicio de esquematización, simplificador pero también útil como herramienta analítica, ambos procesos – institucionalización y soterramiento – pueden asociarse a dos modos diferentes de entender qué es el arte conceptual. La *institucionalización*, ligada a un sentimiento fuerte de final de ciclo, y por tanto a una historiografía deudora de un concepto lineal-arborescente propio de la tradición moderna, supone que las prácticas conceptualistas son una última tendencia de vanguardias, un último “ismo” o estilo. Al entrar en crisis el proyecto vanguardista, el arte conceptual, leído como su colofón, decae en consecuencia. Por tanto, el supuesto “final” de los conceptualismos tiene su origen en causas intra-artísticas, intrínsecas a este tipo de prácticas, y solo en un segundo lugar, en condiciones externas, como el contexto sociopolítico o la construcción de un relato historiográfico conservador o dirigido por el mercado. En este tipo de aproximaciones, la teoría y la crítica de arte usan habitualmente términos como el de “agotamiento” (Leirner 1985, 13; Marchán 1997, 319; Haro 2016, 84-85), y tiempos verbales pretéritos⁹⁴⁵ para referirse al arte conceptualista – tanto en el periodo de estudio como en décadas posteriores –. Ese “agotamiento”, producido en el interior del arte conceptual, aparece como una consecuencia última de los excesos lúdico-dadaístas (Rodríguez Prampolini 1978) u opositivo-ideológicos (Tàpies 1973; Marchán 1997) de la vanguardia.

Por ejemplo, en España, la sensación de “fin de fiesta”⁹⁴⁶ respecto a los conceptualismos puede rastrearse hasta los primeros setenta. Ya ha sido anotado cómo en la primera ampliación de *Del arte objetual al arte de concepto*, publicada en 1974, Simón Marchán se refiere brevemente a los Encuentros de Pamplona (1972) como “frustrados y frustrantes” (Marchán 1997, 280), opinión que que acaba por extenderse en los primeros ochenta cuando Francisco Calvo Serraller define

945 Recuérdese cómo el español Francesc Vicens emplea el tiempo pasado cuando se refiere a los conceptualismos argentinos en 1978 (Andrés 1978); o como Juan Acha destaca el colonialismo interno que supone descartar las prácticas conceptualistas latinoamericanas por responder a parámetros de un modo de hacer arte que supuestamente ya no se practica en los centros de producción cultural (Acha 1981b, 282-283).

946 José Díaz Cuyás califica a los Encuentros de Pamplona (1972) como el “fin de fiesta del arte experimental” (Díaz Cuyás, Pardo y Pujals 2009).

ese evento pamplonés como un adelanto del “desenlace de la crisis vanguardista” (Calvo Serraller 1982, 397). Por tanto, en la “transición”, e incluso ya antes en el final del franquismo, una parte de la crítica española trabaja desde la tesis de que los conceptualismos pertenecen a una etapa vanguardista extinguida. Los nuevos comportamientos artísticos, así leídos como el último movimiento de vanguardias – por ejemplo, mediante su inclusión en la exposición “Vanguardia artística y realidad social” en la Bienal de Venecia de 1976 (Barreiro 2018a) –, se consideran agua pasada. Por otra parte, en América Latina existen diferencias entre territorios respecto a la crisis del conceptualismo como cierre del periodo de vanguardias, debidas a la distinta implementación del proyecto de modernización cultural en cada estado. Donde la vanguardia es especialmente fomentada como un aspecto más del ideario desarrollista, y la experimentación y los nuevos medios y actitudes encuentran un apoyo institucional fuerte y temprano, la historiografía sí destaca un “final” de la etapa vanguardista-experimental. En Argentina, por ejemplo, los conceptualismos entran en crisis tras el “itinerario del 68” (Longoni y Mestman 2000), empujados por la situación sociopolítica represiva; y solo los artistas alrededor del proyecto internacionalista del CAYC mantienen sus prácticas críticas y analíticas, que también decaen, institucionalizadas, entrados los ochenta. Pero en otros entornos, un proceso de modernización incompleto o tardío no permite hablar de un periodo vanguardista como en Argentina o España, y por tanto tampoco de una crisis en la vanguardia como en esos lugares. En Colombia, por ejemplo, el conceptualismo solo está presente de manera tangencial o tardía. Allí, a pesar de la visibilidad puntual de ciertas prácticas conceptuales muy criticadas en las Bienales Coltejer (1968-1972), solo con la “4ª Bienal de Arte” y el “Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano” de Medellín (1981) el arte conceptual alcanza un cierto reconocimiento, momentáneo y que decae rápidamente.

El proceso de *soterramiento* facilita un enfoque diferente. En él no se postula un final de los conceptualismos, sino una continuidad en el flujo de la historia, entendida esta como un rizoma que, antes que avanzar, suma dimensiones, capas o estratos nuevos de sentido. A través de este prisma, los conceptualismos son una transformación de los modos de hacer arte que ha llegado para quedarse, abriéndose hacia la posmodernidad⁹⁴⁷. Influyen en el campo del arte, en toda su extensión, no como una tendencia que, tal como gana visibilidad, la pierde y deviene algo pasado, sino como un paradigma nuevo en la creación artística. Recuérdense cómo durante la discusión latinoamericanista distintos agentes críticos apuntan que los nuevos comportamientos y actitudes son un “corte profundo” en el campo del arte que afecta a otros ámbitos, como la pintura (Morais 1978b; Andrés 1978). En el tránsito entre los años sesenta y setenta se proclama una “muerte de la pintura” (Anónimo 1969), que finalmente no es tan radical, sino más bien una pérdida del lugar central en el que la plástica tradicional se encontraba. Del mismo modo, en el tránsito hacia los ochenta, puede decirse que los conceptualismos tampoco “mueren”. Simplemente se ve truncado su proceso de reconocimiento y ganancia de visibilidad.

947 “Las claves, o llaves, nos abren puertas. En este caso, ‘conceptualismo’ ha abierto demasiadas y las ha abierto demasiado. Hoy en día, el término se usa de un modo tan laxo que resulta absolutamente inservible, puesto que ha pasado a designar cualquier arte que tenga algún contenido, o que se base en alguna idea, teoría o filosofía, o que incluya alguna palabra o texto, o que utilice medios de expresión artística alejados de lo tradicional, como pueden ser el vídeo o el libro de artista. No obstante, sus posibilidades siguen estando abiertas, pendientes de hallar plano cumplimiento. Existe un arte que data de mucho después de la época de máximo apogeo del conceptualismo y que se haya claramente influido por obras de los años sesenta y comienzos de los setenta. El arte conceptual fue una suerte de laboratorio para las innovaciones que se produjeron después” (Lippard 2009a, 34).

Bajo la perspectiva del soterramiento, los conceptualismos, antes que responder a un “agotamiento” interno que conduce a un “fin de ciclo”, participan de la imposición de la “clausura de una época”⁹⁴⁸. Ana Longoni emplea ese término al analizar la relación entre “vanguardia y revolución” en Argentina a partir de 1976 – a partir del golpe de estado de Videla, momento en que la situación represiva argentina se recrudece – (Longoni 2014b, 275-282). Esta historiadora argentina impugna el relato historiográfico, normalmente reproducido de un modo acrítico, de una “vuelta al orden” en el arte⁹⁴⁹. Si hay una coyuntura, no se trata de un “fin de ciclo” específico del arte conceptual, sino de la consecuencia de un corte violento en todos los ámbitos de la sociedad argentina. En la propuesta de Longoni, la “clausura” remite a un correlato de causas externas e internas, en el que las primeras tienen preponderancia⁹⁵⁰. Son procesos externos la censura estatal, la inestabilidad política y, principalmente, el pesado ambiente de represión y terrorismo de estado impuesto por la dictadura. La violencia genera unas condiciones terribles para la creación artística en las que, antes que una oposición directa y en las calles – como la llevada a cabo por el “itinerario del 68” –, se impone un giro introspectivo y reflexivo en el arte:

Más que una “vuelta al orden”, pintar aparece como el correlato de una decisión vital, casi un acto de supervivencia. El arte devino un refugio silencioso, en el que poco a poco [los artistas] pudieron articular un discurso que diera cuenta del terror. [...] Es bien conocido el testimonio al respecto de Juan Pablo Renzi, que había dejado el arte a comienzos de 1969 en una decisión conjunta del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario: “Quise volver a pintar para no morirme o en todo caso para no volverme loco”. (Longoni 2014b, 275)

Como, en cierto sentido, sucede en los Encuentros de Pamplona (1972), el arte conceptual de los setenta en Argentina no puede sino interpretarse en clave política, en relación estrecha con el contexto. Desde la perspectiva aportada por Longoni, el hecho de que agentes conceptualistas que habían abandonado el arte, ahora vuelvan a practicarlo, e incluso lo hagan con medios tradicionales, no supone una “vuelta al orden” ni un “fin de ciclo” del conceptualismo, sino una respuesta a la represión⁹⁵¹. Por tanto no se trata de una decisión estética, ni de una voluntad de

948 Nótese cómo términos como “saturación” o “agotamiento” remiten a procesos que se producen *en el interior* de un cuerpo; “clausura”, por el contrario, es algo que se *impone desde fuera*.

949 De modo muy resumido, desde los sesenta y en los primeros setenta, pueden plantearse dos líneas genealógicas entrecruzadas en el conceptual argentino: una a través del desarrollo del experimentalismo vanguardista en las instituciones como el Instituto Di Tella o más tarde el CAYC; y otra a través de la politización de unas prácticas que quieren deshacer su distancia con la vida, confluyendo en el “itinerario del 68” (Longoni y Mestman 2000). Mientras en la sociopolítica se suceden los gobiernos dictatoriales y un sesgado intento de retorno a la democracia en el tercer peronismo, en el campo del arte se produce la institucionalización del experimentalismo y el conceptualismo, y el consecuente abandono – definitivo o temporal – de las prácticas artísticas por parte de aquellos agentes más politizados, como Jorge Carballa, Pablo Suárez, Luis Felipe Noé o Juan Pablo Renzi, entre otros (Freire y Longoni 2009, 173-174; Longoni 2014b, 95-96). La “vuelta al orden” se produce a finales de los setenta, cuando, por un lado, los artistas asociados al CAYC practican un conceptualismo orientado al exterior, de tipo alegórico (Vindel 2014, 246) y que tematiza la discusión identitaria latinoamericana (Camnitzer 2009b, 272-273); mientras, por otra parte, artistas asociados a la genealogía ideológica del conceptualismo, que habían abandonado el arte, vuelven a practicarlo, sea desde prácticas conceptualistas o con medios más tradicionales (Longoni 2014b, 275-276).

950 Entre las causas internas, se encuentran la autocensura, la necesidad de expresarse desde lo íntimo y lo subjetivo, o el aislamiento voluntario de los artistas (Longoni 2014b, 276-277).

951 Aquellos artistas que, como los del Grupo de los trece asociado al CAYC, tienen oportunidad de trabajar hacia el exterior del país, pueden representar la opresión de modo más evidente, por ejemplo a través de las heliografías

retornar a la autonomía del arte, o de acercarse al mercado. El hecho de que Renzi practique a finales de los setenta y en los ochenta la pintura y el dibujo – figuras 298 y 299 – solo puede ser leído como un gesto *conservador* si el término se desvía de su sentido político habitual: se trata de una conservación de lo personal, una supervivencia impuesta por la situación externa. El retorno a la pintura se produce en un movimiento por proteger el cuerpo y la mente del artista ante la violencia⁹⁵². En este sentido, la “clausura de una época” no marca un final de las prácticas artísticas conceptualistas, ni una renuncia a sus procedimientos. Por el contrario, establece una continuidad subterránea, *a pesar* del contexto y la historiografía, que en las trayectorias de artistas como Renzi o Juan Carlos Romero consigue puentear el abismo de la dictadura. La voluntad conceptual, de unir el arte con la vida, de afectar y afectarse por el contexto sociopolítico y cultural, así como el empleo de estrategias contra-hegemónicas, procesuales y colectivas, consiguen enlazar – *a contrapelo* de la dictadura –, ya en los años ochenta, con el activismo artístico de eventos como *El siluetazo* (1983) y de algunos colectivos que vuelven a unir prácticas artísticas y políticas, como CATaPaCO (Colectivo de Arte Participativo – Tarifa Común) (Vindel 2014, 279-385).

En la propuesta interpretativa de Longoni parecen resonar como un contra-eco, de algún modo, ciertas palabras de Marchán en su explicación de la decadencia del proyecto vanguardista en España. En el “Epílogo sobre la sensibilidad ‘posmoderna’”, añadido en 1985 a *Del arte objetual al arte de concepto*, el crítico español emplea términos parecidos a los de Longoni, pero para expresar un relato de fin de ciclo en un contexto diferente, el español:

La lógica superior del proyecto ha sido sustituida por la de ‘mi propia realidad’; el deber del arte como moral del imperativo categórico es reemplazado por el arte como voluntad de vida; las expectativas emancipatorias parecen abandonar el macrosujeto revolucionario y recluirse en lo microsocioal; la clausura o contracción de futuro refuerza el presente incierto o el pasado” (Marchán 1972, 304).

Como se aprecia en la cita, en el contexto español también adquiere importancia una involución del arte hacia el sujeto-artista y su contexto individual. Pero en este caso Marchán no apunta hacia una elección motivada por la supervivencia ante una “clausura” externamente impuesta, sino hacia una opción subjetiva en un marco sociopolítico de abandono de la utopía vanguardista⁹⁵³,

que preparan para las muestras que Glusberg distribuye internacionalmente; este movimiento hacia afuera salva el contexto argentino de censura. Esto es señalado específicamente por Luis Pazos y Héctor Puppo al hablar de sus prácticas politizadas en el marco del CAYC, entrevista realizada por el autor en La Plata, 27 de junio de 2018.

952 La necesidad de una interpretación política del arte se produce a un nivel de lenguaje, y por tanto la idea está presente en la práctica de un modo que exige una interpretación hermenéutica, sea cual sea el medio empleado: pintura o conceptualismo. Nelly Richard señala sobre la Escena de Avanzada en Chile que “Cada signo – desdoblable y reversible – contenía una serie oculta de presuposiciones de lecturas que complicaban deliberadamente su trámite de consumación” para “burlar la traducción oficial” (Richard, N. 1987, 24). En palabras del Longoni: “En muchas de las imágenes que se produjeron en esos años se pueden rastrear los modos de decir que encontraron los artistas para tomar posición en medio de ese contexto atroz. Señalan mucho más sobre lo que estaba aconteciendo y sobre los modos subjetivos de atravesar el espanto que lo que una primera lectura supone. En un sentido, ese corpus de obras puede leerse como elaboraciones íntimas de una derrota colectiva, la desarticulación de la utopía emancipadora que había alentado las expectativas de cambio radical en la época anterior. Implicó despojarse de la retórica revolucionaria sacrificial que imperó en buena parte del arte y la sociedad de los años previos. Y conllevó también la dispersión del colectivo, el abandono de las calles y los ámbitos públicos como espacios de confrontación, el consiguiente repliegue al espacio privado” (Longoni 2014b, 276-277).

953 Para el crítico español, las vanguardias, partiendo del “proyecto positivista” de la modernidad, caen en

y de asunción de una posmodernidad abierta a derivas mercantiles e internacionalistas. Por tanto, Marchán realiza esa formulación desde un descreimiento del proyecto ideológico de la vanguardia, mientras que Longoni trabaja hacia una rehabilitación del mismo, desde una postura más politizada. El teórico español dirige específicamente su discurso hacia un *esquema de fin de ciclo*, el del “agotamiento del tardovanguardismo” (Marchán 1972, 319), en el que incluye al arte conceptual. Por el contrario, la historiadora argentina apunta hacia un *esquema de continuidad* de los modos de hacer conceptualistas en Argentina, los cuales, a pesar de ese soterramiento forzoso, son interiorizados por el campo del arte, afectando incluso a la pintura, como ha sido señalado. Por supuesto, debe anotarse también que los contextos sociopolíticos de Argentina y España son radicalmente diferentes en la segunda mitad de los setenta, con una dictadura que empieza y otra que se acaba⁹⁵⁴. Por tanto, la “propia realidad” de los artistas argentinos conceptualistas está necesariamente ligada a una clave interpretativa ideológica, mientras que en la de los españoles, como propone Marchán, se plantea un abandono del “macrosujeto revolucionario”.

La postura de Marchán frente al arte conceptual español se explicita de nuevo en 1983, en el texto que escribe para el catálogo de la exposición de arte conceptual “Fuera de formato”, organizada por Concha Jerez, Nacho Criado y Teresa Camps en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Jerez, en su texto de presentación, da cuenta de la voluntad curatorial, que quiere “referir la muestra al momento presente y no solo con un carácter de mera actualidad, sino con el de valorar la continuidad, evolución y actitud tanto en los artistas como en sus obras” (Jerez 1983, 7). Pero Marchán titula significativamente su aportación “Después del naufragio...”, y en ella describe su tesis del cierre del momento conceptual, aunque de un modo un tanto contradictorio:

La exposición, pues, no hace sino levantar acta de unas actitudes estéticas que, no sabemos si como pago a conocidas altanerías, han pasado casi al olvido sin pena ni gloria, a pesar de que algunos pocos han continuado cultivándolas y de haber surgido una segunda generación. (Marchán 1983, 9)

¿Qué tipo de relato propone Marchán para el arte conceptual español, del cual habla en tiempo

contradicciones al ideologizarse; y el arte en deriva hacia hacia la posmodernidad sufre, en consecuencia, “un escepticismo y amoralismo que no sólo escandalizaría a las vanguardias heroicas, sino a las posiciones éticas recientes. Amoralismo, escepticismo, resignación, cinismo, nihilismo histórico, decepción respecto a los ideales de las viejas vanguardias y las ideas totalizadoras, en suma, carencia de expectativas, son algunas de las expresiones más socorridas para traslucir el sustrato que late en la actual escena artística” (Marchán 1997, 304).

954 Además de la diferencia de los contextos argentino y español en relación a sus situaciones sociopolíticas, parece necesario recordar también la diferencia contextual de los relatos en los que aquí se centra la investigación: el de Marchán en la España en el tránsito hacia los años ochenta, y el de Longoni en la Argentina de los primeros años del siglo XXI. Sus orígenes en espacios-tiempos distantes marcan las opciones de cada uno, y solo pueden ponerse en paralelo en tanto el esquema que ofrece el español se erige como una parte del modelo interpretativo canónico de los conceptualismos, ante el que la propuesta de la argentina se alza para ampliar algunos de sus supuestos, y para oponerse a otros. El volumen de literatura y el tiempo transcurrido entre un relato y otro dan a Longoni cierta ventaja, sobre todo en forma de una distancia histórica más amplia. Asimismo, la escritura de la historia también ha avanzado, y si Marchán es deudor de una historiografía – además marcada por la estética y la evolución del análisis del marxismo – que tiene una voluntad de captar fenómenos de onda larga, Longoni, décadas después, trabaja desde una posición abiertamente militante, y que busca la (re)activación de las potencias activistas históricas para situaciones y procesos situados tanto en lugares concretos como en el momento presente. Debo agradecer a Juan Albarrán su sugerencia sobre la necesidad de matizar las diferencias de contexto entre uno y otro lugares de enunciación, que seguramente falta en el texto; esta nota intenta sobrevolar esa falta, seguramente de un modo demasiado apresurado.

pasado y explicita su fin – “levantar acta” –, pero al mismo tiempo describiendo que ha surgido “una segunda generación”? Ya en plena “transición democrática”, Marchán, ante el compromiso de evaluar unas prácticas de fuerte conexión de lo artístico con lo político, anota algunas causas internas y externas que vienen a dar con el supuesto “fin” de este tipo de prácticas. Entre las internas enumera un “oportunismo gregario”, en el que “la densidad creativa de los menos fue oscurecida por el confucionismo y la arbitrariedad de los más” (Marchán 1983, 10); así como la rendición ante una estética científico-semiológica⁹⁵⁵. Entre las causas externas se encuentran la crisis de las vanguardias y la salida del franquismo⁹⁵⁶. Respecto a la primera, Marchán explicita su adhesión a la tesis del arte conceptual como una última vanguardia, como ha sido anotado, antes que como un modo de hacer que ha llegado para quedarse. En relación a la segunda, para Marchán la salida del franquismo produce el desvelamiento de una tensión no resuelta, mantenida viva por la lucha antifranquista⁹⁵⁷. Pero el arte conceptual, en su voluntad de identificar arte y vida, cae en el peligro de la “petrificación de la teoría” a través del “fantasma ideológico” (Marchán 1972, 288). De este modo, prácticas como las del Grup de Treball son calificadas por Marchán como ingenuas en lo político, y poco rigurosas en su teoría y estética marxista⁹⁵⁸ – figura 300 –. Para Marchán, los conceptualismos son una deriva de la actitud positivista y utopista de las vanguardias, que se agota en la pérdida del horizonte utópico-ideológico, con el cambio hacia un modelo posmoderno de la sociedad y la cultura, que en España llega tras la muerte del dictador:

Como es sabido, entre 1977 y 1979 asistimos a la desaparición de los últimos vestigios del “conceptualismo” y se generaliza el retorno a la pintura figurativa o abstracta. Los primeros años de la actual década están siendo los de su consagración. Se cierra de esta manera el período de sequía pictórica que nos venía asolando y se extienden por doquier las frondas entreveradas que protegen una prometedora espesura pictórica. Me congratulo sin reservas de que concluya la abstinencia y queden a un lado las inhibiciones. [...] Las aguas parecen haber vuelto a sus cauces y desde la multiplicidad de aristas que cada modalidad o manifestación artística nos desvela, se saluda cual signo de los tiempos esa especie

-
- 955 No hay que olvidar que el trabajo de Marchán *Del arte objetual al arte de concepto*, en el texto original de su primera edición arrastrado en las sucesivas reediciones, es deudor de esta inclinación por la semiótica y la semiología, como el propio autor reconoce (Marchán 1972).
- 956 Años más tarde, en el “Epílogo sobre la sensibilidad ‘posmoderna’” añadido en 1985 a *Del arte objetual al arte de concepto*, Marchán amplía esto, señalando que el conceptualismo ideológico español condiciona su futuro al hacer de la incidencia social contra el franquismo el centro mismo de su práctica, pero de un modo inmaduro: al deshacerse su *telos* tras la muerte de Franco, en el arte no puede sino “decrecer la confianza que venía depositándose en los acontecimientos externos en beneficio del propio trabajo artístico” (Marchán 1972, 302).
- 957 Esta acertada tesis continua hoy en día siendo reproducida (Albarrán 2019, 359-360).
- 958 Cabe señalar que el propio catálogo de “Fuera de formato” ofrece materiales que dan cuenta del arte conceptual-político español. Unas páginas más adelante, Antoni Mercader reproduce bajo el título “Compromiso” algunos extractos de textos del Grup de Treball. En ellos se destaca su práctica de arte “sobre la base del materialismo histórico y del materialismo dialéctico” – tesis impugnada por Marchán, que acusa al Grup de Treball de “infantilismo ideológico” en diversas ocasiones (Marchán 1983, 10; 1994, 7 y 302) –. También cómo el Grup de Treball opera bajo la “articulación dialéctica de tres tipos de práctica, la práctica artística, la práctica teórica y la práctica de incidencia, de intervención y de agitación en el medio social”. Y finalmente, como el quehacer del grupo es cuestionador de los medios tradicionales del arte, sin excluir “la posible utilización táctica de los mismos” (Mercader 1983). Asimismo, Mercader abre su texto con una cita de Antoni Tàpies, que proviene del artículo que el pintor publica en *La Vanguardia*, y que causa la conocida polémica con el Grup de Treball: “[El Grup de Treball supone] Toda una ingenua versión [del arte conceptual] que quiere ser agresiva y politizada, pero que sin nada que la sustente y tan mal adaptada a las necesidades de nuestro país, que se queda en pura declamación contestataria, con los típicos infantilismos a menudo contraproducentes” (Mercader 1983, 13). Obsérvese cómo Tàpies recurre a la calificación del conceptualismo politizado como “ingenuo” e “infantil”, como hará Marchán después.

de repliegue de las artes sobre sí mismas, primándose a la vez el fomento de los oficios y las habilidades artísticas. (Marchán 1983, 10)

La solución del crítico madrileño consiste en caminar hacia el futuro con alegría y rigor disciplinario. El texto, tras la cita anterior, continúa con lo siguiente: “¡Bienvenida sea la pintura y todo lo demás! ¡Eso sí!, con tal de que venga refrendado por una exigencia hoy día irrenunciable: la calidad artística” (Marchán 1983). Relatos como el de Marchán para el caso español son los que rigen la interpretación de los conceptualismos en la década de los ochenta. La tesis del fin de fiesta del momento conceptual gana un lugar central en el discurso de la crítica y la historia del arte. A pesar del reconocimiento de prácticas neo-conceptuales en las décadas siguientes⁹⁵⁹, el entendimiento del arte conceptual como una última vanguardia, el peso del sentimiento de final del ciclo vanguardista, y la ganancia de visibilidad que ofrece la institucionalización de algunas de estas prácticas, son leídas en clave de agotamiento. Solo en momentos posteriores, ya en los primeros años del siglo XXI, aparecen discursos críticos, como el señalado de Ana Longoni u otros en el marco de la Red de Conceptualismos del Sur⁹⁶⁰, que revisan la historiografía de los conceptualismos sud-atlánticos y empiezan a trabajar por el relato de la continuidad de este tipo de prácticas, a pesar de su soterramiento y la artificialidad de la “clausura” perpetrada tanto por la coyuntura histórica del tránsito a los ochenta, como por la historiografía.

959 Recién finalizada la década de los ochenta, Simón Marchán participa de un volumen que quiere “revisitar” de nuevo el arte conceptual (Aliaga y Cortés 1990). En una larga entrevista realizada por José Miguel Cortés y Juan Vicente Aliaga se aborda el tema con una perspectiva histórica amplia, que permite reconfigurar el encaje del arte conceptual en general, y específicamente en el estado español. Aunque Marchán apela de nuevo a su entendimiento de los conceptualismos como prácticas tardovanguardistas que continúan los “proyectos insatisfechos” de la modernidad (Aliaga y Cortés 1990, 53-54), en el texto se menciona un amplio conjunto de prácticas y agentes conceptuales, posconceptuales y “neo-conceptuales” que pueden ser interpretados como una contradicción respecto a la tesis de la “desaparición de los últimos vestigios del conceptualismo”. Esto, a su vez, ubica el relato del crítico madrileño en una deriva histórica que, como la propia práctica del arte, está gobernada por tendencias que incluso llegan a contraponerse.

960 Véase, en el epílogo, el subapartado “Instancias de recuperación. Del ejemplo de la Red de Conceptualismos del Sur a la patrimonialización del conceptualismo español”.

EPÍLOGO:

Pervivencias y derivas

Las páginas siguientes se plantean como una apertura de la investigación sobre las derivas de los conceptualismos hacia la actualidad, así como sobre algunos procesos importantes alrededor de la historiografía de estos modos de hacer arte en el espacio sud-atlántico. No se trata de un análisis exhaustivo de las continuidades posibles, sino de un cierre de la investigación que al mismo tiempo sirve de substrato para futuras líneas de trabajo. En los años ochenta la historiografía diagnostica una saturación en los modos de hacer conceptuales, y reconoce algunas contradicciones, tales como que el arte conceptual no ha cumplido con su voluntad de transformar la sociedad a través del arte – y viceversa –, o una institucionalización que contraviene sus postulados anti-sistema. La posición de oposición frente al arte moderno-tradicional conduce a los conceptualismos hacia una búsqueda *pérdida de su capacidad aurática*. Sin embargo, ya en los años setenta la fortuna crítica de algunos casos y prácticas concretos da comienzo a un proceso de *recuperación del aura*. La “reauratización” (Groys 2008) ha devenido en un fenómeno reciente de recuperación historiográfica, que antes que devolver al arte conceptual a la categoría tradicional y disciplinaria del arte, busca una revisión crítica de estos modos de hacer y los relatos y operaciones – mercantiles, de visibilidad y reconocimiento – que se han generado a su alrededor.

Algunas instancias actuales, como la Red de Conceptualismos del Sur, no solo han dado cuenta de las artes conceptuales en territorios descentrados – como América Latina –, sino también han analizado su propia tarea teórica, archivística y creadora de discurso. El trabajo de los investigadores de esa Red pone en cuestión diversas asunciones, como la validez de la categoría de conceptualismo, siendo que algunos agentes renunciaron explícitamente a ser etiquetados así; también la mitificación de ciertos agentes, prácticas y eventos, en un relato de orígenes y precedencias que desactiva los potenciales emancipadores y activistas sostenidos por algunas prácticas en deriva conceptualista; o la relación de sus trabajos de revisión y recuperación con un proceso extractivo y predatorio del mercado que reproduce estrategias neo-coloniales aplicadas al arte. En España, en estrecho contacto con la Red de Conceptualismos del Sur, también ha habido un proceso de discusión sobre la historia en el arte de la “transición democrática”, tras el franquismo. Desde instancias como el Museo Reina Sofía se ha trabajado al mismo tiempo por una revisión de la historia, y por una patrimonialización de prácticas determinadas, entre ellas el conceptualismo español. Cualquier investigación sobre el tema, como la presente, no puede dejar de señalar estas discusiones abiertas, como un substrato de emergencia.

A lo largo de esta tesis se ha revisado el arte conceptualista sud-atlántico como un modo de hacer singular, no como un estilo, una moda o una tendencia pasajera. Este entendimiento se apoya en la persistencia actual de algunos procesos teóricos y prácticos que emergen en los años setenta. Aunque no se han dejado de reconocer las contradicciones del conceptualismo, se ha buscado antes acompañarlas que utilizarlas como arma arrojada para una historiografía desactivadora, pues de ellas emerge el núcleo mismo de sentido de estas prácticas artísticas. Al entender los conceptualismos como una metodología paradójica, los condicionantes contextuales – especialmente la represión bajo las dictaduras latinoamericanas y española, y la deriva mercantil del campo del arte y su consiguiente retorno a modos de hacer tradicionales o la imposición de un relato histórico de fin de ciclo – permiten pensar en una continuidad confirmada por casos como el del artista y teórico brasileño Ricardo Basbaum. Entre muchos otros ejemplos posibles, Basbaum es relevante por sus esfuerzos dirigidos a pensar la relación arte-vida en la contemporaneidad. Propone un tránsito entre los conceptos de “artevida” y “artes, vidas” (Basbaum 2017), en el que el plural abierto del segundo término ayuda a unificar la madeja de los conceptualismos, que se extiende entre los años sesenta hasta hoy en día. Entre el arte y la vida se abre un abismo, que Basbaum sugiere construir y reconstruir continuamente. Poner en crisis una y otra vez esa juntura desterritorializa y reterritorializa en todo momento la vida sobre el arte, y el arte sobre la vida, modificando ambos. El modelo, por tanto, es el de unos conceptualismos que, como prácticas críticas, activas y activistas, todavía hoy en día pueden ser útiles como modos de hacer y pensar la sociedad y la cultura. Es desde esta perspectiva que la presente investigación gira en todo momento en torno a la creación de un relato que no dé por terminado, desactivándolo, el arte conceptual, sino que también colabore en esa continua construcción de las “artes, vidas”.

Del “arte-vida” al “artes, vidas”

¿Qué quiere decir que el arte conceptual busca deshacer la distancia entre el arte y la vida? Ambos términos son excesivamente difusos. Podría significar que la vida se ha alejado tanto de sí misma que el arte ve necesario cambiarla, mejorarla, desde una postura activista e ideologizada; en este caso, la ecuación arte-vida toma un momento centrífugo. Pero también podría significar que el arte conceptualista tiene plena conciencia de que el arte en general, como continuación del proyecto moderno-vanguardista, todavía opera desde una “finalidad sin fin” (Kant 1790, 171). Bajo esta perspectiva centrípeta, la ecuación arte-vida plantea un problema interno al arte, que no parece interesar a la propia vida. Allan Kaprow, uno de los padres fundadores del *happening*, es al mismo tiempo uno de los agentes que, dentro de la deriva conceptualista, otorga más importancia a la relación arte-vida. Entre 1971 y 1974 publica tres textos correlativos con el título común *The Education of the Un-Artist* [La educación del an-artista], en los que expone cómo las prácticas experimentales que contravienen los postulados del arte tradicional entran en sintonía con aquello que no es arte, erigiéndose como “*lifelike art*” [arte como la vida] (Kaprow 1972, 110; 1990, 230). La propuesta de Kaprow es una reflexión centrípeta que se extiende hacia afuera del arte. Este artista – o mejor, “an-artista”, como se explica a continuación –, consciente de que la discusión que plantea corre el riesgo de permanecer meramente intra-artística, no solo busca aquellos ejes que le permitan postular un arte centrífugo, que intente afectar a la vida: señala, además, que la vida contemporánea se copia a sí misma, (auto)componiéndose de manera artificial, tal y como hace el arte. Y desde aquí, a finales de los setenta, postula un “nuevo género” de arte-vida que refleja “por igual los aspectos artificiales de la vida cotidiana y las cualidades semejantes a la vida de la creación artística”⁹⁶¹.

En *The Education of the Un-Artist, Part I* (1971), Kaprow expone una serie de “*passwords*” [claves, contraseñas] – que vale la pena revisar. La primera noción es “*nonart*” [no-arte]: “todo aquello que aún no ha sido aceptado como arte pero que ha llamado la atención de un artista con esa posibilidad en mente”⁹⁶². Este no-arte busca borrar la separación entre arte y vida abierta por la tradición de la autonomía del arte, aunque en ocasiones cae en la contradicción de oponerse a un sistema-arte del cual, al mismo tiempo, depende. El segundo “*password*” es “*antiart*” [anti-arte], aquellas prácticas que se enfocan antes en contravenir al arte tradicional que en la relación arte-vida. Kaprow menciona como ejemplos el *Ubu Roi* de Alfred Jarry, la *Música de mobiliario* de Erik Satie, o la *Fuente* de Marcel Duchamp (Kaprow 1971, 99). Las propuestas anti-artísticas pretenden arrancar respuestas del arte, sean estéticas o éticas; pero su esencia es contradictoria, pues todo lo que niega una cosa, la fomenta. El anti-arte es, por extensión, “pro-arte”. El “*password*” número tres es el “*Art art*” [arte-arte], que en ningún momento abandona el ámbito tradicional y disciplinario, aunque busque constantemente la novedad. Es decir, el arte-arte confía

961 [A new art/life genre therefore came about, reflecting equally the artificial aspects of everyday life and the lifelike qualities of created art] (Kaprow 1979, 195). Traducción del autor.

962 [Nonart is whatever has not yet been accepted as art but has caught an artist’s attention with that possibility in mind] (Kaprow 1971, 98). Traducción del autor.

presuntuosamente en el arte mismo como institución, por ejemplo en “las películas de Godard, los conciertos de Stockhausen, las danzas de Cunningham, los edificios de Louis Kahn, la escultura de Judd, las pinturas de Stella, las novelas de William Burroughs, las obras de teatro de Grotowski, las performances intermedia de E.A.T.”⁹⁶³.

El no-arte, el anti-arte y el arte-arte, por asunción o contraposición, voluntaria o involuntariamente, dependen de un sistema estructurado con el que interactúan. No pueden escapar del ámbito de lo artístico para deshacerse en la vida:

La exención de este gran campo de juego es imposible. Los artistas-artistas, a pesar de las declaraciones de que su trabajo no debe ser comparado con la vida, serán invariablemente comparados con los no-artistas. Y, como el no-arte deriva su frágil inspiración de todo excepto del arte, es decir, de la “vida”, la comparación entre el arte-arte y la vida se hará de todos modos. En ese caso se podría demostrar que, voluntariamente o no, ha habido un intercambio activo entre el arte-arte y el no-arte, y en algunos casos entre el arte-arte y el gran mundo (el arte en general ha utilizado la experiencia “real” de más maneras que la traslacional).⁹⁶⁴

Pero Kaprow todavía propone un cuarto “password”: el concepto de “*un-artist*” [an-artista], con el que él mismo se identifica. Los an-artistas hacen no-arte – o más bien, no hacen arte –, pero no tanto para oponerse al arte como institución, sino simplemente olvidándose de ello, abandonando toda referencia estética o disciplinaria. El modo de hacer ideal del an-artista sería solo abordar aquello contextual y externo al arte, sin retorno posible: “[los an-artistas] podemos existir sólo tan fugazmente como el no-artista, pues cuando se descarta la profesión artística, la categoría de arte no tiene sentido, o al menos queda anticuada. Un an-artista es aquel que se dedica a cambiar de trabajo, a renovar”⁹⁶⁵. Para Kaprow, hay algunas metodologías propicias para dirigirse hacia el an-arte. Son ya conocidas en esta investigación, como lo *intermedia*, tomado de Dick Higgins, o la apropiación de los medios tecnológicos y de comunicación de masas⁹⁶⁶.

En el segundo texto de la serie Kaprow presenta al *ready-made* duchampiano como una imitación de la vida. También lo son las modalidades no-artísticas derivadas del *ready-made*, como el arte conceptual, o el arte de la tierra y el cuerpo. Esas prácticas se nutren de aquello externo al ámbito

963 [the films of Godard, the concerts of Stockhausen, the dances of Cunningham, the buildings of Louis Kahn, the sculpture of Judd, the paintings of Stella, the novels of William Burroughs, the plays of Grotowski, the mixed media performances of E.A.T.] (Kaprow 1971, 101). Traducción del autor.

964 [Exemption from this larger ballpark is impossible. Art artists, in spite of declarations that their work is not to be compared with life, will invariably be compared with nonartists. And, since nonart derives its fragile inspiration from everything except art, i.e., from “life”, the comparison between Art art and life will be made anyway. In then could be shown that, willingly or not, there has been an active exchange between Art art and nonart, and in some cases between Art art and the big wide world (in more than the translational way all art has utilized “real”experience)] (Kaprow 1971, 102). Traducción del autor.

965 [we [un-artists] may exist only as fleetingly as the nonartist, for when the profession of art is discarded, the art category is meaningless, or at least antique. An un-artist is one who is engaged in changing jobs, in modernizing] (Kaprow 1971, 103-104). Traducción del autor.

966 Cabría añadir que Kaprow plantea también la posibilidad de desterritorializar la crítica de arte del mismo modo que la práctica artística (Kaprow 1971, 107-108).

artístico, y de este modo obligan a recrear la relación arte-vida, pues la tradicional mimesis ya no sirve para abarcar sus modos imitativos. Pero el *ready-made* duchampiano ha sido capturado por el campo artístico, produciéndose una paradoja: si el no-artista o el an-artista hiciesen un *ready-made* después de Duchamp, sucedería algo así como si la vida imitase al arte (Kaprow 1972, 110-112). Ese juego de absorciones e imitaciones mutuas entre el arte y la vida no puede detenerse, pero el an-artista sí puede hacerlo más ligero. Para ello no debe trabajar – “*work*” –, sino imitar la vida desde el juego – “*play*” –: “Liberar al mundo de preocupaciones, convertir una ética de trabajo en una de juego, significaría renunciar a nuestro sentido de urgencia (el tiempo es dinero) y no abordar el juego [*play*] como un juego [*game*] político más, ya que eso contradiría lo que se hace”⁹⁶⁷. En este sentido, la actividad del an-artista deviene ideológica, pues cuando los “artistas activos cesan de buena gana de ser artistas” (Kaprow 1972, 125), contravienen las estructuras de la sociedad capitalista, como el trabajo, la educación o los medios de comunicación de masas.

Un buen ejemplo de esta entrada del arte en lo político a través del juego se produce en la Argentina de 1969. Ese año, Luis Pazos y Jorge Luján Gutiérrez celebran varias “situaciones” de “arte-actitud” (Davis 2012, 53-68) que podrían calificarse como an-artísticas. Se trata de eventos a medio camino entre una fiesta y un *happening*, con un fuerte contenido lúdico⁹⁶⁸, entre ellas la *Fiesta del Humor*, la *Fiesta del Terror* y la *Fiesta de la Nieve*, que tienen lugar en la Discoteca Cyrano de Buenos Aires – figura 301 –. En estas fiestas, los y las participantes se disfrazan con vestuarios estrafalarios, mientras Pazos hace apariciones performáticas. Se proyectan películas y diapositivas, se reparten octavillas y pequeños objetos artísticos, y el espacio se prepara de modo ambiental para realizar conciertos y bailes. Para la *Fiesta del Terror* se prepara una octavilla en la que se puede leer:

Usando nuestra libertad de imaginación, construiremos un universo alógico, donde cambiaremos todos los maleficios por el gran exorcismo: la vida también es una fiesta. En este instante, todas las teorías estéticas dejan de serlo para convertirse en un acto de vida. (Davis 2012, 57) – figura 302 –

Debe recordarse que en 1966 sucede el golpe de estado de Onganía, y desde entonces en Argentina retroceden los derechos fundamentales. En ese contexto, una propuesta como la de Pazos y Luján, que busca suavizar la vida desde el arte abandonando “todas las teorías estéticas”, resulta subversiva. Consiste, simplemente, en generar un espacio donde tanto los cuerpos como las mentes puedan divertirse, escapando de sí mismos y, al mismo tiempo, de un ambiente marcado por la represión. Fernando Davis señala al respecto:

967 [Making the world carefree, converting a work ethic into one of play, would mean giving up our sense of urgency (time is money) and not approaching play as one more political game, for that would contradict what is done] (Kaprow 1972, 122). Traducción del autor. Nótese que Kaprow *juega* con la polisemia del verbo inglés “*play*”, que significa, al mismo tiempo, “jugar”, “desempeñar”, “reproducir”, “representar”, “tocar”, “interpretar”, etcétera. Kaprow diferencia entre “*playing*” y “*gaming*”; en el segundo habría competitividad y ansia de victoria (Kaprow 1972, 122).

968 En el arte experimental y conceptual argentino de los años sesenta y setenta hay numerosos ejemplos teórico-prácticos que buscan conjugar el arte con la vida, desde muy variados postulados. Algunos han sido ya mencionados en esta investigación, como los iniciáticos *Vivo-Ditos* (1962-1964) de Alberto Greco, o *Les Voyages de Ginzburg* (1972-1982) de Carlos Ginzburg.

[E]s posible pensar esta deriva de los cuerpos potenciada por el dispositivo lúdico y participativo de las fiestas, en una dirección crítica que apostaba a subvertir un orden represivo y disciplinario que, lejos de constituir un mero afuera-de-los-cuerpos en tanto que despliegue unidireccional del poder de la dictadura, por el contrario, penetraba en su espesor material, encarnándose – como auto-represión – en prácticas y comportamientos inscriptos en el cotidiano. (Davis 2012, 56)

En su “arte-actitud”, Pazos y Luján actúan como an-artistas, en el sentido de Kaprow. Sustituyen su actividad como artistas por otra diferente, la de organizadores y animadores de fiestas, marginal tanto respecto al campo del arte como al mercado de trabajo. La componente lúdica no solo rompe las reglas del arte, sino además lo hace bajo una utilidad social, que surge en contraposición al contexto. Estos artistas argentinos crean situaciones absurdas pero útiles, en las cuales el juego enseña a liberarse de la opresión dictatorial.

En *The Education of the Un-Artist, Part III* (1974), Kaprow recoge multitud de otros ejemplos de prácticas en deriva an-artística, todos ellos de artistas Fluxus, *happenistas*, proposicionales y de acción. Los ordena bajo cinco categorías o “modelos”:

modelos situacionales (entornos, acontecimientos y costumbres habituales, a menudo ready-made), modelos operacionales (cómo las cosas y las costumbres funcionan, y qué hacen), modelos estructurales (ciclos naturales, ecologías, y la forma de las cosas, lugares y asuntos humanos), modelos autorreferenciales o de retroalimentación (cosas o eventos que “hablan” o reflexionan sobre sí mismos), y modelos de aprendizaje (alegorías de la investigación filosófica, rituales de entrenamiento de la sensibilidad, manifestaciones educativas).⁹⁶⁹

Bajo esos modelos, Kaprow considera que el an-arte se hace uno con su contexto, de modo diferente a cómo lo hace el arte-arte, que cuando mira alrededor, se mira siempre a sí mismo: “Los modelos para las artes experimentales de esta generación han sido menos las artes precedentes que la propia sociedad moderna, en particular cómo y qué comunicamos, qué nos sucede en el proceso, y cómo esto puede conectarnos con procesos naturales más allá de la sociedad”⁹⁷⁰. Kaprow analiza los procesos de imitación, ilusionismo y representación entre arte y vida en la sociedad de consumo, tecnologizada e hipercomunicada, que emerge en los años setenta. Hasta entonces el arte se había fijado en su propia tradición, siendo la vida un modelo secundario: “un artista iba a la escuela de arte a estudiar arte, no vida”⁹⁷¹. Ahora el proceso se invierte. El arte imita a la vida, la cual a su vez se copia a sí misma de una forma desnaturalizada. Los pilotos de avión

969 [situational models (commonplace environments, occurrences, and customs, often ready-made), operational models (how things and customs work and what they do), structural models (nature cycles, ecologies, and the form of things, places and human affairs), self-referring or feedback models (things or events that “talk” about or reflect themselves), and learning models (allegories of philosophical inquiry, sensitivity-training rituals, and educational demonstrations)] (Kaprow 1974, 130). Traducción del autor.

970 [The models for the experimental arts of this generation have been less the preceding arts than modern society itself, particularly how and what we communicate, what happens to us in the process, and how this may connect us with natural processes beyond society] (Kaprow 1974, 130). Traducción del autor.

971 [an artist went to art school to study art, not life] (Kaprow 1974, 140). Traducción del autor.

aprenden en simuladores, tan efectivos que la réplica se vuelve real, mientras la televisión ofrece productos manufacturados en los cuales lo real se reinventa tecnológicamente, como la “nata sin nata, [la] carne sin carne, [la] lana sintética, [los] ladrillos de plástico y [el] césped sintético”⁹⁷².

En paralelo al reconocimiento de Kaprow de estos procesos de ida y vuelta entre la imitación del arte y la imitación de la vida, Muntadas realiza entre 1973 y 1975 una serie de propuestas bajo el título *Arte ⇌ Vida*, en las que aborda de manera directa la compleja matriz de intercambios entre estos dos ámbitos en el marco de la sociedad contemporánea. Sus propuestas se presentan en formas heterogéneas, ubicándose en varios de los “modelos” propuestos por Kaprow. Esa diversidad contraviene el modelo tradicional de “obra” de arte, avanzando un paso hacia el an-arte. Muntadas inscribe la expresión “Arte ⇌ Vida” en superficies reflectantes, y por tanto simulacrales. Por ejemplo, en una ventana de la Galerie des Locataires en París (Mercader 1976, actividad 27), o en un espejo dentro de su exposición individual en la Galería Vandrés de 1974 (Mercader 1976, actividad 62). El propio artista se pasea y fotografía en las calles de Nueva York, con “Arte ⇌ Vida” escrito en un espejo redondo, en el contexto del 10th Annual Avant Garde Festival (1973) (Mercader 1976, actividad 42). Pero las propuestas de Muntadas se inclinan sobre todo hacia una crítica de la situación comunicativa en la sociedad de masas, haciendo de la televisión un objeto artístico. Aprovecha la cualidad objetual del televisor, con su pantalla de vidrio, pero también emplea el contenido televisivo, que hace de espejo deformante de la vida – figura 303 –. Escribe la ecuación en aparatos de televisión encendidos, que presenta, por ejemplo, en una sala oscura para la exposición “Miró 80” (1973) en el Colegio de Arquitectos de Palma de Mallorca (Mercader 1976, actividad 41); en la muestra “Art/Video Confrontation” (1974) en el Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris (Mercader 1976, actividad 60); o en una muestra colectiva en la Galeria Współczesna de Varsovia en 1975 (Mercader 1976, actividad 70). Para la exposición “Homenaje a Salvador Allende” (1974), organizada por el CAYC, envía una gran hoja de contactos fotográficos en los que se ven pantallas de televisión con la inscripción (Mercader 1976, actividad 58). Finalmente, puede mencionarse que cuando presenta gráficamente su *Acción/Situación: Hoy. Proyecto a través de Latinoamérica* (1975-1976), el artista inscribe la ecuación “Arte ⇌ Vida” en el centro del mapa del continente – figura 304 –⁹⁷³.

El artista catalán convierte la ecuación arte-vida en *leitmotiv*, refiriéndose de modo autorreferencial al arte, pero al mismo tiempo explorando de modo situacional, operacional y estructural su vínculo con la comunicación contemporánea. *Arte ⇌ Vida* se enmarca en el periodo en el que Muntadas comienza a analizar críticamente los medios masivos, proponiendo para ello conceptos como “subjetividad crítica” o “paisaje de los medios”⁹⁷⁴. Sin referirse a una estética, unos medios y unas relaciones comunicacionales marcados por la tradición, Muntadas se aproxima a una práctica an-artística, en la que el arte y las ciencias sociales intercambian

972 [creamless sweet cream, meatless meat, synthetic wool, plastic bricks, and AstroTurh [un tipo de césped sintético]] (Kaprow 1974, 146). Traducción del autor.

973 En relación a la presente investigación, cabe mencionar la importancia de las múltiples versiones de *Arte ⇌ Vida* (1973-1975) por su condición de propuesta adaptada a la movilidad: puesto que el proyecto se materializa mediante la inscripción de una grafía, esta puede enviarse por correo, o en forma de instrucciones para la realización de una instalación con monitores de televisión, en respuesta a convocatorias internacionales.

974 Véase el subapartado 2.3.1., “La imagen electrónica y sus posibilidades: video-documentación, video-instalación, *media-about-media*”.

información con la vida cotidiana. Para ello, las diversas versiones de *Arte ⇌ Vida* se insertan, aparte de en ámbitos artísticos habituales como galerías, también en otros marginales, como el espacio público, o las exposiciones realizadas por correo. Huyen todo lo posible del arte-arte.

Pero Pazos y Luján, o Muntadas, solo pueden *acercarse* al an-arte propuesto por Kaprow, sin alcanzarlo. La figura del an-artista es una propuesta utópica. Escapar del sistema-arte es una tarea imposible, pues como mínimo hace falta una teoría informada, un modelo interpretativo para entender los procesos an-artísticos. Y esa teoría los devuelve inmediatamente a un ámbito artístico estructurado. Cualquier enunciado, aunque posea cierto grado an-artístico, actúa de algún modo desde el arte. Si existe en su pureza, se pierde en la sociedad para nunca ser encontrado. Por tanto, los dos polos del esquema arte-vida están siempre operativos, siendo imposible la disolución de uno en el otro. La paradoja del proyecto an-artístico de Kaprow, que él mismo reconoce, resuena en las palabras del profesor, editor y crítico cultural brasileño Teixeira Coelho, quien señala las mismas contradicciones respecto al arte conceptual:

[En el arte conceptual] ya no hay ascendencia de la materia, la “obra” de arte puede ser una simple idea, cualquier idea puede ser una “obra” de arte, por tanto ya no hay mucha distinción entre arte y vida, y entonces todo el mundo puede ser artista; pero, cuando un individuo determinado teoriza sobre el conceptualismo, dice que hace arte conceptual y produce una documentación sobre sí mismo que será exhibida en una exposición, se está afirmando como más igual que los otros iguales, está afirmándose como un artista – y se vuelve al marco cero –. Lo mismo sucede con la vanguardia en la posmodernidad: teóricamente, nadie se preocupa más con la vanguardia, pero no se interrumpe nunca el flujo de indicaciones que punta hacia la propia posmodernidad como la vanguardia de estos tiempos.⁹⁷⁵

Como horizonte, el an-arte de Kaprow marca una dirección a seguir. Cuanto más las prácticas artísticas se alejan de las estructuras tradicionales del sistema-arte, más an-artísticas son. Pero la vuelta al “marco cero” del arte está siempre presente, como señala Teixeira Coelho en el conceptual. Además, en la cita anterior, de modo interesante, el teórico brasileño da a entender que la misma paradoja que sucede con el conceptualismo, sucede también con el concepto de vanguardia en general, en el tránsito hacia la posmodernidad. En los años ochenta el debate sobre las vanguardias, habitualmente entendidas como un proceso histórico que “interrumpía el flujo común y lineal de los acontecimientos iguales” haciendo una “historia de lo diferente”, es sustituido por una “historia de lo idéntico”, por una tendencia al revisionismo posmoderno⁹⁷⁶. Para Teixeira Coelho este revisionismo es una novedad, y de modo paradójico,

975 [[En el arte conceptual] não há mais a ascendência da matéria, a “obra” de arte pode ser uma simples ideia, qualquer ideia pode ser uma “obra” de arte, portanto não há mais muita distinção entre arte e vida, e então todo mundo pode ser artista; no entanto, quando um indivíduo determinado teoriza sobre o conceitualismo, diz que faz arte conceitual e produz uma documentação sobre si mesmo que será mostrada numa exposição, ele está se afirmando como mais igual do que os outros iguais, está se afirmando como um artista – e volta-se ao marco zero –. O mesmo acontece com a vanguarda na pós-modernidade: teóricamente, ninguém se preocupa mais com a vanguarda, mas não se interrompe nunca o fluxo de indicações que aponta para a própria pós-modernidade como sendo a vanguarda destes tempos] (Teixeira Coelho 1995, 168). Traducción del autor.

976 [O objeto da história era aquilo que interrompia o fluxo comum e linear dos acontecimentos iguais; sua substância era, em outras palavras, o extraordinário. Havia uma história do diferente, não havia por que propor uma história do idéntico] (Teixeira Coelho 1995, 169). Traducción del autor.

una nueva vanguardia. De este modo, denota una continuidad operativa entre las vanguardias y la posmodernidad.

La observación de Teixeira Coelho coincide en algunos postulados con la propuesta de Hal Foster para la recuperación posmoderna del proyecto vanguardista y neovanguardista. En *El retorno de lo real* (2001), Foster apuesta por una práctica artística contemporánea bajo parámetros como el apropiacionismo, la simulación, la referencialidad, o el uso de temporalidades paradójicas. Aunque subsume el arte conceptual en el grupo indiferenciado de las neovanguardias y se interesa más por otras tendencias como el arte minimalista o el pop (Foster 1996, XI, nota 8), su perspectiva es significativa aquí, pues destaca que la teoría habitual de la vanguardia – y la neovanguardia – cae en un contrasentido en todo similar al que Kaprow señala en el no-arte, y Teixeira Coelho en el conceptual:

Esta concepción de la historia como puntual y final subyace a su narración [la de Peter Bürger] de la vanguardia histórica como puro origen y de la neovanguardia como repetición espúrea. Esto es bastante malo, pero las cosas empeoran, pues repetir la vanguardia histórica, según Bürger, es cancelar su crítica de la institución del arte autónomo; más aún, es invertir esta crítica hasta convertirla en una afirmación del arte autónomo. Así, si los readymades y los collages desafiaban los principios burgueses del artista expresivo y la obra de arte orgánica, los neoreadymades y los neocollages reinstauran estos principios, los reintegran mediante la repetición. Asimismo, si dadá ataca por igual al público y al mercado, los gestos neodadá se adaptan a ellos, pues los espectadores no están sólo preparados para tal impacto, sino ansiosos de su estimulación. Y la cosa no para ahí: para Bürger la repetición de la vanguardia histórica por la neovanguardia no hace sino convertir lo antiestético en artístico, lo transgresor en institucional. (Foster 1996, 12)

Bürger, según Foster, puede afirmar que las neovanguardias son una farsa de las vanguardias porque toma una parte de la neovanguardia por el todo. La apuesta del segundo, por el contrario, pasa por señalar una relación de “anticipación y reconstrucción” entre las vanguardias y las neovanguardias, pues considera que las segundas no son solo una mera repetición desactivadora del potencial de las primeras sino, también, un movimiento crítico frente a la institucionalización tanto de las primeras vanguardias, como la suya propia (Foster 1996, 13-15). Bajo la mirada de Foster, el proyecto vanguardista, así como su continuación en las neovanguardias, no es fallido, sino esencialmente contradictorio. El revisionismo genealógico de Foster liga los años sesenta, setenta y ochenta con los primeros del siglo XXI, no a través de una ruptura y una renovación, sino desde un continuismo complejo y multicapa. Las prácticas de vanguardia y neovanguardia, leídas de manera habitual desde un esquema lineal-arborescente de la historia, solo quedan desactivadas cuando son vistas desde esa perspectiva, desde ese relato que busca específicamente el reconocimiento de la ineffectividad de los postulados vanguardistas, tales como su *inocente* apertura al cambio social, o su *fallida* reunificación del arte con la vida. Pero Foster propone asumir esto, no como un fracaso, sino como un carácter paradójico, intrínseco a las neovanguardias:

Para los artistas de la vanguardia más aguda tales como Duchamp, el objetivo no es ni una negación

abstracta del arte ni una reconciliación romántica con la vida, sino un continuo examen de las convenciones de ambos. Así, más que falsa, circular y si no afirmativa, en el mejor de los casos la práctica vanguardista es contradictoria, móvil cuando no diabólica. Lo mismo es cierto de la práctica neovanguardista en el mejor de los casos, incluso de las versiones tempranas de Rauschenberg o Allan Kaprow. “La pintura está emparentada con el arte y la vida”, reza un famoso lema de Rauschenberg. “Ni una ni otra cosa están hechas. (Yo trato de actuar en la brecha abierta entre ambas.)” Repárese en que dice “brecha”: la obra ha de sostener una tensión entre el arte y la vida, no restablecer del modo que sea la conexión entre ambos. E incluso Kaprow, el neovanguardista más leal a la línea de la reconexión, no trata de desmontar las “identidades tradicionales” de las formas artísticas – esto para él es un dato –, sino de examinar los “marcos o formatos” de la experiencia estética tal como se definen en un determinado tiempo y lugar. (Foster 1996, 18)

Foster asume la historicidad del proyecto de las vanguardias y las neovanguardias, así como la de los discursos que las revisan. Reconoce que el proyecto de las vanguardias no es fallido, sino paradójico, y lo mismo para su supuesta repetición en las neovanguardias. Si se acerca ese razonamiento al arte conceptual, puede afirmarse, de modo paralelo, que la relación conceptualista del arte con la vida no es simplemente fallida, sino *intrínsecamente contradictoria*. El arte conceptualista parte de la consciencia de un substrato centrípeto, que abre un abismo entre arte y vida. La consecuencia directa es la imposibilidad del arte por hacerse uno con la vida, por salir de su posición particular. Esto es asumido por Kaprow, quien, como ha sido anotado, propone el quehacer del an-artista antes como un horizonte que como un modo concreto de romper el guion en la ecuación arte-vida. Por lo tanto, su propuesta an-artística no es inocente, ni fallida, sino consciente, compleja y contradictoria. Propone antes que una solución total, un movimiento eterno de entrada y salida entre el arte y la vida, un proceso ambivalente de desterritorialización y reterritorialización entre lo artístico y lo extra-artístico. En este sentido, en los años setenta el arte conceptual no alcanza un punto de saturación, seguido de un fin de fiesta, sino más bien forma parte de un complejo proceso de continuidad que se abre a la posmodernidad. El efecto de clausura de los conceptualismos – y de las neovanguardias –, no es dado por su incapacidad de vincular el arte con la vida, ni por cualquier otra contradicción interna, sino por la suma de ese carácter paradójico y una evolución del campo del arte paralela a la práctica:

Una reconexión del arte y la vida ha ocurrido, pero en términos de la industria cultural, no de la vanguardia, algunos de cuyos procedimientos fueron hace mucho tiempo asimilados en la operación de la cultura espectacular (en parte mediante las mismas repeticiones de la neovanguardia). (Foster 1996, 23)

Tal vez la “industrial cultural” haya fagocitado el proyecto vanguardista de ruptura de la autonomía del arte, pero Foster huye de una lectura completamente negativa de este proceso. Por el contrario, tiene para el estadounidense cierta utilidad histórica: sirve a las segundas vanguardias – o a una parte de ellas – para articular una crítica (auto)consciente del modo de funcionamiento del sistema-arte, el cual, desarrollado en los sesenta, en los setenta y los ochenta se vuelca en el mercado (Foster 1996, 27). Foster complica la tradicional tesis de la vanguardia como sucesión cuantificada de fases que se oponen. Ante el esquema ruptura-institucionalización, propone una

fase inicial de “destrucción”, en la que no se pueden interiorizar – léase también institucionalizar – las transformaciones; seguida de otra fase de “restauración”, en la que la conciencia de la fase anterior sí permite asumir los cambios. Para interpretar esta segunda fase restauradora, hace uso de la noción freudiana de “acción diferida”, que “acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición” (Foster 1996, 30-36). Hay, por tanto, un *continuum* constantemente reelaborado, que se extiende desde las vanguardias históricas hasta la posmodernidad. Y del mismo modo que la secuencia ruptura-institucionalización no puede ser leída de modo simplista, sin entrar a historiar cada uno de los términos, el binomio arte-vida también debe problematizarse:

Una vez más, el objetivo de la vanguardia para Bürger es destruir la institución del arte autónomo con el fin de reconectar el arte y la vida. Sin embargo, lo mismo que la estructura del pasado heroico y el presente fracasado, esta formulación parece demasiado simple. ¿El arte para qué es y qué es la vida aquí? Ya la oposición tiende a ceder al arte la autonomía que está en cuestión y a situar la vida en un punto inalcanzable. En esta misma formulación, pues, el proyecto vanguardista está predispuerto al fracaso, con la única excepción de los movimientos puestos en medio de revoluciones (ésta es otra razón de que los artistas y críticos de izquierdas privilegien tan a menudo el constructivismo ruso). Para hacerlo más difícil, la vida aquí se concibe paradójicamente: no sólo como remota, sino también como inmediata, como si estuviera simplemente ahí para entrar como el aire una vez roto el hermético sello de la convención. (Foster 1996, 17)

Ni el arte es simplemente un elemento externo a la vida, ni la vida algo “inmediato”, como señala Foster. El hecho mismo de plantear tal ecuación y leerla en sí misma, sin apreciar los contextos en los que se ubican sus elementos, conduce a una lectura determinista y convencional, que solo puede señalar la imposibilidad o el fracaso de acercar arte y vida. En cuanto se pone atención, se observa que no hay un solo tipo de relación arte-vida. Pero historiar la ecuación podría ser un proyecto demasiado amplio, inalcanzable para esta investigación, que pretende observarla desde su vertiente relacionada con el arte conceptualista. Por suerte, el artista brasileño Ricardo Basbaum ha investigado las relaciones arte-vida en este sentido, resumiéndolas de modo ejemplar en su *Diagrama (arte/vida)* (2002-2017) – figura 305 –. En él aparecen algunos casos ya mencionados en lo anterior, como Kaprow, que Basbaum resume en un esquema de identificación plena del arte y la vida; o Muntadas, con la indicación de que en su caso la identificación del arte con la vida no es total, como podía serlo en Fluxus, sino que se produce a través de un “pasaje entre campos diferentes”. Basbaum registra hasta diez formas más de la ecuación arte-vida. E incluso trabaja hacia una concepción propia, que parte del neoconcretismo brasileño.

El artista-teórico brasileño investiga el trabajo de Lygia Clark, que le sirve para destacar la necesidad de *construir* una apertura de lo artístico sobre la vida – y viceversa –. Si son dos ámbitos separados, el vínculo entre ambos debe ser elaborado, provocado de manera activa, incluso activista en un sentido político. En este punto, Basbaum hace uso del concepto de “linha orgânica” [línea orgánica] de Clark, pues supone la construcción creativa de un límite espacial. Esta artista brasileña llega a su línea orgánica en varias fases. La primera es formal, cuando Clark reconoce

la junta que se forma entre la tela y el marco. Al tratar ambos elementos por igual, se crea una línea-espacio diferente a las realizadas disciplinariamente por la propia artista. Clark explora sus posibilidades en el tránsito entre las series consecutivas *Quebra da moldura* [Rotura del marco] (1954), *Descoberta da linha orgânica* [Descubrimiento de la línea orgánica] (1954), *Superfícies moduladas* (1955-1956) y *Planos em superfícies moduladas* (1956-1958) – figura 306 –. Pero lo más importante aquí es que esa línea orgánica es construida, provocada. Con la disposición de objetos y formas se abre un espacio de fricción, que es antes un “evento” que otro objeto o forma. La construcción de la línea orgánica establece una continuidad entre la “obra” de arte y su contexto (Basbaum 2006, 87-89).

Para Basbaum hay una continuidad entre los movimientos de pos o neovanguardias que fabrican espacios de fricción y articulan vacíos – como hace Lygia Clark, pero también Yves Klein o Piero Manzoni –, y la “desmaterialización” operada por el arte conceptualista. Encuentra esta continuidad en la teoría foucaultiana, que confronta imágenes y enunciados. Es en la zona de contacto entre ambos ámbitos heterogéneos donde se produce, “nunca pacíficamente”, la significación. Según el artista-teórico brasileño, lo que demuestran conjuntamente la línea orgánica de Clark y la teoría lenguaje/imagen de Foucault, es que el espacio entre elementos heterogéneos – obra-entorno, imagen-enunciado, y por extensión, arte-vida – no está dado de antemano. Por el contrario, se construye activamente mediante gestos e intervenciones que llevan a nuevos problemas (Basbaum 2006, 95-98). En el marco del conceptualismo, Basbaum emplea la expresión “artevida”, sin ningún elemento gráfico de separación. Entre ambos elementos unidos se “construye la colisión”, se articula un espacio de fricción, o un vacío conflictivo, pero al mismo tiempo productivo, que debe ser reelaborado continuamente. Es en ese espacio *in-between* [intermedio] donde cada “entidad sería movilizadada para fuera de sí misma en la intensidad de devenires” produciendo “algo diferente” (Basbaum 2017, 236-237). Basbaum postula, en base a una consciencia de la territorialidad específica y no correspondiente del arte y la vida, que al trabajar de forma insistente y provocada en la frontera entre ambas regiones – tal y como hace Clark con la superficie pictórica y el marco –, se produce una desterritorialización de cada una, que deviene en una recombinación reterritorializadora en forma de una “producción no lineal de diferencia” (Basbaum 2017, 237).

En la segunda mitad de los años setenta, Clark trabaja en un proyecto continuado, *Estruturação do self* [Estructuración del yo] – figura 307 –. Se trata de unas prácticas que según Suely Rolnik no prestan atención a las fronteras disciplinarias ni del arte ni de la terapia, y que para Basbaum tienen lugar en la zona de contacto entre ambas (Rolnik 2006, 11; Basbaum 2006, 98-99). Clark – y quien participa de sus actividades – interactúa con su cuerpo sobre otro cuerpo receptor mediante objetos relacionales. De este modo, el lugar de su “artevida” es el límite de lo perceptible, donde se generan en primera instancia, y al mismo tiempo, tanto el “yo” como el mundo que lo rodea, en un nivel micro y macrosensorial. El reconocimiento de la línea orgánica, como la construcción de un espacio vacío que permitía la entrada del entorno en la “obra”, ha devenido en la activación de una membrana corporal, que permite un intercambio con el contexto y activa las potencialidades creativas, político-sensoriales (Basbaum 2006, 98-99).

Pero para Basbaum hay una diferencia fundamental en la relación arte-vida entre las décadas de

los sesenta y setenta, por un lado, y de los ochenta en adelante, por el otro:

[S]i en aquel periodo (1960/70), buscar las relaciones entre arte y vida implicaba la deriva y el desvío de ambos campos, en un vuelco de uno sobre otro, pero también, y principalmente, en la activación de sus regiones de contacto – sin olvidar las implicaciones institucionales que tales problemas implicaban –, para el escenario que se delinea a partir de los años 1980 y se extiende, aclara y complejiza en el nuevo milenio, el problema pasa a ser central y definidor en el propio establecimiento de las posibilidades de existencia de un campo del arte contemporáneo: si la producción y modulación de formas de vida es estratégica para un régimen macroeconómico, tal problema se instalará y se naturalizará de modo estable en el centro de las operaciones del campo del arte.⁹⁷⁷

En el periodo de estudio de esta investigación, arte y vida todavía son vistos desde un prisma tardovanguardista, como ámbitos ajenos y autosuficientes que es necesario acercar. Pero en el tránsito hacia los ochenta, y tras propuestas como la de Kaprow, la relación arte-vida ya no es un tema o motivo para el arte, sino una condición necesaria para su existencia, en un momento sociopolítico y cultural diferente en el que el neoliberalismo convierte todo en un producto: tanto al arte, como a la vida. Cuando la política se empeña en controlar la producción y reproducción de la vida, se hace más necesario que nunca favorecer las activaciones críticas de la zona de contacto entre arte y vida. El conceptualismo, a través de su voluntad de forzar un encuentro con su contexto inmediato de producción y reproducción, se erige como un modo de práctica cultural que, aunque parte de los postulados de la modernidad, contraviniéndolos los excede. Desde su estudio del “artevida”, Basbaum sostiene la tesis de que los conceptualismos no son una tendencia que se cierra en los setenta. No es una más de las neovanguardias, como plantea Foster, aún abriéndola a la posmodernidad, ni tampoco un estilo o movimiento agotado en el tiempo, como asegura gran parte de la historiografía. El conceptualismo es una transformación efectiva de los modos de hacer arte, en su fricción con el ámbito extenso de la vida.

En la crisis biopolítica actual, en un periodo de neoliberalismo y globalización que afecta también al mundo del arte y la cultura, Basbaum da importancia a la recuperación de modos de subjetivación como los propuestos por Lygia Clark, tanto respecto a la configuración de formatos y medios, como también de los propios artistas como sujetos:

más allá de una economía de la cultura que se articula en sus ejes hegemónicos a partir del entretenimiento y del consumo cultural, sería preciso comprender entonces el estado en que la cuestión puede ser percibida, a partir del legado de los cuidadosos procesos de fabricación colectiva de los más diversos artistas en sus diferencias de metodología, producción de vocabulario, articulación conceptual y

977 [se naquele período (1960/70), buscar as relações entre arte e vida implicava na deriva e no desvio de ambos os campos, em um reviramento de um sobre o outro, mas também, ainda e principalmente, na ativação de suas regiões de contato – sem esquecer nas implicações institucionais que tais problemas implicavam –, para o cenário que se delineia a partir dos anos 1980 e se estende, clarifica e complexifica no novo milênio, o problema passa a ser central e definidor no próprio estabelecimento das possibilidades de existência de um campo da arte contemporânea: se a produção e modulação de formas de vida é estratégica para um regime macroeconômico, tal problema irá se instalar e se naturalizar de modo estável no centro das operações do campo da arte] (Basbaum 2017, 241). Traducción del autor.

material: no se podría hablar más de artevida, así en singular, con el riesgo de reforzar la desaparición y la naturalización del problema bajo el impacto del entretenimiento y del consumo; sería necesario flexionar los términos, reconociéndolos en plural – artes, vidas.⁹⁷⁸

El “artevida” partía de una problemática específica, asentada en la crítica a un modelo de modernidad artística y cultural planteado en las primeras vanguardias, y rearticulado en las segundas. Ampliaba una problemática artística hacia el terreno de la política, de la acción sobre los modos de producción y reproducción. Pero aunque Basbaum reconoce esta genealogía, y trabaja sobre ella, le parece insuficiente para definir los términos en la actualidad, especialmente con el recrudescimiento de las condiciones biopolíticas y de especulación con la industria cultural a partir de los años ochenta. Por ello propone la ampliación de ambos términos, arte y vida, de modo que la zona de fricción creada entre ambos sea también lo más amplia posible. El plural, “artes, vidas” se (re)apropia de la discusión conceptualista, e intenta reterritorializar sus distintas vertientes en el mundo actual.

En el diagrama *Diagrama (arte/vida) (2002-2017)* – figura 305 –, Basbaum, junto a otras modalidades de la relación entre arte y vida, incluye su propio proyecto *NBP* – siglas para “Novas Bases para a Personalidade” [Nuevas bases para la personalidad] –. En él, la relación arte-vida se da en forma de un entramado relacional, rizomático, de relaciones entre arte, contexto, materialidad, lenguaje y acción⁹⁷⁹. Una de las materializaciones de esa propuesta artístico-teórica es *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* [¿Te gustaría participar de una experiencia artística?] (1994-...) – figuras 308a y 308b –. Se trata de un proyecto dilatado en el tiempo, participativo, en el que Basbaum ofrece a quien lo desee un objeto geométrico de acero lacado con una forma característica – rectangular, con las esquinas romas y un agujero circular en el centro – que busca ser reconocible, como un logotipo. El objeto puede ser ubicado o utilizado como se desee, y para ello ha viajado internacionalmente, siendo empleado como comedero para animales, como macetero, para cocinar, como nevera, como objeto decorativo, como mirilla para ver el entorno a través de su agujero, como cama o lugar de descanso, como zona de contacto e incluso como “obra de arte”. Ha sido reproducido en distintos materiales, destruido, ensuciado, usado como molde, pintado y transformado en otros objetos, desde gafas a materiales de construcción arquitectónica. En cada una de las iteraciones del proceso, el objeto impregna la vida por el arte, y el arte por la vida, abriéndose a múltiples lecturas, suscitadas desde su relación con el campo del arte – forma, color, posición, documentación, reproducibilidad, soporte para un discurso, etcétera – como desde su relación con la vida – creación de comunidades y colectivos, instauración de un logotipo y una marca, creación de relaciones trans-subjetivas, etcétera –. Con este proyecto, Basbaum actualiza la ecuación arte-vida del arte conceptual, en las “artes, vidas”

978 [para além de uma economia da cultura que se articula em seus eixos hegemônicos a partir do entretenimento e do consumo cultural, seria preciso compreender então o estado em que a questão pode ser percebida, a partir do legado dos cuidadosos processos de fabricação coletiva dos mais diversos artistas em suas diferenças de metodologia, produção de vocabulário, articulação conceitual e material: não se poderia mais falar em artevida, assim no singular, sob o risco de se reforçar o desaparecimento e naturalização do problema sob o impacto do entretenimento e do consumo; seria necessário flexionar os termos, reconhecendo-os no plural – artes, vidas] (Basbaum 2017, 242). Traducción del autor.

979 Disponible en: <<https://www.nbp.pro.br>> [Consultado: 25 de abril de 2020].

de un objeto al mismo tiempo artístico y vital, pensado para provocar interacciones en el espacio intermedio entre ambos ámbitos.

En propuestas como *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* el proyecto conceptualista se ve actualizado hoy en día, deshaciendo ese supuesto agotamiento promulgado por la historiografía a partir de los años ochenta. Los conceptualismos son, bajo la mirada de Basbaum, un modo de hacer particular, que hoy en día contamina toda la producción artística. En palabras del artista brasileño: “Debería haber una condición de conceptualismo en el arte, de la cual el arte conceptual es sólo un caso particular e importante”⁹⁸⁰.

980 [There should be a conceptualism condition in art, of which Conceptual art is just a particular and important case] (Basbaum 2006, 96). Traducción del autor.

Pérdida y rehabilitación del aura: una perspectiva sobre el auge actual de los conceptualismos periféricos

Las tesis de Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, texto de 1936, son muy conocidas. Para el filósofo alemán hay una diferencia esencial entre el original y la copia, que viene dada por la autenticidad que se desprende del “aquí y ahora” del primero, su “aura”. Con el advenimiento de la sociedad de los medios masivos, las técnicas de reproducción actualizan los originales en las copias. Estas se sitúan en el espacio-tiempo del receptor, fuera de la tradición; esto es, más allá de “su permanencia material” e incluso de su “carácter de testimonio histórico”. Por lo tanto, con la reproducción se produce una “pérdida de aura” (Benjamin 1936, 39-47). Pero no se trata de un suceso repentino y absoluto⁹⁸¹. El acto de copiar supone más bien una domesticación del aura, antes que una pérdida radical, de un solo golpe. En *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, escrito en 1939, Benjamin amplía el concepto de aura, caracterizándolo de este modo:

La perceptibilidad de que se habla no es otra ya que la del aura, una cuya experiencia estriba por lo tanto en la traslación de una forma de reacción corriente en la sociedad humana a la relación de lo inánime o de la naturaleza con el hombre. El mirado, o el que se cree mirado, alza de inmediato la mirada. Experimentar el aura de una aparición significa investirla con la capacidad de ese alzar la mirada. (Rendueles s.d.)

El aura es algo con lo que se “invierte” a la obra de arte, y por tanto el mero hecho de copiarla solo es una parte del proceso de “desaturización”; ese proceso se completa cuando el observador percibe la copia. Puede decirse que Benjamin, en su propuesta, se mueve entre “la pérdida liberadora del aura y la posibilidad de una nueva enajenación multiplicada tecnológicamente” (Rendueles y Users 2010a, 40); es decir, entre la tensión entre la destrucción de *l’art pour l’art* en el avance de la sociedad de masas, y cierta capacidad de los receptores de establecer relaciones específicas con los objetos/imágenes, que puede ser aprovechada para su sometimiento, por ejemplo, a través del control del “inconsciente óptico” en las películas de Disney (Benjamin 1936, 84-88).

Sin embargo, Boris Groys plantea la posibilidad de un movimiento contrario. Al analizar el funcionamiento del arte contemporáneo, Groys señala que Benjamin “pasa por alto” la posibilidad de una “reauratización” debido a su creencia en el modelo moderno como sistema único de producción y reproducción del arte:

Bajo esta presuposición, el hecho de que una obra pierda su contexto único y original significaría que perdería su aura para siempre, que se convertiría en una copia de sí misma. La reauratización de una

981 Por ejemplo, Benjamin afirma: “Con la fotografía, el valor de exhibición comienza a vencer en toda la línea al valor ritual. Pero éste no cede sin ofrecer resistencia” (Benjamin 1936, 58).

obra de arte individual requeriría una sacralización de todo el espacio profano de la circulación masiva topológicamente indeterminada de una copia – que sería un proyecto totalitario, fascista. Ese era el principal problema del pensamiento de Benjamin: percibía el espacio de la circulación masiva de la copia como un espacio universal, neutral y homogéneo. Insistió en el reconocimiento visual permanente, en la autoidentificación de la copia tal como circula en nuestra cultura contemporánea. Pero ahora, estos dos presupuestos principales en el texto de Benjamin son cuestionables.⁹⁸²

En su propuesta, Groys no parece tener en cuenta el hecho de que Benjamin reconozca en los observadores una pulsión por el desciframiento que depende de su contexto y subjetividad. Esa pulsión lleva a los espectadores del cine, por ejemplo, a “interpretar, aunque sea burdamente, el caminar de una persona”. Tal actitud hermenéutica y subjetiva es intercambiable en la variedad de los aquí-y-ahora de los sujetos: “nada se sabe de la actitud de ese alguien en la fracción de segundo en que aprieta el paso” (Benjamin 1936, 86). De este modo, si los significados son intercambiables, el territorio de la comunicación de masas benjaminiano, que Groys califica como “universal, neutral y homogéneo”, no parece serlo tanto, al menos en lo respectivo a la interpretación de los originales y las copias por cada individuo. También podría señalarse que Benjamin no explicita que sea el aura lo que se pierda “para siempre”: lo que se abandona es la “autonomía” de la obra de arte (Benjamin 1936, 63), que es tan solo un aspecto del concepto de aura, junto a otros como la autenticidad o el aquí-y-ahora de la “obra”. Por tanto, Benjamin no cierra la puerta a una posible *reauratización*, aunque esta no se explicita en su proyecto, centrado en el análisis de la pérdida del aura en el momento histórico concreto de la extensión social de medios como el cine o la fotografía. De hecho, podría sostenerse lo contrario, que Benjamin deja una puerta abierta a la recuperación del aura, ya que los objetos – en general, no solo las “obras” de arte – “alzan la mirada” al ser interpelados por el espectador, como se ha señalado más arriba. Esa elaboración socio-subjetiva del aura permitiría, por qué no, recuperarla, o establecer perspectivas como la de Groys.

Pero el interés de traer aquí a colación la propuesta de Groys no recae en una discusión sobre la interpretación de los textos de Benjamin, siempre abiertos a la actualización. Groys aporta una perspectiva útil para el análisis de la (re)lectura actual de los conceptualismos. Como ha sido indicado, propone, no ya revisar la tan teorizada pérdida del aura, sino su recuperación. Describe el proceso de transformación de la copia en original mediante “una técnica de relocalización topológica”:

Reproducción significa dislocación, desterritorialización; transporta las obras de arte a redes de circulación topológicamente indeterminables. Pero si la diferencia entre el original y la copia es sólo

982 [Under this presupposition, for an artwork to lose its unique, original context would mean that it would lose its aura forever, that it would become a copy of itself. The reauratization of an individual artwork would require a sacralization of the whole profane space of the topologically undetermined mass circulation of a copy –which would be a totalitarian, fascist project. That was the main problem of Benjamin’s thinking: he perceived the space of the mass circulation of the copy as a universal, neutral, and homogeneous space. He insisted on the permanent visual recognizability, on the self-identity of the copy as it circulates in our contemporary culture. But now, both of these main presuppositions in Benjamin’s text are questionable] (Groys 2008, 74). Traducción del autor.

topológica – si es sólo una diferencia entre un contexto cerrado, fijo, marcado, aurático, y un espacio abierto, sin marcas, profano, de circulación masiva anónima – entonces no sólo es posible la operación de dislocación y desterritorialización del original, sino que también lo es la operación de reubicación y reterritorialización de la copia. No sólo somos capaces de producir una copia de un original mediante una técnica de reproducción, sino que también somos capaces de producir un original de una copia mediante una técnica de reubicación topológica de esta copia – es decir, mediante una técnica de instalación.⁹⁸³

La posibilidad de “reauratización”, que en Benjamin solo podría ser destilada de manera tangencial a través de una interpretación de la recepción subjetiva de un objeto/imagen, es extendida por Groys al dominio de la producción de los objetos de arte en un campo artístico influido por los modos de hacer que conducen a la deriva conceptualista. La “reubicación topológica” que Groys sugiere se parece en gran medida al *ready-made* duchampiano, o a una actualización del mismo en la “instalación” o en el acto de “instalar” (Groys 2008, 74). Esto es, seleccionar una copia – como Duchamp selecciona un urinario –, y reposicionarla en un ámbito interpretativo – o “espacio topológico indeterminado” –, donde (re)adquiere un aquí-y-ahora específico, un aura. Esta dislocación topológica, aunque dada a través de una figura espacial, es sobre todo un tránsito conceptual y experiencial, en el que cambian los sentidos y las lecturas posibles. La “relocalización” de las copias, esto es, la reinstalación de un aura en ellas, se produce a través de una concatenación de desterritorializaciones y reterritorializaciones, que en el arte contemporáneo se asumen como habituales, y por ello muchas veces pasan desapercibidas. Este modo topológico de operación, en el sentido inverso al de la copia en la época de la reproducibilidad técnica, distingue al arte contemporáneo de otros momentos anteriores. Un trabajo artístico actual, para ser considerado como tal, no precisa coincidir con parámetros de valoración fijos – como los moderno-tradicionales: técnica, genio, inspiración, etcétera –, sino ser capaz de reubicarse en distintos lugares – el movimiento es constante entre el dentro y el afuera del arte –, desde los cuales adquiere su condición artística.

La participación de los conceptualismos en estos movimientos a través de espacios intra y extra-artísticos se hace evidente en diversos aspectos, que pueden ligarse de modo genealógico-estructuralista con el gesto de Duchamp, pero que lo desbordan. En primer lugar está el intento de inclusión del arte en la vida, y de la vida en el arte. El trabajo desde la ecuación arte-vida, más allá de análisis sobre su efectividad, o sobre su papel en la inclusión del arte conceptualista en líneas históricas – de la vanguardia tardomoderna o del eclecticismo posmoderno –, obliga a poner en cuestión la relación arte-mundo hasta hacerla saltar por los aires: ¿Quién copia a quién? ¿Dónde está el original?⁹⁸⁴. Asimismo, la discutida “desmaterialización” de los conceptualismos

983 [Reproduction means dislocation, deterritorialization; it transports artworks to networks of topologically indeterminable circulation. [...] But if the difference between original and copy is only a topological one – if it is only a difference between a closed, fixed, marked, auratic context, and an open, unmarked, profane space of anonymous mass circulation – then not only is the operation of dislocation and deterritorialization of the original possible, but so, also is the operation of relocation and reterritorialization of the copy. We are not only able to produce a copy out of an original by a technique of reproduction but we also are able to produce an original out of a copy by a technique of topological relocation of this copy –that is, by a technique of installation] (Groys 2008, 73-74). Traducción del autor.

984 Recuérdese cómo Kaprow propone que el “an-artista” no solo debe imitar al mundo, sino cómo también este imita al arte contemporáneo. Véase el subapartado anterior.

conlleva, entre otros aspectos, la inclusión de la documentación en el hecho artístico. El documento es potencialmente reproducible. Y en ocasiones adquiere el estatus de “obra”, pero también sucede al contrario: la “obra” queda en el espacio topológico estrecho pero potente de la proposición a realizar, como registro de una idea. El modo apropiacionista con el que operan los conceptualismos es otro de los aspectos en los que se produce la reubicación topológica de los objetos artísticos. En la producción de propuestas conceptualistas se incluye en su seno objetos y procedimientos prácticos y teóricos traídos de otros ámbitos. Por ejemplo, al realizar una encuesta y presentarla como objeto de arte, ese modo de hacer traído de la sociología se desterritorializa, quedando incluido no solo en el ámbito artístico, sino también en el campo ampliado de la sociedad; y se reterritorializa, siéndole devuelta un aura específica, un aquí-y-ahora y una autenticidad que toma cuerpo desde los contextos concretos en los que lleva a cabo. Pero este apropiacionismo no sucede solamente de manera transdisciplinar, sino también entre sectores dentro de la propia disciplina artística: los conceptualismos incluyen en sus prácticas a la teoría, la historia y la crítica de arte⁹⁸⁵. Y, en un movimiento de retroalimentación, también los críticos, teóricos e historiadores interiorizan aspectos de la práctica artística conceptualista, tales como el cientifismo, la indexicalidad, la acumulación, o la alegoría, entre otros⁹⁸⁶.

Groys lleva su propuesta sobre la instalación, como *zona de intercambio entre auratización y desauratización*, hasta el terreno metafísico de lo “verdadero”, en el sentido de auténtico u original, y lo “falso”, en el sentido de copia. Introduce, entonces, una pregunta que apunta hacia la historización del arte en el siglo XX: “¿cómo se relaciona la instalación contemporánea con la reciente controversia entre las prácticas artísticas modernas y posmodernas?”⁹⁸⁷. Debido a su heterogeneidad formal, el único modo que Groys encuentra para unificar el arte moderno en un solo conjunto es su apelación a un criterio distintivo, autoimpuesto, en el que se asume como verdadero, como original. Pero esta (auto)reivindicación del aura por parte del arte moderno, esta voluntad previa a devolver la mirada *antes* de ser observado por el receptor, forma parte también del núcleo de las reclamaciones de la teoría posmoderna sobre la modernidad, aunque en la posmodernidad el juego es vuelto visible:

Esto significa que la verdad de la obra de arte moderna, entendida como su presencia inmediata, puede describirse fácilmente como una mentira, como un ocultamiento del número potencialmente infinito de

985 Como ejemplo paradigmático de esta toma de otras posiciones dentro del campo del arte a través de la consciencia de la propia posición, puede traerse a colación el trabajo *A piece that is essentially the same as a piece made by any of the first conceptual artists, dated two years earlier than the original and signed by somebody else* [Una pieza que es esencialmente la misma que una pieza hecha por cualquiera de los primeros artistas conceptuales, fechada dos años antes que el original y firmada por alguien más] (1970), de Eduardo Costa; consiste simplemente en el texto del título mecanografiado (Camnitzer 2009, 123).

986 Como ejemplo paradigmático de este intercambio de la teoría con la práctica conceptualista, puede mencionarse el tan comentado trabajo de Lucy Lippard, *Six Years*, cuyo título tautológico indica: “Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972, un libro de consulta que informa acerca de algunos límites estéticos, consistente en una bibliografía en la cual se insertan extractos de textos, obras de arte, documentos, entrevistas y coloquios, ordenada cronológicamente y centrada en el llamado arte conceptual, arte de la información o arte de la idea, con referencias a áreas de denominación tan vaga como arte minimal, antiforma, arte de sistemas, arte de la tierra o arte procesual, que están teniendo lugar en América, Europa, Australia y Asia (en ocasiones con tonos políticos), editado y anotado por Lucy R. Lippard” (Lippard 1973).

987 [how does the contemporary installation relate to the recent controversy between Modern and Postmodern art practices?] (Groys 2008, 78). Traducción del autor.

reproducciones, copias que hacen que esta obra de arte “original” sea identificable, reconocible en primer lugar. El arte posmoderno renuncia a la reivindicación de la verdad que la modernidad ha planteado. Pero el arte posmoderno no formula su propia reivindicación de la verdad, permaneciendo exclusivamente crítico y deconstructivo. Bajo las condiciones de la Posmodernidad el arte se convierte en una mentira que se manifiesta como una mentira, encontrando su verdad en la paradoja clásica de un mentiroso confesando ser un mentiroso. Esta paradoja surge porque una obra de arte posmoderno se presenta como un mero ejemplo de una secuencia infinita de reproducciones y repeticiones. Esto significa que la obra de arte posmoderna está presente y ausente, es verdadera y falsa, real y simulada al mismo tiempo.⁹⁸⁸

Lo importante en la instalación, siguiendo a Groys, no está en su condición de compendio de objetos no-auráticos que adquieren aura, sino en la revelación del proceso de desterritorialización y reterritorialización. La contemporaneidad de la instalación reside en su voluntad de “descajanegrizar”⁹⁸⁹ su intercambio entre original y copia – y viceversa –, mostrando las tripas del proceso (auto)institucionalizador del arte. En este sentido, en la posmodernidad el arte es “una mentira que se manifiesta como una mentira”.

Gustavo Buntinx ha analizado dos propuestas interrelacionadas del grupo artístico peruano E.P.S. Huayco, *Fast-food Art (Salchipapas)* (1980)⁹⁹⁰ y *Sarita Colonia* (1980) (Buntinx 1995; 2005)⁹⁹¹ – figura 309 –, que pueden tomarse como un ejemplo del proceso de “reubicación topológica” apuntado por Groys. Se trata de trabajos que participan en cierto sentido de una genealogía del arte conceptualista, participativo y orientado a la colectividad. E.P.S. Huayco recolecta miles de latas de leche evaporada, con las que confecciona una enorme superficie matricial, en la que cada lata es un punto – hoy diríamos *pixel* –. Instalan esta superficie plástica nada tradicional en el espacio público de Lima, y sobre ella pintan una salchipapa, un plato callejero típico. Bajo esta forma, denominan a la propuesta *Fast-food Art (Salchipapas)*. Posteriormente recogen todas las latas, y las reinstalan a las afueras de la ciudad, en una loma visible desde una de las arterias de entrada y salida de Lima. De nuevo pintan una figura sobre las latas, cubriendo la salchipapa. Esta vez el motivo es la efigie de una santa popular: Sarita Colonia. El trabajo rehuye del sistema-arte, siendo instalado en lugares populares, bajo una voluntad de desaturar el proyecto. Sin embargo, algunas personas visitan *Sarita Colonia*, e incluso llevan ofrendas y flores. El uso popular transforma la propuesta artística en una especie de *huaca* – lugar sacro incaico – a través de la respuesta de la gente. En la intemperie del espacio público, *Sarita Colonia* poco a poco se va deteriorando:

988 [This means that the truth of the modernist artwork, understood as its immediate presence, can easily be described as a lie, as a concealment of the potentially infinite number of reproductions, copies that make this “original” artwork identifiable, recognizable in the first place. Postmodernist art gives up the claim to truth that Modernism has raised. But postmodernist art does not formulate its own claim to truth, remaining exclusively critical and deconstructive. Under the conditions of Postmodernity art becomes a lie that manifests itself as a lie, finding its truth in the classical paradox of a liar confessing to be a liar. This paradox arises because a Postmodern artwork presents itself as merely an example of infinite sequence of reproductions and repetitions. This means that the Postmodern artwork is present and absent, true and false, real and simulated at the same time] (Groys 2008, 79). Traducción del autor.

989 Se emplea aquí el término de Bruno Latour (Latour 1999, 362).

990 Instalación realizada en mayo de 1980, de unos 52 m², llevada a cabo por María Luy, Francisco Mariotti, Charo Noriega, Juan Javier Salazar y Mariela Zevallos.

991 Instalación realizada en octubre de 1980, de unos 60 m², llevada a cabo por María Luy, Francisco Mariotti, Charo Noriega, Herbert Rodríguez, Armando Williams y Mariela Zevallos.

Pero ninguna de estas obras es tan elocuente como la decadencia que ahora exhibe la excepcional versión de Huayco de Sarita, aparentemente olvidada y convertida en una sombra de su antiguo yo. Podría servir como una ilustración de libro de texto de los vínculos íntimos entre el apoyo social y el apoyo físico. Y aún así, el aura permanece.⁹⁹²

Buntinx relaciona al mismo tiempo estas propuestas con el arte pop y con el conceptual. Señala cómo en su forma palimpsestica se superponen intercambios simbólicos de distinto signo – Groys los denominaría “relocalizaciones topológicas” – a lo largo de todo el proceso. Los artistas, “pequeñoburgueses radicales” (Buntinx 1995, 305), actúan como hojalateros yendo al vertedero a recuperar latas de leche, para elaborar una propuesta de arte que se enmarca en la voluntad de la nueva izquierda de acercarse a lo popular. En un país en búsqueda de modernización, el arte avanzado se apropia de símbolos populares: la comida callejera aparece como una forma local del *fast-food* global, mientras que la efigie de Sarita Colonia se erige como una figura pop multiplicada en recuerdos y estampas. Pero *Sarita Colonia*, la instalación artística, recoge el sentimiento y las creencias de los campesinos desplazados a la ciudad. Y el hecho de que el icono religioso se pinte sobre una salchipapa, ocultándola, se abre a interpretaciones ideológicas.

El desarrollo espacio-temporal de estos trabajos de E.P.S. Huayco funciona, según Buntinx, como un continuo intercambio entre desterritorializaciones y reterritorializaciones, entre pérdidas y recuperaciones del aura, ubicado en un complejo entramado en el que se mezclan voluntades artísticas y populares, contexto sociopolítico e interpretación historiográfica. El arte intenta dejar de lado su originalidad – esto es, “confiesa su mentira”, en términos de Groys – a través de una salida de su espacio habitual. Se acerca a lo popular, pero en este movimiento que busca la pérdida del aura, esta es recuperada, paradójicamente, a través del disfrute colectivo de la obra, a la cual se añaden significados propios de una mitología ecléctica. Al mismo tiempo, la transformación de *Fast-food Art (Salchipapas)* en *Sarita Colonia* solo adquiere ese aura ambivalente, que aparece y desaparece entre el arte culto y el disfrute popular, a través de la apropiación de iconos de circulación masiva: la salchipapa, como plato popular reconocible como símbolo nacional; la estampa religiosa, como imagen de circulación habitual por los medios de masas; y las latas de leche, como productos de consumo de necesidad básica, y por tanto de fuerte carga política. Estos tres objetos/imagen, extraídos del mundo, son reauratizados, al ser recuperados por E.P.S. Huayco del ámbito de la mera reproductibilidad técnica. Finalmente, cabe destacar que de estas propuestas hoy en día solo quedan documentos y una acumulación de latas oxidadas, una ruina que devuelve la mirada a los receptores actuales.

Más allá de los muchos casos particulares que podrían servir de ejemplos del proceso de reauratización del arte conceptualista, el propio conceptualismo, como fenómeno artístico, discurre en una constante negociación entre procesos de pérdida y recuperación del aura. Resulta evidente que la voluntad de las prácticas artísticas conceptuales de contravenir el sistema-arte

992 [But none of these works is quite as eloquent as the decay now exhibited by Huayco’s exceptional version of Sarita, apparently forgotten and turned into a shadow of its former self. It could well serve as a textbook illustration of the intimate links between social support and physical support. And yet, the aura remains] (Buntinx 1995, 306). Traducción del autor.

tradicional supone un tendencia hacia la pérdida de su aura⁹⁹³. En cierto sentido, el soterramiento de los conceptualismos sud-atlánticos y el desdén crítico aplicado por amplios sectores del campo del arte durante décadas es señal del éxito de la operación. Sin embargo, a partir de los años noventa se produce una recuperación:

Las luchas de la historiografía latinoamericana por colocar episodios locales en las grandes narrativas globales, en un intento de contrarrestar las geografías dominantes del arte, ha sido exitosa. De un tiempo a esta parte, artistas como Hélio Oiticica, León Ferrari, Lygia Clark, Alberto Greco, Luis Camnitzer, Cildo Meireles, Óscar Bony, Artur Barrio, o experiencias colectivas como Tucumán Arde (1968) y el Arte de los medios (1966), se han convertido en coordenadas obligatorias de prácticamente todas las narrativas recientes que han intentado trazar los llamados hitos “inaugurales” del conceptualismo a nivel transcontinental. Hoy, sin embargo, ese victorioso ascenso parece seguir un momento de reflexión. Dicho de otra manera: no se trata ya de seguir alojando incansablemente sucesos en el contenedor inagotable que creemos es la historia, sino de interrogar las maneras en que éstos reaparecen y el papel que cumplen en ella. (López, M.A. 2010, 22-23)

Bajo la perspectiva de Miguel Ángel López, la historiografía latinoamericana ha conseguido devolver cierto carácter aurático al movimiento conceptualista regional. En el caso español, no ha habido un movimiento de recuperación del mismo alcance, aunque desde el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía sí se ha articulado un programa institucional que ha trabajado en este sentido – e incluso ha participado de la historiografía latinoamericana del arte conceptual a través del apoyo a la Red de Conceptualismos del Sur, como se revisa en el subapartado siguiente – (Albarrán 2019)⁹⁹⁴.

A este respecto, *Tucumán Arde* (1968) – figura 310 – es un ejemplo excelente, como caso histórico extremadamente efectivo de desterritorialización de las prácticas del arte y su reterritorialización en el ámbito de la lucha social; y, al mismo tiempo, como evento soterrado por la historia y posteriormente recuperado⁹⁹⁵. Sin embargo, se ha anotado ampliamente cómo la mitificación de *Tucumán Arde*, producto de su institucionalización, conlleva al mismo tiempo el peligro de desactivar su potencia emancipadora (Vindel 2008; Longoni 2008; Davis 2008; Carnevale, Expósito, Mesquita y Vindel 2015). Si el objetivo de *Tucumán Arde* es relocalizarse topológicamente fuera del ámbito aurático del arte-que-se-autodenomina-arte, ¿qué derecho tiene la historiografía de reubicarlo en los cauces del sistema?⁹⁹⁶. En este proceso los esfuerzos –

993 La propuesta de una relación de identificación entre arte y vida, el empleo de modos de hacer y materializaciones múltiples, efímeras, propositivas, procesuales, documentales y no plenamente comercializables, la actitud iconoclasta y horizontalizante, la intención de salirse del ámbito de lo artístico en busca de la transdisciplinariedad, la activación social y política de lo estético, la atención por los nuevos medios de comunicación, difusión y transporte, etcétera, son rasgos del arte conceptual que conllevan una pérdida de aura.

994 Véase el subapartado “Instancias de recuperación. La Red de Conceptualismos del Sur y la patrimonialización del conceptualismo español” en el epílogo.

995 Estos vaivenes de *Tucumán Arde* han sido abordados por numerosos historiadores (Longoni y Mestman 2000; López, M.A. 2010; Longoni 2014a, 63-76; Vindel 2014, 129-138).

996 Roberto Jacoby, uno de los participantes de *Tucumán Arde*, recopila de un modo sumamente irónico – en un texto con el título “Tucucu mama nana arara dede dada” – un compendio de hasta once referencias que confunden el sentido del evento, demostrando así su inclusión acrítica en una historiografía superficial (Jacoby

entendidos también como *tensiones* – han sido máximos. Y se han resuelto entre, por un lado, la mitificación, la fetichización, la estetización y, en resumen, la devolución de un aura que el evento nunca quiso sino tener; y por el otro, la conservación de una memoria, su difusión y su activación creativa y útil para la actualidad.

La memoria de *Tucumán Arde* ha sido en buena parte conservada a través del Archivo Graciela Carnevale. Esta artista, una de las participantes del evento, ha abierto su archivo personal a la investigación internacional, lo cual ha fomentado la difusión de sus materiales y documentos, especialmente aquellos relacionados con el famoso evento en Tucumán. Esos documentos, tras un periplo expositivo iniciado con la muestra “Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s-1980s” (1999), llegan a ser expuestos en uno de los polos mundiales del reconocimiento artístico: la Documenta 12 (2007) de Kassel (Carnevale, Expósito, Mesquita y Vindel 2015, 25-26). Un año después, en un gesto reterritorializador, se realiza la muestra “Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale” (2008) en Rosario, Argentina. En esta ocasión, un equipo de la Red de Conceptualismos del Sur formado por Ana Longoni, Fernando Davis y Ana Wandzik pretende, no ya mostrar el evento en sí mismo, sino analizar críticamente su proceso de institucionalización. Esos esfuerzos críticos y (auto)analíticos – cuya (auto)reflexividad no puede sino asociarse a los modos de hacer conceptualistas – finalmente resultan en la publicación *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde* (Carnevale, Expósito, Mesquita y Vindel 2015). En este largo periplo, es significativo el trasvase constante de entre ganancias y pérdidas de aura. Resulta destacable también el hecho particular del reconocimiento de una auratización calificada como *negativa*, que desactiva los potenciales ideológicos de las prácticas artísticas. En todo caso, la diatriba es historiográfica; la recuperación de un aura – sea positiva o negativa –, es un asunto que tiene menos que ver con la propia práctica artística que con la conformación de su relato histórico:

Siguiendo –o quizá pervirtiendo– la reflexión de Preciado [sobre los modos de construcción de la historia en base a dos modelos: el convencional de la “cartografía identitaria”, y el topográfico de la “cartografía crítica” o “queer”], no parece difícil reconocer que hasta hace no mucho la mayoría de las historiografías del arte moderno y contemporáneo no eran sino “cartografías identitarias”. En ellas, el “arte conceptual” emerge como una entidad sancionable y la tarea historiográfica se asemeja a la de un detective rastreando los restos perdidos del conceptualismo con la intención de introducirlos a una topografía de lo visible. (López, M.A. 2010, 24-25)

En el caso español, de mucha menor escala – geográfica y en relación a la repercusión en el campo del arte global –, el proceso de “pérdida del aura” ha superado hasta hace poco tiempo a su recuperación. Esto ha sido así por la conjunción de diversos procesos. En primer lugar,

2005). León Ferrari, otro de los participantes, indica: “[Lo] hicimos para salir definitivamente de la Historia del Arte, y ahora estamos en la Historia del Arte por su causa” (Longoni 2014a). Y Jaime Vindel se pregunta: “¿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?” (Vindel 2008, 16). De un modo similar, Ana Longoni anota el descontento de Suely Rolnik al ver un plástico utilizado por Lygia Clark en sus sesiones clínico-artísticas completamente fetichizado y desactivado en la muestra “Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s-1980s” (1999) (Freire y Longoni 2009, 176).

por la propia voluntad de algunas prácticas conceptualistas politizadas, como las de Alberto Corazón, Tino Calabuig, Ferrán García Sevilla, Isidoro Valcárcel Medina, o el Grup de Treball, de trabajar en los límites – si no fuera – del arte. En segundo lugar, por la problemática específica de los conceptualismos en el paso del franquismo a la “transición democrática”. Y en tercer lugar, como consecuencia de una voluntad historiográfica, de la crítica de arte pero también de algunos agentes conceptualistas que abandonan estas prácticas – como Ferrán García Sevilla –, de unificar un relato de la decadencia de estas prácticas y el consecuente el retorno a modos de hacer tradicionales. Los intentos de reincorporar topológicamente los conceptualismos españoles en el relato general del arte han resultado fragmentarios – salvo excepciones que han intentado una exhaustividad casi imposible de conseguir (Parcerisas 2007; Marzo y Mayayo 2015) –, y basados en una “cartografía identitaria” que tiene en cuenta los movimientos del arte conceptual español estatalmente o por regiones, desatendiendo las conexiones e intercambios más allá de las fronteras nacionales. En este sentido, la presente investigación intenta completar el vacío de las conexiones sud-atlánticas entre conceptualismos. Aunque tal vez está destinada a ser una anotación marginal más, pues la historia del arte de lo micro no comprende una formulación general que abrace la totalidad de los conceptualismos en el espacio sud-atlántico, y la de lo macro lleva largos años rechazada por la disciplina de la historia del arte, por caer en inexactitudes y generalizaciones aparentes.

Instancias de recuperación. La Red de Conceptualismos del Sur y la patrimonialización del conceptualismo español

En la segunda mitad de los años noventa tienen lugar algunos movimientos en el campo del arte internacional dirigidos a revisar la historia de los conceptualismos (Albarrán 2019, 360). La deriva mercantil del campo del arte, y una historiografía eminentemente anglosajona, hace años que vienen institucionalizando el arte conceptual de los centros de producción cultural europeos y estadounidenses; comienzan entonces a fijarse en prácticas similares en aquellos territorios mal llamados periféricos. En la historia del arte de estos lugares no hegemónicos también se producen algunos primeros pasos en esa dirección, que apuntan a una recuperación de las prácticas conceptualistas. Esta misma investigación, que para bien o para mal intenta configurar un “espacio sud-atlántico del conceptualismo”, participa todavía de los últimos coletazos ese impulso revisionista en relación a las redes que relacionan Latinoamérica y España. En el complejo entramado de instancias de recuperación actúan múltiples agentes, entre los que cobran especial importancia los artistas y sus proyectos artísticos, pero también la documentación acumulada en sus respectivos archivos personales. La historia y la teoría del arte – en un entendimiento amplio que abarca a agentes de la crítica, del comisariado, y de las instituciones de difusión y educación, como museos y universidades – también juegan un papel relevante, al crear relatos centrados primero en artistas y prácticas puntuales, y en movimientos nacionales, y solo más recientemente en los procesos y relaciones en un plano internacional. Uno de los nodos más relevantes de esta matriz compleja de revisión de las prácticas conceptuales, en la que no solo hay tensiones artísticas y culturales sino también geopolíticas, económicas y de poder, es la Red de Conceptualismos del Sur. Resulta interesante revisar este proyecto colectivo de investigación, porque no solo se articula como un espacio de discusión y recuperación de los conceptualismos en un nivel transnacional – dentro del “espacio sud-atlántico del conceptualismo” –, sino porque además se ha dedicado a establecer acciones y posiciones abiertas al análisis de los modos por los que opera ese proceso de recuperación de las teorías y prácticas conceptualistas en Latinoamérica.

Una historia sucinta de la formación de la Red de Conceptualismos del Sur puede servir para ilustrar algunas de las posturas críticas que se han sostenido en su seno. En primer lugar, debe destacarse el papel seminal de un proyecto de investigación con financiación europea, organizado por la Universitat de Barcelona y coordinado por Antoni Mercader⁹⁹⁷: *Vivid [Radical] Memory (V[R]M)* (2006-2007) – figura 311 –. Ese proyecto surge al hilo de la historiografía globalista del fenómeno conceptual⁹⁹⁸, con la pretensión de revisar las prácticas artísticas conceptuales politizadas realizadas bajo dictaduras en el espacio sud-atlántico, o en contextos opresivos en

997 Como co-organizadores del proyecto constan el Württembergischer Kunstverein de Stuttgart y el Center for Culture & Communication (C3) de Budapest. El Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) también colabora (Mercader 2006a). Cabe recordar que Antoni Mercader es uno de los componentes del Grup de Treball.

998 Que despegó sobre todo a partir de 1999, tras la celebración de la exposición “Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s”.

Europa del Este⁹⁹⁹. Además de las propias prácticas conceptuales, la política, la ideología y los contextos son los ejes centrales alrededor de los que gira todo el proyecto, sirviendo para conectar agentes y modos de hacer de territorios muy distantes en un análisis conjunto, transnacional. Con duración de un año, en V[R]M se realiza un importante trabajo de compilación de materiales, como fichas de artistas y proyectos, y textos analíticos. Pero las operaciones de mapeo y archivo son fomentadas, no tanto para producir un corpus inerte de informaciones, sino para provocar el encuentro y la discusión entre investigadores dedicados al estudio de estas prácticas. De este modo, dentro del proyecto de investigación se celebran tres seminarios internacionales, en Barcelona, Stuttgart y Budapest¹⁰⁰⁰. En ellos se discuten los modos de hacer historia, o memoria, sobre prácticas “radicales” como las conceptualistas, en contextos tan connotados como las dictaduras de América Latina y la Península Ibérica, o la Europa del Este durante los últimos tiempos de la Unión Soviética. Los resultados de las investigaciones se hacen públicos a través de un dispositivo web, todavía hoy activo¹⁰⁰¹, a medio camino entre la base de datos y el hipertexto.

Tras el primero de esos encuentros internacionales, en Barcelona, se produce un desborde del proyecto V[R]M. Tal y como narran la investigadora brasileña Cristina Freire y la argentina Ana Longoni, a ese evento acuden numerosos críticos y teóricos dedicados de manera individual y dispersa al estudio de los conceptualismos. En él se conocen por vez primera, estableciendo contactos y creando sinergias que poco más tarde toman cuerpo en la Red de Conceptualismos del Sur. Los y las agentes latinoamericanos/as vuelven a reunirse en São Paulo, en abril de 2008:

Al constituirse la Red, pensada como una plataforma de debate, elaboración e intervención colectivas, apostamos por una lógica diferente de aquella que implicaba que entre latinoamericanos envueltos en proyectos parecidos de investigación, curadoría y generación de archivo acabásemos conociéndonos en Europa. Nos quisimos reunir aquí, en América Latina, con nuestra agenda y nuestras urgencias, y también a pesar de nuestra precariedad.¹⁰⁰²

999 Los contextos dictatoriales se enmarcan en los países: Argentina, Brasil, Chile, Perú, Portugal y España. Por su parte, se revisan también prácticas de las dos Alemanias, Checoslovaquia, Hungría, Polonia, Rumanía, la Unión Soviética y Yugoslavia.

1000 El primero de estos encuentros tiene lugar en Barcelona – 9 al 11 de mayo de 2007 –, bajo el título “Conceptual practices under the conditions of political and social oppression in Eastern and Southern Europe and South America (1960-1980). A critical revision” [Prácticas conceptuales bajo condiciones de opresión política y social en Europa oriental y meridional y en América del Sur (1960-1980). Una revisión crítica]. El segundo se celebra en Stuttgart – 20 al 30 de septiembre de 2007 –, con el nombre “Conceptual practices from the 1960s to the 1980s under the conditions of communist regimes and military dictatorships in Europe and Latin America” [Prácticas conceptuales desde los 1960s a los 1980s bajo las condiciones de los regímenes comunistas y las dictaduras militares de Europa y América Latina]. Finalmente, el tercero tiene lugar en Budapest – 12 de octubre de 2007 –, bajo el título “The Time of an Artwork / The Artwork through Time. International Symposium within the [VRM] Project” [El tiempo de un trabajo artístico / El trabajo artístico a través del tiempo. Simposio internacional dentro del proyecto [VRM]] (Mercader 2006b).

1001 Disponible en <<http://www.viviradicalmemory.org/>> [Consultado: 27 de abril de 2020].

1002 [Ao se constituir a Rede, pensada como uma plataforma de debate, elaboração e intervenção coletivas, apostamos por uma lógica diferente daquela que implicava que entre latinoamericanos envolvidos em projetos semelhantes de pesquisa, curadoria e geração de arquivo acabássemos nos conhecendo na Europa. Quisemos nos reunir aqui, na América Latina, com a nossa agenda e as nossas urgências, e também a pesar da nossa precariedade] (Freire y Longoni 2009, 10). Traducción del autor.

Como puede apreciarse, la postura de los – y las – agentes latinoamericanos dedicados a la recuperación de los conceptualismos de esos territorios destaca la necesidad de conformar un discurso crítico y una historiografía desde la propia región. Otros intentos de relevancia para escribir la historia de este tipo de prácticas ya habían sido puestos en marcha, pero fuera de las fronteras del subcontinente, con casos puntuales en Europa, como V[R]M, pero principalmente con gestos curatoriales e intereses académicos en los Estados Unidos¹⁰⁰³. Puede decirse que en cierto modo la discusión latinoamericanista, tan activa en los años setenta, vuelve a actualizarse de manera crítica durante los últimos noventa y los primeros del siglo XXI respecto a los conceptualismos, planteándose la necesidad de realizar una historia del arte consciente y posicionada ante las derivas globalistas.

En São Paulo se establece la Red de Conceptualismos del Sur, y se elabora la primera publicación conjunta (Freire y Longoni 2009). Desde entonces, los investigadores que forman parte del entramado vienen reuniéndose periódicamente en diversos puntos del espacio sud-atlántico: Rosario, Madrid, Santiago de Chile, Lima, Buenos Aires (López, M.A. 2012, 111); el último encuentro hasta el momento se celebra en 2018, en México D.F. Con base en estos encuentros, los vínculos entre historiadores e historiadoras – y otros agentes de la teoría, la crítica y el comisariado – consiguen establecer acuerdos colectivos para establecer una metodología teórico-práctica conjunta, aunque heterogénea, a ser aplicada en proyectos concretos en sus contextos locales de proveniencia. El primero de ellos es un manifiesto, con una declaración instituyente, que se publica poco después de la creación de la Red, en marzo de 2009 (Red de Conceptualismos del Sur 2009). Este manifiesto es firmado por hasta veinticinco agentes implicados/as, que trabajan en distintos puntos de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, España, Estados Unidos, México, Perú y Uruguay.

En el manifiesto se condensan tanto las problemáticas a abordar, como los objetivos y propósitos de la Red. También la estructura funcional en base a grupos de trabajo “específicos” y “transversales”, y la voluntad de celebrar nuevos encuentros periódicos. Se explicita como objetivo la reactivación del potencial de los conceptualismos, en lo respectivo a lo artístico, pero también en relación a su voluntad activista e ideologizada de afectar el entorno social en el que se enmarcan. De este modo, el trabajo de la Red de Conceptualismos del Sur no solo pretende dar cuenta de las prácticas conceptualistas latinoamericanas con visos histórico-informativos; además busca establecer un paralelo actual respecto a las posturas críticas de su objeto de estudio, en base a la interiorización de sus potenciales de emancipación político-cultural¹⁰⁰⁴. Esta voluntad queda

1003 El más visible de ellos, la mencionada exposición “Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s” (1999), comisariada conjuntamente por László Beke, Rachel Weiss, Jane Farver y el artista conceptualista uruguayo, establecido en los Estados Unidos, Luis Camnitzer. También destaca el establecimiento del Latin American Art Department [Departamento de Arte Latinoamericano] del Museum of Fine Arts, Houston (MFAH), en Texas, que en 2001 pone en marcha su rama investigadora, el International Center for the Arts of the Americas [Centro Internacional para las Artes de las Américas] (ICAA), dirigido por Mari Carmen Ramírez – curadora de arte latinoamericano en el MFAH –.

1004 Longoni lo expone de este modo, con preguntas abiertas a tener en cuenta: “En el momento de intentar construir algún dispositivo de lectura que reactive el substrato crítico de aquellas experiencias que historiamos sin planificar sus sentidos, qué efectos [tienen] en nuestro propio trabajo de investigadores, críticos, curadores, docentes e artistas? Qué reverberaciones y potencias podemos hacer resonar? De qué forma las prácticas conceptuales latinoamericanas de los años 1960 y 70 extienden su potencial de conflicto hasta el presente?”

explícitamente declarada en el manifiesto conjunto: “investigar, generar archivos o producir experimentos de reactivación de la memoria de la experiencia son actividades políticas y no meramente académicas o profesionales” (Red de Conceptualismos del Sur 2009, s.p.).

A modo de declaración de intenciones, el ámbito de estudio queda definido en el manifiesto a través de una deconstrucción crítica del nombre de la Red. El término “conceptualismos” supone un “uso táctico” de la categoría, a través del cual se desea la “desjerarquización, impugnación y descentramiento de los relatos canónicos en torno al arte conceptual, entendiéndolo no como una tendencia artística específica y acotada sino como una manera diferente de practicar el arte y de comprender su función social” (Red de Conceptualismos del Sur 2009, s.p.). Por tanto, ante la extendida historiografía que basa el entendimiento de los conceptualismos como una última tendencia o estilo de las vanguardias, que colapsa de modo interno ante su institucionalización conduciendo a una tesis de agotamiento y fin de ciclo, la Red propone la continuidad, a pesar del soterramiento y la clausura externos, de un arte conceptual entendido como un modo particular de hacer, que llegó en los años sesenta y setenta para instalarse en el campo del arte hasta la actualidad¹⁰⁰⁵. A su vez, el término “sur” también responde a una estrategia conceptual, activista y geopolítica, que demarca un lugar de enunciación identitario y descentralizado “que permita la revisión de aquellas dicotomías estrictas que dividen entre centro y periferia; entre canon y contra-canon, entre primer y tercer mundos, entre lo occidental y lo no occidental”. Subyaciendo a lo anterior, el manifiesto explicita que, aunque la mayoría del trabajo de la Red se centre en las décadas de los sesenta y setenta, esta demarcación temporal es “flexible”, no centrándose en un arco temporal cerrado sino en un periodo abierto, que sirve de substrato desde el cual se “desencadenan las problemáticas” (Red de Conceptualismos del Sur 2009, s.p.).

En general, la Red de Conceptualismos del Sur responde a una problemática – a un conjunto de problemas – común, que confluyen en “una preocupante tendencia desactivadora del potencial crítico de experiencias de arte y política” en el marco de revisión de los conceptualismos latinoamericanos (López, M.A. 2012, 107). Al auge en la visibilidad de las prácticas conceptualistas “subalternas” en la arena artística internacional, que toma la forma de una recuperación descontrolada salpicada de operaciones mercantiles e intereses político-culturales, hay que sumar la falta tanto de soporte institucional, como de una voluntad política e incluso cultural en la región, que afectan al modo en el que se retoma este tipo de prácticas y teorías artísticas. En este sentido, la efervescencia de las instancias de reconocimiento del arte se produce

Cómo dejamos transitar la paradoja del ingreso en el museo o en la historia del arte de los escasos restos o registros parciales de producciones colectivas que se auto-excluyeron explícitamente del circuito institucional del arte? Es posible salir de la trampa de la canonización para que esos acontecimientos pasados vuelvan críticamente a nuestro tiempo?” [Na hora de tentar construir algum dispositivo de leitura que reative o substrato crítico daquelas experiências que historiamos sem planificar os seus sentidos, quais efeitos no nosso próprio trabalho de pesquisadores, críticos, curadores, docentes e artistas? Que reverberações e potências podemos fazer ressoar? De que forma as práticas conceituais latino-americanas dos anos 1960 e 70 estendem seu potencial de conflito até o presente? Como deixamos transitar o paradoxo do ingresso no museu ou na história da arte dos escasos restos ou registros parciais de produções coletivas que se auto-excluíram explicitamente do circuito institucional da arte? É possível sair da armadilha da canonização para que esses acontecimentos passados voltem criticamente no nosso tempo?] (Freire y Longoni, 175). Traducción del autor.

1005 Véase el subapartado 3.3.3., “Fin de fiesta versus proceso en curso: dos modelos para intentar comprender qué pasa con el arte conceptual”.

en base a una confluencia altamente reactiva compuesta por los siguientes agentes:

- Unos artistas – y otro tipo de agentes que han acumulado trabajos y documentos sobre arte conceptual – con carencias históricas de reconocimiento, así como con necesidades económicas, políticas, personales y de otras índoles;
- Unas instituciones internacionales que ven la oportunidad de ampliar sus colecciones más allá del occidental-centrismo, de modo barato y accesible, pero reproduciendo subrepticamente esquemas coloniales bajo un manto de poscolonialidad;
- Una serie de marchantes, galerías y otros intermediarios – entre los que pueden contarse numerosos académicos en busca de objetos de investigación – que aparecen poco a poco para aprovechar el filón que se abre sobre unas prácticas de gran interés histórico-artístico, poco trabajadas y visibilizadas hasta el momento.

Cabe insistir en un aspecto importante, que actúa al mismo tiempo como característica propia de los conceptualismos, en tanto que práctica artística, y como cuestión histórico-patrimonial a abordar por la Red de Conceptualismos del Sur: la condición documental y archivística de muchas de las prácticas que se busca preservar, recuperar, difundir y *curar*¹⁰⁰⁶. Si el arte conceptual latinoamericano busca una objetualidad diferente, que oscila entre lo no-objetual y lo no apropiable por el mercado, entre el escape a la censura y la contaminación positiva de los procesos sociopolíticos y culturales, su memoria no puede ser otra que el conjunto documental. Como consecuencia, su recuperación historiográfica pasa necesariamente por las prácticas posicionadas y conscientes de archivo, entendido este como la versión organizada de una agrupación orgánica de informaciones. Uno de los trabajos más arduos, pero a la vez más importantes y que cobran más visibilidad entre los llevados a cabo por la Red, es el de localización, organización y patrimonialización controlada de los acervos de artistas, colectivos y otros agentes conceptualistas. Sin embargo este campo de acción no está exento de problemáticas. Miguel Ángel López describe el amplísimo proyecto cartográfico internacional que la red consigue producir, con investigadores trabajando en Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Paraguay y Perú. La Red tiene éxito en localizar decenas de archivos y conjuntos documentales a trabajar, institucionales o privados – figura 312 –. Pero López anota, de modo preclaro, cómo los intereses sobre los archivos “no solo operan sobre la subjetividad de los depositarios de esos materiales, sino también sobre su estatuto y el valor (de uso y cambio)” (López, M.A. 2012, 116-119)¹⁰⁰⁷. La potencia del dispositivo-archivo, aunque puede servir como oportunidad de

1006 Aquí la *curaduría* debe ser entendida en un amplio sentido, que abarca tanto el comisariado como el cuidado para no desactivar los potenciales emancipadores de propuestas históricas ideológicamente cargadas, como los conceptualismos.

1007 En este sentido, resulta también de importancia el trabajo previo de Antoni Mercader como depositario, conservador y archivero de la colección documental del Grup de Treball. En la publicación de 2008 de la Red de Conceptualismos del Sur, Mercader aborda ampliamente la problemática de la patrimonialización del Grup de Treball en el instituciones españolas como el MACBA y el MNCARS: “Frente al hecho de la patrimonialización y a los procesos a seguir para llegar a ella, existen notables divergencias y tomas de partido que se traducen en la aparición de un cierto desconcierto hasta el punto que, en determinados casos, es posible que se pueda llegar a la confusión. Unos acostumbra a oponerse frontalmente al inicio de actuaciones de este tipo para evitar lo que ellos consideran episodios de domesticación, de neutralización. Otros, en clave de crítica política, se refieren a canonización, a legitimación institucional, etc. Los más reacios o despectivos abogan por evitar la arqueologización, la apropiación indebida, etc. Los más precavidos, en actitud y predisposición positiva, señalan

emancipación y apertura al futuro de los materiales, los puede también fetichizar o reauratizar, convirtiéndolos en el objeto perfecto para la continua renovación del *stock* del mercado artístico y los entramados de poder en el campo de la cultura. La distinción entre documento y obra, borrada fehacientemente por los conceptualismos históricos, cobra ahora una importancia fundamental en su proceso de recuperación (Dávila 2011).

A partir de aquí, las problemáticas se fragmentan en lo local, con el marco común de la falta de recursos y el desinterés público, en la mayoría de los casos, frente a la conservación de este tipo de patrimonios incómodos y anti-institucionales. Pero las soluciones desarrolladas por la Red de Conceptualismos del Sur toman diversas formas: bases de datos, como la del proyecto “Archivos en uso”¹⁰⁰⁸ –, archivos de distinto tipo – como el de Clemente Padín en la Universidad de la República en Montevideo, o el del colectivo chileno CADA, conservado en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos¹⁰⁰⁹ –, trabajos académicos de los y las componentes de la Red, presentaciones públicas en las que se discuten no solo contenidos sino también metodologías¹⁰¹⁰, publicaciones – como *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde* (Carnevale, Expósito, Mesquita y Vindel 2015) –, y exposiciones – como “Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale”, realizada en 2008 en Rosario, o “Perder la forma humana”, realizada en Madrid en 2012 (Red de Conceptualismos del Sur 2012) –.

El relato historiográfico de las artes latinoamericanas, y especialmente de los conceptualismos, siempre ha tenido que compaginarse con el de las tendencias en los centros de producción económica y cultural del norte, como los Estados Unidos o Europa. Esta subalternidad se reproduce a varios niveles: en las propias prácticas artísticas, y en los desarrollos de los sistemas artísticos en la región, ya sea a través de los modelos de museos – como el MOMA de Nueva York –, de bienales y eventos de arte – como la Documenta de Kassel o la Bienal de Venecia –, o de entramados mercantiles que incluyen a galerías, casas de subastas y ferias de arte; también en los modelos académicos e investigativos sobre el arte y la cultura, que no solo dependen de una centralidad en los modos de elección de los objetos de estudio, sino también en los procedimientos de investigación y en los marcos teóricos aplicados. También hay un desequilibrio en los modos de recepción de las prácticas artísticas de la región, ya sea por parte de los diferentes

la necesidad de alcanzar la reactivación crítica, la recuperación y salvaguarda de los valores artísticos, políticos, económicos y sociales del momento, propiciando una lectura actual *ad hoc*” (Mercader 2009, 266).

1008 “Archivos en uso”, proyecto desarrollado por la Red de Conceptualismos del Sur, incluye acceso libre en línea a acervos documentales del Archivo Graciela Carnevale, de la colección de gráfica política de Juan Carlos Romero, de revistas culturales subterráneas de la última dictadura argentina, del colectivo chileno CADA, del movimiento de Derechos Humanos en Argentina y del archivo personal de Roberto Jacoby. Disponible en <<http://archivosenuso.org/>> [Consultado: 14 de mayo de 2019].

1009 También se ha trabajado el archivo del artista argentino Juan Carlos Romero, que tras un largo trabajo, tras la muerte del artista en 2017 finalmente ha sido vendido por la familia a un coleccionista privado estadounidense. Esta venta ha suscitado una reacción por parte de la Red de Conceptualismos del Sur, en forma de llamado público desde el que se insta a la comunidad cultural a repudiar la transacción, a los responsables a hacer públicas las condiciones de la misma, y a la protección del patrimonio cultural por parte del estado argentino (Red de Conceptualismos del Sur 2019).

1010 Por ejemplo, en los seminarios “Archivos del común” celebrados en el MNCARS. La primera versión fue en diciembre de 2015. La segunda, con el título ampliado “Archivos del común II: el Archivo Anómico”, tuvo lugar en septiembre de 2017, y sus textos han sido compilados en una publicación (Carvajal, Dávila y Tapia 2019). La última edición ha sido “Archivos del común III: ¿Archivos inapropiables?”, en septiembre de 2019.

públicos, generales, iniciados o expertos, sujetos a tensiones culturales dadas a través de la herencia colonial, pero también mediante procesos de difusión desigual de la información bajo flujos de circulación económica y cultural bajo el neoliberalismo y la globalización. Finalmente hay otra tensión dada por el poder económico de las instituciones e instancias mercantiles y de reconocimiento de Europa y los Estados Unidos, que plantean operaciones sobre los fondos de documentos, los objetos y los saberes de las artes de América Latina, incluyendo los conceptualismos. Estas tensiones producen procesos de ocultamiento y priorización de temas determinados, desactivación de las potencias, exotizaciones o sujeciones acrílicas a tendencias globales con vínculos escasos o inexistentes con las realidades locales. A este respecto, el trabajo colectivo de la Red de Conceptualismos del Sur se erige como un ejemplo ilustrador. Su manera de operar puede iluminar procesos de recuperación y *cura* de prácticas activistas y conceptualistas de otros territorios, una tarea todavía a abordar de manera conjunta, por ejemplo, en España.

Debe destacarse que en su casi total mayoría, a excepción de algunos pocos casos particulares, los miembros activos y anteriores de la Red de Conceptualismos del Sur provienen de, y trabajan desde Latinoamérica¹⁰¹¹. Esta propiedad de la Red es tomada en todo momento como un posicionamiento voluntario y crítico, que puede compararse, por ejemplo, con el gran entramado de investigadores alrededor del International Center for the Arts of the Americas (ICAA) del Museum of Fine Arts de Houston (MFAH). Activo desde 2001, el ICAA es otro ejemplo de proyecto de investigación transnacional, pero centrado no solo en los conceptualismos, como la Red, sino en prácticas artísticas latinoamericanas y latinas a lo largo de todo el siglo XX en México, Centro y Sudamérica, el Caribe y los Estados Unidos. Este proyecto también ha dado una importancia central a la localización, análisis crítico, investigación y difusión de los acervos documentales en Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México, Perú, los Estados Unidos, Uruguay y Venezuela¹⁰¹². Sin embargo, aunque el proyecto ha dependido de equipos de investigadores latinoamericanos para localizar y remitir documentos y archivos en la región (ICAA | MFAH s.d.a), tanto la localización del proyecto como su financiación provienen de los Estados Unidos. El conjunto de directivos y organizadores, encabezados por Mari Carmen Ramírez, es mixto, conformado por agentes estadounidenses y miembros destacados de equipos de trabajo e instituciones en Latinoamérica. Siendo así, la voluntad descentralizadora del ICAA y de la Red no pueden considerarse completamente paralelas¹⁰¹³.

1011 Entre las excepciones, pueden mencionarse los investigadores españoles Jaime Vindel y Marcelo Expósito, o el mexicano Joaquín Barriendos, que mientras participaba de la Red desarrollaba su tarea investigadora entre México, Barcelona y Nueva York.

1012 Puede consultarse el archivo y todos los documentos de manera pública a través de su sitio web. Disponible en: <<http://icaadocs.mfah.org/>> [Consultado 18 de mayo de 2019].

1013 Sin embargo, debe señalarse que la Red de Conceptualismos del Sur ha tenido importantes colaboraciones con instituciones; normalmente latinoamericanas – museos como el MAC USP en São Paulo, o las universidades en las que trabajan muchos de sus miembros –, pero también españolas, como la red de Centros Culturales de España en América Latina. Albarrán relata el apoyo a la Red entre el MACBA de Barcelona y el MNCARS de Madrid, sostenido bajo el tránsito entre una y otra institución de su director, Manuel Borja-Villel (Albarrán 2019, 361). Aunque la red se ha mantenido como independiente, cabe señalar aquí que durante años el coordinador o la coordinadora de la misma, así como distintos proyectos, han sido sostenidos por el MNCARS en Madrid, y por ayudas de The Foundation for Arts Initiatives, fundación internacional antes denominada “American Center Foundation”, en cuya presidencia ejecutiva se encuentra Borja-Villel, tal y como consta en su sitio web. Disponible en: <<https://ffaiarts.net>> [Consultado: 15 agosto 2020].

Quizás la diferencia más relevante entre ambos proyectos reside, no tanto en el descentramiento de sus estructuras, como en el de sus horizontes de trabajo. La Red de Conceptualismos del Sur se basa en el reconocimiento, arriba mencionado, de la historiografía artística como una práctica activa y política. La Red ha trabajado, con un éxito considerable a pesar de la constante reclamación sobre la falta de recursos, en pro de la conservación y valoración del patrimonio en su lugar de origen, o en modelos abiertos y horizontales basados en las redes tecnológicas. El ICAA, por su parte, se ha centrado en este segundo aspecto, llevando a cabo un enorme trabajo de digitalización y centralización de copias digitales de acervos documentales dispersos por el territorio latinoamericano y caribeño. Frente a la metodología de la Red, posicionada geográfica y políticamente en América Latina, el ICAA presenta ciertos rasgos extraccionistas sobre las artes latinoamericanas, ya que fomenta los estudios latinoamericanos desde los Estados Unidos. No obstante, cabe observar que el ICAA ha desarrollado mecanismos horizontalizantes, desde los cuales queda suavizada su postura, tales como la mera circulación de copias digitales sin una apropiación privativa, y una voluntad de compartición pública y gratuita, a través de internet, de los documentos trabajados (ICAA | MFAH s.d.b).

Con todos sus problemas, el conceptualismo, entendido como una manera de hacer y no como un objeto pasivo de estudio, puede permear las estructuras socioculturales, no solo con una mirada hacia atrás, para preservar la historia, sino también para abrir sus potencialidades en el presente. La Red de Conceptualismos del Sur emerge de nuevo como un ejemplo en este punto. En España, la historiografía del arte conceptual todavía tiene trabajo por delante, para cuidar de su patrimonio sin mitificarlo e, intentando no desactivarlo, hacerlo útil para pensar el arte y la sociedad contemporáneos. En este sentido, algunos agentes e instituciones españoles han puesto gran atención al modelo latinoamericano de recuperación – y análisis (auto)crítico – de este tipo de prácticas. Las políticas institucionales del MNCARS bajo la dirección de Manuel Borja-Villel – figura 313 –, que como se ha observado se relacionan con un apoyo a la Red de Conceptualismos del Sur, ya lo han hecho así, tal y como han descrito recientemente historiadores como Jesús Carrillo o Juan Albarrán.

Como señala Albarrán, en las salas del museo dedicadas al arte “de la revuelta a la posmodernidad” (MNCARS 2011) no se hace mención explícita a los conceptualismos, en un esfuerzo por huir de cualquier clasificación con visos de normalización historiográfica. No obstante, las salas expositivas destinadas a revisar esos momentos históricos contienen trabajos que pueden ser adscritos al arte conceptual, en un sentido descentrado y abierto del término. Los esfuerzos del museo, según Albarrán, se han volcado en la construcción de una nueva genealogía del arte en España en la segunda mitad del siglo XX, así como en instaurar una aproximación politizada al papel de la institución en la sociedad, dirigiéndose a una “nueva institucionalidad” compartida con otros centros en Europa (Albarrán 2019, 359). En este sentido, la perspectiva enfocada hacia el Sur ha colaborado en establecer el discurso institucional del MNCARS, en una articulación del arte reciente bajo el entendimiento de que existen “otras modernidades”. Pero este historiador zamorano señala dos aspectos dejados de lado en este proceso de institucionalidad crítica: por un lado, la genealogía del concepto de “vanguardia”, que atraviesa el arte español del siglo XX desde los años veinte y treinta hasta la discusión del término en la

crítica de los sesenta y setenta¹⁰¹⁴; y por otra parte, cierta ausencia de una crítica más amplia al rol colonial de España, no solo respecto a América Latina sino también a otras regiones como, por ejemplo, el Sáhara Occidental. De manera muy relevante, Albarrán enlaza las políticas del MNCARS con uno de los propósitos que subyace a esta investigación: “Tal vez, gracias a esta alianza estratégica con los conceptualismos del Sur, el arte conceptual – contemporáneo – español podría participar en el arte del Sur Global”¹⁰¹⁵. Es precisamente a esta vinculación horizontal entre los núcleos conceptuales de América Latina y España – y sus teorías – hacia donde ha querido dirigirse esta investigación desde el primer momento.

Carrillo, por su parte, vincula las políticas institucionales del MNCARS a una voluntad generacional de ciertos agentes teórico-artísticos por trazar nuevas genealogías del arte desde los últimos años del franquismo y durante la “transición democrática”:

La revisión del arte español desde los ‘conceptualismos’ ofrecía la posibilidad de establecer una relación distinta entre investigación y objeto de estudio: un desbordamiento que permitía establecer conexiones y alianzas con la práctica artística y el activismo, y que dotaba al historiador de una posición de interpelación activa al pasado desde un presente en conflicto” (Carrillo 2018, 679).

En la continuación de esta cita, Carrillo señala que tal voluntad generacional coincide con un proceso de “patrimonialización” y “exposición pública” de los conceptualismos desde el museo madrileño (Carrillo 2018, 679-680). Apunta también que los procesos de recuperación y elaboración de un discurso sobre las prácticas conceptuales y su momento histórico particular han sido producidos desde instancias distintas a la academia – cuya rigidez metodológica no permitiría discusiones abiertas, en un tono más distendido, pero a la vez, crítico –, como el proyecto *Desacuerdos* (MNCARS 2019a), o el propio MNCARS¹⁰¹⁶. Sin embargo, menciona como una excepción el proyecto de investigación V[R]M, surgido desde la academia, siempre de importancia nuclear en todos estos vaivenes del reconocimiento de los conceptualismos descentrados. De un modo muy relevante para esta investigación, Carrillo prosigue:

Para situar la relevancia de esa respuesta específica del “caso español” en el tupido mapa del conceptualismo global ha sido fundamental la referencia a las narraciones del arte experimental y activista latinoamericano, cuyos debates han adquirido una densidad teórico-crítica y de activación curatorial, y un eco internacional indudablemente mayores que los generados por las prácticas locales [españolas]. No se trata de buscar forzados vínculos, puntuales en la mayoría de los casos, entre los procesos artísticos en Latinoamérica y España, ni buscar equivalentes de Tucumán Arde en Madrid o Barcelona, sino de situar nuestras prácticas en esa geografía descentrada y resistente a las categorizaciones que ha contribuido a dibujar la historiografía y la crítica latinoamericana (Carrillo 2018, 686).

1014 Y cuya discusión es también muy importante en América Latina en el mismo periodo (Traba 1973; Morais 1975; 1978b; Leirner 1976; Teixeira Coelho 1995, Zanini 2018).

1015 [Maybe, thanks to this strategic alliance with the Southern conceptualisms, Spanish conceptual – contemporary – art could take part in Global South art] (Albarrán 2019, 367). Traducción del autor.

1016 Cabe señalar que, pese a lo observado por Carrillo, la mayoría de los agentes que participan de ese proceso de elaboración de discurso trabajan, en mayor o menor medida, entrando y saliendo de la academia.

Este historiador habla de una “especie de relación colonial invertida” entre los modos de recuperación de los conceptualismos latinoamericanos y españoles. Describe dicha relación como un “contagio”, que “no es producto de una mera apropiación oportunista”, sino “resultado de un contacto prolongado y hasta promiscuo” entre agentes (Carrillo 2018, 687). Esta tesis, centrada en el estudio de las redes relacionales entre las artes conceptuales de un lado y otro del espacio sud-atlántico del conceptualismo, no ha tenido otra voluntad que lanzar a la historiografía de esos fenómenos y sus contextos a un plano transnacional, atento a las interrelaciones y vínculos con procesos escalares entre los contextos locales y la evolución del mundo en los en las últimas décadas del siglo XX. Tanto la Red de Conceptualismos del Sur como el Museo Reina Sofía y las redes investigativas surgidas a su alrededor han realizado una tarea ingente que ha supuesto el substrato desde el que ha crecido esta investigación. Pero también debe reconocerse que la amplitud de los enfoques y la gran cantidad de trabajo por hacer, han obligado a estas instancias a centrarse en agentes y eventos particulares, tendencias específicas, movimientos en marcos nacionales y regionales. Aunque la mirada internacional siempre ha estado presente, no ha sido sistematizada. Tras un momento de compilación de fuentes y materiales, y una primera y crítica fase de análisis de las mismas, el presente trabajo se ha querido abrir, en todo momento, a un análisis panorámico de los conceptualismos, sus contextos y relatos, en una perspectiva transnacional todavía en vías de construcción. La pregunta sigue abierta: ¿qué tiene la historiografía de los conceptualismos españoles que aprender de la de los latinoamericanos? Pero aquí el asunto se ha planteado, e intentado responder, desde otra pregunta paralela: ¿cómo pueden ambos situarse en un plano conjunto de análisis, activo, político y abierto a la contemporaneidad?

CONCLUSIONES

Esta investigación ha presentado un panorama significativo de las redes de relaciones establecidas por los conceptualismos de España y América Latina, elaborado en estrecha atención a la evolución de los distintos marcos geopolíticos y culturales en los que esos entramados emergen y evolucionan. No se trata de una historia lineal, que asienta los orígenes de estas prácticas conceptuales, define qué es el arte conceptual, y remonta sus características en una serie de casos de estudio, aunque estos aspectos también se han abordado. El fenómeno complejo del arte conceptual sud-atlántico se ha revisado con una metodología transdisciplinar, espacial, de redes y respecto a la cultura material. Esto ha permitido observar las circulaciones e intercambios que permitieron a los núcleos conceptuales de España y Latinoamérica ganar conjuntamente reconocimiento. Hasta el momento, la historiografía basada en estudios particulares en ámbitos nacionales o regionales había presentado el arte conceptualista como una última tendencia del proyecto moderno-vanguardista que, marcada por altibajos en su recepción, llegaba a su fin en los años ochenta. Por el contrario, aquí se ha propuesto un relato transregional y multicapa, que muestra la organización rizomática del conceptualismo en el eje Latinoamérica-España, y lo entiende como un modo de hacer específico que emerge en el tránsito entre las posvanguardias y la posmodernidad. Al final del periodo estudiado no se presenta tanto un final de ciclo como un proceso de transición. Aquí se observa cómo las metodologías conceptualistas se instalan en el campo artístico, con consecuencias que llegan hasta la actualidad.

Para llevar a cabo esta propuesta se han planteado tres bloques, cada uno abordando una instancia del campo del arte concreta, de modo que se ofreciese no solo una imagen, sino distintas superpuestas, lo más significativas posible, del fenómeno conceptualista sud-atlántico. El **primer bloque** de la investigación presenta la evolución del arte conceptual en el espacio sud-atlántico en relación a la movilidad de sus agentes, a modo de *continuum* espacio-temporal en el que con cada nuevo caso de estudio se añaden capas de sentido. A lo largo la segunda mitad del siglo XX, la posibilidad de movimiento, relacionada con el avance de los medios de comunicación y, sobre todo, de transporte, permite el cruce de informaciones, así como el desplazamiento de cosas y personas de un modo cada vez más acelerado. Estos intercambios acompañan la evolución del arte proveniente de las posvanguardias – el informalismo, el arte geométrico abstracto y el minimalismo, el pop y los nuevos realismos, la poesía experimental – hacia experimentaciones como el *happening*, el arte de la tierra y el cuerpo, el arte de acción o la performance. Cada una de estas actividades artísticas suman modificaciones y derivas que buscan superar aspectos de larga tradición en el arte, como la materialidad y unicidad de la obra de arte, los roles fijos de los agentes artísticos o el modo de funcionamiento de las instancias de valoración, difusión y comercialización. La tendencia que conduce al arte conceptual aúna estas transformaciones a lo

largo de los años sesenta, deviniendo una modalidad artística con rasgos concretos que pueden resumirse en la preponderancia de la idea y el proyecto, la interdisciplinariedad, el paso de la representación a la presentación y una (auto)consciencia crítica que, al analizar y enfocar los contextos desde el arte, busca ensanchar sus límites, deshaciendo la distinción arte-vida.

Esta deriva hacia el conceptualismo se ha revisado analizando la circulación internacional de algunos agentes artísticos, en su mayoría artistas. Los casos, antes que abordarse como unidades cerradas que se disponen en secuencia, han sido seleccionados por la relevancia de las transformaciones que llevan a cabo en sus distintas trayectorias. Su movilidad sucede dentro del espacio sud-atlántico del conceptualismo, el cual, a su vez, queda delineado por los propios casos de estudio. Aunque la horquilla temporal de esta investigación se ha demarcado entre 1972 y 1982, el caso de Alberto Greco ha sido seleccionado como apertura, pues aunque su práctica artística se produce en el tránsito entre los años cincuenta y mediados de los sesenta, supone un ejemplo excepcional en el que sus comienzos en el arte informalista dan paso a una superación del objeto de arte – el cuadro pintado, la escultura – hacia experimentaciones relacionadas con el *assemblage* y el *ready-made*, al principio, y con la performance y el *happening*, después. Greco explicita una búsqueda de la introducción de arte en la vida, y viceversa, y una crítica al sistema del arte, que resultan claves para la comprensión de los conceptualismos posteriores. La trayectoria de Greco, en movimiento entre América y Europa, prefigura también el espacio transnacional en el que se enmarca la investigación. Su caso es traído a colación, además de por las transformaciones en su práctica artística, por una movilidad incesante que lo lleva a cruzar el Atlántico en distintas ocasiones. Lo hace primero en barco. Sin embargo, durante el periodo de actividad de Greco sucede la primera *Jet Age*. En los años finales de su actividad, el artista argentino instrumentaliza el imaginario del avión como símbolo de lujo para regresar triunfal a su tierra desde Europa. Greco, que se inicia como agente periférico que acude a París para desarrollar una carrera de artista de vanguardias, a través del viaje y la voluntad de desborde de la tradición artística, deviene una figura que interviene simultáneamente en múltiples territorios a través de sus actividades iconoclastas entre el arte y la anécdota, ligadas a las condiciones de movilidad ofrecidas por el contexto.

En la trayectoria de Greco cristaliza la relación del arte experimental con la primera aceleración de los transportes y las comunicaciones que esta investigación quiere aprehender: el paso del barco al avión y el advenimiento de la primera *Jet Age*. Pero al mismo tiempo cabe señalar que el transporte aéreo es fomentado por las potencias occidentales, tanto desde sus políticas nacionales como desde organismos internacionales. En la Guerra Fría tardía, la expansión del aerotransporte es uno de los marcos de conectividad internacional; otro son las políticas exteriores culturales, que buscan mejorar la posición de los países en la arena internacional por vías diplomáticas. En ocasiones las políticas orientadas hacia la cultura suponen un intento de instrumentalizar el arte, aunque la actividad de los agentes artísticos que aprovechan los cauces abiertos por la diplomacia cultural desborda esos fines políticos utilitaristas. Los artistas y críticos, por tanto, también se apropian de esos canales. La cooperación y el intercambio cultural fomentan la movilidad y el contacto entre agentes dispares, como sucede con el crítico español Ángel Crespo y el poeta y diplomático brasileño João Cabral de Melo Neto, o poco después con los artistas Regina Silveira

y Julio Plaza. El primer caso supone un ejemplo paradigmático del establecimiento de redes relacionales tempranas entre España y América Latina a través de la poesía experimental. El concepto globalizante e integrador de diferentes tendencias artísticas que tiene Ángel Crespo promueve la experimentación artística en torno al arte concreto y el geometrismo abstracto del Madrid de los sesenta, pero también en torno a tendencias que se abren hacia la nueva figuración. Crespo supone un ejemplo específico en cuyo entorno se denota, de manera general, la superación de discusiones artísticas tales como las diatribas entre realismo y abstracción, entre subjetividad y objetividad, o sobre nuevos modos de inserción social del arte. Estas discusiones se producen simultáneamente en territorios diversos como Brasil y España, y de su substrato emergen aspectos clave de la deriva artística hacia el conceptualismo, como la atención al contexto, o la preferencia por la interdisciplinariedad. Asimismo, Crespo trabaja en conexión internacional, especialmente con Brasil, pero también con otras localizaciones, como demuestra su presencia posterior como docente en la Universidad de Puerto Rico.

Los agentes que parten de la experimentación hacia el conceptualismo, como Regina Silveira y Julio Plaza, se nutren de las discusiones anteriores, pero al mismo tiempo, al extraer de ellas ciertas conclusiones y aplicarlas a su práctica, esta pasa a conceptualizarse, quedando enmarcada en los márgenes del sistema-arte. Tal posición, unida a la posibilidad de encuentros y viajes a través de los canales del intercambio cultural, empujan a los agentes hacia una profesionalización que, en el caso de Silveira y Plaza, se produce en el ámbito educativo y de las técnicas de la imagen. En otros casos, de modo general, la profesionalización se relaciona con profesiones liberales y técnicas, como la arquitectura o el diseño, entre otras, cuyos modos de hacer influyen sobre las prácticas conceptualistas – y viceversa –. Este proceso no puede desligarse de una voluntad modernizadora fomentada por los países en desarrollo en el marco transnacional de Guerra Fría. En el tránsito entre los sesenta y setenta se produce una transformación, no solo del arte, sino también de los contextos sociopolíticos en los que se inserta. El periodo de “modernización sin modernidad” (Canclini 1989) en Latinoamérica – descrita aquí con esta rápida generalización que a lo largo del texto ha sido tratada desde aspectos particulares de los distintos países que componen la región – se ve atravesado por el inicio de un periodo de dictaduras en la mayoría de territorios del espacio sud-atlántico. Pero en estos años se produce una divergencia en los desarrollos sociopolíticos de los territorios latinoamericanos y de España. Mientras Latinoamérica se ve envuelta en procesos de fuerte intervencionismo estadounidense y europeo, y por un estancamiento de la economía internacional durante los setenta, que conducirá a una crisis regional producida por el endeudamiento de los países tras una modernización incompleta, España avanza en su modernización estructural mediante un proceso de apertura del régimen dictatorial, iniciado en los años cincuenta y regido por el comando tecnocrático de las élites conservadoras. Esta deriva conduce a una continuidad institucional en la denominada “transición democrática” española a partir de la muerte de Franco en 1975; pero también supone la adscripción del país a la órbita europea y occidental. Por lo tanto, España y Latinoamérica, que parten de posiciones particulares que en los años cincuenta y primeros sesenta pueden – hasta cierto punto – ser equiparadas, hacia el final del periodo de estudio toman tendencias divergentes respecto al desarrollo económico, político y social. Estos procesos contextuales son analizados también en los otros bloques de esta investigación, en relación con la revisión de la extensión de la “ideología

tecnocrática” – bloque segundo –, y con el análisis de las políticas desarrollistas – bloque tercero –.

Plaza y Silveira se encuentran en España a finales de los años sesenta, en pleno tardofranquismo. Dos becas cruzadas de sus respectivos países permiten el primer encuentro en Madrid, y la continuidad de sus trayectorias conjuntas en Brasil. Estas becas están estrechamente ligadas al intercambio internacional de profesionales entre España y Brasil, en el marco de la diplomacia cultural que busca la modernización y el posicionamiento de los países en la Guerra Fría tardía. Respecto a los transportes que permiten la movilidad, en el tránsito hacia los años setenta se produce la segunda *Jet Age*, con la aparición de los aviones de fuselaje ancho. Su mayor capacidad contribuye a la tendencia a la baja de los precios del aerotransporte, y a la eclosión del turismo de masas, todavía incipiente pero en avance paulatino. La experimentación artística de Silveira y Plaza se relaciona con las cada vez mayores extensión de los transportes y facilidad de las comunicaciones, así como con los procesos de profesionalización anteriormente señalados. Entre Puerto Rico, invitados por Ángel Crespo, y Brasil, en contacto con Donato Ferrari y Walter Zanini, entre otros agentes, desarrollan una carrera simultánea en la docencia – universitaria y alternativa – y en el arte de tendencia conceptual. Ambos ámbitos se retroalimentan, y aunque ambos artistas mantienen prácticas relacionadas con la gráfica y la plástica visuales, su arte evoluciona con los encuentros, la movilidad y la profesionalización, hacia un conceptualismo declarado.

A mediados de los setenta, el arte conceptual está plenamente establecido como modo de producción artística, tanto en el espacio sud-atlántico como en otros territorios. Las redes de transportes y comunicaciones, y los desarrollos nacionales, permiten un conocimiento extenso entre agentes distantes que realizan prácticas afines. Estos agentes buscan lugares donde desarrollar sus prácticas conceptuales, en los que estas sean valoradas positivamente. En Latinoamérica, y especialmente en puntos concretos como Buenos Aires, São Paulo, Montevideo, Medellín o Caracas, existen algunas plataformas y núcleos de agentes que dan soporte a las experimentaciones conceptualistas – revisados en el tercer bloque de la investigación –. La posibilidad ampliada de movimiento, unida al entramado transnacional de contactos entre agentes – cuyo máximo exponente puede señalarse en la red de arte-correo, véase el segundo bloque –, permite que algunos de ellos circulen ampliamente por el espacio sud-atlántico del conceptualismo mientras completan el proceso de desmontaje del arte moderno, reconfigurando su práctica en modos de hacer que sustituyen gran parte de los acuerdos tácitos en los que se sustentaba la producción artística tradicional. Se abandonan los espacios artísticos habituales, los roles y los modos de valoración de la tradición moderna. El conceptualismo se proyecta en el asiento de un avión, haciendo autoestop, en el aula, o en casa de algunos amigos. Y se presenta en cualquier lugar, sea el museo, la calle, las páginas de una revista, una carta, un apartamento privado, o la televisión.

El interés por el contexto, la consciencia de la propia posición en el mismo de los agentes conceptuales, y la movilidad, conllevan el reconocimiento de modos de hacer arte *post-studio*, que ya no presuponen ningún requisito para ser practicados: ni destrezas técnicas, ni espacios determinados de realización o ideación. La (auto)consciencia de algunos los agentes conceptualistas les lleva a reconocer un imperativo de movilidad y conectividad, incluyéndolo

en el núcleo mismo de sus prácticas. De este modo surge la figura del *agente-viajero*, que en el cuerpo de la investigación ha sido revisada echando mano de la Teoría del Actor-Red (TAR) de Bruno Latour. Puede decirse que la movilidad y el conceptualismo forman un “colectivo”, en el cual las agencias de ambas actividades se unifican en una sola. Son *agentes-viajeros* aquellos en los que el viaje es intrínseco a la práctica artística, entremezclándose con ella de manera indisoluble. Por sus condiciones específicas, estos agentes tienden a buscar contextos en los cuales poder desarrollar su trabajo en movimiento, aún a pesar de los rechazos iniciales de la crítica y el mercado, circulando extensamente por el espacio sud-atlántico del conceptualismo, e incluso excediéndolo. En estos *agentes-viajeros*, la conjunción de conceptualismo y movilidad desvía los objetivos iniciales tanto del viaje – que desde finales de los setenta adquiere connotaciones de ocio o de negocio en el contexto de avance del capitalismo –, como del arte conceptual – que en los setenta ya se encuentra en un proceso de institucionalización que supuestamente desactiva algunas de sus voluntades críticas y acaba desembocando en una perspectiva historiográfica y crítica que sirve a determinadas historiografías para señalar un final de ciclo en el arte conceptual, como se revisa en el tercer bloque –. En las prácticas de los *agentes-viajeros* se articula una puesta en cuestión de los desarrollos contemporáneos de la sociedad, la política y la cultura que posibilitan su propia existencia.

Este primer bloque finaliza con el análisis de tres casos de estudio. Por un lado, la revisión conjunta de los periplos latinoamericanos de los artistas españoles Antoni Muntadas – y su proyecto *Acción/Situación: Hoy. Proyecto a través de Latinoamérica (1975-1976)* – e Isidoro Valcárcel Medina – y toda una serie de propuestas que recoge en el *Informe y resumen general de actividades en Sudamérica (1976)* –; y por otro, el caso particular del artista argentino Carlos Ginzburg – desde sus inicios en argentina hasta su proyecto transnacional *Les voyages de Ginzburg (1972-1982)* –. Muntadas y Valcárcel Medina, con inicios diferentes en el campo del arte, desde los nuevos realismos y el pop en el caso del primero, y desde la abstracción geométrica en el segundo, durante los primeros setenta se decantan por prácticas netamente conceptuales. Entre 1975 y 1976, ambos artistas se embarcan en viajes a través de lo que aquí se ha considerado como el “circuito institucional” latinoamericano – analizado en detalle en el tercer bloque de la investigación –, donde llevan a cabo una experiencia artística y vital a modo de *agentes-viajeros*. Aprovechan las redes relacionales establecidas en encuentros en el contexto de comunicaciones y transportes ampliados del espacio sud-atlántico durante la segunda *Jet Age*. De este modo, se posibilitan sendos viajes, que tienen continuidad en encuentros posteriores con agentes conceptuales latinoamericanos en otros eventos y localizaciones, apoyándose mutuamente en una búsqueda conjunta de visibilidad y contextos afines para el desarrollo de prácticas conceptualistas. Muntadas realiza una misma acción en diversas localizaciones, mientras que Valcárcel Medina realiza acciones diferentes en cada lugar, todas ellas partiendo de sus condiciones de viajeros. Aunque las aproximaciones son diferentes, en ambos casos la agencia doble de los *agentes-viajeros* se despliega en dispositivos interdisciplinarios cuasi-antropológicos, que buscan conocer y participar de los contextos en los que se ubican, a través de su análisis.

Por su lado, Ginzburg parte de un entorno – el eje Buenos Aires-La Plata en el tránsito hacia los setenta – en el que el arte experimental y conceptual se visibiliza desde plataformas asentadas,

como el Instituto Di Tella o el CAYC. Su práctica se inicia en la poesía experimental, y transita por el arte de la tierra, de participación y proposicional hacia un conceptualismo pleno. Durante los años setenta y hasta los ochenta, en el momento de extensión del turismo de masas, este artista argentino se embarca en una serie de viajes por todo el mundo. En esos trayectos, su actividad de *agente-viajero* no solo establece dispositivos conceptuales con los que analizar los contextos por los que se mueve, sino que, en una operación tautológica ya presente en trabajos anteriores, la movilidad y el turismo pasan a ser el propio tema de su actividad conceptual. De este modo, Ginzburg, en sus *voyages*, establece una crítica a la sociedad contemporánea que desde el marco de la Guerra Fría se abre a la globalización, apuntando hacia temas como la pobreza, la diferencia colonial, la homogeneización de la cultura, o la dominación del aparataje práctico y teórico occidental sobre territorios subalternos. Con esta apertura hacia la situación del mundo de hoy en día, así como hacia la continuidad de las prácticas conceptuales en los ochenta, se completa la revisión del desarrollo evolutivo del arte que conduce al conceptualismo a través de los agentes conceptualistas. Tal evolución parte de una crítica abierta contra el arte moderno-tradicional, y alcanza un estadio en el que la condición analítica y crítica sobre el arte le sirve de apoyo para cuestionar instancias más amplias, en el ámbito de la sociedad y la cultura a nivel global, abriéndose hacia la posmodernidad.

El **segundo bloque** de la investigación no es una continuación del primero, sino un corte diferente del rizoma del arte conceptual, en el que se recupera de nuevo la cronología extensa de todo el periodo de estudio. En él se analizan los modos por los que los objetos, entendidos como la *cultura material* del contexto sociopolítico de avance de la sociedad de consumo, y los medios de comunicación, como entramados transnacionales surgidos con la extensión de la sociedad de la información, catalizan vínculos relacionales en el espacio sud-atlántico del conceptualismo. La inclusión de objetos heterónomos en el campo del arte, una operación post-duchampiana, funciona como substrato común a ambos lados del Atlántico, marcando una transformación del objeto de arte que pone en cuestión la materialidad y la técnica tradicionales. En el conocido como proceso de “desmaterialización” del arte conceptual, se cuestiona la fisicidad de la “obra” de arte, pero ese supuesto abandono del objeto en pro de la idea es aquí revisado en otro sentido. Al hilo de los avances teóricos sobre la circulación de objetos de consumo, la comunicación y la información, los conceptualismos no desdeñan a las cosas en sí, sino las emplean atendiendo más a sus cualidades significantes intrínsecas, como portadoras de sentidos e ideologías.

Los objetos se introducen en el arte en deriva conceptual desde sus cualidades significantes, transmisivas y mediales, y no solo por su fisicidad, ni en un sentido meramente estético. Así hace Cildo Meireles en el *Projeto Cédula* de sus *Inserções em circuitos ideológicos* (1970-1976), con el que plantea una crítica desde el arte conceptualista a la represión y la ausencia de información bajo la dictadura brasileña. En el contexto de un país sumido en una constante crisis inflacionaria, el papel-moneda es sellado por las autoridades dictatoriales para cambiar su valor, en un intento de mejorar la situación. Sin embargo, esta operación facilita una *deshabituación* del dinero, que ahora puede ser visto como un soporte material para informaciones más allá de su valor de cambio. Partiendo de aquí, Meireles transforma los billetes, como objetos, en canales de información, dando cuenta, por ejemplo, de la muerte de Vladimir Herzog, un

periodista comunista, a manos de la policía. El mecanismo artístico de Meireles usa los billetes, proponiéndolos como un sistema de contrainformación, no tanto “desmaterializado” como basado en la capacidad medial y significativa del papel-moneda, para interferir en los sistemas de comunicación y valor en la sociedad del momento.

Al mismo tiempo, en el arte en deriva conceptualista los medios de comunicación son cuestionados como canales neutrales, puesto que condicionan las informaciones y los modos por los cuales se transmiten. El conceptualismo responde a una tendencia general en el marco de la teoría crítica, que durante esos años se dedica al análisis de los procesos comunicativos de masas, por ejemplo desde teorías como las de Marshall McLuhan o René Berger. Tales posiciones críticas destacan el control centralizado, la unidireccionalidad y los desequilibrios informativos en las operaciones comunicativas de los medios masivos, que transmiten tendencias e ideologías subrepticias dadas por sus condicionantes contextuales y de uso. Pero reconocer esos procesos supone también que pueden ser apropiados desde el arte. Los conceptualismos atienden a la materialidad, la forma y el funcionamiento de los medios de masas; y al emplearlos en mecanismos artísticos, se produce un *détournement* activista y contrainformativo, y se exponen sus condicionantes intrínsecos y contextuales para facilitar una aproximación crítica por parte del público. En una operación similar pero contraria al empleo de los objetos como canales significantes, los medios de comunicación son apropiados críticamente como “objetos” para el arte, desviando sus propósitos. Así sucede, por ejemplo, en el caso del grupo del Arte de los medios, en Argentina. Este grupo, junto al teórico y *happenista* Óscar Masotta, se apropia de circuitos como la prensa, la televisión y el teléfono para poner en relieve sus modos de funcionamiento. La finalidad de propuestas como el *Happening para un jabalí difunto* (1966) es de concienciación social, y al mismo tiempo de crítica al sistema-arte; se espera que el público pueda establecer una distancia – una *deshabituación* – que le permita discriminar las formas y los contenidos tanto de los medios de masas como del arte.

El arte-correo supone otro ejemplo de relevancia, como una práctica conceptualista de apropiación en la que se producen transferencias entre las cualidades de los objetos y los medios. El arte-correo, además, se sustenta en una extensísima red relacional que conecta a agentes de tendencia experimental y conceptual en el espacio sud-atlántico – y en general de todo el mundo –, por lo que supone un caso de estudio imprescindible para esta investigación. Dentro de los artistas de arte postal, el uruguayo Clemente Padín se erige como un ejemplo paradigmático, pues no solo su trayectoria cumple con la estructura de la evolución del arte-correo – origen en la poesía experimental a finales de los sesenta, clara tendencia conceptualista en los setenta, decadencia de la actividad en el tránsito hacia los ochenta –, sino que además lo hace desde una importante voluntad de hacer teoría desde la práctica. En sus propuestas *Inobjetales* (1971), Padín emplea el circuito comunicativo postal para poner a prueba el proceso de “desmaterialización” del arte, llegando a la conclusión de que la pérdida de fisicidad no se puede llevar a sus últimas consecuencias. Tras reconocer la necesidad de un soporte material, su práctica se dirige “hacia un lenguaje de la acción” (Padín 1975), una gramática del acto creativo un tanto indefinida pero de carácter visiblemente politizado; este “lenguaje de la acción” sirve a Padín para contravenir su propia posición como autor que determina el hecho artístico, así como los roles de los demás

agentes en la comunicación artística, y también para contravenir cualquier institucionalización o mercantilización de sus prácticas como “obras” de arte tradicionales.

La modernización de territorios como América Latina o España se produce en base a una industrialización parcial que produce bienes de consumo para las crecientes clases medias; y a un fomento de la circulación de las informaciones, las personas y los productos bajo la supuesta neutralidad del *motto* liberal de la “libre circulación de informaciones”. Ambos procesos responden al avance del capitalismo tardío, que pasa de un momento de aceleración de la producción y la economía en los sesenta, al triunfo de la agenda neoliberal durante los años ochenta. Pero estos procesos no son horizontales, sino están distribuidos jerárquicamente desde los centros de producción mundiales – Europa y, sobre todo, los Estados Unidos –. El avance científico-técnico y tecnológico responde, por tanto, a una “ideología tecnocrática” que se impone de norte a sur, desplegándose por las diversas capas del cuerpo social en occidente y sus territorios adyacentes. Así lo sugiere Herbert Marcuse en su análisis de la sociedad occidental en *El hombre unidimensional*, escrito en 1954. Marcuse revisa cómo la racionalidad del método científico se pone al servicio del control de los medios de producción y reproducción social, cerrando cualquier posibilidad de emancipación y empoderamiento por parte de las masas. En este sentido, se produce un paulatino reconocimiento de la hegemonía del capitalismo avanzado, en el marco de la sociedad de consumo y de la información.

Los avances científico-técnicos, y especialmente la electrónica, permiten el desarrollo de tecnologías de la comunicación y la información novedosas, que adquieren una rápida extensión social tanto en el hemisferio norte como en el sur. Desde finales de los años cincuenta, la televisión experimenta un avance sin parangón, al que se suman otros avances en medios ya presentes pero también en claro proceso de extensión, como la radio, la prensa o el correo. La toma de consciencia de la “ideología tecnocrática” que subyace a esta infiltración de la técnica y la tecnología en la sociedad produce una diatriba entre las corrientes optimistas y pesimistas respecto al empleo de medios tecnológicos, en el campo social en general, y en el artístico en particular. Bajo una óptica pesimista, los *nuevos medios* tecnológicos aplicados al arte – como recuerda Eugeni Bonet, los “nuevos medios” no son tan nuevos en la sociedad como en el arte (Bonet 1980, 105) – responden a una aplicación acrítica de modos de hacer y de dispositivos procedentes del desarrollo científico y tecnológico, que conduce a un informativismo y a un formalismo tecnologista reproductor de las ideologías de dominación subyacentes. Pero al mismo tiempo las posiciones optimistas indican que los medios tecnológicos se erigen como una posibilidad – tal vez la única – de combatir los procesos de homogeneización e influencia de esa “ideología tecnocrática” desde su interior.

El concepto marcusiano de “ideología tecnocrática” es empleado por dos de los principales teóricos y críticos del arte en el espacio sud-atlántico del conceptualismo: el español Simón Marchán y el peruano-mexicano Juan Acha. Sus usos permiten observar cómo tanto al inicio como al final de la década de los setenta los términos en los que se produce la relación arte-tecnología varían poco. Además de cierta homogeneidad en el lenguaje empleado por ambos teóricos – regido por la teoría marxista, el estructuralismo y la semiótica –, el diagnóstico de

la situación es similar, con la única diferencia de que las dudas que presenta Marchán en 1972 son confirmaciones en 1980 para Acha: la capacidad de oposición desde los nuevos medios aplicados al arte es reducida, y su empleo conlleva al mismo tiempo determinismos tecnocráticos y posibilidades de emancipación todavía por realizar. En el contexto de profunda discusión entre las ventajas y los inconvenientes del empleo de la tecnología en el arte, las prácticas de arte conceptual, desde su voluntad de conexión y análisis del contexto, y desde su pulsión por trabajar con los objetos como medios y con los medios como objetos, se lanzan al empleo de aparatos como el teléfono, el fax, la televisión o los computadores. Estos, cuando son empleados en el arte, adquieren la categoría de nuevos medios artísticos, y su uso conlleva también la aparición de nuevas actitudes, muchas de ellas de clara ideologización. Desde posiciones marginales, activistas o contraculturales, los artistas conceptualistas que se envuelven con nuevos medios buscan transformar tanto las condiciones sociopolíticas y culturales como la propia tradición artística.

Sin embargo, a lo largo de los años setenta se produce un proceso de reconocimiento de la hegemonía de los medios masivos, y del avance de la sociedad de consumo. Los regímenes dictatoriales y autoritarios en América Latina, y el continuismo en el proceso de “transición democrática” en España responden de distintos modos a la modernización de sus sociedades, pero con un resultado parecido: el ideario modernizador conduce a una asunción del entramado liberal del tardocapitalismo. Los gobiernos dictatoriales y oligárquicos de uno y otro lado del Atlántico ejercen presión para la extensión social del consumo y los medios de masas, y establecen sistemas de control de la información. En este contexto de represión, control centralizado, censura y apoyo reducido a las artes contemporáneas, las posibilidades emancipadoras de los nuevos medios son cada vez más estrechas. Si en los primeros años setenta los nuevos medios aplicados al arte parecían conducir a una toma de consciencia generalizada, y a una reapropiación de los medios de producción cultural y audiovisual, hacia el final de la década este sentimiento se ve minado por la infiltración de las industrias de la información y el espectáculo, que adquieren un poder exacerbado. La posición optimista respecto a la tecnología es vista como inocente. Ahora el mero desvelado de los entramados de poder y la crítica al consumo, al espectáculo y la información aparecen como insuficientes y, al mismo tiempo, continúan siendo una de las pocas acciones posibles desde el arte. El arte conceptual hace un uso extensivo de los nuevos medios, pero cierta institucionalización de estos modos de hacer arte, y la creación de espacios autónomos y asentados dentro del campo cultural – como en los casos del videoarte o el arte-correo –, se relacionan con procesos paralelos de abandono o marginalización del activismo. Se produce una pérdida de la esperanza en la transformación social a través de la apropiación de las tecnologías, en un marco de retroceso de las utopías ideológicas ante el triunfo del incipiente neoliberalismo.

El uso de los nuevos medios por parte de los agentes conceptualistas supone otro de los puntos de contacto que permiten establecer vínculos entre la prácticas artísticas de España y América Latina, y por tanto trabajar hacia una idea unificada del conceptualismo sud-atlántico. La aparición de procesos similares, en variaciones específicas que dependen de las condiciones de cada lugar y cada agente, se relaciona estrechamente, como ha sido señalado, con el contexto sociopolítico y cultural de avance mundial de la sociedad de consumo y de los medios de masas. El caso del videoarte resulta paradigmático en este sentido, y en esta investigación ha

sido empleado para ejemplificar y resumir todo lo apuntado hasta aquí. En el tránsito entre los años sesenta y los setenta se produce un acercamiento entre televisión y vídeo, en base a un substrato tecnológico común, y a una necesidad recíproca: de la televisión para acceder a agentes creativos que generen propuestas innovadoras, y de los agentes para acceder a los medios tecnológicos punteros adquiridos por las televisiones. A lo largo de los años setenta, el medio televisivo se deshace de esta colaboración, pues ya no le es necesaria tras adquirir cuerpos técnicos propios y caer en una deriva comercial hacia la publicidad, la propaganda y los intereses económicos y políticos, sin opción de retorno. La hegemonía del medio televisivo en la sociedad de la información es indiscutible, y el vídeo, bajo el lema “*VT is not TV*” [*videotape no es televisión*], se erige como una práctica opositiva. Posee algunas características que colaboran en este sentimiento emancipador del medio: desde su portabilidad, facilidad de uso y economía, horizontaliza los medios de producción audiovisual, pudiendo conducir a un empoderamiento del público; también quiebra la unidireccionalidad comunicativa del medio televisivo, permitiendo crear dispositivos y organizaciones de contra-información; y su base tecnológica permite una facilidad de copia y distribución que otorga al vídeo una virtual capacidad de difusión similar a la de los medios masivos.

El arte – especialmente el conceptualista – hace uso extensivo de las propiedades documentales, temporales y espaciales del medio-vídeo, surgiendo nuevos modos de hacer como la video-documentación y la video-instalación. El *media-about-media* [medios que tratan de los medios] puede tratarse como un género específico, que se dedica al análisis y la crítica de los propios medios de comunicación e información – incluyendo al propio vídeo – desde su interior. Sin embargo, la capacidad de intervención social de tendencias como el conceptualismo, o del empleo de medios tecnológicos como el vídeo, son paulatinamente cuestionadas, como ha sido anotado. El asentamiento del medio-vídeo en el tránsito hacia los años ochenta se relaciona con la profesionalización de los agentes involucrados y con el avance de instancias de mercado, que consiguen la comercialización de trabajos aparentemente invendibles, como performances, instalaciones o sus variantes en vídeo – especialmente gracias al creciente interés de galerías, centros de arte y museos –. Este proceso de normalización, si bien erige al medio-vídeo como una herramienta más a disposición del artista, que amplía sus posibilidades, también conlleva una progresiva puesta en cuestión de las capacidades emancipadoras de este nuevo medio.

En los primeros ochenta, las condiciones en las que se produce el intercambio de bienes, objetos, informaciones y personas en el marco de la sociedad de la información, ya aparecen perfectamente delineadas. Las dudas entre lo positivo y lo negativo de la tecnología aparecidas durante los años setenta, son ahora la certeza de la hegemonía de las industrias de la información y el consumo. Cuestiones como la verticalidad en la distribución de los canales tecnológicos y sus contenidos, la unidireccionalidad de la corriente informativa, o el control de la comunicación por parte de intereses nacionales y transnacionales en la geopolítica de la Guerra Fría tardía, que habían sido tratadas por la teoría crítica de la comunicación y por las prácticas artísticas conceptuales relacionadas con los medios tecnológicos, son recogidas ahora, casi en los mismos términos, incluso en el ámbito de la política internacional. En 1980 la UNESCO publica el “Informe MacBride”, que hace pública la reclamación de un Nuevo Orden Mundial de la

Información y la Comunicación en la línea ideológica de las teorías de la dependencia y el Movimiento de Países No Alineados. Este informe ya no se detiene en identificar o definir una “ideología tecnocrática”, pues esta ya aparece como inevitable. Por el contrario, se dedica a señalar que las injusticias que promueve tal ideario se relacionan con procesos de dominación, imperialismo, dependencia y colonialidad, en una matriz de tensiones que se infiltra desde la geopolítica global hasta la vida cotidiana, desde el hemisferio norte hacia el sur. En el ámbito de la investigación y el pensamiento interdisciplinar, pero también desde el ideario contrahegemónico de la tercera vía frente a las tensiones de la Guerra Fría, la comisión de la UNESCO creada para el estudio de la comunicación en el mundo propone en el “Informe MacBride” hasta ochenta y dos recomendaciones que subrayan la necesidad de equilibrar globalmente comunicación, política y economía, como partes de un todo indisolublemente relacionado. Sin embargo estas recomendaciones no serán tomadas en consideración; al contrario, serán atacadas por esos mismos entramados de control de la información que intentan exponer. El proceso de control global a través de las tecnologías e industrias de la información y el consumo sigue su curso, a pesar de los intentos del campo del arte y la cultura por desvelar sus mecanismos y transformar la sociedad desviando sus objetos y medios.

El **tercer bloque** de la investigación, como los anteriores, ofrece una nueva perspectiva sobre los entramados conceptualistas sud-atlánticos. Analiza las plataformas artísticas en las que el arte conceptual gana paulatinamente una visibilidad, no exenta de polémica, en el eje Latinoamérica-España. El surgimiento de instituciones y eventos en los cuales se infiltra paulatinamente el arte conceptualista debe vincularse a un contexto de desarrollismo. Y en este sentido cabe apuntar, de nuevo, la diferencia evolutiva en las sociopolíticas latinoamericanas y españolas. En América Latina, la historia colonial y el neocolonialismo generan enormes desigualdades, acentuadas a lo largo de la década de los setenta por la emergencia de numerosos regímenes dictatoriales. En respuesta se activan movimientos guerrilleros, anti-imperialistas y anti-dictatoriales, que ven viable la lucha armada para reconducir las derivas nacionales y regionales. Asimismo, emergen y se asientan corrientes de pensamiento marginal y alternativo, especialmente con las teorías de la dependencia y otros pensamientos anti-hegemónicos surgidos fuera de occidente, que ligan el desarrollo de los centros al desequilibrio económico y social asentado en los territorios periféricos. Pero el poder de las élites locales es enorme, y con el apoyo de potencias externas imponen políticas liberales en lo económico, y en lo social, mercados de bienes de consumo y medios de comunicación de masas. Se acentúan así unas diferencias estructurales que en Latinoamérica se disparan con la crisis regional en el tránsito hacia los años ochenta. Mientras, en España se produce una apertura internacional de la dictadura franquista, que conlleva un encaje en Europa y en organismos internacionales, y conduce al país hacia parámetros primermundistas. Esta tendencia cobrará mayor importancia con la muerte del dictador en 1975, momento a partir del cual se inicia el proceso conocido como de “transición democrática”. Asimismo, en el marco del espacio sud-atlántico cabe insistir en la diferencia significativa de la aplicación del *imperialismo* estadounidense en los territorios revisados. Aunque tanto en Latinoamérica como en España se produce una infiltración del modelo norteamericano a través de vías blandas culturales e institucionales, en el subcontinente americano, el *imperialismo* es al mismo tiempo abierto y violento. Los Estados Unidos juegan un papel esencial en el asentamiento de regímenes represores

en América Latina, así como en la Operación Cóndor, un entramado transnacional que comparte información para la vigilancia, el control, la desaparición y el asesinato.

Pero, a pesar de las diferencias contextuales, tanto en España como en América Latina una selecta clase de empresarios industriales toma las riendas de sectores nacionales fundamentales, tales como los recursos primarios, la construcción de infraestructuras, los medios de comunicación o la producción de objetos de consumo y tecnológicos. Los modelos nacionales de gobernanza, conservadores y represivos, se centran en aplicar políticas modernizadoras sostenidas sobre una ideología del desarrollo, fomentada tanto por los gobiernos centrales, como por esas oligarquías locales, con el apoyo de organismos supranacionales en la órbita occidental. El desarrollismo da una gran importancia a procesos de modernización técnica y tecnológica, con los que se busca un crecimiento económico más orientado al enriquecimiento de las oligarquías que al desarrollo social. En los mejores momentos de estas políticas, el extraordinario superávit de las corporaciones encargadas de los sectores estratégicos nacionales – regidas, en muchos casos, por familias de la élite como los Di Tella en Argentina, los Matarazzo en Brasil, o los Huarte en España – les permite apoyar la modernización cultural de sus contextos. De este modo, tanto los gobiernos como las oligarquías afines fomentan la instauración de instituciones públicas – o privadas pero de interés público –, como museos, universidades, fundaciones e institutos dedicados a las ciencias y las artes, a medio camino entre un paternalismo modernizador, y una búsqueda de la mejora de su imagen tanto en los límites nacionales como en el extranjero.

En este marco, diversos territorios como Argentina, Brasil, Colombia, España o Venezuela fomentan la creación de museos nacionales y centros públicos, algunos de ellos dedicados al arte moderno y contemporáneo, con mayor o menor éxito. Y algunos empresarios y empresas fomentan fundaciones e institutos de cultura y artes con base privada. En América Latina, estas instituciones y los agentes que trabajan en ellas conforman un entramado de nodos estables en constante comunicación intracontinental, concretando lo que en esta investigación se ha calificado como un “circuito institucional” latinoamericano. Los más atentos de esos centros están bien informados de lo que sucede en el campo del arte regional e internacional. Y fomentan, bajo los parámetros de la ideología tecnocrática, un arte contemporáneo que para las oligarquías cumple un doble papel: el de sostener sus intereses económicos y productivos y, al mismo tiempo, el de ofrecer una imagen de modernización. Se apoya el arte contemporáneo – que es visto como un signo del avance y el desarrollo –, dedicando premios y exposiciones a prácticas artísticas ligadas al racionalismo, al empleo de nuevas técnicas y tecnologías, al uso de materiales innovadores e industriales, a la comunicación y al consumo. En general, resultan beneficiados aquellos movimientos que responden a los desarrollos modernizadores de la sociedad del momento, como el arte óptico, el cinético, la abstracción geométrica, o los trabajos y ambientes pop.

Cabe apuntar que en España no se produce un fenómeno similar a un circuito institucional, ni tampoco la conexión con el circuito latinoamericano al nivel de las instituciones, en parte debido a la escala del territorio, pero también a las políticas artísticas del franquismo. El régimen, aunque apoya el arte último en el exterior para ofrecer una imagen de modernización, en el interior del país sigue fomentando prácticas tradicionales. Hay algunas iniciativas puntuales a favor de la

creación de un sistema-arte en el país que sostenga también las prácticas actuales, con gestos oficiales o de iniciativa privada como la accidentada creación de un museo nacional de arte contemporáneo – que solo alcanza verdadero momento bien entrados los años ochenta en su forma de Centro de Arte Reina Sofía (CARS) –, o el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, que solo dura tres años (1960-1963). Aunque hay un incipiente sistema galerístico y algunos organismos como ayuntamientos o institutos extranjeros apoyan a las artes últimas, no puede hablarse de un entramado organizado, ni por las estructuras ni por el tamaño, paralelo al sucedido en América Latina. A pesar de ello, o debido a ello, algunos agentes conceptualistas españoles circulan por el entramado latinoamericano, y solo puntualmente otros de esos territorios recalcan en España – como se revisa con los casos de Muntadas y Valcárcel Medina en el primer bloque de la investigación –.

El arte conceptual se ubica tangencialmente en ese circuito institucional latinoamericano. En el seno de aquellos centros que poseen una más marcada preferencia por lo nuevo emergen prácticas en deriva conceptualista, ligadas al *happening*, a los ambientes, las acciones y la performance. No obstante, frente a las condiciones del contexto represivo, algunas de estas prácticas se politizan, volviéndose en muchos casos demasiado incómodas como para formar parte del reconocimiento institucional, y quedando en los márgenes, desde donde reciben reconocimientos desiguales. En esta investigación se han seleccionado y analizado los dos casos de instituciones más relevantes respecto a la visibilidad del arte conceptual dentro de ese circuito institucional latinoamericano. Por un lado, el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires; y por el otro, el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Estos centros suponen una muestra representativa, puesto que mientras que el primero es un centro privado, de porte mediano, dirigido por un empresario industrial con vinculaciones con la dictadura argentina – Jorge Glusberg –, el segundo es un museo de porte considerable, ligado a una universidad pública, y cuyo origen se basa en la donación de la colección de arte moderno-vanguardista de Cicillo Matarazzo, el industrial fundador de la Bienal de São Paulo. Mientras que en el CAYC el poder de decisión queda centralizado en su director, en el MAC USP, el director – Walter Zanini – es independiente, pero está sujeto a la consulta al rector de la universidad y a los patronos del museo. Asimismo, el MAC USP tiene una vocación fuerte orientada a la exhibición y fomento de la colección, respecto a lo cual el CAYC se ve libre de ataduras. El entendimiento del hecho artístico en el CAYC y en el MAC USP también es dispar. Mientras la colección moderno-vanguardista conduce al MAC USP hacia un modelo integrador de las artes que acompaña los últimos movimientos con la historia de las vanguardias – los experimentalismos y conceptualismos con las artes plásticas de corte tradicional –, el CAYC busca difundir exclusivamente prácticas ligadas al conceptualismo y a los nuevos medios tecnológicos.

Pero aunque los orígenes, estructuras y propósitos de estos centros sean muy diferentes, ambos poseen rasgos comunes muy significativos, que en la presente investigación han sido analizados haciendo un seguimiento de las exposiciones y actividades más relevantes celebradas en cada uno. En ellas tiene una importante presencia el arte conceptual, y participan agentes tanto de América Latina como de España y de fuera del espacio sud-atlántico del conceptualismo. En ambas instituciones se fomenta una postura educativa e investigativa, y también metodologías

programáticas y curatoriales similares, con las que se apoya al arte joven. Y se trabaja de manera prospectiva, en red y en conexión internacional, para localizar los últimos comportamientos artísticos, en una extensa labor circulatoria a nivel local, regional y mundial. Los dos directores, Glusberg y Zanini, comparten una perspectiva internacionalista de las artes contemporáneas, que cada uno fomenta a su manera. El primero adquiere una gran visibilidad al difundir, desde su movimiento exacerbado de *agente-viajero*, las numerosas exposiciones circulantes que organiza. En ellas hace circular los trabajos de un amplio pero selecto grupo de artistas conceptuales, locales y extranjeros, haciendo gala de un enorme entramado relacional articulado en ambos hemisferios y lados del Atlántico. Zanini, por su parte, crea y forma parte de redes institucionales de museos nacionales e internacionales, y colabora en la organización y circulación de exposiciones dentro y fuera del país, lo cual lleva al museo paulista a erigirse como un nodo esencial en las arenas local, regional e internacional de los conceptualismos. Sin embargo, cabe insistir en que Zanini no cesa en su empeño de acompañar los nuevos modos de hacer arte con las experiencias con medios tradicionales, suponiendo uno de los pocos casos en los que el arte conceptual queda incluido de manera global junto a otros modos artísticos. El último año antes de dejar su cargo de director del MAC USP, Zanini abre dos espacios expositivos específicos, uno para las nuevas pintura y escultura – Espaço A –, y otro para el conceptual – Espaço B –. De este modo busca ofrecer un panorama completo de las artes, que da cuenta su entendimiento integrador.

Los nodos del circuito institucional suponen lugares fijos y estables para las artes contemporáneas, organizados como un entramado que conecta las principales capitales de América Latina. En paralelo a esta red de centros, y en ocasiones cruzándose con ella, emerge también un conjunto de eventos efímeros de arte, tales como festivales o bienales, que se insertan sobre todo en puntos menos centrales: en lo que aquí se ha calificado como la “periferia de la periferia”. Estos eventos surgen del mismo contexto desarrollista que las instituciones. Al tratarse de fenómenos puntuales – aunque en algunos casos periódicos –, para su organización y realización dependen en gran medida del contexto de comunicaciones y transportes acelerados de la *Jet Age*, así como también resulta esencial la experiencia organizativa nacional e internacional de los entramados empresariales que los promueven. Pero si con el circuito institucional no podía hablarse de un paralelo entre Latinoamérica y España, respecto a la red de eventos artísticos sí pueden trazarse líneas transatlánticas de conexión, en base a la emergencia de este tipo de eventos efímeros en un substrato compartido de desarrollismo y circulaciones extendidas. En esta investigación las históricas Bienales de São Paulo (Brasil), las Bienales Kaiser en Córdoba (Argentina), las Coltejer en Medellín (Colombia) o los Encuentros de Pamplona (España) – pensados también inicialmente para ser bienales –, han sido pensados como un conjunto, lo cual ha permitido establecer algunas conclusiones específicas no tratadas por la historiografía hasta el momento.

Al analizar estos eventos como un fenómeno común en el eje sud-atlántico – y no como casos aislados, puntuales y sorpresivos, que aparecen en contextos poco preparados para el arte contemporáneo –, emergen algunos puntos clave que permiten renovar su entendimiento, hasta el momento basado en estudios particulares, sin perspectivas relacionales o transnacionales. Ya se ha mencionado el vínculo con el ideario del desarrollo y la condición periférica de estos eventos como un substrato común, pero también son procesos compartidos en todos ellos el éxito de

público, que la historiografía suele señalar sin encontrar su causa, aquí relacionada con el fomento del ideario modernizador en amplias capas sociales por el paternalismo de las oligarquías; unas pretensiones artísticas y de visibilidad similares, vinculadas con el fomento de artes racionales, realistas o experimentales, afines con las actividades económicas y las preferencias de los patronos; o un difícil equilibrio entre la autonomía y la identidad del arte local, y la dependencia del arte último de modelos extranjeros, visible por ejemplo en la constante comparación con otros eventos centristas como las Bienales de Venecia o la Documenta de Kassel.

Para revisar estos eventos se han seleccionado tres casos de estudio, en los cuales el arte conceptualista del eje Latinoamérica-España tiene presencia, aunque en ocasiones muy polémica. Las Bienales Coltejer (1968-1972) y los Encuentros de Pamplona (1972) abren el periodo de estudio, y aunque presentan arte conceptual, la recepción crítica es feroz, sobre todo en el caso latinoamericano. No obstante, ambos eventos suponen marcos abiertos a la experimentación, a la innovación y a las prácticas de carácter internacionalista, y son celebrados gracias a entramados relacionales que incluyen agentes de Latinoamérica y de España, en amplia movilidad internacional. En Medellín y en Pamplona el arte conceptual gana visibilidad, y afecta a los modos de hacer arte locales, habiendo quedado registrados en las historiografías nacionales como hitos en las derivas artísticas experimentales y conceptuales. Por su parte, las Bienales de São Paulo XVI (1981) y XVII (1983), ambas comisariadas por Zanini, suponen un caso único que cierra el periodo de estudio, principalmente por dos motivos. Por un lado, proponen una ampliación del modelo integrador de las artes que Zanini desarrolla inicialmente en el MAC USP; y por otra parte, incluyen de manera prioritaria nuevos modos y actitudes artísticas, entre ellas el conceptualismo, el arte-correo, el videoarte y el arte con nuevas tecnologías de comunicación, como el videotexto o el satélite, lo cual supone una excepción en el eje Latinoamérica-España. Sin embargo, aunque el proyecto de Zanini tiene éxito en dar visibilidad a las derivas conceptualistas y con “nuevos medios”, y en recuperar una bienal que se encontraba en decadencia desde décadas atrás, no tendrá continuidad: el peso del mercado y la apertura posmoderna a la recuperación de modos de hacer tradicionales como la pintura y la escultura, harán que en las bienales de São Paulo posteriores se fomenten ese tipo de prácticas, y los conceptualismos queden subsumidos, relegados a apariciones puntuales.

Para completar el entramado de plataformas en el espacio sud-atlántico del conceptualismo, así como las circulaciones de agentes humanos y no humanos en su interior, se hace necesario revisar no solo las prácticas artísticas e institucionales, sino también las de la crítica, pues es a través de sus textos y teorías que se produce gran parte del reconocimiento de los conceptualismos – y asimismo, suponen fuentes primarias de gran importancia para esta investigación –. La crítica responde también al contexto modernizador-desarrollista, especialmente en Latinoamérica, donde a lo largo de la década de los setenta se organizan numerosos encuentros y simposios paralelos al entramado de plataformas. En tales eventos la crítica se hace eco de teorías circulantes – semiótica, sociología, materialismo histórico, teoría de la comunicación, etcétera –, pero sobre todo la discusión se centra en una cuestión: la posibilidad de un arte propio de América Latina. Ahora que por primera vez puede recorrerse el subcontinente de cabo a rabo en cuestión de horas, y los agentes de unos países pueden mantener contactos en directo con los de otros,

emerge la posibilidad de hacerse una imagen regional amplia y perfilada del arte latinoamericano. En esta diatriba identitaria la situación del contexto es muy importante, así como las perspectivas críticas abiertas por teorías como las de la dependencia. Se discute ampliamente si el arte de la región debe abrirse a las tendencias internacionales, a la tradición mítica precolombina, o a nuevas formas populares, basadas en un carácter mestizo propio o en una hibridación de lo popular-local con los objetos de consumo contemporáneos.

La discusión se organiza en torno a dos ejes principales. El primero, tradición-vanguardia, es compartido también por agentes artístico-críticos de otras latitudes, como España. En los años setenta se adivina un agotamiento de las vanguardias y las posvanguardias, y sus postulados son revisados, iniciando una puesta en crisis que conducirá a la apertura hacia la posmodernidad en los años ochenta. Sin embargo, se trata de un proceso lento y muy polémico, que en Latinoamérica está cruzado por un segundo eje, las ordenadas identidad-dependencia. Se trata de una discusión específica latinoamericanista, en la que se busca localizar cuál sería la posición de las artes de esa región en la arena internacional en base a unas características propias todavía por determinar. Pero entre los agentes latinoamericanos de la crítica se hace difícil alcanzar acuerdos, como se observa con el agotamiento de la discusión hacia finales de la década de los setenta, sumida en lo inconcluyente de sus resultados. También poco efectiva es la presencia de algunos agentes de la crítica española en algunos de estos eventos de la crítica en Latinoamérica. Aunque en medio de esa discusión regionalista aparecen puntualmente intentos de apertura de un espacio “iberoamericano” o “hispanamericano”, las posiciones de un lado y otro del Atlántico se encuentran muy alejadas, separadas por un abismo colonial no entendido por los españoles, y siempre abordado críticamente por los latinoamericanos. La conversación horizontal no resulta posible.

Las Bienales Coltejer sirven de nuevo como marco para ubicar las primeras de estas discusiones de la crítica de arte. En Medellín se observa el tránsito de una de las críticas más importantes de América Latina, Marta Traba, hacia posiciones combativas ante las influencias exteriores. El arte conceptual es leído como uno de estos movimientos que se sustentan en tendencias artísticas extranjeras, y por tanto es desdeñado en este sentido, como se observa en el rechazo que Carlos Ginzburg recibe en la II Bienal Coltejer (1972) por parte de Traba y Jorge Romero Brest, además de por otros críticos de corte sumamente reaccionario, como José Gómez Sicre. Pero la recepción de este artista en los Encuentros de Pamplona, solo unos meses después, es diferente: en un contexto donde lo identitario es menos importante, sus prácticas son leídas de un modo aparentemente más neutral, empleando los mismos recursos críticos que emplea el artista. En España, como se revisa también respecto al caso del Grup de Treball, la influencia en el arte conceptual de prácticas europeas y estadounidenses no es leída como un aspecto central y esencialmente peyorativo, tal vez debido a la extendida voluntad de conectarse con el exterior en momentos posteriores al aislacionismo franquista. El eje identidad-dependencia, por tanto, juega un papel esencial en la recepción de los conceptualismos, tanto desde su reconocimiento como desde su aligeramiento. En el marco de los Encuentros de Pamplona, una presentación pública que realiza Jorge Glusberg sobre su “arte de sistemas” sirve de nuevo caso de estudio para insistir en cómo las perspectivas coloniales subrepticias al lugar de enunciación de los españoles, los alejan

de una comprensión plena de lo que supone la diatriba latinoamericanista, impidiendo un diálogo más directo entre ambos lados del Atlántico.

En 1978 se produce un “boom” en la discusión latinoamericanista, con múltiples simposios y encuentros encadenados de la crítica de arte. En esta investigación se revisan de modo significativo tres de ellos, en Caracas, Buenos Aires y São Paulo. La secuencia da cuenta de la saturación de la discusión, observando cómo se agota paulatinamente, sumida en tensiones contextuales y en intereses particulares de algunos de los agentes en el juego. En ese momento, ya con cierta perspectiva, la diatriba latinoamericanista aparece ubicada en un espacio-tiempo específico; no como una problemática natural, intrínseca al arte de la región, sino impuesta por la crítica de arte. En paralelo, los conceptualismos sufren un proceso doble, de institucionalización en sus formas más visibles – como las del CAYC en la XIV Bienal de São Paulo (1977) y en la I Bienal Latinoamericana de São Paulo (1978) (Marchesi 2013, 81-86) –, y de soterramiento de las prácticas más combativas y marginales. El sentimiento de fin de ciclo se extiende, pero de un modo más ambiental que como consecuencia específica del proyecto conceptualista. El agotamiento de la crítica latinoamericana supone un ejemplo de este sentimiento de fin de ciclo generalizado. Los conceptualismos quedan enmarcados en este ambiente, en el que se interpretan desde dos perspectivas contrapuestas: una dominante, como un último movimiento del proyecto moderno-vanguardista, que conduce a un cierre de la tendencia conceptual; y otra minoritaria, como un modo de hacer arte particular, y no como un estilo o “ismo” que cierra las vanguardias. En este segundo sentido, los conceptualismos han llegado para quedarse, y afectan al campo del arte en general, influyendo incluso a los modos de hacer arte tradicionales, como una pintura o una escultura que se ven en muchos casos conceptualizadas. El conceptualismo tiene también consecuencias para los modos operativos del campo artístico en general, donde se mantienen y profundizan aspectos aportados por este tipo de prácticas, como el intercambio de roles o el desvío de las comunicaciones artísticas tradicionales. Este segundo modelo interpretativo del conceptualismo, el continuista, ya emerge puntualmente en algunos textos críticos y en algunas prácticas artísticas del periodo de estudio. Es desde este entramado de rasgos continuistas que esta tesis pretende actualizar la historiografía sobre el fenómeno conceptual.

Tras analizar de modo significativo los desarrollos del arte conceptual en el espacio sud-atlántico, en base a los movimientos de los distintos actores humanos y no humanos, y a través de distintos entramados relacionales y plataformas de visibilidad y reconocimiento, se hace necesario un cierre de la investigación que tenga en cuenta algunas de las cuestiones principales que proyectan estas prácticas hacia la contemporaneidad. Para ello en el **epílogo** se han revisado tres perspectivas significativas que permiten dar continuidad a un entendimiento multicapa y continuista de los conceptualismos: la evolución de las posturas conceptualistas bajo las distintas posibilidades de la ecuación arte-vida; los procesos de pérdida y restablecimiento del *aura* en este tipo de prácticas; y los movimientos recientes de recuperación crítica, historiográfica y patrimonial de estos modos de hacer arte, hoy históricos.

En la primera de estas derivas, el modelo teórico propuesto por Allan Kaprow sirve para posicionar la relación del arte conceptual con la vida; esto es, respecto a aquello extra-artístico

en lo que este tipo de arte pone su interés. Kaprow propone la figura del “an-artista” como horizonte al cual debe dirigirse el artista conceptualista, desarrollando actividades que, a modo de una práctica vital, no solo contravengan, sino dejen completamente de lado al sistema-arte. En un momento de desnaturalización de la vida, en la cual esta se copia a sí misma volviéndose artificial en la sociedad de masas, de los medios y de consumo, el arte tiene como deber imitarla, de un modo centrífugo que permita abrir interpretaciones activistas para observar críticamente el momento presente. Pero este proceso apuntado por Kaprow no depende de operaciones bajo una mimesis tradicional, superficial o estetizante, como la que podía ocurrir en *l’art pour l’art*, sino desde actividades que promuevan una completa identificación de lo artístico y lo no artístico; algo que en el fondo resulta imposible, como reconoce el propio Kaprow. La figura del “an-artista” sirve como modelo utópico, al cual el arte y los artistas pueden acercarse gradualmente, en un movimiento constante de actualización. Pero parte de una contradicción esencial y aparentemente irresoluble entre arte y vida: ¿cómo puede el “an-arte” ser reconocido como tal si no es por un movimiento que lo devuelve al núcleo de lo artístico?

Ya en tránsito hacia la posmodernidad, Hal Foster propone reexaminar el proyecto vanguardista y neo-vanguardista para apuntalar y estructurar el entendimiento del arte contemporáneo. El modelo teórico de Foster – que trabaja hacia una historiografía multicapa, no lineal-arborescente – propone que, antes que hablar de un agotamiento de las vanguardias – que encajaría bien bajo el ya clásico esquema ruptura-institucionalización –, es mejor tratarlas como un proyecto paradójico en sí mismo, y no fallido en sus propósitos de transformación de la vida por el arte, y del arte por la vida. Para Foster, entre la modernidad y la posmodernidad no hay un abismo insalvable, sino un *continuum* constantemente reelaborado en base a la asunción de contradicciones y posiciones contrapuestas. Ofrece así un modelo teórico que permite resolver las paradojas planteadas por Kaprow: el “an-arte”, antes que ser visto como un proyecto fallido en su utopía, puede ser analizado desde su cualidad intrínsecamente paradójica. En este sentido, el artista y teórico Ricardo Basbaum ha compilado en uno de sus diagramas los distintos modos, incluso contrapuestos, que toma la ecuación arte-vida en las prácticas históricas y contemporáneas. Entre otras, destaca su opción particular, en la que parte del neoconcretismo brasileño para proponer que la relación entre el arte y la vida se produce en forma de una red de desterritorializaciones y reterritorializaciones, en las cuales debe de actuarse construyendo y elaborando constantemente aperturas de un ámbito sobre el otro. Para Basbaum, el contexto de neoliberalismo y control biopolítico actual obliga al arte a trabajar en este sentido. Las metodologías conceptuales, con su continua reelaboración y reestructuración de las conexiones y abismos entre el arte y la vida, toman una posición central en el campo del arte. Antes que limitarse a señalar este abismo como algo insalvable, Basbaum, como Foster en la historiografía, propone abrazar su complejidad, transformando la distancia en un espacio limítrofe que hay que reelaborar constantemente. Pero para abarcar la pluralidad de las activaciones de ambos campos en continuo movimiento el uno hacia el otro, el artista-teórico brasileño propone que la expresión “artevida”, en singular, ya no es suficiente, y propone el uso de otra expresión ampliada: “artes, vidas”, en plural.

La segunda apertura de la investigación hacia la actualidad parte del análisis que hace Boris Groys sobre la noción de pérdida de aura en Walter Benjamin. Al analizar el aura como una operación

de reposicionamiento topológico de la “obra” de arte que permite una resignificación desde su aquí-y-ahora, Groys propone que puede realizarse un procedimiento topológico inverso, en el cual una copia o un trabajo de arte *desaurizados* vuelvan a tener un carácter aurático. Groys señala que en la instalación, como modo artístico contemporáneo, se evidencian estos procesos de desterritorialización y reterritorialización, haciéndose visibles de un modo cada vez más claro en el tránsito hacia la posmodernidad. Pero aunque este proceso de recuperación del aura puede observarse en modalidades artísticas determinadas, y en casos concretos – como los de las prácticas conceptuales peruanas de E.P.S. Huayco, analizadas a través de la perspectiva de Gustavo Buntinx, que sirven aquí de caso de estudio –, el propio arte conceptual en su conjunto puede servir de ejemplo de estos procesos de pérdida y rehabilitación del aura. Las voluntades de las prácticas conceptuales de atender al contexto, de politizarse, y de contravenir el sistema-arte, son en sí mismas *desaurizadoras*. El soterramiento historiográfico de los conceptualismos es, en cierta medida, consecuencia del éxito de esta operación de escape del ámbito aurático del arte. Pero a partir de los años noventa se produce una recuperación de las prácticas conceptualistas, en un proceso por el cual se les devuelve en muchos casos un aura artística. Esta *reauratización* reintroduce a los conceptualismos en instancias de reconocimiento mercantil e institucional, y por tanto el proceso de recuperación del aura no es siempre leído en clave positiva sino, por el contrario, como una desactivación de las potencias activistas y emancipadoras que los conceptualismos históricos llevan en su seno.

Al hilo de esta crítica a la *reauratización*, la tercera y última deriva revisa el caso concreto de una instancia (auto)crítica de recuperación y revalorización de los conceptualismos subalternos: la Red de Conceptualismos del Sur. Se trata de una red de investigadores que tiene sus orígenes en el proyecto de investigación Vivid [Radical] Memory (V[R]M) (2006-2007), organizado por Antoni Mercader desde la Universitat de Barcelona, con la colaboración de algunos museos europeos. En ese marco, se conocen y entran en contacto algunos investigadores de los conceptualismos latinoamericanos, que pronto se organizan en base a afinidades personales y profesionales. En 2008 se reúnen en São Paulo – esta vez en territorio latinoamericano –, lanzando un manifiesto instituyente de la Red. Con la voluntad de celebrar encuentros periódicos, y de organizar grupos de investigación para temas específicos y generales, se marca un objetivo principal, al mismo tiempo historiográfico e ideológico: reactivar el potencial de los conceptualismos, en relación al arte y la historia del arte, pero también a sus planteamientos activistas y politizados.

El trabajo de recuperación de documentos y materiales, la conformación y organización de acervos documentales y archivos de artistas, y una extraordinaria y prolija labor crítica y curatorial son las características más relevantes de esta Red. Debe destacarse que, además de V[R]M, en los primeros años del siglo XXI – al hilo del giro global en la historia del arte – se ponen en marcha también otros proyectos en los que se inicia una recuperación de los conceptualismos en clave latinoamericana, como el International Center for the Arts of the Americas (ICAA) del Museum of Fine Arts de Houston (MFAH). Sin embargo, tales proyectos están localizados en Europa o los Estados Unidos, y dependen de instituciones universitarias. La Red de Conceptualismos del Sur se piensa como un entramado deslocalizado pero situado en América Latina, que cuando encuentra apoyos institucionales – en muchas ocasiones también

en el extranjero, debido a la precariedad de las instituciones culturales en algunos de los países donde los conceptualismos latinoamericanos tienen presencia destacada –, es de manera puntual, para actividades y procesos concretos – aunque debe señalarse que las relaciones con el Museo Reina Sofía y la Foundation for Arts Initiatives, con la presencia constante de Manuel Borja-Villel en estas instancias, se han sucedido en varias ocasiones a lo largo de los años –. No obstante, la tarea más destacable de la Red ha sido el continuo cuestionamiento de sus propios movimientos y postulados. Este modo de hacer ancla sus raíces en el objeto de estudio, adquiriendo cierto carácter conceptualista; esto es, hace uso de mecanismos (auto)críticos y (auto)analíticos, conscientes del contexto y los modos de inserción. Los agentes de la Red han repensado y criticado la tendencia desactivadora de los potenciales del arte conceptual, abierta desde modelos de recuperación acrítica, y desde una patrimonialización pobre, inexistente, neocolonial-extractivista, u orientada a la mercantilización.

En territorio español, la recuperación de los conceptualismos se ha producido de manera distinta, y se echa en falta un movimiento coordinado y estructurado como la Red de Conceptualismos del Sur. Pero sí ha habido ciertos movimientos recuperadores, no tanto del arte conceptual como del relato histórico e histórico-artístico de la “transición democrática” española, centralizados en su mayor parte en el MACBA de Barcelona y en el Museo Reina Sofía de Madrid, siempre bajo la dirección Borja-Villel. Estas instituciones han iniciado un proceso de patrimonialización, exhibición pública e investigación de las prácticas artísticas en los últimos años del franquismo y la “transición democrática”, incluyendo los conceptualismos. Este proyecto historiográfico parte de la voluntad de algunos agentes de la teoría y la crítica – que Jesús Carrillo enmarca fuera de la academia, aunque muchos de ellos entren y salgan de ella –, quienes han planteado la necesidad de una reformulación de la historia, en general, y de las artes, en particular, en un momento reciente y conflictivo del desarrollo nacional regido por las tensiones entre “ruptura” y “continuismo” institucional respecto a la dictadura. Significativamente, estos movimientos de recuperación se han visto influenciados y retroalimentados por los trabajos de agentes de la Red de Conceptualismos del Sur. De este modo, la Red supone un modelo efectivo, horizontal y posicionado ideológicamente, de recuperación de los conceptualismos; y, al mismo tiempo, de rearticulación crítica de la historia, con afectaciones locales, regionales y transnacionales. A pesar de ello, cabe indicar que tanto la atención renovada sobre los conceptualismos latinoamericanos como la de los españoles se ha producido paulatinamente, primero en base a figuras y procesos concretos, e inmediatamente después respecto a marcos nacionales y regionales. La presente investigación de redes relacionales transnacionales quiere ubicarse en esta genealogía de investigaciones, pero al mismo tiempo se abre a un estudio panorámico, cruzado, abierto y macrohistórico. Identifica y salva un vacío historiográfico. La historia espacial, relacional y transnacional del arte conceptual, en un contexto espacial amplio como el que aquí se denomina como “espacio sud-atlántico del conceptualismo”, estaba todavía por hacerse. Esta tesis es un primer intento al respecto.

Como se recordará, en la introducción de esta tesis se formulaban tres preguntas de partida, desde las cuales se establecía la hipótesis principal de la investigación¹⁰¹⁷. Una vez desarrollado y

1017 Véase el subapartado “Hipótesis y objetivos”.

analizado el corpus de datos e informaciones, así como recapitulados los bloques principales en los que se ha estudiado el rizoma del conceptualismo en el espacio sud-atlántico, es el momento de atender de nuevo a aquellas preguntas, para revisar de qué modo se han formulado sus respuestas.

1) *¿Cuáles son los nodos – fijos o en movimiento – y los vínculos que articulan redes transatlánticas entre las artes conceptuales de América Latina y España, y cómo colaboran esas redes a entender el arte conceptual en esos territorios, históricamente y en la actualidad?*

Las redes relacionales se han revisado en base a los agentes artísticos, los objetos y medios empleados por esos agentes, y las plataformas y teorías que dan sustento a sus actividades. Distinguir estas tipologías y analizarlas en bloques específicos de la tesis ha permitido realizar un mapeo significativo de la evolución del campo artístico en el espacio-tiempo de estudio, desde distintas perspectivas. El conjunto de abordajes se ha dedicado a la revisión crítica y analítica de cómo cada una de estas instancias generan entramados relacionales. Operar de este modo ha permitido ofrecer una idea clara de qué es el arte conceptual: un modo de hacer arte específico cuya definición suele ser difícil de establecer por causa de la heterogeneidad de la categoría – respecto a las propias prácticas artísticas, pero también respecto a sus momentos y lugares de aparición –. La identificación, descripción y análisis detallado de estas instancias generadoras de redes, así como la clarificación de sus vínculos con los contextos, ofrecen una definición del arte conceptual, operando por *intensidades* y asumiendo las contradicciones intrínsecas a lo observado, antes que mediante la elaboración de modelos unívocos, demasiado abstractos y jerarquizantes.

La revisión de numerosos casos de estudio concretos de agentes, objetos, medios, instituciones, eventos y teorías que interactúan y circulan ampliamente por el espacio sud-atlántico, ha permitido definir los nodos y vínculos que conforman las redes entre los núcleos conceptualistas de América Latina y España. Se ha cumplido con uno de los objetivos específicos necesarios para completar correctamente la investigación: identificar y mapear las redes de relaciones de los conceptualismos sud-atlánticos para demostrar la existencia de este tipo de arte, su ganancia de visibilidad conjunta y su relevancia histórico-artística. Si se estudian las relaciones entre agentes – por ejemplo, entre Jorge Glusberg y Valcárcel Medina –, no pueden dejar de observarse también los vínculos con instituciones, eventos y teorías – por ejemplo, las conexiones entre el CAYC, los Encuentros de Pamplona y el vídeo como metodología artística –. Otro de los objetivos específicos era demostrar las interacciones no solo entre nodos y vínculos de una red, sino también entre las distintas redes. Los intercambios entre las varias capas de sentido, desde la política a la cultura, desde la tecnología al conceptualismo, son los que permiten describir con exactitud la ganancia de visibilidad conjunta entre los conceptualismos de América Latina y España. No parece necesario listar aquí el gran número de casos de estudio revisados, que se articulan mediante distintos tipos de vínculos. Las conexiones funcionan como relaciones interpersonales, profesionales o de amistad, pero también como colaboraciones inter-institucionales, o en base a afinidades operativas; asimismo, las relaciones entre los objetos, los medios tecnológicos, los agentes y las teorías también actúan como catalizadoras de encuentros – y desencuentros – en el espacio sud-atlántico. Antes que buscar una clasificación cerrada de los nodos y los vínculos, se ha

trabajado desde casos representativos que permiten establecer perspectivas generalizables, que puedan ser aplicadas al análisis no solo de las relaciones en el espacio sud-atlántico, sino también aprovechables a futuro para observar otros casos de redes de relaciones transnacionales.

Los nodos y los vínculos revisados han sido seleccionados por su importancia para el desarrollo del conceptualismo sud-atlántico; y al mismo tiempo, este arte conceptual específico ha quedado definido por el conjunto de posiciones y conexiones estudiadas. El estudio de redes ha permitido elaborar un panorama amplio, transnacional, de la evolución del espacio sud-atlántico del conceptualismo. Pero además se ha observado cómo estos modos de hacer, a pesar de ubicarse muchas veces en los márgenes de lo artístico, más allá de lo aceptable por el sistema-arte, suponen una acumulación de desvíos y reformulaciones de los modos operativos del arte, haciendo de bisagra entre la tradición vanguardista y la apertura a nuevos modos artísticos practicados bajo lo que se conoce como posmodernidad. Los conceptualismos, a pesar de las oscilaciones de su recepción crítica, suponen un vuelco en el hecho artístico sucedido en el periodo de estudio, desde el que alcanza la actualidad. Modos de hacer surgidos en los años sesenta y setenta se encuentran activos hoy en día, como el trabajo con propuestas, acciones y proyectos, el uso de medios tecnológicos como el vídeo o el computador, o la importancia del archivo y del documento. Por tanto, el presente estudio de redes permite observar cómo la ganancia conjunta de visibilidad y las operaciones de desvío compartidas por las artes conceptuales de América Latina y España tienen continuidad desde los años ochenta hasta la actualidad, aún durante y tras el momento del “retorno a la pintura”. Esta comprobación de la continuidad de los conceptualismos y su afectación de las prácticas artísticas contemporáneas era otro de los objetivos específicos que se han planteado y cumplido en esta investigación.

2) ¿Puede hablarse de un contexto sociopolítico, cultural, y sobre todo artístico, común a Latinoamérica y España durante el periodo de estudio, que permita establecer un estudio horizontal de los vínculos de los conceptualismos de esos territorios?

Las distintas instancias han sido revisadas desde tres frentes: el artístico, el tecnológico y el político. El corte a través del arte ha permitido observar cómo los conceptualismos se ubican en una postura combativa y consciente frente a las tensiones y procesos en el campo del arte del momento, tales como la crisis del proyecto moderno-vanguardista, la superación de las presuposiciones arraigadas sobre el hecho artístico – materialidad, técnica, roles de los agentes, modos de valoración, lugares de inserción, etcétera –, o la diatriba entre el cierre del periodo de experimentación conceptualista y la continuidad de estos modos de hacer en una apertura hacia la posmodernidad. El corte a través de la tecnología ha permitido observar cómo los conceptualismos, en un sistema-mundo que se abre paulatinamente hacia la globalización mediante la extensión y aceleración de los transportes y la comunicaciones, hacen un amplio uso de los “nuevos medios”, según el ambiente sociocultural del momento – que se debate entre procesos de modernización regidos por una “ideología tecnocrática”, y una crítica ideologizada a la propaganda, el control y la vigilancia centralizadas en esos avances científico-técnicos –. De este modo, aunque los conceptualismos emplean “nuevos medios”, lo hacen con la finalidad de

desviar sus capacidades, creando deshabituaciones, propuestas contraculturales y, en general, perspectivas críticas sobre la relación arte-tecnología. El corte a través de la política se ha realizado en varios niveles, desde la geopolítica de la Guerra Fría, hasta las consecuencias en la sociedad y la cultura de las incursiones desarrollistas de gobiernos locales nacionalistas, en la mayoría de los casos represivos y dictatoriales. Como prácticas centradas en deshacer el vínculo arte-vida, los conceptualismos no dejan de conectarse con las condiciones contextuales de modos particulares, tematizando los sucesos de su entorno, buscando mejorar la situación y, en general, politizándose – aunque de un modo un tanto idealista, lo cual conllevará una crítica al arte conceptual por su incapacidad de cumplir con sus más altos propósitos transformadores –.

En esta investigación se ha observado cómo en los años cincuenta y sesenta, esto es, en el momento previo al periodo de estudio, los contextos latinoamericanos y españoles pueden ser entendidos en un mismo plano, cuando observados según indicadores de desarrollo. Sin embargo, durante los años setenta cada uno de estos territorios toma una deriva diferente. El estudio de estas variaciones y transformaciones cumple con uno de los objetivos específicos planteados: revisar y analizar la evolución de todos los elementos que forman parte del rizoma del arte conceptual sud-atlántico, pues su situación no es fija, sino evoluciona entre principios de los años setenta y el tránsito hacia los ochenta. Por tanto, aunque las evoluciones de los contextos territoriales en el espacio sud-atlántico son en cierto sentido contrarias, se sustentan también en algunos elementos comunes. Se trata de territorios descentrados respecto al eje este-oeste de la Guerra Fría, aunque inclinados hacia el lado occidental; los gobiernos dictatoriales y represivos tienen gran importancia en el periodo de estudio; tanto Latinoamérica como España están inmersas en procesos de modernización basados en perspectivas nacionales, mediante indicadores de progreso y desarrollo como la industrialización o la creación de infraestructuras; y en ambos casos el control de este proceso modernizador es realizado por unas oligarquías con la mirada fija en los Estados Unidos y otras potencias occidentales. Otros procesos transnacionales, como la extensión y aceleración de transportes y comunicaciones, el ascenso de las clases medias y la gran difusión de los bienes de consumo o, en otros sentidos, la aparición del turismo de masas, de tecnologías electrónicas, o de las industrias de la información, desde su extensión global también colaboran en el establecimiento de un substrato contextual compartido por los distintos territorios del espacio sud-atlántico. Sin embargo, en la investigación no se han dejado de lado, acriticamente, las disimilitudes entre los distintos países de América Latina y España. En cada contexto se han realizado revisiones históricas y sociales específicas, describiendo las condiciones políticas, económicas y culturales concretas necesarias para la comprensión de las prácticas conceptuales abordadas. Es desde el reconocimiento conjunto de los puntos comunes, y de las distintas derivas nacionales y regionales que cada territorio toma, que se busca establecer un plano horizontal de entendimiento.

En el ámbito cultural también se producen algunos procesos comunes en el eje Latinoamérica-España, como el desarrollo de políticas culturales que buscan ofrecer una imagen nacional e internacional de modernización; los primeros intentos de establecer sistemas artístico-institucionales, mediante la creación de instituciones o la celebración de eventos de arte efímeros; o la emergencia y activación paulatina de un sistema mercantil del arte. En paralelo

a esos procesos comunes, la aparición de prácticas conceptuales emerge conjuntamente en América Latina y España, en base a procesos y modos de hacer compartidos como el abandono de los formatos, técnicas, roles y medios tradicionales; la voluntad crítica y politizada de los conceptualismos para vincularse a los contextos de emergencia e inserción; la aplicación de teorías y modelos de larga difusión en el pensamiento mundial, como las de la comunicación y la información, el marxismo y el estructuralismo, o distintos giros hacia lo sociológico y lo antropológico; la preferencia por los “nuevos medios” tecnológicos; o un reconocimiento crítico desigual, por lo general peyorativo, del arte conceptualista. En general, la observación de los procesos comunes y las diferencias contextuales entre América Latina y España ha permitido cumplir con otro de los objetivos específicos de la investigación: analizar las redes de relaciones no solo respecto a los desarrollos internos de sus nodos y vínculos, sino también respecto a los procesos exteriores, en relación con los contextos generales, sociopolíticos y culturales dentro y fuera del espacio sud-atlántico.

Todos estos procesos compartidos, respecto a las artes, las políticas y las tecnologías, permiten establecer un estudio cruzado del espacio sud-atlántico del conceptualismo, y por tanto, la respuesta es que sí se puede hablar de un contexto sociopolítico, cultural, y sobre todo artístico, común a Latinoamérica y España durante el periodo de estudio, siempre que se equilibre este plano de trabajo horizontal con las particularidades específicas de cada espacio-tiempo revisado. Al mismo tiempo, estos procesos permiten también observar cuáles son las características compartidas por los conceptualismos de América Latina y España, que pueden resumirse como las siguientes: una preferencia por el trabajo en movimiento, que queda interiorizado en las prácticas conceptualistas; una inclinación a la compartición de informaciones, modos de hacer y teorías; una reformulación de las condiciones del hecho artístico moderno-tradicional; una postura crítica y analítica frente a los contextos de emergencia e inserción, que conlleva una deriva hacia lo político y lo ideológico; una preferencia por los modos de hacer innovadores, respecto a los materiales y las técnicas, y respecto a la tecnología; y una (auto)consciencia crítica de su propia posición en los distintos ámbitos artísticos, tecnológicos, y políticos – respecto a las políticas locales, nacionales, regionales y globales –.

3) ¿Puede hacerse una revisión panorámica, macrohistórica y con un marco espacial más allá de fronteras políticas y geográficas, que siendo consciente de la colonialidad de los saberes y las metodologías, resulte una herramienta útil para establecer un diálogo conjunto entre los conceptualismos latinoamericanos y españoles, su historiografía y sus teorías?

La voluntad de establecer un diálogo Sur-Sur que subyace a esta investigación ha de ser entendida como un horizonte de trabajo, antes que como una asunción completada. En primer lugar, por las ya señaladas diferencias de los espacios geográficos abordados, que a pesar de tener puntos en común, no se corresponden a la perfección, en un calco imposible. Y en segundo lugar, porque un diálogo implica siempre el habla pero sobre todo la escucha, un toma y daca, un intercambio de posiciones que solo podrá ser comprobado a futuro con la recepción de lo descrito y analizado en esta investigación por parte de agentes diversos, académicos y artísticos, latinoamericanos,

españoles y de otros territorios.

Sin embargo, a lo largo de los bloques de la investigación se comprueba cómo sí es posible hacer una investigación panorámica, en un ámbito amplio como el sud-atlántico del conceptualismo, siempre que se tenga en cuenta el acompañamiento de los procesos generales con los locales, y la evolución de las distintas posiciones de los nodos y las relaciones observados. Además, en la conjunción de los distintos bloques se ha comprobado cómo enfoques macro – espaciales y temporales – son necesarios para el estudio de un fenómeno como el conceptual, de amplio espectro y alcance. La diversidad y la voluntad explícita de los conceptualismos para escapar de cualquier imposición de categorías rigidizantes, hace que los estudios micro resulten muy parciales, difícilmente generalizables. Estudios de agentes y trabajos concretos, o en marcos nacionales o regionales, son insuficientes para aprehender el conjunto de estas prácticas, que como aquí se comprueba, se despliegan transnacionalmente mediante intercambios, encuentros y desencuentros, procesos comunes y confrontaciones de posiciones. Se hacen necesarios estudios generales, de largo alcance, como el aquí propuesto, pues en ellos se observan mejor tanto las características como la evolución histórica de los conceptualismos.

Pero, a pesar del enfoque panorámico, esta investigación no ha abandonado el estudio preciso del detalle. Los casos específicos abordados han sido cuidadosamente seleccionados por sus características de representatividad, generalización, o condensación de muchos de los rasgos que era necesario describir para dar cuenta de qué es y cómo evoluciona eso que se suele llamar arte conceptual. Para ello la disciplina de la historia del arte resulta una herramienta esencial, aunque debe ser cruzada, como aquí se ha hecho, con teorías y metodologías provenientes de ámbitos tan diversos como son la antropología y la arqueología – respecto al análisis de la cultura material para observar la especial relación de los conceptualismos con los objetos y los medios –, la sociología y la teoría de sistemas – respecto a las revisiones de los entramados relacionales – o la teoría espacial – para establecer el marco general del espacio sud-atlántico del conceptualismo, al mismo tiempo conjugador de y conjugado por las redes relacionales de los conceptualismos en circulación sud-atlántica –. El enfoque trabajado huye de esquemas lineales, basados en dicotomías como original-derivado, ruptura-institucionalización o centro-periferia. Por ello la metodología historiográfica que se presenta como más adecuada es la de la *histoire croisée* [historia cruzada], pretendidamente transdisciplinar y autocrítica, antes que la revisión por áreas, el estudio de las transferencias, o la comparación de unidades espacio-temporales cerradas en sí mismas. Asimismo, ha sido importante el esfuerzo de representación y visualización de las redes, diagramas y otros modos visuales aptos para describir los procesos y las redes analizados, en cumplimiento de otro objetivo específico. En el volumen dedicado a la compilación de materiales gráficos, fotografías y documentos, pueden encontrarse estos materiales visuales, que suponen otro intento de enriquecer la historiografía de los conceptualismos sud-atlánticos.

A pesar de lo anterior, la presente investigación siempre ha tenido muy presente que tales modos de hacer y pensar están condicionados por una epistemología occidental-centrista, basada en el conocimiento de corte académico. En todo momento ha estado presente el lugar de enunciación: un investigador español, de una universidad española, que pretende realizar una horizontalización

y un diálogo Sur-Sur en la que se conjuga España, metrópolis de pequeño tamaño, frente a América Latina, un subcontinente enorme, heterogéneo, y con una historia de colonización fuerte por parte de España. El constructo del espacio sud-atlántico del conceptualismo ha pretendido planear por encima de estas problemáticas, pero no para borrarlas, sino para ponerlas en un plano de necesaria visibilidad. En el epílogo¹⁰¹⁸ se ha planteado que los conceptualismos sud-atlánticos no pueden ser dados por cerrados en el tránsito en los años ochenta, pese al asentado relato que indica que se produce una contradicción entre sus postulados anti-arte y su institucionalización; por el contrario, para comprenderlos como fenómeno artístico de importancia en la última parte del siglo XX y la primera del XXI, sus contradicciones deben ser reterritorializadas como una condición intrínsecamente paradójica. Siguiendo una argumentación similar, podría decirse que esta investigación pretende asumir su carácter paradójico respecto a la colonialidad del saber, aunque debe desarrollarse *a pesar* del reconocimiento de sus contradicciones; quizás sea en ellas donde se encuentre su valor para el estudio de los conceptualismos.

En general, el desarrollo de los distintos bloques demuestra cómo sí existen cruces muy significativos en las artes conceptuales de América Latina y España, que permiten a los agentes, objetos y medios, plataformas y teorías en constante movimiento e intercambio apoyarse mutuamente para adquirir visibilidad en el campo del arte internacional. Esta toma de posición se produce tanto a nivel de los agentes del arte conceptual, humanos y no humanos, que se benefician en sus trayectorias del reconocimiento dado por las circulaciones; como a nivel de las plataformas, que adquieren prestigio como lugares donde se fomenta el arte más conceptualizado y experimental; como finalmente a nivel general del conceptualismo, como modo de hacer arte que se ve enriquecido por los procesos de visibilidad de agentes y plataformas. El gran reconocimiento actual de muchos de los agentes artísticos que participan de las redes relacionales investigadas, así como el valor histórico de las instituciones y eventos revisados, permiten asegurar que esta ganancia de visibilidad conjunta se produce de manera notable y duradera, y alcanza a la actualidad.

En base a esta visibilidad conjunta, como ha sido mencionado más arriba, puede hablarse de toda una matriz de características comunes a los conceptualismos en el espacio sud-atlántico, que van más allá de su carácter de “conceptualismos ideológicos”, como postulara Simón Marchán en los años setenta. La voluntad de movimiento – y su interiorización en prácticas como las de los *agentes-viajeros* y las *post-studio* –; la (auto)consciencia y (auto)crítica en las distintas instancias, que desborda la mera politización; o las relaciones de entrada y salida de los conceptualismos en el espacio sud-atlántico respecto al campo mundial del arte, en relaciones no de influencia o dependencia del norte, sino de intercambio horizontal de informaciones y metodologías, son algunas de las especificidades de estas prácticas. Estas características, transformadoras del arte moderno-vanguardista, se abren a procesos investigativos y transdisciplinarios, relacionados con modos de hacer proyectuales en los que el proceso y la idea cobran mayor relevancia que los resultados finalistas, entendidos como “obras” de arte. La atención a los procesos sociales, políticos, tecnológicos y, en general, contextuales respecto a la práctica y la teoría del arte es otra de las características de estos conceptualismos sud-atlánticos que perviven todavía en la

1018 Véase el subapartado “Del ‘arte-vida’ al ‘artes, vidas’” en el epílogo.

actualidad, interiorizados por el campo del arte contemporáneo.

Finalmente, debe insistirse en que la revisión de las redes relacionales en el espacio sud-atlántico, así como de su continuidad actual, confirma la tesis de que el arte conceptual, como ha sido indicado a lo largo de la investigación, es un *modo de hacer específico*, que desvía el hecho artístico conduciéndolo a nuevos lugares y posibilidades. La historiografía del periodo de estudio más atenta ya sostiene esta tesis, aunque queda en un segundo plano debido al retroceso en la fortuna crítica del conceptualismo producido por las tensiones entre institucionalización y soterramiento. Este entendimiento de un modo conceptual de hacer arte que se extiende durante las décadas posteriores al periodo de estudio ha llegado a producir, recientemente, un movimiento de recuperación de la historia de los conceptualismos sud-atlánticos, e incluso su patrimonialización. Esta investigación se enmarca en estos últimos avances de la historiografía del fenómeno conceptual, que al mismo tiempo son críticos con sus propios modos de hacer. Las presiones del mercado continúan activas hoy en día, pero ahora en vez de soterrar estas prácticas buscan su aprovechamiento mercantil. Sin embargo, el reconocimiento exacerbado y la “recuperación del aura” de los conceptualismos puede producir una desactivación de sus potenciales más críticos, activistas y contraculturales. Este estudio de redes ha pretendido, en todo momento, una comprensión de estos modos de hacer arte en red y en movimiento de manera que sus postulados permanezcan activos, bajo el entendimiento que todavía hoy pueden ser útiles, como legado y como modelos de uso, para una práctica artística y teórica contemporánea en un momento de crisis como es el actual.

Desde esta postura crítica, se advierten algunas aperturas de esta investigación que pueden ser investigadas a futuro. En primer lugar, el modelo del estudio transnacional de redes relacionales puede aplicarse al estudio de otros movimientos del campo del arte, especialmente aquellos sucedidos en y después de la *Jet Age*, entre los años sesenta y la actualidad. En este sentido, los temas aquí tratados y el modo de abordarlos, pueden servir de ejemplo y metodología escalable y exportable a otros contextos geopolíticos o artísticos. Las relaciones entre artes, movilidad y tecnología suponen un campo de investigación todavía por desarrollar. Otras posibles líneas de investigación podrían insistir en algunos de los aspectos abordados en esta tesis, como la relación entre arte y contexto o, tal y como se plantea en el periodo de estudio, entre arte y vida. En la conjunción de estos dos ámbitos – que como insiste Ricardo Basbaum, hay que reconfigurar constantemente, produciendo desterritorializaciones y reterritorializaciones que conduzcan a nuevas configuraciones tanto del arte como de la vida –, y sobre todo en su historización desde las vanguardias del siglo XX hasta hoy en día, hay todo un campo de estudio por abordar. Es en el cruce de arte y vida, de artes y contextos, donde se activan las capacidades emancipatorias del arte, y donde su potencia de transformación social es puesta en juego. Un estudio sistemático y exhaustivo de los modos en los que se producen y reproducen estas conjunciones podría ser útil para repensar tanto las prácticas como las teorías artísticas contemporáneas. Un tercer ámbito desde el cual esta investigación puede tener continuidad es el historiográfico. Tras un estudio como este, que registra y amplía el discurso sobre los conceptualismos en el espacio sud-atlántico, podría ser relevante ampliar el campo a la revisión exhaustiva de los modos por los cuales estos modos de hacer han sido historiados y recuperados recientemente. Aquí, en el epílogo, se

plantean al menos cuatro casos de instancias de recuperación: el proyecto de investigación Vivid [Radical] Memory; el proyecto del Latin American Art Department del Museum of Fine Arts, Houston (MFAH), en Texas, que pone en marcha su rama investigadora, el International Center for the Arts of the Americas (ICAA); la Red de Conceptualismos del Sur; y algunas acciones de revisión de la historia del arte y sus teorías durante la “transición democrática” española en el Museo Reina Sofía. Pero más allá de estos casos concretos, una investigación dedicada podría encontrar otros, e incluso compararlos con procesos de recuperación similares llevados a cabo en otras regiones, como por ejemplo Europa del Este o Asia.

Puede ser interesante finalizar esta investigación como se ha empezado, recordando la cita de Julio Le Parc anotada en la guarda de esta tesis: “¿Es que se puede considerar al arte iberoamericano como algo fijo, como un cadáver al cual se va a disechar para analizarlo doctoralmente en el laboratorio, tomando las distancias y poniéndose en una situación neutra?” (Le Parc 1978). La cita es un extracto de una presentación, titulada “Interrogantes”, que el artista argentino realiza en el Primer encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, celebrado en 1978 en Caracas. En esa ponencia, Le Parc no se dirige al arte conceptual, sino a la problemática desarrollada por la crítica en torno a la posibilidad de un arte de identidad latinoamericana. Su charla, casi una performance, está articulada desde una larga lista de preguntas, al estilo de la citada. Y esta pregunta en concreto, resume casi a la perfección la matriz de tensiones del campo artístico sud-atlántico que esta tesis desea mostrar, aunque en el caso presente se enfoque al arte conceptual. Le Parc emplea el término “arte iberoamericano”, porque figura en el título del encuentro, pero su presentación se dirige al arte realizado en América Latina, y no en España, dando cuenta del abismo colonial que no permite la comunicación entre uno y otro campos artísticos. El reconocimiento del que el arte no es “algo fijo”, ni “un cadáver” que se puede “disechar”, da cuenta de la voluntad que recorre esta tesis, enfocada más a un estudio panorámico-evolutivo que a mostrar fotos fijas, de exactitud empírica, cuya utilidad disciplinaria conlleva una desactivación de lo que se toma como objeto de estudio. Le Parc reacciona ante la supuesta exactitud de aquellos estudios que pretenden fijar un relato unívoco, al que el artista se refiere con los calificativos de “doctoral” y de “laboratorio”. Finalmente, el artista argentino da cuenta de que “tomar las distancias”, y “ponerse en una situación neutra”, son posiciones que empañan el entendimiento del “arte iberoamericano” pensado desde su interior, desde ese “pensar desde” que décadas más tarde recoge la teoría decolonial de Walter D. Mignolo. Aquí se ha intentado lo contrario, desterritorializar los conceptualismos latinoamericanos y españoles, para reterritorializarlos en un espacio teórico – el sud-atlántico del conceptualismo – en el que no haya distancia, sino implicación; para además trabajarlos desde un lugar de enunciación que no se quiere neutro, sino posicionado. En este sentido, no se quiere aquí recuperar caducas expresiones coloniales como la de “Iberoamérica”. Ojalá sea posible iniciar desde esta tesis ese diálogo horizontal, Sur-Sur, sobre el arte conceptual.

CONCLUSÕES EM PORTUGUÊS

Esta pesquisa apresenta um panorama significativo das redes de relações estabelecidas pelos conceitualismos da Espanha e da América Latina, feito em estreita atenção à evolução dos diferentes marcos geopolíticos e culturais nos quais essas redes emergem e se transformam. Não se trata aqui de uma história linear, que assenta as origens dessas práticas conceituais, define o que é a arte conceitual e eleva suas características a uma série de estudos de caso, embora esses aspectos tenham sido tratados. O fenômeno complexo da arte conceitual sul-atlântica foi revisado através de uma metodologia transdisciplinar, espacial, de redes e com respeito à cultura material. Isso possibilitou a observação das circulações e das trocas que permitiram que os núcleos conceituais da Espanha e da Latino-América ganhassem reconhecimento conjuntamente. Até o momento, a historiografia baseada em estudos particulares dentro de âmbitos nacionais ou regionais tinha apresentado a arte conceitual como uma última tendência do projeto moderno-vanguardista, a qual, marcada pelos altos e baixos na sua recepção, chegava ao fim nos anos oitenta. Pelo contrário, aqui tem-se proposto um relato transregional e com várias camadas de sentido, que mostra a organização rizomática do conceitualismo no eixo Latino-América-Espanha, entendendo-o como uma maneira de fazer específica que emerge no trânsito entre as pós-vanguardas e a pós-modernidade. No final do período de estudo, não se apresenta tanto um fim de ciclo quanto um processo de transição. Aqui observa-se como as metodologias conceitualistas instalam-se no campo artístico com consequências até hoje.

Para cumprir com essa proposta tem-se levantado três blocos, cada um abordando uma instância concreta do campo das artes, de modo a oferecer não uma só imagem, mas várias sobrepostas, o mais significativas possível, do fenômeno conceitualista sul-atlântico. O **primeiro bloco** da pesquisa apresenta a evolução da arte conceitual no espaço sul-atlântico a respeito da mobilidade dos agentes, como um *continuum* espaço-temporal no qual, com cada novo estudo de caso, sobrepostam-se camadas de sentido. Ao longo da segunda metade do século XX, a possibilidade de movimento, ligada ao avanço dos meios de comunicação e, sobretudo, de transporte, permite o cruzamento de informações, assim como o deslocamento de coisas e de pessoas de um jeito cada vez mais acelerado. Essas trocas acompanham a evolução das artes vindas das pós-vanguardas – o informalismo, a arte geométrica abstrata e o minimalismo, o pop e os novos realismos, a poesia experimental – em direção a experimentações como o *happening*, as artes da terra e do corpo, a arte de ação ou a performance. Cada uma dessas atividades artísticas adicionam modificações e derivas que buscam a superação de aspectos da longa tradição da arte, como a materialidade e a unicidade da obra, os papéis fixos dos agentes artísticos ou o modo de funcionamento das instâncias de valoração, de difusão e de comercialização das artes. A tendência que conduz à arte conceitual reúne essas transformações ao longo dos anos setenta, devindo uma

modalidade artística com características concretas que podem resumir-se na preponderância da ideia e o projeto; na interdisciplinaridade; na passagem entre a representação e a apresentação; e em uma (auto)consciência crítica que, ao analisar e focar os contextos desde a arte, busca ampliar seus limites, desfazendo a distinção arte-vida.

Essa deriva para o conceitualismo foi revisada através da análise da circulação internacional de alguns agentes artísticos, na sua maioria artistas. Os casos, antes de abordar-se como unidades fechadas dispostas em sequência, foram selecionados pela relevância das transformações que realizam nas suas trajetórias. Sua mobilidade acontece dentro do espaço sul-atlântico do conceitualismo, o qual, por sua vez, é delineado pelos próprios estudos de caso. Ainda que o período de tempo desta pesquisa seja entre 1972 e 1982, o caso de Alberto Greco foi selecionado como abertura, pois, embora sua prática artística produza-se no trânsito entre os anos cinquenta e meados dos sessenta, supõe um exemplo excepcional no qual seus inícios na arte informalista abrem-se a uma superação do objeto de arte – a tela pintada, a escultura – rumo a experiências relacionadas com o *assemblage* e o *ready-made*, ao começo, e com a performance e o *happening*, depois. Greco torna explícita uma procura da introdução da arte na vida, e vice-versa, e uma crítica ao sistema da arte, que são fundamentais para a compreensão dos conceitualismos posteriores. A trajetória de Greco, em movimento entre América e Europa, prefigura também o espaço transnacional no qual se enquadra a presente pesquisa. O seu caso é apresentado aqui, além de pelas transformações na sua prática artística, por uma mobilidade incessante que o leva a cruzar o Atlântico em várias ocasiões. Greco faz sua primeira viagem transatlântica em barco. Mas, durante o período de atividade do artista argentino, acontece a primeira *Jet Age* [Era do jato]. Nos últimos anos da sua atividade, ele instrumentaliza o imaginário do avião como símbolo do luxo para regressar triunfal à sua terra desde a Europa. Greco, que se inicia como agente periférico que vai a Paris para desenvolver uma carreira de artista de vanguardas, através da viagem e da vontade de transbordar a tradição artística, torna-se uma figura que intervém, simultaneamente, em múltiplos territórios através de suas atividades iconoclastas entre a arte e a anedota, ligadas às condições de mobilidade oferecidas pelo contexto.

Na carreira de Greco cristaliza a relação da arte experimental com a primeira aceleração do transporte e das comunicações que esta pesquisa visa apreender: a passagem do navio para o avião e o advento da primeira *Jet Age*. Ao mesmo tempo, entretanto, deve-se notar que o transporte aéreo é promovido pelas potências ocidentais, tanto a partir de suas políticas nacionais, quanto a partir de organizações internacionais. No final da Guerra Fria, a expansão do transporte aéreo é uma das estruturas da conectividade internacional; outras são as políticas culturais externas, que procuram melhorar a posição dos países na arena internacional através dos canais diplomáticos. Às vezes, as políticas orientadas para a cultura são uma tentativa de instrumentalizar a arte, embora a atividade dos agentes artísticos que aproveitam os canais abertos pela diplomacia cultural vá além desses fins políticos utilitaristas. Artistas e críticos, portanto, também apropriam-se desses canais. A cooperação e o intercâmbio cultural favorecem a mobilidade e o contato entre agentes distintos, como é o caso do crítico espanhol Ángel Crespo e do poeta e diplomata brasileiro João Cabral de Melo Neto, ou, pouco tempo depois, dos artistas Regina Silveira e Julio Plaza. O primeiro caso é um exemplo paradigmático do estabelecimento das

primeiras redes relacionais entre a Espanha e a América Latina através da poesia experimental. O conceito globalizante e integrador de diferentes tendências artísticas de Ángel Crespo promove a experimentação artística em torno da arte concreta e do geometrismo abstrato da Madrid dos anos sessenta, mas também em torno de tendências que se abrem para uma nova figuração. Crespo é um exemplo específico em cujo ambiente é denotada, de forma geral, a superação de discussões artísticas como as diatribes entre realismo e abstração, entre subjetividade e objetividade, ou sobre novas formas de inserção social da arte. Essas discussões acontecem, simultaneamente, em diversos territórios, como Brasil e Espanha, e de seu substrato emergem aspectos-chave da deriva artística em direção ao conceitualismo, como a atenção ao contexto, ou a preferência pela interdisciplinaridade. Da mesma forma, Crespo trabalha em conexão internacional, especialmente com o Brasil, mas também com outras localidades, como demonstra sua presença posterior como professor na Universidade de Porto Rico.

Os agentes que partem da experimentação para o conceitualismo, como Regina Silveira e Julio Plaza, nutrem-se das discussões anteriores, mas, ao mesmo tempo, quando tiram delas certas conclusões e aplicam-nas à sua prática, esta torna-se conceitualizada, permanecendo enquadrada nas margens do sistema artístico. Essa posição, juntamente com a possibilidade de encontros e viagens através dos canais de intercâmbio cultural, empurra os agentes para uma profissionalização que, no caso de Silveira e Plaza, ocorre nos campos da educação e das técnicas da imagem. Em outros casos, em geral, a profissionalização está relacionada a profissões liberais e técnicas, tais como a arquitetura e o design, entre outras, cujas metodologias influenciam as práticas conceitualistas – e vice-versa –. Esse processo não pode ser separado de uma vontade de modernização promovida pelos países em desenvolvimento no âmbito transnacional da Guerra Fria. No trânsito entre os anos sessenta e setenta, ocorre uma transformação não apenas na arte, mas também nos contextos sócio-políticos em que ela é inserida. O período de “modernização sem modernidade” (Canclini 1989) na América Latina – descrito aqui com essa rápida generalização que, ao longo do texto, foi tratada a partir de aspectos particulares dos diferentes países que compõem a região – é atravessado pelo início de um período de ditaduras na maioria dos territórios do espaço sul-atlântico. Entretanto, durante esses anos, há uma divergência nos desenvolvimentos sócio-políticos dos territórios latino-americanos e da Espanha. Enquanto a América Latina está envolvida em processos de forte intervencionismo estadunidense e europeu, e por uma estagnação da economia internacional durante os anos setenta que levará a uma crise regional produzida pelo endividamento dos países após uma modernização incompleta, a Espanha avança em sua modernização estrutural por meio de um processo de abertura do regime ditatorial, iniciado nos anos cinquenta e governado pelo comando tecnocrático das elites conservadoras. Essa deriva leva a uma continuidade institucional na chamada “transição democrática” na Espanha após a morte de Franco, em 1975; mas também implica o apego do país à órbita europeia e ocidental. Portanto, a Espanha e a América Latina, que partem de posições particulares, que nos anos cinquenta e no início dos sessenta podem – até certo ponto – ser equiparadas, ao final do período de estudo tomam tendências divergentes no que diz respeito ao desenvolvimento econômico, político e social. Esses processos contextuais também são analisados nos outros blocos desta pesquisa, em relação à revisão da extensão da “ideologia tecnocrática” – bloco dois – e à análise das políticas desenvolvimentistas – bloco três.

Plaza e Silveira encontram-se na Espanha no final dos anos sessenta, em meio ao franquismo tardio. Duas bolsas de estudo cruzadas de seus respectivos países permitem a primeira reunião em Madrid e a continuação das suas trajetórias conjuntas no Brasil. Essas bolsas de estudo estão intimamente ligadas ao intercâmbio internacional de profissionais entre a Espanha e o Brasil, no âmbito da diplomacia cultural que procura modernizar e posicionar os países no final da Guerra Fria. Com relação ao transporte que permite a mobilidade, a segunda *Jet Age* ocorre no trânsito aos anos setenta, com o aparecimento de aeronaves de fuselagem larga. Sua maior capacidade contribuiu para a tendência de queda dos preços do transporte aéreo e para o surgimento do turismo de massa, que ainda é incipiente, mas que avança gradualmente. A experimentação artística de Silveira e Plaza está relacionada à crescente extensão do transporte e à facilidade de comunicação, assim como aos processos de profissionalização mencionados acima. Entre Porto Rico, convidados por Ángel Crespo, e Brasil, em contato com Donato Ferrari e Walter Zanini, entre outros agentes, desenvolvem uma carreira simultânea no ensino – universitário e alternativo – e na arte conceitual. Ambos os campos alimentam-se um do outro e, embora ambos os artistas mantenham práticas relacionadas com as artes gráficas e visuais, suas propostas evoluem com os encontros, a mobilidade e a profissionalização, em direção a um conceitualismo declarado.

Em meados dos anos setenta, a arte conceitual está totalmente estabelecida como um modo de produção artística, tanto no espaço sul-atlântico quanto em outros territórios. As redes de transporte e comunicação, e os desenvolvimentos nacionais, permitem um amplo conhecimento entre os agentes distantes que realizam práticas afins. Esses agentes buscam lugares onde possam desenvolver suas práticas conceituais, nos quais estas sejam valorizadas positivamente. Na América Latina, e especialmente em pontos concretos como Buenos Aires, São Paulo, Montevideo, Medellín ou Caracas, existem algumas plataformas e núcleos de agentes que dão apoio às experiências conceitualistas – revistas no terceiro bloco da investigação –. A possibilidade ampliada de movimentação, juntamente com a rede transnacional de contatos entre agentes – cujo expoente máximo pode ser apontado na rede arte postal, vide o segundo bloco –, permite que alguns agentes circulem amplamente no espaço sul-atlântico do conceitualismo enquanto completam o processo de desmantelamento da arte moderna, reconfigurando a prática artística de formas que substituem grande parte dos acordos tácitos nos quais se baseou a produção artística tradicional. Os espaços habituais da arte, os papéis dos agentes e os modos de apreciação da tradição moderna são abandonados. O conceitualismo é projetado no assento de um avião, pedindo carona, na sala de aula ou na casa de alguns amigos. É apresentado em qualquer lugar, seja o museu, a rua, as páginas de uma revista, uma carta, um apartamento particular, seja a televisão.

O interesse pelo contexto, a consciência da própria posição dos agentes conceituais e a mobilidade supõem o reconhecimento de modos de fazer arte *post-studio*, os quais já não pressupõem nenhum requisito para serem praticados: nem habilidades técnicas, nem espaços determinados de realização e pensamento. A (auto)consciência de alguns dos agentes conceitualistas leva-os a reconhecer um imperativo de conectividade, incluindo-o no próprio núcleo das suas práticas. Dessa forma emerge a figura do *agente-viajante*, que no corpo da pesquisa tem sido revisada desde a Teoria Ator-Rede (TAR), de Bruno Latour. Pode-se dizer que a mobilidade e o conceitualismo

formam um “coletivo” no qual as agências dessas duas atividades unificam-se numa só. São *agentes-viajantes* aqueles nos quais a viagem é intrínseca à prática artística, entrelaçando-se com ela de forma indissolúvel. Devido a suas condições específicas, esses agentes tendem a procurar contextos nos quais possam desenvolver seu trabalho em movimento, ainda apesar da rejeição inicial da crítica e do mercado, circulando amplamente no espaço sul-atlântico do conceitualismo e, até mesmo, transbordando-o. Nesses *agentes-viajantes*, a conjunção do conceitualismo e da mobilidade desvia os objetivos iniciais tanto da viagem – que desde o final dos anos sessenta adquirira conotações de lazer ou de negócios no contexto do avanço do capitalismo –, quanto da arte conceitual – que nos anos setenta já está em um processo de institucionalização que, supostamente, desativa algumas de suas vontades críticas e acaba levando a uma perspectiva historiográfica e crítica que serve a certas historiografias para marcar um fim de ciclo na arte conceitual, conforme revisto no terceiro bloco –. Nas práticas dos *agentes-viajantes* articula-se um questionamento dos desenvolvimentos contemporâneos da sociedade, da política e da cultura que tornam possível sua própria existência e atividade.

Este primeiro bloco termina com a análise de três estudos de caso. Por um lado, a revisão conjunta das viagens latino-americanas dos artistas espanhóis Antoni Muntadas – e seu projeto *Acción/Situación: Hoy. Proyecto a través de Latinoamérica* (1975-1976) – e Isidoro Valcárcel Medina – e toda uma série de propostas que estão incluídas no *Informe y resumen general de actividades en Sudamérica* (1976). Por outro lado, o caso particular do artista argentino Carlos Ginzburg – desde seu projeto *Artista mendicante* (1972), até *Les voyages de Ginzburg* (1972-1982) –. Muntadas e Valcárcel Medina, com diferentes começos no campo da arte, desde os novos realismos e o pop no caso do primeiro e desde a abstração geométrica no caso do segundo, durante os primeiros anos da década de setenta, optaram por práticas puramente conceituais. Entre 1975 e 1976, ambos artistas embarcam em viagens pelo que considerou-se aqui como o “circuito institucional” latino-americano – analisado em detalhes no terceiro bloco de pesquisa – onde realizam uma experiência artística e vital na maneira de *agentes-viajantes*. Eles aproveitam as redes relacionais estabelecidas em encontros no contexto da expansão das comunicações e do transporte no espaço sul-atlântico durante a segunda *Jet Age*. Dessa forma, suas duas viagens são possíveis e, nos anos seguintes, têm continuidade em encontros posteriores com agentes conceituais latino-americanos em outros eventos e locais, apoiando-se mutuamente em uma busca conjunta por visibilidade e por contextos propícios para o desenvolvimento de práticas conceitualistas. Muntadas realiza a mesma ação em vários locais, enquanto Valcárcel Medina realiza diferentes ações em cada local, todas baseadas em suas condições como viajantes. Embora as abordagens sejam diferentes, em ambos os casos a dupla agência dos *agentes-viajantes* é implantada em dispositivos interdisciplinares quase-antropológicos, que procuram conhecer e participar dos contextos em que estão localizados através de sua análise.

Por sua vez, Ginzburg parte de um ambiente – o eixo Buenos Aires-La Plata no trânsito decorrer aos anos setenta – no qual a arte experimental e conceitual tornava-se visível a partir de plataformas estabelecidas, tais como o Instituto Di Tella ou o CAYC. Sua prática origina-se na poesia experimental e move-se através das artes da terra, de participação e de proposição em direção a um pleno conceitualismo. Durante os anos setenta e até os oitenta, no momento de

extensão do turismo de massa, esse artista argentino embarca em uma série de viagens ao redor do mundo. Nessas viagens, sua atividade como *agente-viajante* não só estabelece dispositivos conceituais para analisar os contextos pelos quais passa, mas também, em uma operação tautológica já presente em trabalhos anteriores, a mobilidade e o turismo tornam-se o próprio objeto de sua atividade conceitual. Dessa forma, Ginzburg, em suas viagens, estabelece uma crítica da sociedade contemporânea que, a partir do marco da Guerra Fria, abre-se à globalização, apontando para questões como a pobreza, a diferença colonial, a homogeneização da cultura ou o domínio do aparato prático e teórico ocidental sobre territórios subalternos. Com essa abertura para a situação do mundo atual, bem como para a continuidade das práticas conceituais nos anos oitenta, completa-se a revisão do desenvolvimento evolutivo da arte que leva ao conceitualismo através dos agentes que o praticam. Tal evolução parte de uma crítica aberta contra a arte moderna-tradicional e atinge um estágio no qual a condição analítica e crítica da arte serve como suporte para questionar instâncias mais amplas, na esfera da sociedade e da cultura em nível global, abrindo-se para a pós-modernidade.

O **segundo bloco** da pesquisa não é uma continuação do primeiro, mas um corte diferente do rizoma da arte conceitual, no qual a extensa cronologia de todo o período de estudo é recuperada novamente. Nele analisam-se as formas pelas quais os objetos, entendidos como a *cultura material* do contexto sócio-político do avanço da sociedade de consumo, e os meios de comunicação, como redes transnacionais que surgiram com a extensão da sociedade da informação, catalisam vínculos relacionais no espaço sul-atlântico do conceitualismo. A inclusão de objetos heterônomos no campo da arte, uma operação pós-duchampiana, funciona como um substrato comum em ambos os lados do Atlântico, marcando uma transformação do objeto de arte que questiona a materialidade e a técnica tradicional. No chamado processo de “desmaterialização” da arte conceitual, a fisicalidade da “obra” de arte é questionada, mas esse suposto abandono do objeto em favor da ideia é aqui revisto em outro sentido. De acordo com os avanços teóricos sobre a circulação de objetos de consumo, comunicação e informação, os conceitualismos não desprezam as coisas em si, mas empregam-nas prestando mais atenção às suas qualidades significantes intrínsecas, como portadoras de sentidos e ideologias.

Os objetos são introduzidos na arte em deriva conceitual desde suas qualidades significantes, transmissivas e mediais, não apenas por causa de sua fisicalidade, nem em um sentido meramente estético. É o que faz Cildo Meireles no *Projeto Cédula*, das suas *Inserções em circuitos ideológicos* (1970-1976), com o qual faz uma crítica da repressão e da ausência de informação sob a ditadura brasileira a partir da perspectiva da arte conceitualista. No contexto de um país imerso em uma crise inflacionária constante, o papel-moeda é selado pelas autoridades ditatoriais para mudar seu valor, em uma tentativa de melhorar a situação, sem sucesso. Entretanto, essa operação facilita uma desabitação do dinheiro, que agora pode ser visto como um suporte material para informações além de seu valor de troca. A partir daqui, Meireles transforma as cédulas, como objetos, em canais de informação, relatando, por exemplo, a morte, nas mãos da polícia, de Vladimir Herzog, um jornalista comunista. O mecanismo artístico de Meireles utiliza as cédulas, propondo-as como um sistema de contrainformação, não tanto “desmaterializado”, mas baseado na capacidade medial e significativa do papel-moeda para interferir nos sistemas de comunicação

e de valor na sociedade do momento.

Ao mesmo tempo, na arte em deriva conceitualista, os meios de comunicação são questionados como canais neutrais, pois condicionam a informação e as formas pelas quais ela é transmitida. O conceitualismo responde a uma tendência geral no marco da teoria crítica, que durante esses anos dedica-se à análise dos processos de comunicação de massa, por exemplo em teorias como as de Marshall McLuhan ou René Berger. Tais posições críticas enfatizam o controle centralizado, a unidirecionalidade e os desequilíbrios informativos nas operações comunicativas dos meios de comunicação de massa, que transmitem tendências e ideologias às escondidas, dadas pelas suas condições contextuais e de uso. Mas reconhecer esses processos também significa que eles podem ser apropriados do ponto de vista da arte. Os conceitualismos abordam a materialidade, a forma e o funcionamento dos meios de comunicação de massa; empregando-os em mecanismos artísticos, produz-se um *détournement* ativista e contrainformativo, e seus condicionantes intrínsecos e contextuais são expostos a fim de facilitar uma abordagem crítica por parte do público. Em uma operação semelhante, mas contrária ao uso de objetos como canais significativos, os meios são criticamente apropriados como “objetos” para a arte, desviando seus propósitos. Isso é o que acontece, por exemplo, no caso do grupo de Arte de los medios, na Argentina. Esse grupo, juntamente com o teórico e *happenista* Óscar Masotta, apropria-se de circuitos como a imprensa, a televisão e o telefone para destacar seus modos de operação. O objetivo de propostas como o *Happening para un jabalí difunto* (1966) é aumentar a consciência social e, ao mesmo tempo, criticar o sistema das artes; espera-se que o público seja capaz de estabelecer uma distância – uma *desabitação* – que lhe permita discriminar as formas e conteúdos tanto dos meios de massa quanto da arte.

A arte postal é outro exemplo de relevância, como uma prática conceitualista de apropriação na qual há transferências entre as qualidades dos objetos e dos meios. Além disso, a arte postal sustenta-se em uma rede relacional muito extensa, que conecta agentes com tendências experimentais e conceituais no espaço sul-atlântico – e em geral do mundo inteiro –, razão pela qual é um estudo de caso essencial para esta pesquisa. Dentro dos artistas de arte postal, o uruguaio Clemente Padín é paradigmático, pois não só sua trajetória preenche a estrutura da evolução da arte postal – origens na poesia experimental no final dos anos sessenta, clara tendência conceitualista nos anos setenta, decadência da tendência no trânsito para os anos oitenta –, mas também o faz a partir de uma importante vontade de fazer teoria a partir da prática. Em suas propostas *Inobjetales* (1971), Padín usa o circuito de comunicação postal para testar o processo de “desmaterialização” da arte, chegando à conclusão de que a arte não pode levar a perda da fisicalidade a suas consequências finais. Após reconhecer a necessidade de um apoio material, sua prática é direcionada “para uma linguagem da ação” (Padín 1975), uma gramática do ato criativo que é um tanto indefinida, mas visivelmente politizada; essa “linguagem da ação” serve a Padín para contrariar a própria posição como autor que determina o ato artístico, assim como os papéis de outros agentes na comunicação artística, e também para contrariar qualquer institucionalização ou mercantilização de suas práticas como “obras” de arte tradicionais.

A modernização de territórios como América Latina ou Espanha ocorre com base em uma

industrialização parcial que produz bens de consumo para as classes médias em crescimento; com base em uma promoção da circulação de informações, pessoas e produtos sob a suposta neutralidade do lema liberal da “livre circulação”. Ambos os processos respondem ao avanço do capitalismo tardio, que vai desde um momento de aceleração da produção e da economia nos anos sessenta, até o triunfo da agenda neoliberal durante os anos oitenta. Mas esses processos não são horizontais, senão distribuídos hierarquicamente a partir dos centros de produção mundiais – Europa e, acima de tudo, Estados Unidos –. O avanço científico-técnico e tecnológico responde, portanto, a uma “ideologia tecnocrática” que se impõe de norte a sul, espalhando-se pelas diversas camadas do corpo social do Ocidente e de seus territórios adjacentes. Isso é o que Herbert Marcuse sugere em sua análise da sociedade ocidental em *O Homem Unidimensional*, escrita em 1954. Marcuse analisa como a racionalidade do método científico é posta a serviço do controle dos meios de produção e reprodução social, fechando qualquer possibilidade de emancipação e empoderamento por parte das massas. Nesse sentido, há um reconhecimento gradual da hegemonia do capitalismo avançado, dentro da estrutura da sociedade de consumo e de informação.

Os avanços técnico-científicos e, especialmente a eletrônica, permitem o desenvolvimento de novas tecnologias de comunicação e informação, que se espalham rapidamente tanto no hemisfério norte quanto no sul. Desde o final dos anos cinquenta, a televisão experimenta um progresso sem paralelo, ao qual se adicionam outros avanços nas mídias já presentes, mas também, claramente, em processo de expansão, tais como o rádio, a imprensa ou o correio. A consciência da “ideologia tecnocrática” que subjaz a essa infiltração da técnica e da tecnologia na sociedade produz uma diátribe entre as correntes otimista e pessimista em relação ao uso dos meios tecnológicos no campo social, em geral, e no campo artístico, em particular. De um ponto de vista pessimista, os “novos meios” aplicados à arte – expressos entre aspas para mostrar que não são tão novos na arte quanto na sociedade – respondem a uma aplicação acrítica das formas de fazer e dos dispositivos provenientes do desenvolvimento científico e tecnológico, o que leva a um informativismo e a um formalismo tecnológico que reproduz as ideologias subjacentes da dominação. Mas, ao mesmo tempo, as posições otimistas indicam que os meios tecnológicos estão surgindo como uma possibilidade – talvez a única – de combater os processos de homogeneização e de influência da “ideologia tecnocrática” desde o seu interior.

O conceito marcusiano de “ideologia tecnocrática” é empregado por dois dos principais teóricos e críticos da arte no espaço sul-atlântico do conceitualismo: o espanhol Simón Marchán e o peruano-mexicano Juan Acha. Seus usos permitem observar como, no início e no final dos anos setenta, os termos em que a relação entre arte e tecnologia é produzida variam pouco. Além de uma certa homogeneidade na linguagem utilizada pelos dois teóricos – regida pela teoria marxista, pelo estruturalismo e pela semiótica –, o diagnóstico da situação é semelhante, com a única diferença de que as dúvidas levantadas por Marchán em 1972, são confirmações, em 1980, para Juan Acha: a capacidade de oposição dos “novos meios” aplicados à arte é reduzida e seu uso implica, ao mesmo tempo, determinismos tecnocráticos e possibilidades de emancipação ainda a serem realizadas. No contexto de uma profunda discussão entre as vantagens e desvantagens do uso da tecnologia na arte, as práticas da arte conceitual, desde seu desejo de conexão e análise do

contexto, e desde seu impulso de trabalhar com objetos como meios e com meios como objetos, são lançadas ao uso extensivo de aparelhos como o telefone, o fax, a televisão ou os computadores. Estes, quando usados na arte, adquirem a categoria de “novos meios artísticos” e seu emprego também implica o surgimento de novas atitudes, muitas delas claramente ideológicas. A partir de posições marginais, ativistas ou contraculturais, os artistas conceitualistas que se envolvem com os “novos meios” procuram transformar tanto as condições sócio-políticas e culturais, quanto a própria tradição artística.

Entretanto, ao longo dos anos setenta houve um processo de reconhecimento da hegemonia dos meios de comunicação de massa e do avanço da sociedade de consumo. Os regimes ditatoriais e autoritários na América Latina, e os últimos anos da ditadura espanhola – com a continuidade no processo de “transição democrática” depois da morte de Franco – respondem de diferentes maneiras à modernização de suas sociedades, mas com um resultado semelhante: a ideologia modernizadora leva a uma interiorização do quadro liberal do capitalismo tardio. Os governos ditatoriais e oligárquicos de ambos os lados do Atlântico exercem pressão para a extensão social do consumo e dos meios de comunicação de massa e estabelecem sistemas de controle da informação. Neste contexto de repressão, controle centralizado, censura e reduzido apoio às artes contemporâneas, as possibilidades emancipatórias dos “novos meios” são cada vez mais estreitas. Se, no início dos anos setenta, os “novos meios” aplicados à arte pareciam levar a uma consciência generalizada e a uma reapropriação dos meios de produção cultural e audiovisual, no final da década, esse sentimento é minado pela infiltração das indústrias de informação e entretenimento, que estão adquirindo um poder exacerbado. A posição otimista em relação à tecnologia é vista como inocente. Agora, a simples revelação das redes de poder e a crítica ao consumo, ao espetáculo e à informação parecem ser insuficientes e, ao mesmo tempo, continuam a ser uma das poucas ações possíveis a partir da arte. A arte conceitual faz amplo uso dos “novos meios”, mas uma certa institucionalização desses modos de fazer arte e a criação de espaços autônomos e estabelecidos dentro do campo cultural – como nos casos da arte em vídeo ou da arte por correio –, relacionam-se com processos paralelos de abandono ou de marginalização do ativismo. Há uma perda de esperança na transformação social através da apropriação de tecnologias, em um quadro de regressão das utopias ideológicas diante do triunfo do neoliberalismo.

A utilização dos “novos meios” pelos agentes conceitualistas é outro dos pontos de contato que permitem o estabelecimento de vínculos entre as práticas artísticas da Espanha e da América Latina e, portanto, trabalhar para uma ideia unificada do conceitualismo sul-atlântico. O surgimento de processos similares, em variações específicas que dependem das condições de cada lugar e de cada agente, está intimamente relacionado, como já foi apontado, ao contexto sócio-político e cultural do progresso global da sociedade de consumo e dos meios de comunicação de massa. O caso da arte em vídeo é paradigmático nesse sentido e, nesta pesquisa, ele tem sido usado para exemplificar e resumir todo o apontado até agora. Na transição entre os anos sessenta e setenta produz-se uma aproximação entre televisão e vídeo, baseada em um substrato tecnológico comum e em uma necessidade recíproca: da televisão para acessar os agentes criativos que geram propostas inovadoras; dos agentes para acessar os meios tecnológicos de última geração adquiridos pelas televisões. Ao longo dos anos setenta, a mídia televisiva livra-se dessa

colaboração, pois ela não é mais necessária após adquirir seus próprios órgãos técnicos e cair em uma deriva comercial em direção à publicidade, à propaganda e aos interesses econômicos e políticos sem opção de retorno. A hegemonia do meio televisivo na sociedade da informação é indiscutível e o vídeo, sob o slogan “*VT is not TV*” [*videotape* não é televisão], é estabelecido como uma prática de oposição. Existem algumas características que colaboram nesse sentimento emancipatório do meio: sua portabilidade, facilidade de uso e economia horizontalizam os meios de produção audiovisual, o que pode levar a um empoderamento do público; o rompimento da unidirecionalidade da comunicação do meio televisivo permite a criação de dispositivos e organizações de contrainformação; sua base tecnológica permite uma facilidade de cópia e distribuição que dá ao vídeo uma capacidade virtual de difusão semelhante à dos meios de comunicação de massa.

A arte – especialmente a conceitualista – faz amplo uso das propriedades documentais, temporais e espaciais do meio-vídeo e surgem novos modos de fazer, como a videodocumentação e a videoinstalação. A *media-about-media* [mídia que fala dos mídia] poderia ser tratada também como um gênero específico, que é dedicado à análise e à crítica da mídia e da própria informação – incluindo o próprio vídeo – desde seu interior. Não obstante, a capacidade de intervenção social de tendências como o conceitualismo, ou o uso de meios tecnológicos como o vídeo, está sendo gradualmente questionada, como já foi observado. O estabelecimento do meio de vídeo na transição para os anos oitenta está relacionado à profissionalização dos agentes envolvidos e ao avanço das instâncias de mercado, que conseguem a comercialização de obras aparentemente invendáveis, tais como performances, instalações ou suas variantes em vídeo – especialmente graças ao crescente interesse de galerias, centros de arte e museus –. Esse processo de normalização, enquanto estabelece o vídeo como outra ferramenta à disposição do artista, que amplia suas possibilidades, também leva a um questionamento progressivo das capacidades emancipatórias desse “novo meio”.

No início dos anos oitenta, as condições em que ocorre a troca de bens, de objetos, de informações e de pessoas no âmbito da sociedade da informação já aparecem perfeitamente delineadas. As dúvidas entre os aspectos positivos e negativos da tecnologia que surgiram durante os anos setenta são agora a certeza da hegemonia das indústrias da informação e do consumo. Questões como a distribuição vertical dos canais tecnológicos e seus conteúdos, a unidirecionalidade do fluxo de informação, ou o controle da comunicação por interesses nacionais e transnacionais na geopolítica do final da Guerra Fria, que haviam sido tratadas pela teoria crítica da comunicação, e as práticas artísticas conceituais relacionadas aos meios tecnológicos, estão agora sendo retomadas, quase nos mesmos termos, até mesmo no campo da política internacional. Em 1980, a UNESCO publica o “Relatório MacBride”, que torna público o chamado para uma Nova Ordem Mundial da Informação e da Comunicação segundo as linhas ideológicas das teorias da dependência e do Movimento dos Não-Alinhados. Esse relatório não se detém mais na identificação ou definição de uma “ideologia tecnocrática”, pois essa é agora vista como inevitável. Em vez disso, dedica-se a apontar que as injustiças promovidas por tal ideologia estão relacionadas a processos de dominação, imperialismo, dependência e colonialidade, em uma matriz de tensões que se infiltra da geopolítica global à vida cotidiana, do hemisfério norte ao sul. No campo da pesquisa e do pensamento interdisciplinar,

mas também a partir da ideologia contra-hegemônica da terceira via diante das tensões da Guerra Fria, a comissão da UNESCO criada para o estudo da comunicação no mundo propõe, nesse “Relatório MacBride”, até oitenta e duas recomendações que sublinham a necessidade de equilibrar globalmente comunicação, política e economia como partes de um todo indissolivelmente ligado. Entretanto, essas recomendações não serão levadas em consideração; pelo contrário, serão atacadas pelas mesmas estruturas de controle da informação que tentam expor. O processo de controle global através de tecnologias e indústrias de informação e consumo continua, apesar das tentativas do campo da arte e da cultura de revelar seus mecanismos e transformar a sociedade, desviando seus objetos e meios de comunicação.

O **terceiro bloco** da pesquisa, como os anteriores, oferece uma nova perspectiva sobre as redes conceitualistas sul-atlânticas. Analisa as plataformas artísticas nas quais a arte conceitual ganha gradualmente visibilidade, não sem controvérsia, no eixo Latino-América-Espanha. A emergência de instituições e eventos nos quais a arte conceitualista infiltra-se progressivamente deve ligar-se a um contexto de desenvolvimentismo. Nesse sentido, vale a pena notar, mais uma vez, a diferença evolutiva nas sociopolíticas latino-americana e espanhola. Na América Latina, a história colonial e o neocolonialismo geram enormes desigualdades, acentuadas ao longo da década de setenta pelo surgimento de numerosos regimes ditatoriais. Em resposta, são ativados movimentos guerrilheiros, anti-imperialistas e anti-ditatoriais, que observam a viabilidade da luta armada para redirecionar as derivas nacionais e regionais. Da mesma forma, surgem e instalam-se correntes de pensamento marginal e alternativo, especialmente com as teorias da dependência e outros pensamentos anti-hegemônicos que surgiram fora do Ocidente, que ligam o desenvolvimento dos centros ao desequilíbrio econômico e social estabelecido nos territórios periféricos. Mas o poder das elites locais é enorme e, com o apoio de poderes externos, impõem políticas liberais na economia, na sociedade, em mercados de bens de consumo e em meios de comunicação de massa. Isso acentua as diferenças estruturais, que na América Latina são ainda exacerbadas pela crise regional na transição para os anos oitenta. Enquanto isso, na Espanha, ocorre uma abertura internacional da ditadura franquista, que traz consigo um ajuste na Europa e em organizações internacionais e conduz o país para parâmetros de primeiro mundo. Essa tendência torna-se mais importante com a morte do ditador em 1975, quando começa o processo conhecido como “transição democrática”. Da mesma forma, no âmbito do espaço sul-atlântico, vale a pena insistir na diferença significativa da aplicação do imperialismo americano em ambos os territórios revisados. Embora tanto na América Latina, quanto na Espanha, haja uma infiltração do modelo americano através de formas culturais e institucionais suaves, no primeiro desses territórios o *imperialismo* é, ao mesmo tempo, aberto e violento. Os Estados Unidos desempenham um papel essencial no estabelecimento de regimes repressivos na América Latina, assim como da Operação Condor, uma rede transnacional que compartilha informações para a vigilância, o controle, o desaparecimento e o assassinato.

Mas, apesar das diferenças contextuais, tanto na Espanha quanto na América Latina uma classe seleta de empreendedores industriais encarrega-se dos principais setores nacionais, tais como os recursos primários, a construção de infraestruturas, os meios de comunicação ou a produção de objetos tecnológicos e de consumo. Os modelos nacionais conservadores e repressivos de governança concentram-se na aplicação de políticas de modernização baseadas em uma ideologia

de desenvolvimento, promovidas tanto pelos governos centrais, quanto por essas oligarquias locais, com o apoio de organismos supranacionais no mundo ocidental. O desenvolvimentismo dá grande importância aos processos de modernização técnica e tecnológica, com os quais se procura um crescimento econômico mais orientado para o enriquecimento das oligarquias do que para o desenvolvimento social. Nos melhores momentos destas políticas, o extraordinário excedente das empresas responsáveis pelos setores nacionais estratégicos – governadas, em muitos casos, por famílias de elite como os Di Tella, na Argentina; os Matarazzo, no Brasil; ou os Huarte, na Espanha – permite-lhes apoiar a modernização cultural de seus contextos. Dessa forma, tanto os governos, quanto as oligarquias relacionadas incentivam a criação de instituições públicas – ou privadas, mas de interesse público – como museus, universidades, fundações e institutos dedicados às ciências e às artes, a meio caminho entre um paternalismo modernizador e uma busca para melhorar sua imagem no país e no exterior.

Nesse contexto, vários territórios como Argentina, Brasil, Colômbia, Espanha e Venezuela promovem a criação de museus nacionais e centros públicos, alguns deles dedicados à arte moderna e contemporânea, com maior ou menor sucesso. Alguns empresários e empresas promovem fundações e institutos de cultura e artes com uma base privada. Na América Latina, essas instituições e os agentes que nelas trabalham formam uma rede de nós estáveis em constante comunicação intracontinental, concretizando o que esta pesquisa descreve como um “circuito institucional” latino-americano. Os mais atentos desses centros estão bem informados sobre o que está acontecendo no campo da arte regional e internacional. Promovem, sob os parâmetros da ideologia tecnocrática, uma arte contemporânea que, para as oligarquias, cumpre um duplo papel: o de sustentar seus interesses econômicos e produtivos e, ao mesmo tempo, oferecer uma imagem de modernização. A arte contemporânea – que é vista como um sinal de progresso e desenvolvimento – é apoiada pela dedicação de prêmios e exposições a práticas artísticas ligadas ao racionalismo, ao emprego de novas técnicas e tecnologias, ao uso de materiais inovadores e industriais, à comunicação e ao consumo. Em geral, beneficiam-se aqueles movimentos artísticos que respondem aos desenvolvimentos modernizadores da sociedade do momento, tais como as artes ótica e cinética, a abstração geométrica, ou obras e ambientes pop.

Deve-se notar que na Espanha não há nenhum fenômeno semelhante a um circuito institucional, nem há conexão ao nível das instituições com o circuito latino-americano. Isso deve-se em parte à escala do território, mas também às políticas artísticas do regime franquista. O regime, apesar de apoiar as artes avançadas no exterior para oferecer uma imagem de modernização, dentro do país continua a incentivar as práticas tradicionais. Existem algumas iniciativas específicas em favor da criação de um sistema de arte no país que também apoie as práticas atuais, com gestos oficiais ou de iniciativa privada, como a criação desigual de um museu nacional de arte contemporânea – que só emerge, realmente, nos anos oitenta na forma do Centro de Arte Reina Sofia (CARS) –, ou do Museu d’Art Contemporani de Barcelona, que durou apenas três anos (1960-1963). Embora exista um sistema incipiente de galerias e algumas organizações, como prefeituras ou institutos estrangeiros, que apoiam as artes mais avançadas, não se pode falar de uma rede organizada, seja em termos de estruturas, seja em termos de tamanho, paralela à que aconteceu na América Latina. Apesar disso, ou por causa disso, alguns agentes conceitualistas espanhóis circulam dentro da rede

de instituições latino-americanas – como é revisto com os casos de Muntadas e Valcárcel Medina no primeiro bloco de pesquisa –, e só ocasionalmente outros desses territórios entram na Espanha.

A arte conceitual está tangencialmente localizada nesse circuito institucional latino-americano. Dentro daqueles centros que têm uma preferência mais marcada pelo novo, surgem práticas na deriva conceitualista, ligadas ao acontecimento, aos ambientes, às ações e à performance. Não obstante, diante das condições do contexto repressivo, algumas dessas práticas viram politizadas, em muitos casos tornando-se desconfortáveis demais para fazer parte do reconhecimento institucional e permanecendo nas margens, desde onde recebem um reconhecimento desigual. Nesta pesquisa, são selecionados e analisados os dois casos de instituições, dentro desse circuito institucional latino-americano, mais relevantes em relação à visibilidade da arte conceitual. Por um lado, o Centro de Arte y Comunicación (CAYC), em Buenos Aires; e, por outro, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Esses centros são uma amostra representativa, pois enquanto o primeiro é um centro privado, de tamanho médio, dirigido por um industrial com laços com a ditadura argentina – Jorge Glusberg –, o segundo é um museu de tamanho considerável, ligado à uma universidade pública e cuja origem baseia-se na doação da coleção de arte moderna de Ciccillo Matarazzo, o industrial que fundou a Bienal de São Paulo. Enquanto no CAYC o poder de decisão está centralizado em seu diretor, no MAC USP, o diretor – Walter Zanini – é independente, mas está sujeito à consulta ao reitor da universidade e aos patronos do museu. Da mesma forma, o MAC USP tem uma forte vocação orientada para o ensino, a exposição e a promoção da coleção, com respeito à qual o CAYC está livre de qualquer vínculo. A compreensão dos fatos artísticos no CAYC e MAC USP também é desigual. Enquanto a coleção moderna-vanguardista leva o MAC USP a um modelo que integra as artes e combina os últimos movimentos com a história da vanguarda – experimentalismo e conceitualismo com artes plásticas tradicionais –, o CAYC procura disseminar práticas exclusivamente ligadas ao conceitualismo e à tecnologia dos “novos meios”.

Mas, embora as origens, estruturas e propósitos desses centros sejam muito diferentes, ambos têm características comuns muito significativas, que nesta pesquisa foram analisadas através do monitoramento das exposições e das atividades mais relevantes realizadas em cada um deles. Neles, a arte conceitual tem uma presença importante e participam agentes tanto da América Latina, quanto da Espanha. Nas duas instituições promove-se uma postura investigativa, assim como metodologias programáticas e curatoriais similares, com as quais a arte jovem é apoiada. Ambas trabalham de forma prospectiva, em rede e em conexão internacional, para localizar os mais recentes comportamentos artísticos, em uma extensa tarefa circulatória a nível local, regional e global. Os dois diretores, Glusberg e Zanini, compartilham uma perspectiva internacionalista sobre as artes contemporâneas, que cada um deles encoraja à sua maneira. O primeiro adquire grande visibilidade ao disseminar, a partir de seu exacerbado movimento de *agente-viajante*, as numerosas exposições circulantes que organiza. Nelas, Glusberg circula as propostas de um amplo, mas seletivo, grupo de artistas conceituais, tanto locais quanto estrangeiros, mostrando uma enorme rede relacional articulada nos dois hemisférios e nos dois lados do Atlântico. Zanini, por outro lado, cria e faz parte de redes institucionais de museus nacionais e internacionais e colabora na organização e na circulação de exposições dentro e fora do país, o que leva o museu

paulista a estabelecer-se como um nó essencial nas arenas locais, regionais e internacionais dos conceitualismos. Entretanto, vale ressaltar que Zanini não cessa em seus esforços para combinar novas formas de fazer arte com experiências com meios tradicionais, sendo um dos poucos casos em que a arte conceitual é incluída de forma global e horizontal junto com outros modos artísticos. No último ano antes de deixar seu cargo de diretor do MAC USP, em 1978, Zanini abre dois espaços específicos de exposição, um para as novas pintura e escultura – Espaço A –, e outro para a arte conceitual – Espaço B –. Dessa forma, procura oferecer um panorama completo das artes, que reflete seu entendimento integrador.

Os nós do circuito institucional representam lugares fixos e estáveis para as artes contemporâneas, organizados como uma rede que conecta as principais capitais da América Latina. Paralelamente a essa rede de centros e, às vezes, cruzando-se com ela, surge também um conjunto de eventos artísticos efêmeros, como festivais ou bienais, que se inserem em pontos menos centrais: no que aqui descreve-se como a “periferia da periferia”. Esses eventos emergem do mesmo contexto desenvolvimentista das instituições. Como são fenômenos pontuais – embora em alguns casos periódicos –, sua organização e realização depende em grande parte do contexto de comunicações e de transportes acelerados da *Jet Age*, assim como é essencial a experiência organizacional, nacional e internacional das redes empresariais que os promovem. Mas, se com o circuito institucional não podia se falar de um paralelo entre a América Latina e a Espanha, a respeito dessa rede de eventos artísticos sim é possível traçar linhas de conexão transatlântica, com base no surgimento desse tipo de eventos efêmeros em um substrato compartilhado de desenvolvimentismo e circulações estendidas. Nesta pesquisa, as Bienais históricas de São Paulo (Brasil), as Bienais Kaiser de Córdoba (Argentina), as Bienais Coltejer de Medellín (Colômbia) ou os Encuentros de Pamplona (Espanha) – também inicialmente previstos para serem bienais – são pensadas como um todo, o que permite estabelecer algumas conclusões específicas que até agora não foram tratadas pela historiografia.

Analisando esses eventos como um fenômeno comum no eixo sul-atlântico – e não como casos isolados, pontuais e surpreendentes, que surgem em contextos pouco preparados para a arte contemporânea –, destacam-se alguns pontos-chave que permitem uma renovação de seu entendimento, até agora baseado em estudos particulares, sem perspectivas relacionais ou transnacionais. Já tem sido mencionada a ligação com a ideologia do desenvolvimento e a condição periférica desses eventos como um substrato comum, mas o sucesso do público, ao qual a historiografia muitas vezes aponta sem encontrar sua causa, é também um processo compartilhado em todos eles, aqui relacionado à promoção da ideologia modernizadora em amplas camadas sociais pelo paternalismo das oligarquias. Também esses eventos têm reivindicações artísticas e de visibilidade similares, ligadas à promoção de artes racionais, realistas ou experimentais afins às atividades econômicas e às preferências dos mecenas; compartilham um difícil equilíbrio entre a autonomia e a identidade da arte local, e a dependência de modelos estrangeiros das artes avançadas, visível, por exemplo, na constante comparação com outros eventos centristas como as Bienais de Veneza ou a Documenta de Kassel.

Para rever eses eventos, foram selecionados três estudos de caso, nos quais a arte conceitualista

do eixo latino-americano-espanhol tem presença, embora às vezes muito controversa. A Bienales Coltejer (1968-1972) e os Encuentros de Pamplona (1972) abrem o período de estudo e, embora apresentem arte conceitual, a recepção crítica é feroz, especialmente no caso da América Latina. Entretanto, ambos os eventos estão abertos à experimentação, à inovação e às práticas internacionalistas e são realizados graças a redes relacionais que incluem agentes da América Latina e da Espanha, que são amplamente móveis internacionalmente. Em Medellín e Pamplona, a arte conceitual ganha visibilidade e afeta as formas de arte locais. Esses eventos têm sido registrados nas historiografias nacionais como destaques nas derivas da arte experimental e conceitual. Por sua vez, as Bienais de São Paulo XVI (1981) e XVII (1983), ambas curadas por Zanini, são um caso único que encerra o período de estudo, principalmente por dois motivos. Por um lado, propõem uma extensão do modelo integrativo das artes que Zanini desenvolveu, inicialmente, no MAC USP; por outro lado, incluem como prioridade novos modos e atitudes artísticas, entre eles o conceitualismo, a arte postal, a arte em vídeo e a arte com novas tecnologias de comunicação, como o videotexto ou o satélite, as quais são exceções no eixo latino-americano-espanhol. Entretanto, embora o projeto de Zanini seja bem sucedido em dar visibilidade a desvios conceitualistas e com “novos meios” e em recuperar uma bienal que estava em declínio há décadas, não terá continuidade: o peso do mercado e a abertura pós-moderna para a recuperação de formas tradicionais de fazer pintura e escultura significará que, nas bienais de São Paulo subsequentes, esse tipo de práticas reacionárias serão encorajadas e os conceitualismos serão subsumidos, relegados a aparições ocasionais.

Para completar a rede de plataformas no espaço sul-atlântico do conceitualismo, bem como a circulação de agentes humanos e não humanos dentro dele, é necessário rever não apenas as práticas artísticas e institucionais, mas também as da crítica, uma vez que é através de seus textos e teorias que ocorre grande parte do reconhecimento dos conceitualismos – e representam fontes primárias de grande importância para esta pesquisa –. A crítica também responde ao contexto modernizador-desenvolvimentista, especialmente na América Latina, onde, ao longo dos anos setenta, foram organizados numerosos encontros e simpósios paralelos à rede de plataformas. Em tais eventos, os críticos ecoaram teorias circulantes, mas, acima de tudo, a discussão concentrou-se em uma questão: a possibilidade de uma arte que fosse específica da América Latina. No momento em que, pela primeira vez, o subcontinente pôde ser percorrido de ponta a ponta em questão de horas e os agentes de alguns países passaram a poder manter contatos ao vivo com os de outros territórios, surgiu a possibilidade de fazer-se uma imagem regional ampla e nítida da arte latino-americana. Nesta diátribe identitária, a situação do contexto é muito importante, assim como as perspectivas críticas abertas por teorias como as da dependência. Discute-se amplamente se a arte da região deve abrir-se às tendências internacionais, à tradição mítica pré-colombiana, ou a novas formas populares, baseadas em seu próprio caráter mestiço ou em uma hibridização do popular-local com objetos de consumo contemporâneos.

A discussão organiza-se em torno de dois eixos principais. O primeiro, o eixo tradição-vanguarda, também é compartilhado por agentes artístico-críticos de outras latitudes, como a Espanha. Nos anos setenta, percebe-se um esgotamento dos movimentos vanguardistas e pós-vanguardistas e seus postulados são revisados, iniciando-se uma colocação em crise que levará à abertura

à pós-modernidade nos anos oitenta. Não obstante, trata-se de um processo lento e muito controverso, que na América Latina é atravessado por um segundo eixo, o das ordenadas identidade-dependência. Essa é uma discussão específica latino-americanista, na qual se procura localizar qual seria a posição das artes daquela região na arena internacional com base em certas características próprias ainda não determinadas. Mas é difícil chegar a acordos entre os críticos latino-americanos, como pode ser visto com o esgotamento da discussão no final dos anos setenta, imersa na natureza inconclusiva de seus resultados. Também não é muito eficaz a presença de agentes críticos espanhóis em alguns desses eventos da crítica na América Latina. Mas vale mencionar que, no meio dessa discussão regionalista, aparecem pontualmente tentativas de abrir um espaço “íbero-americano” ou “hispano-americano”. Mesmo assim, as posições de ambos os lados do Atlântico estão muito distantes, separadas por um abismo colonial não compreendido pelos espanhóis e sempre abordado de forma crítica pelos latino-americanos. A conversa horizontal não é possível.

As Bienais Coltejer, mais uma vez, servem de enquadramento para o início dessas discussões por parte dos críticos de arte. Em Medellín, observa-se o trânsito de uma das mais importantes críticas da América Latina, Marta Traba, em direção a posições combativas diante de influências externas. A arte conceitual é lida como um desses movimentos baseados em tendências artísticas estrangeiras e, por isso, é desdenhada, como pode ser visto na rejeição do trabalho de Carlos Ginzburg, na II Bienal Coltejer (1972), por parte de Traba e Jorge Romero Brest, assim como por outros críticos de natureza altamente tradicional, como José Gómez Sicre. Mas a recepção desse artista nos Encuentros de Pamplona, apenas alguns meses depois, é diferente: em um contexto onde a questão da identidade é menos importante, suas práticas são lidas de uma forma aparentemente mais neutra, utilizando os mesmos recursos críticos que o artista emprega. Na Espanha, como é também revisado em relação ao caso do Grup de Treball, a influência na arte conceitual das práticas europeias e americanas não é lida como um aspecto essencialmente pejorativo, talvez devido ao desejo generalizado de conectar-se com o mundo exterior em momentos posteriores ao isolacionismo sob a ditadura de Franco. O eixo identidade-dependência, portanto, desempenha um papel essencial na recepção dos conceitualismos, tanto por seu reconhecimento, quanto por sua ausência. No âmbito dos Encuentros de Pamplona, uma apresentação pública de Jorge Glusberg sobre sua “arte de sistemas” serve como um novo estudo de caso para insistir em como as dissimuladas perspectivas coloniais sobre o lugar de enunciação dos espanhóis os afastam de uma compreensão plena do que implica a diatribe latino-americana, impedindo um diálogo mais direto entre os dois lados do Atlântico.

Em 1978, há um “boom” na discussão latino-americanista, com múltiplos simpósios e reuniões em cadeia. Nesta pesquisa, três deles, em Caracas, em Buenos Aires e em São Paulo, são revisados de forma significativa. A sequência dá conta da saturação da discussão, observando como ela esgota-se gradualmente, imersa em tensões contextuais e sob interesses particulares de alguns dos agentes no jogo. Nesse ponto, já com uma certa perspectiva, a diatribe latino-americanista parece estar localizada num espaço-tempo específico; não como um problema natural, intrínseco à arte da região, mas imposto pela crítica de arte. Ao mesmo tempo, os conceitualismos passam por um duplo processo de institucionalização em suas formas mais visíveis – como as do CAYC,

na XIV Bienal de São Paulo (1977) e na I Bienal Latino-Americana de São Paulo (1978) –, e de soterramento das práticas mais combativas e marginais. Estende-se um sentimento de fim de ciclo, mas de uma forma antes ambiental do que como uma consequência específica do projeto conceitualista. A exaustão da crítica latino-americana é um exemplo desse sentimento generalizado de fim de ciclo. Os conceitualismos permanecem enquadrados nesse ambiente, no qual são interpretados a partir de duas perspectivas opostas: uma dominante, como último movimento do projeto moderno-vanguardista, que leva a um fechamento da tendência conceitual; e outra minoritária, como uma forma particular de fazer arte, não como um estilo ou “-ismo” que fecha as vanguardas. No segundo sentido, os conceitualismos chegaram para ficar e afetam o campo das artes em geral, influenciando até mesmo as formas tradicionais de fazer arte, como uma pintura ou uma escultura que agora vêm-se conceitualizadas. O conceitualismo também tem consequências para os modos de operação do campo da arte em geral, onde aspectos contribuídos por esse tipo de prática são mantidos e aprofundados, tais como a troca de papéis ou o desvio das comunicações artísticas tradicionais. Esse segundo modelo interpretativo do conceitualismo, o continuísta, já emerge pontualmente em alguns textos críticos e em algumas práticas artísticas do período de estudo. É a partir dessa rede de características continuístas que esta tese visa atualizar a historiografia sobre o fenômeno conceitual.

Após uma análise significativa dos desenvolvimentos da arte conceitual no espaço sul-atlântico, com base nos movimentos dos diferentes atores humanos e não humanos, e através de diferentes quadros relacionais e plataformas de visibilidade e reconhecimento, é necessário um encerramento da pesquisa que leve em consideração algumas das principais questões que projetam estas práticas na contemporaneidade. Para isso, no epílogo, foram revistas três perspectivas significativas, que permitem a continuidade de uma compreensão multicamada e continuísta dos conceitualismos: a evolução das posições conceitualistas sob as diferentes possibilidades da equação arte-vida; os processos de perda e restabelecimento da “aura” nesse tipo de prática; e os movimentos de recuperação crítica, historiográfica e patrimonial desses modos de fazer arte, que são hoje históricos.

Na primeira dessas derivas, o modelo teórico proposto por Allan Kaprow serve para posicionar a relação da arte conceitual com a vida; isto é, a respeito daquilo que é extra-artístico, no qual esse tipo de arte coloca seu interesse. Kaprow propõe a figura do “an-artista” como o horizonte para o qual o artista conceitualista deve dirigir-se, desenvolvendo atividades que, à maneira de uma prática vital, não só transgridam, mas também ignorem completamente o sistema-arte. Em um momento de desnaturalização da vida, no qual ela copia-se a si mesma, tornando-se artificial na sociedade de massa, mídia e consumo, a arte tem o dever de imitá-la de uma forma centrífuga, que permita abrir interpretações ativistas de observação crítica do momento presente. Mas esse processo apontado por Kaprow não depende de operações sob uma mimese tradicional, superficial ou estética, como poderia acontecer em *l’art pour l’art*, mas é realizado desde atividades que promovem uma identificação completa do artístico e do não artístico; algo que é, basicamente, impossível, como o próprio Kaprow reconhece. A figura do “an-artista” serve como um modelo utópico, ao qual a arte e os artistas podem aproximar-se gradualmente, em um movimento constante de atualização. Mas ele parte de uma contradição essencial e aparentemente

insolúvel entre arte e vida: como pode a “arte” ser reconhecida como tal se não por um movimento que a traz de volta ao âmago da arte?

Já rumo à pós-modernidade, Hal Foster propõe-se a reexaminar o projeto vanguardista e neovanguardista a fim de sustentar e de estruturar a compreensão da arte contemporânea. O modelo teórico de Foster – que trabalha para uma historiografia multicamada, não linear-arborescente – propõe que, em vez de falar de um esgotamento das vanguardas – que se encaixariam bem no já clássico esquema de ruptura-institucionalização –, é melhor tratá-las como um projeto paradoxal em si, não diretamente falido em seus propósitos de transformar a vida através da arte e a arte através da vida. Para Foster, entre modernidade e pós-modernidade não existe um abismo intransponível, mas sim um *continuum* constantemente retrabalhado na base da interiorização de contradições e posições opostas. Ele oferece, assim, um modelo teórico que permite resolver os paradoxos apresentados por Kaprow: a “an-arte”, em vez de ser vista como um projeto falhado em sua utopia, pode ser analisado a partir de sua qualidade intrinsecamente paradoxal. Nesse sentido, o artista e teórico Ricardo Basbaum tem compilado em um de seus diagramas as diferentes, até mesmo opostas, formas que a equação arte-vida assume nas práticas históricas e contemporâneas. Entre outras, destaca sua opção particular, na qual ele parte do neoconcretismo brasileiro para propor que a relação entre arte e vida seja produzida na forma de uma rede de desterritorializações e reterritorializações, nas quais deve atuar-se através da constante construção e elaboração de aberturas de uma esfera sobre a outra. Para Basbaum, o contexto de neoliberalismo e do atual controle biopolítico força a arte a trabalhar nessa direção. As metodologias conceituais, com seu contínuo retrabalho e reestruturação das conexões e abismos entre arte e vida, assumem uma posição central no campo da arte. Em vez de, simplesmente, apontar para esse abismo como algo intransponível, Basbaum, como Foster na historiografia, propõe abraçar sua complexidade, transformando a distância em um espaço limítrofe que deve ser constantemente reelaborado. Mas, para englobar a pluralidade das ativações dos dois campos em contínuo movimento em direção um ao outro, o artista-teórico brasileiro propõe que a expressão “artevida”, no singular, não é mais suficiente; propõe, então, o uso de outra expressão ampliada: “artes, vidas”, no plural.

A segunda abertura da investigação para o momento presente começa com a análise de Boris Groys sobre a noção de “perda de aura” em Walter Benjamin. Analisando a aura como uma operação de reposicionamento topológico da “obra” de arte que permite uma ressignificação do seu aqui-e-agora, Groys propõe que um procedimento topológico inverso pode ser realizado, no qual uma cópia ou um trabalho de arte *desaturizados* voltam a ter caráter aurático. Groys ressalta que, na instalação, como modo artístico contemporâneo, esses processos de desterritorialização e reterritorialização são evidentes, tornando-se visíveis de forma cada vez mais clara na transição para a pós-modernidade. Mas, embora esse processo de recuperação da aura possa ser observado em certas modalidades artísticas e em casos específicos – como os das práticas conceituais peruanas de E.P.S. Huayco, analisadas através da perspectiva de Gustavo Buntinx, que aqui serve como um estudo de caso –, a própria arte conceitual como um todo pode servir como um exemplo desses processos de perda e reabilitação da aura. A vontade das práticas conceituais de atender ao contexto, de politizar-se e de transgredir o sistema artístico é, por si só, *desaturizante*.

O soterramento historiográfico dos conceitualismos é, em certa medida, uma consequência do sucesso dessa operação de fuga do campo aurático da arte. Mas, a partir dos anos noventa, produz-se uma recuperação das práticas conceitualistas, em um processo pelo qual lhes é devolvida uma aura artística. Essa *reauritização* reintroduz os conceitualismos em instâncias de reconhecimento comercial e institucional e, portanto, o processo de recuperação da aura nem sempre é lido de forma positiva, mas, ao contrário, como uma desativação dos poderes ativistas e emancipatórios que os conceitualismos históricos carregam no seu interior.

Após essa crítica à *reauritização*, a terceira e última deriva revê o caso concreto de uma instância (auto)crítica de recuperação e revalorização dos conceitualismos subalternos: a Rede de Conceitualismos do Sul. Esta é uma rede de pesquisadores que tem sua origem no projeto de pesquisa Vivid [Radical] Memory (V[R]M) (2006-2007), organizado por Antoni Mercader a partir da Universidade de Barcelona, com a colaboração de alguns museus europeus. Dentro dessa estrutura, alguns pesquisadores latino-americanos dos conceitualismos encontram-se e entram em contato uns com os outros e, logo, organizam-se com base em afinidades pessoais e profissionais. Em 2008, eles – e elas – reuniram-se em São Paulo – dessa vez em território latino-americano –, lançando um manifesto institucional da Rede. Com o desejo de realizar reuniões periódicas e de organizar grupos de pesquisa para temas específicos e gerais, é estabelecido um objetivo principal tanto historiográfico, quanto ideológico: reativar o potencial dos conceitualismos, em relação à arte e à história da arte, mas também às suas abordagens ativistas e politizadas.

O trabalho de recuperação de documentos e de materiais, a formação e a organização de coleções documentais e arquivos de artistas, um extraordinário e completo trabalho crítico e curatorial são as características mais relevantes da Rede. Deve-se notar que, além do V[R]M, nos primeiros anos do século XXI – em linha com a virada globalista na história da arte – também são lançados outros projetos que iniciam uma recuperação dos conceitualismos em chave latino-americana, como o International Center for the Arts of the Americas (ICAA), no Museum of Fine Art em Houston (MFAH). Não obstante, tais projetos estão localizados na Europa ou nos Estados Unidos e dependem de instituições universitárias. A Rede de Conceptualismos do Sul é pensada como uma rede deslocalizada, mas situada na América Latina, que, quando encontra apoio institucional – muitas vezes no exterior, devido à precariedade das instituições culturais em alguns dos países onde os conceitualismos latino-americanos têm uma presença proeminente –, é de maneira pontual, para atividades e processos específicos – embora deve-se notar que as relações com o Museu Reina Sofia e a Foundation for Arts Initiatives, com a presença constante de Manuel Borja-Villel nessas instâncias, têm sido estabelecidas em várias ocasiões ao longo dos anos –. Entretanto, a tarefa mais destacada da Rede tem sido o questionamento contínuo de seus próprios movimentos e postulados. Essa forma de trabalhar ancora suas raízes no objeto de estudo, adquirindo um certo caráter conceitualista; ou seja, faz uso de mecanismos (auto)críticos e (auto)analíticos, conscientes do contexto e dos modos de inserção. Os agentes da Rede têm repensado e criticado a tendência à desativação dos potenciais da arte conceitual, aberta a partir de modelos de recuperação acrítica e de uma patrimonialização pobre, inexistente, neocolonial, extrativista, ou orientada à mercantilização.

Em território espanhol, a recuperação dos conceitualismos deu-se de maneira diferente e falta

um movimento coordenado e estruturado como o da Rede de Conceitualismos do Sul. Mas houve certos movimentos de recuperação, não tanto da arte conceitual como do relato histórico e histórico-artístico da “transição democrática” espanhola, centralizados em grande parte no MACBA, de Barcelona, e no Museu Reina Sofía, de Madrid, sempre sob a direção de Borja-Villel. Essas instituições iniciaram um processo de patrimonialização, exposição pública e pesquisa das práticas artísticas dos últimos anos do regime de Franco e da “transição democrática”, incluindo os conceitualismos. Esse projeto historiográfico baseia-se na vontade de alguns agentes da teoria e da crítica – que Jesus Carrillo enquadra fora da academia, embora muitos deles entrem e saiam dela – que levantaram a necessidade de uma reformulação da história, em geral, e das artes, em particular, em um momento recente e conflituoso do desenvolvimento nacional governado pelas tensões entre “ruptura” e “continuísmo” institucional a respeito da ditadura. Significativamente, esses movimentos de recuperação foram influenciados e alimentados pelo trabalho dos agentes da Rede de Conceitualismos do Sul. Dessa forma, a Rede supõe um modelo eficaz, horizontal e, ao mesmo tempo, ideologicamente posicionado, de recuperação dos conceitualismos e de rearticulação crítica da história, com afetos locais, regionais e transnacionais.

Entretanto, deve-se notar que tanto a atenção renovada aos conceitualismos latino-americanos, quanto aos espanhóis tem ocorrido gradualmente, primeiro com base em agentes, casos e processos concretos e, logo em seguida, a respeito de marcos nacionais e regionais. A presente investigação de redes relacionais transnacionais quer localizar-se nessa genealogia de investigações, mas, ao mesmo tempo, abre-se para um estudo panorâmico, cruzado, aberto e macrohistórico. Aqui identifica-se e preenche-se uma lacuna historiográfica. A história espacial, relacional e transnacional da arte conceitual, em um amplo contexto espacial como o aqui referido como o espaço sul-atlântico do conceitualismo ainda estava por fazer. Esta tese é uma primeira tentativa para isso.

Deve-se lembrar que na introdução desta tese foram formuladas três perguntas iniciais, a partir das quais foi estabelecida a hipótese principal da pesquisa¹. Uma vez desenvolvido e analisado o corpus de dados e informações, bem como recapitulados os principais blocos nos quais foi estudado o rizoma do conceitualismo no espaço sul-atlântico, é hora de olhar novamente para essas questões, para rever como as respostas foram formuladas.

1) Quais são os nodos – fixos ou móveis – e as conexões que articulam as redes transatlânticas entre as artes conceituais da América Latina e da Espanha e como essas redes colaboram na compreensão da arte conceitual nesses territórios, historicamente e na atualidade?

As redes relacionais foram revistas com base nos agentes artísticos, nos objetos e nos meios empregados por esses agentes, nas plataformas e teorias que sustentam suas atividades. Distinguir essas tipologias e analisá-las em blocos específicos da tese permitiu um mapeamento significativo da evolução do campo artístico no espaço-tempo de estudo, a partir de diferentes perspectivas. O conjunto de abordagens tem sido dedicado à revisão crítica e analítica de como cada uma dessas instâncias gera estruturas relacionais. Operar dessa forma permitiu oferecer uma ideia clara do

que é a arte conceitual: uma forma específica de fazer arte cuja definição é, geralmente, difícil de estabelecer devido à heterogeneidade da categoria – a respeito das práticas artísticas em si, mas também a respeito de seus tempos e lugares de surgimento –. A identificação, descrição e análise detalhada dessas instâncias geradoras de redes, assim como o esclarecimento de suas ligações com os contextos, oferecem uma definição de arte conceitual que opera por *intensidades* e assume as contradições intrínsecas ao que é observado, ao invés de funcionar através da elaboração de modelos unívocos, abstratos demais e hierarquizantes.

A revisão de numerosos estudos de casos específicos de agentes, objetos, meios, instituições, eventos e teorias que interagem e circulam amplamente no espaço sul-atlântico permitiu definir os nodos e as conexões que compõem as redes entre os núcleos conceitualistas da América Latina e da Espanha. Um dos objetivos específicos necessários para completar corretamente a pesquisa foi cumprido: identificar e mapear as redes de relações dos conceitualismos sul-atlânticos a fim de demonstrar a existência desse tipo de arte transnacional, seu ganho em visibilidade conjunta e sua relevância histórico-artística. Se estudam-se as relações entre agentes – por exemplo, entre Jorge Glusberg e Valcárcel Medina –, não se podem deixar de observar os vínculos com instituições, eventos e teorias – por exemplo, as conexões entre o CAYC, os Encuentros de Pamplona e o vídeo como metodologia artística –. Outro dos objetivos específicos foi demonstrar as interações não apenas entre nodos e conexões em uma rede, mas também entre diferentes redes. As trocas entre as diferentes camadas de significado, da política à cultura, da tecnologia ao conceitualismo, são as que permitem descrever com precisão o ganho de visibilidade conjunta entre os conceitualismos da América Latina e da Espanha. Não parece necessário listar aqui o grande número de estudos de caso analisados nesta tese, que são articulados através de diferentes tipos de conexões. Os vínculos funcionam como relações interpessoais, profissionais ou de amizade, mas também como colaborações interinstitucionais, ou na base de afinidades operacionais; da mesma forma, as relações entre objetos, meios tecnológicos, agentes e teorias também atuam como catalisadores de encontros – e desencontros – no espaço sul-atlântico. Em vez de buscar uma classificação fechada dos nodos e das conexões, tem-se trabalhado a partir de casos representativos que permitiram estabelecer perspectivas generalizadas que podem ser aplicadas à análise não só das relações no espaço sul-atlântico, mas também ser aproveitadas no futuro para observar outros casos de redes de relações transnacionais.

Os nodos e conexões analisados foram selecionados por sua importância para o desenvolvimento do conceitualismo sul-atlântico; e, ao mesmo tempo, essa arte conceitual específica foi definida pelo conjunto de posições e vínculos estudados. O estudo das redes permitiu a elaboração de um panorama amplo e transnacional da situação do espaço sul-atlântico do conceitualismo. Mas também tem sido observado como esses modos de fazer, apesar de muitas vezes estarem localizados às margens do fato artístico, além do que é aceitável para o sistema-arte, envolvem um acúmulo de desvios e reformulações dos modos operacionais da arte, atuando como uma articulação entre a tradição vanguardista e a abertura aos novos modos artísticos praticados sob o que é conhecido como pós-modernidade. Os conceitualismos, apesar das oscilações em sua recepção crítica, representam uma reviravolta no fato artístico acontecida no período de estudo, a partir da qual chega até a atualidade. As formas de fazer que surgiram nos anos

sessenta e setenta estão ativas hoje, como o fato de trabalhar com propostas, ações e projetos, o uso de meios tecnológicos como o vídeo ou o computador, ou a importância do arquivo e do documento. Portanto, o presente estudo de redes permite observar como o ganho conjunto de visibilidade e as operações de desvio compartilhadas pelas artes conceituais da América Latina e da Espanha têm continuidade desde os anos oitenta até hoje, mesmo durante e após o momento do “retorno à pintura” e às práticas tradicionais e de mercado. Essa verificação da continuidade dos conceitualismos e seu efeito nas práticas artísticas contemporâneas foi outro dos objetivos específicos que foram propostos e cumpridos nesta pesquisa.

2) Pode-se falar de um contexto sócio-político, cultural e, sobretudo, artístico, comum à América Latina e à Espanha durante o período de estudo, que permita um estudo horizontal das relações entre os conceitualismos desses territórios?

As diferentes instâncias foram revistas em três frentes: o artístico, o tecnológico e o político. O corte através da arte tem permitido observar como os conceitualismos são colocados em uma posição combativa e consciente diante das tensões e processos no campo da arte da época, como a crise do projeto moderno-vanguardista, a superação de pressupostos profundamente enraizados sobre o fato artístico – materialidade, técnica, papéis dos agentes, modos de avaliação, lugares de inserção, etcetera –, ou a diátribe entre o encerramento do período de experimentação conceitualista e a continuidade desses modos de fazer em uma abertura para a pós-modernidade. O corte através da tecnologia tem permitido observar como os conceitualismos, em um sistema-mundo que se abre gradualmente para a globalização por meio da extensão e aceleração dos transportes e comunicações, fazem um amplo uso dos “novos meios”, de acordo com a atmosfera sociocultural do momento – que é debatida entre processos de modernização regidos por uma “ideologia tecnocrática”, e uma crítica ideologizada à propaganda, ao controle e à vigilância centralizados nesses avanços científico-técnicos. Dessa forma, embora os conceitualismos empreguem “novos meios”, eles o fazem com o objetivo de desviar suas capacidades, criando desabituções, propostas contraculturais e, em geral, perspectivas críticas sobre a relação arte-tecnologia. O corte através da política tem sido feito em vários níveis, desde a geopolítica da Guerra Fria até as consequências na sociedade e na cultura das incursões desenvolvimentistas dos governos locais nacionalistas, na maioria dos casos repressivos e ditatoriais. Como práticas focadas em desfazer o elo entre arte e vida, os conceitualismos estão constantemente ligados de formas particulares às condições contextuais, tematizando os eventos em seus ambientes, procurando melhorar a situação – ainda que de forma um tanto idealista, o que levará a uma crítica à arte conceitual por sua incapacidade de cumprir seus mais altos objetivos transformadores – e, em geral, tornando-se politizados.

Esta pesquisa tem mostrado como, nos anos cinquenta e sessenta, ou seja, no período que antecedeu o estudo, os contextos latino-americano e espanhol podem ser compreendidos no mesmo nível quando observados de acordo com os indicadores de desenvolvimento. No entanto, durante os anos setenta, cada um desses territórios toma um rumo diferente. O estudo dessas variações e transformações cumpre um dos objetivos específicos estabelecidos: rever e analisar

a evolução de todos os elementos que fazem parte do rizoma da arte conceitual sul-atlântica, já que sua situação não é fixa, mas evolui entre o início dos anos setenta e a transição para os anos oitenta. Portanto, embora as evoluções dos contextos territoriais no espaço sul-atlântico sejam, em certo sentido, opostas, elas também baseiam-se em alguns elementos comuns. São territórios que estão descentralizados em relação ao eixo Leste-Oeste da Guerra Fria, embora inclinados para o Ocidente; governos ditatoriais e repressivos são de grande importância no período em estudo; tanto a América Latina, quanto a Espanha estão imersas em processos de modernização baseados em perspectivas nacionais, através de indicadores de progresso e desenvolvimento como a industrialização ou a criação de infraestruturas; e, em ambos os casos, o controle desse processo de modernização é realizado por algumas oligarquias com seus olhos fixos nos Estados Unidos e em outras potências ocidentais. Outros processos transnacionais como a extensão e aceleração dos transportes e comunicações, a ascensão da classe média e a grande difusão dos bens de consumo ou, em outros sentidos, o surgimento do turismo de massa, das tecnologias eletrônicas ou das indústrias da informação também colaboram para o estabelecimento de um substrato contextual compartilhado pelos diferentes territórios do espaço sul-atlântico a partir de sua extensão global. Não obstante, a pesquisa não ignorou de forma acrítica as dissemelhanças entre os diferentes países da América Latina e da Espanha. Em cada contexto, foram realizadas revisões históricas e sociais específicas, descrevendo as condições políticas, econômicas e culturais concretas e necessárias para a compreensão das práticas conceituais abordadas. É a partir do reconhecimento conjunto dos pontos comuns e das diferentes derivações nacionais e regionais que cada território toma, que se procura estabelecer um plano horizontal de entendimento.

Na esfera cultural, também acontecem alguns processos comuns no eixo latino-americano-espanhol, como o desenvolvimento de políticas culturais que procuram oferecer uma imagem nacional e internacional de modernização; as primeiras tentativas de estabelecer sistemas artístico-institucionais, através da criação de instituições ou da celebração de eventos artísticos efêmeros, ou o surgimento e ativação gradual de um sistema de arte mercantil. Em paralelo a esses processos comuns, o surgimento de práticas conceituais emerge conjuntamente na América Latina e na Espanha, com base em processos compartilhados e formas de fazer como o abandono de formatos, técnicas, papéis e meios tradicionais; a vontade crítica e politizada dos conceitualismos de ligarem-se a contextos de surgimento e inserção; a aplicação de teorias e modelos que têm sido amplamente divulgados no pensamento mundial, tais como as teorias da comunicação e da informação, o marxismo e o estruturalismo, ou diferentes viragens em direção à sociologia e à antropologia; a preferência pela tecnologia dos “novos meios”; ou um reconhecimento crítico desigual, geralmente pejorativo, da arte conceitualista. Em geral, a observação dos processos comuns e das diferenças contextuais entre a América Latina e a Espanha permitiu cumprir outro dos objetivos específicos da pesquisa: analisar as redes de relações não só no que diz respeito aos desenvolvimentos internos de seus nodos e conexões, mas também no que diz respeito aos processos externos, em relação aos contextos gerais, sociopolíticos e culturais dentro e fora do espaço sul-atlântico.

Todos esses processos compartilhados, sobre as artes, as políticas e as tecnologias, permitem o estabelecimento de um estudo transversal do espaço sul-atlântico do conceitualismo e, portanto,

a resposta é que é possível, sim, falar de um contexto sócio-político, cultural e, sobretudo, artístico, comum à América Latina e à Espanha durante o período de estudo, desde que esse plano de trabalho horizontal seja equilibrado com as particularidades específicas de cada espaço-tempo revisado. Ao mesmo tempo, esses processos permitem também observar quais são as características compartilhadas pelos conceitualismos da América Latina e da Espanha, que podem ser resumidas da seguinte forma: uma preferência pelo trabalho em movimento, que se internaliza nas práticas conceitualistas; uma inclinação para o compartilhamento de informações, de modos de fazer e de teorias; uma reformulação das condições do fato artístico moderno-tradicional; uma postura crítica e analítica em relação aos contextos de emergência e de inserção, o que implica uma deriva em direção ao político e ao ideológico; uma preferência por formas inovadoras de fazer as coisas, a respeito dos materiais e das técnicas, e a respeito da tecnologia; e uma consciência (auto)crítica de sua própria posição nos vários campos artísticos, tecnológicos e políticos – a respeito das políticas locais, nacionais, regionais e globais –.

3) Pode ser feita uma revisão panorâmica, macro-histórica, com uma estrutura espacial além das fronteiras políticas e geográficas, que, consciente da colonialidade dos saberes e das metodologias, seja uma ferramenta útil para estabelecer um diálogo conjunto entre os conceitualismos latino-americanos e espanhóis, sua historiografia e suas teorias?

A vontade de estabelecer um diálogo sul-sul que está na base desta pesquisa tem que ser entendida como um horizonte de trabalho e não como uma suposição completada. Em primeiro lugar, devido às diferenças nas áreas geográficas tratadas, que, apesar de terem pontos em comum, não correspondem à perfeição, em um decalque impossível. Em segundo lugar, porque um diálogo implica sempre um dar e receber, uma troca de posições que só pode ser verificada no futuro com o recebimento do que foi descrito e analisado nesta pesquisa por diversos agentes, tanto acadêmicos como artísticos, da América Latina, Espanha e outros territórios.

Entretanto, ao longo dos três blocos da investigação verifica-se como é possível fazer uma investigação panorâmica, em um escopo amplo como o sul-atlântico do conceitualismo, desde que se leve em conta a correspondência dos processos gerais com os locais e a evolução das diferentes posições dos nós e das relações observadas. Além disso, na conjunção dos diferentes blocos de pesquisa – e do epílogo – tem-se verificado como as abordagens macro – espaciais e temporais – são necessárias para o estudo de um fenômeno como o conceitual, de amplo espectro e alcance. A diversidade e a vontade explícita dos conceitualismos para escapar de qualquer imposição de categorias rígidas torna os microestudos muito parciais, difíceis de generalizar. Estudos de agentes e trabalhos concretos, ou em âmbitos nacionais ou regionais, são insuficientes para apreender o conjunto dessas práticas, que, como podemos ver aqui, são implementadas transnacionalmente através de intercâmbios, reuniões e discordâncias, processos comuns e confrontos de posições. Em geral, estudos de longo alcance como o aqui proposto são necessários, pois neles tanto as características, quanto a evolução histórica dos conceitualismos podem ser melhor observadas.

Mas, apesar da abordagem panorâmica, esta pesquisa não abandonou o estudo preciso dos

detalhes. Os casos específicos abordados foram cuidadosamente selecionados por suas características de representatividade, generalização ou condensação de muitas das características que precisavam ser descritas para dar conta do que é e como evolui aquilo que, geralmente, é chamado de arte conceitual. Para isso, a disciplina da história das artes é uma ferramenta essencial, embora deva ser cruzada, como foi feito aqui, com teorias e metodologias de campos tão diversos como a antropologia e a arqueologia – a respeito da análise da cultura material para observar a relação especial dos conceitualismos com objetos e meios –, a sociologia e a teoria de sistemas – a respeito das revisões dos tecidos relacionais – ou a teoria espacial – para estabelecer o quadro geral do espaço sul-atlântico do conceitualismo, ao mesmo tempo conjugador *de* e conjugado *por* redes relacionais dos conceitualismos em circulação sul-atlântica –. A abordagem trabalhada evita esquemas lineares, baseados em dicotomias, tais como original-derivativo, ruptura-institucionalização ou centro-periferia. Por essa razão, a metodologia historiográfica apresentada como mais apropriada é a da *histoire croisée* [história cruzada], que é pretensamente transdisciplinar e autocrítica, antes que uma revisão por áreas, o estudo das transferências, ou a comparação de unidades espaço-temporais fechadas em si mesmas. Da mesma forma, é importante o esforço de representação e visualização de redes, diagramas e outros modos visuais adequados para descrever os processos e redes analisados, em conformidade com outros objetivos específicos da pesquisa. No volume dedicado à compilação de materiais gráficos, fotografias e documentos, podem ser encontrados esses materiais visuais, que representam mais uma tentativa de enriquecer a historiografia dos conceitualismos sul-atlânticos.

Entretanto, a presente pesquisa sempre esteve muito consciente de que tais formas de fazer e pensar são condicionadas por uma epistemologia centrada no Ocidente, baseada no conhecimento acadêmico. O lugar de enunciação sempre esteve presente: um pesquisador espanhol, de uma universidade espanhola, que procura realizar uma horizontalização e um diálogo sul-sul no qual a Espanha, uma pequena metrópole, é combinada com a América Latina, um subcontinente enorme e heterogêneo com uma forte história de colonização pela Espanha. A construção do espaço sul-atlântico do conceitualismo tem procurado planejar por cima desses problemas, não para apagá-los, mas, sim, para colocá-los em um plano de visibilidade necessária. No epílogo², é proposto que os conceitualismos sul-atlânticos não podem considerar-se como fechados no trânsito aos anos oitenta, com base em uma história que indica que se produz uma contradição entre seus postulados antiarte e sua institucionalização; ao contrário, para entendê-los como um fenômeno artístico importante na última parte do século XX e na primeira parte do XXI, suas contradições devem ser reterritorializadas como uma condição intrinsecamente paradoxal. Seguindo um argumento semelhante, pode-se dizer que esta pesquisa pretende assumir seu próprio caráter paradoxal em relação à colonialidade dos saberes, embora deva ser desenvolvida apesar do reconhecimento de suas contradições; talvez seja nelas em que se encontre seu valor para o estudo dos conceitualismos.

Em geral, o desenvolvimento dos diferentes blocos demonstra como existem, de fato, cruzamentos muito significativos nas artes conceituais da América Latina e da Espanha, que permitem aos agentes, aos objetos e aos meios, plataformas e teorias em constante movimento e intercâmbio apoiarem-se mutuamente na aquisição de visibilidade no campo da arte internacional. Essa posição é tomada tanto no nível dos agentes da arte conceitual, humanos e não humanos, que

se beneficiam em suas trajetórias do reconhecimento dado pelas circulações; como no nível das plataformas, que adquirem prestígio como lugares onde promove-se a arte mais conceitualizada e experimental; e, finalmente, no nível geral do conceitualismo, como forma de fazer arte que se enriquece com os processos de visibilidade dos agentes e plataformas. O grande reconhecimento atual de muitos dos agentes artísticos que participam das redes relacionais investigadas, assim como o valor histórico das instituições e eventos revisados, permite-nos assegurar que esse ganho de visibilidade conjunta é notável, duradouro e chega até os dias atuais.

Finalmente, deve-se ressaltar que a revisão das redes relacionais no espaço sul-atlântico, assim como sua continuidade atual, confirma a tese de que a arte conceitual, como foi indicado ao longo da pesquisa, é uma *forma específica de fazer*, que desvia o fato artístico levando-o a novos lugares e possibilidades. A historiografia mais atenta do período de estudo já apoia esta tese, embora ela permaneça em segundo plano devido à regressão na fortuna crítica do conceitualismo produzida pelas tensões entre a institucionalização e o soterramento. Este entendimento de uma forma conceitual de fazer arte que se estende ao longo das décadas seguintes ao período de estudo produziu, recentemente, um movimento para recuperar a história dos conceitualismos sul-atlânticos e, até mesmo, sua patrimonialização. Esta pesquisa está enquadrada dentro desses últimos avanços na historiografia do fenômeno conceitual, que, ao mesmo tempo, são críticos de suas próprias formas de fazer as coisas. As pressões do mercado continuam ativas hoje, mas, agora, em vez de soterrar essas práticas, procuram sua exploração comercial. Entretanto, o reconhecimento exacerbado e a “recuperação da aura” dos conceitualismos podem produzir uma desativação de seus potenciais mais críticos, ativistas e contraculturais. Este estudo de redes tem buscado, em todos os momentos, uma compreensão desses modos de fazer arte em rede e em movimento de tal forma que seus postulados permaneçam ativos, sob o entendimento de que eles ainda podem ser úteis, como legado e como modelos de uso para uma prática artística e teórica contemporânea em um momento de crise como o atual.

A partir dessa posição crítica, pode-se ver algumas aberturas nesta pesquisa para serem investigadas no futuro. Primeiramente, o modelo do estudo transnacional de redes relacionais pode ser aplicado ao estudo de outros movimentos no campo da arte, especialmente aqueles que ocorreram na *Jet Age* e depois dela, entre os anos sessenta e o presente. Nesse sentido, os tópicos aqui discutidos e a forma como são abordados podem servir como exemplo e metodologia que pode ser ampliada e exportada para outros contextos geopolíticos ou artísticos. A relação entre arte, mobilidade e tecnologia é um campo de pesquisa ainda a ser desenvolvido. Outras possíveis linhas de pesquisa poderiam insistir em alguns dos aspectos tratados nesta tese, tais como a relação entre arte e contexto ou, como é proposto no período de estudo, entre arte e vida. Na conjunção dessas duas áreas – que, como insiste Ricardo Basbaum, devem ser constantemente reconfiguradas, produzindo desterritorializações e reterritorializações que levam a novas configurações tanto da arte, quanto da vida – e, sobretudo, em sua historicização desde as vanguardas do século XX até hoje, há todo um campo de estudo a ser abordado. É na encruzilhada da arte e da vida, das artes e dos contextos, que as capacidades emancipatórias da arte são ativadas e onde seu poder de transformação social é posto em jogo. Um estudo sistemático e exaustivo das formas de produção e reprodução dessas conjunções poderia ser útil para repensar tanto

as práticas artísticas, quanto as teorias contemporâneas. Uma terceira área a partir da qual esta pesquisa pode ser continuada é a da historiografia. Após um estudo como este, que registra e expande o discurso sobre os conceitualismos no espaço sul-atlântico, pode ser relevante ampliar o campo para uma revisão exaustiva das formas como esses modos de fazer foram historicizados e recuperados recentemente. Aqui, no epílogo, são levantados pelo menos quatro casos de instâncias de recuperação: o projeto de pesquisa Vivid [Radical] Memory; o projeto do Latin American Art Department del Museum of Fine Arts, Houston (MFAH), em Texas, que põe em marcha seu ramo de pesquisa, o International Center for the Arts of the Americas (ICAA); a Rede de Conceitualismos do Sul; e algumas ações de revisão da história da arte e de suas teorias durante a “transição democrática” espanhola no Museu Reina Sofia. Mas, além desses casos específicos, pesquisas dedicadas poderiam encontrar outros e, até mesmo, compará-los com processos de recuperação similares realizados em outras regiões como a Europa Oriental ou Ásia.

Pode ser interessante terminar esta pesquisa como começou, lembrando a citação de Julio Le Parc mencionada na folha de rosto desta tese: “Pode a arte ibero-americana ser considerada como algo fixo, como um cadáver a ser dissecado para analisá-lo doutoralmente no laboratório, tomando distância e colocando-se em uma situação neutra?” (Le Parc 1978). A citação é um extrato de uma apresentação, intitulada “Interrogantes”, que o artista argentino fez no Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, realizado em 1978, em Caracas. Nessa apresentação, Le Parc não aborda a arte conceitual, mas os problemas desenvolvidos pelos críticos em relação à possibilidade de uma arte com identidade latino-americana. Sua palestra, quase uma performance, é articulada a partir de uma longa lista de perguntas, no estilo da mencionada acima. Essa questão, em particular, resume quase perfeitamente a matriz de tensões no campo artístico sul-atlântico que esta tese deseja mostrar, embora o caso presente concentre-se na arte conceitual. Embora Le Parc utilize o termo “arte ibero-americana”, porque aparece no título do encontro, sua apresentação é destinada à arte feita na América Latina e não na Espanha, revelando assim o abismo colonial que não permite a comunicação entre um e outro campo artístico. O reconhecimento de que a arte não é “algo fixo”, nem “um cadáver” que pode ser “dissecado” é prova do desejo que perpassa esta tese, que se concentra mais em um estudo panorâmico-evolutivo do que em mostrar fotos fixas, com exatidão empírica, cuja utilidade disciplinar implica uma desativação do que é tomado como objeto de estudo. Le Parc reage perante a suposta exatidão daqueles estudos que tentam fixar um relato unívoco, ao qual o artista se refere como “doutoral” e de “laboratório”. Finalmente, o artista argentino explica que “tomar distâncias” e “colocar-se em uma situação neutra” são posições que mancham a compreensão da “arte ibero-americana” a partir do seu interior, ele advoga sub-repticiamente por esse “pensar desde” que, décadas depois, reflete-se na teoria decolonial de Walter Mignolo. Aqui tem-se tentado desterritorializar os conceitualismos latino-americanos e espanhóis, para reterritorializá-los em um espaço teórico – o sul-atlântico do conceitualismo – no qual não há distância, mas sim envolvimento; além disso, para trabalhar sobre eles a partir de um lugar de enunciação que não quer ser neutro, mas posicionado. Nesse sentido, aqui não se querem recuperar expressões coloniais ultrapassadas, como “ibero-américa”. Espero que seja possível iniciar, a partir desta tese, esse diálogo horizontal, sul-sul sobre arte conceitual.

BIBLIOGRAFÍA

Tanto en la selección de un sistema de citación como en la ordenación de las fuentes en la bibliografía se ha dado preferencia a la trazabilidad de cada ítem entre su llamada en el texto y su referencia completa en el listado bibliográfico. Se ha escogido el estilo Harvard, en su versión 6.1.2 de abril de 2019¹⁰¹⁹, por su sencillez de uso. Este sistema permite realizar un gran número de citaciones en el texto sin añadir un excesivo número de páginas con notas al pie. Asimismo propone una ordenación de la lista de referencias en dos órdenes, alfabético y cronológico, lo cual ha permitido distinguir entre dos tipos de fuentes, las primarias y realizadas durante el periodo de estudio – en este caso, extendido hasta 1984, inclusive –, y las secundarias y realizadas *a posteriori* del periodo de estudio – desde 1985 hasta la actualidad –. Con una mirada rápida al listado de referencias es posible hacerse una idea de qué fuentes históricas y recientes se han trabajado para esta investigación, al mismo tiempo que resulta fácil localizarlas desde sus correspondientes llamadas en el texto, sin tener que buscarlas en complejas subdivisiones de la bibliografía en categorías y subcategorías, muchas veces evidentes y que solo complican la localización. Se ha añadido también un listado de los archivos y repositorios consultados a lo largo del periodo de investigación, puesto que han supuesto recursos de gran importancia para la detección y empleo de fuentes y documentos, y pueden servir como herramienta de investigación para el autor y otros/as investigadores/as interesados/as. Estos se han organizado por países, de modo que la ordenación geográfica sirva para dar cuenta de las circulaciones realizadas en torno a esta tesis.

1019 Disponible en: <https://library.aru.ac.uk/referencing/files/Harvard_referencing_201920.pdf> [Consultado: 2 de junio de 2020].

Fuentes primarias y durante el periodo de estudio

- Abramo, R., 1978a. O perigo do exótico na Bienal. *Folha de São Paulo*, 27 de octubre de 1978.
- Abramo, R., 1978b. Coca versus solidão. *Folha de São Paulo*, 24 de noviembre de 1978.
- Acha, J., 1979. *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Acha, J., 1981a. *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Acha, J., 1981b. Balance del coloquio. En: Sierra, A. (coord.), 2011. *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Medellín: Alcaldía de Medellín, 281-288.
- Acha, J., 1984a. *El arte y su distribución*. México: UNAM.
- Acha, J., 1984b. Por una nueva problemática artística en Latinoamérica. En: Acha, J., 1984. *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. [en línea] Caracas: Galería de Arte Nacional, 37-37. Disponible en: <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/832453/language/es-MX/Default.aspx>> [Consultado 15 de abril de 2019].
- Adorno, T; Horkheimer, M., 1969. *La sociedad. Lecciones de Sociología*. Buenos Aires: Editorial Proteo.
- Aguilera Cerni, V.; Alloway, L.; Argan, G.C., 1970. *El jurado, reunido durante los días [...]*. Medellín: Coltejer.
- Aguirre, J.; Castilla del Pino, C.; Criado, N.; Franquesa, X.; García Camarero, E.; Llorenç, T.; Lugán, L.; Muntadas, A.; Pau Bertrán, S.; Plaza, J.; Ruiz, J.; Saura, S.; Torres, F., 1972. Escrito de los participantes. *Triunfo*, núm. 510, 8 julio 1972, 9.
- Airó, C., 1970. La segunda Bienal de Arte de Medellín, *Espiral*, nº 115, junio 1970, 81-86.
- Alcolea, C., 1972. Carlos Ginzburg. *Diario de Navarra*, 25 de junio de 1972, 31.
- Aldana, G., 1970. Ramón Vásquez critica la II Bienal de Arte. *El Colobiano*, 7 de mayo de 1970.
- ALEA, 1972. *Encuentros 1972*. Pamplona: ALEA. Catálogo de exposición.
- Alexanco, J.L., 1982. *Alexanco. Lectura en imágenes*. Madrid: Fernando Vijande Editor.
- Amaral, A., 1978. Por que o temor pelo latino-americanismo?. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Cultural, 8 de octubre de 1978, n.º 101, año II, 3.
- Amaral, A., 1981. Aspectos del no-objetualismo en el Brasil. En: Sierra, A. (coord.), 2011. *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Medellín: Alcaldía de Medellín, 157-178.
- Amaral, A., 1983. Apresentação. En: MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1983. *MAC. Uma seleção do acervo na cidade universitária*. São Paulo: MAC USP, 7-15.
- Amarante, L., 1978. Críticos da Europa e EUA ignoram arte latino-americana. *O Estado de São Paulo*, 23 de noviembre de 1978.
- Andrés, A., 1978. Con Francesc Vicens, de la Fundación Joan Miró. Un centro artístico al servicio de la cultura actual. *La Opinión*, 21 de noviembre de 1978.
- Anónimo, 1961. Panorama Cultural del Interior. *Clarín*, 12 de mayo de 1961.
- Anónimo, 1967. Escritores: El primer novelista pop. *Primera Plana*, nº 254, 7 de noviembre de 1967.
- Anónimo, 1969a. Últimas adquisiciones para la colección del Recinto Universitario de Mayagüez. *Revista de Arte*, n.º 1, junio de 1969, 56-59.
- Anónimo, 1969b. La muerte de la pintura. *Primera Plana*, n.º 333, 13 de mayo de 1969.
- Anónimo, 1970a. Alberto Greco. El escándalo, la locura o el genio. *Semana gráfica*, 11 de septiembre de 1970, 30.

- Anónimo, 1970b. Exposiciones en el campus de Mayagüez. *Revista de Arte*, n.º 7, diciembre de 1970, 67-68.
- Anónimo, 1970c. Lo de Salcedo es “Pura Paja”. *La República*, 3 de mayo de 1970.
- Anónimo, 1970d. Descontento brasileiro. *La República*, 3 de mayo de 1970.
- Anónimo, 1970e. “Cuadro del equipo español ‘Crónica’ no es plagio” dicen críticos de arte. *El Espectador*, 5 de mayo de 1970.
- Anónimo, 1970f. La bienal vista por las guías. *El Correo*, 3 de junio de 1970.
- Anónimo, 1970g. Hablan dos jurados. *El Tiempo*, 5 de mayo de 1970.
- Anónimo, 1970h. “Fue una falla no haber utilizado a los jurados”. *El Espectador*, 5 de mayo de 1970.
- Anónimo, 1970i. “La próxima Bienal debe eliminar los premios”. *El Colombiano*, 10 de mayo de 1970.
- Anónimo, 1970j. La Bienal se prolongará una semana más. *El Colombiano*, 13 de junio de 1970.
- Anónimo, 1970k. Origen de la Bienal de Arte de Medellín. *Clarooscuro*, abril de 1970.
- Anónimo, 1970l. 171 artistas de 25 países en la II Bienal de Coltejer. *El Correo*, 30 de abril de 1970, 8.
- Anónimo, 1970m. Ecos de la Bienal. *El Diario*, 24 de mayo de 1970.
- Anónimo, 1970n. Hoy, mesa redonda sobre Arte Latinoamericano. *El Colombiano*, 7 de mayo de 1970.
- Anónimo, 1971a. Exposiciones en el campus de Mayagüez. *Revista de Arte*, n.º 8, marzo de 1971, 64-68.
- Anónimo, 1971b. Exposição Jovem de Arte Contemporânea: Programa do Curso de Extensão. *Folha da Tarde*, 20 de agosto de 1971. Disponible en el archivo del MAC USP: Carpeta FMACUSP_T_0100_006, documento 24_FMACUSP_T_0100_006_v2_RJ28081971.
- Anónimo, 1972a. 50 mil visitantes en la bienal. *El Espacio*, 3 de mayo de 1972.
- Anónimo, 1972b. Lo bueno y lo malo. *El Colombiano*, 3 de mayo de 1972.
- Anónimo, 1972c. El gobierno exalta la Bienal. *El Diario*, 2 de mayo de 1972.
- Anónimo, 1972d. En debate, la Bienal de Arte. *El Colombiano*, 3 de mayo de 1972.
- Anónimo, 1972e. This is Your Roof!. *Avalanche*, No. 5, Summer, 6.
- Anónimo, 1973. O artista quer novas experiências. Foi preso. *Jornal da Tarde*, 8 de noviembre de 1973.
- Anónimo, 1975. No MAC, uma nova proposta para a TV. *O Estado de São Paulo*, 13 de diciembre de 1975, 9.
- Anónimo, 1976. Artista espanhol convida paulistas a criar com ele. *O Estado de São Paulo*, 28 de julio de 1976.
- Anónimo, 1977. Manifestações de vanguarda no MAC. *Aquí São Paulo*, 20 a 27 de abril de 1977. Disponible en el archivo del MAC USP: Carpeta FMACUSP_T_0038_001, documento 7_FMACUSP_T_0038_001_RJ 20041977.
- Anónimo, 1978. Uruguiaia critica a Bienal. *Folha de São Paulo*, 1 de noviembre de 1978.
- Anónimo, 1978b. Colombiana critica a Bienal. *O Estado de São Paulo*, 7 de noviembre de 1978.
- Anónimo, 1978c. Simpósio da Bienal termina com propostas e críticas. *Folha de São Paulo*, 7 de noviembre de 1978.
- Anónimo, 1978d. No Simpósio, um não à Bienal. *O Estado de São Paulo*, 8 de noviembre de 1978.
- Anónimo, 1978e. Mitos Vadios. *Folha de São Paulo*, 5 de noviembre de 1978, 58.
- Anónimo, 1980. Crise na Bienal?. *Folha de São Paulo*, 23 de marzo de 1980, 52.
- Anónimo, 1982. Arte por telefone. *O Globo*, 8 de diciembre de 1982.
- Antin, D., 1975. Video: The Distinctive Features of the Medium. En: Delehanaty, S. (org.), 1975. *Video Art*. Filadelfia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 57-74. Catálogo de exposición.
- Arena, H.L., 1962. Imágenes de Europa. *Diagonal Cero*, n.º 1, s.p.
- Arendt, H., 1970. *Sobre la violencia*. Reeditado en 2006. Madrid: Alianza Editorial.

- Arjona, M. (org.), 1978. *Proposición de la mesa de trabajo No 3, tema: "Contexto social del arte iberoamericano"; para ser presentada en la sesión plenaria del Primer Encuentro Iberoamericano de críticos de arte y artistas plásticos*. [en línea] Caracas: Museo Nacional de Bellas Artes. Disponible en: <<https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/850349>> [Consultado 15 de abril de 2020]. Presentación en el Primer encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos.
- Arnheim, R., 1954. *Arte y percepción visual*. Reeditado en 2006. Madrid: Alianza Editorial.
- Artaud, A., 1966. Fragments de "Ci-Gît". *Los Huevos del Plata*, n.º 1, marzo de 1966, s.p.
- Atelier Bonanova, 1978. *Negro sobre Blanco*. Segovia y Madrid: La Casa del Siglo XV y Atelier Bonanova. Catálogo de exposición.
- Barrios, A., 1981. Sinopsis del No-objetualismo en la obra de Marcel Duchamp. En: Sierra, A. (coord.), 2011. *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Medellín: Alcaldía de Medellín, 101-118.
- Battcock, G. (ed.), 1973. *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Reeditado en 1977. Barcelona: Gustavo Gili.
- Baudrillard, J., 1978. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
- Becker, H.S., 1982. *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.
- Benjamin, W., 1936. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Reeditado en 2003. México: Editorial Itaca.
- Bentivoglio, M., 1981. O quadrado do dizer. En: FBSP, 1981. *XVI Bienal de São Paulo. Volume II. Catálogo de arte postal*. São Paulo: Bienal de São Paulo, 17-18.
- Beut, D., 1972. En la Bienal prima lo positivo sobre lo negativo – Dice el crítico Cubano Gómez Sicre –. *El Colombiano*, 24 de mayo.
- Beuttenmuller, A., 1974. A arte em discussão no MAC. S.n. Disponible en el archivo del MAC USP: Carpeta FMACUSP_T_0017_006, documento 5_FMACUSP_0017_006_(74)_RJ02091974.
- Beuttenmuller, A., 1978. As origens culturalis da América Latina na Bienal del São Paulo. Mito e Magia. *Jornal do Brasil*, 3 de noviembre de 1978.
- Blaine, J., 1969. Para comenzar con el semiotismo. *Los Huevos del Plata*, n.º 13, marzo 1969, s.p.
- BOE (Boletín Oficial del Estado), 1966. *Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta*. [en línea] Madrid: Agencia Estatal del Boletín Oficial del Estado. Disponible en: <<https://www.boe.es/eli/es/l/1966/03/18/14/con>> [Consultado 29 de abril de 2019].
- Bonanni, H., 1978. El mito del desencuentro. *Confirmado*, 23 de noviembre de 1978, 41-42.
- Bonet, E., (transcr.), 1974. *Conversaciones en torno a: "EL VIDEO COMO MEDIO DE EXPRESIÓN, COMUNICACIÓN E INFORMACIÓN"*. Madrid: Galería Vandrés.
- Bonet, E., 1980. Alter-video. En: Bonet, E.; Dols, J.; Mercader, A.; Muntadas, A., 1980. *En torno al vídeo*. Barcelona: Gustavo Gili, 105-240.
- Bonet, E.; Dols, J.; Mercader, A.; Muntadas, A., 1976. *Dossier: Vídeo*. Barcelona: Instituto Alemán e Institut del Teatre.
- Bonet, E.; Dols, J.; Mercader, A.; Muntadas, A., 1980. *En torno al vídeo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourdieu, P., 1979. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Reeditado en 2015. Madrid: Taurus.
- Breton, A., 1966. El verbo ser. *Los Huevos del Plata*, n.º 2 y 3, mayo 1966, s.p.
- Bruscky, P., 1985. Arte Correio. En: Peccinini, D. (ed.), 1985. *ARTE novos meios/multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: FAAP, 77. Catálogo de exposición.
- Buren, D., 1971. The Function of the Studio. En: Hoffmann, J. (ed.), 2012. *The Studio*. Cambridge y Londres: The MIT Press y Whitechapel Gallery, 83-89.
- Burn, I., 1975. Pricing Works of Art. *The Fox*, n.º 2, 53-59.
- Burnet, M., 1962. 2,000 million people without access to news. *The UNESCO Courier*, 15th year, n.º 6, June 1962, 4-13.

- Burnham, J., 1968. System Esthetics. *Artforum*, 7(1), September 1968, 30-35.
- Burnham, J., 1969. Real Time Systems. *Artforum*, 8(1), September 1969, 49-55.
- Burnham, J., 1970. Alice's Head: Reflections on Conceptual Art. *Artforum*, 8(6), February 1970, 37-43.
- CAC (Conselho de Arte e Cultura), 1978. I Bienal Latino-Americana. Um evento histórico. En: FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1978. *I Bienal Latinoamericana de S. Paulo*. São Paulo: FBSP, 20-22. Catálogo de la bienal.
- Calvo Serraller, F., 1982. Alexanco: Proceso y Movimiento. En: Alexanco, J.L., 1982. *Alexanco. Lectura en imágenes*. Madrid: Fernando Vijande Editor, 325-555.
- Campus, P., 1974. Video as a Function of Reality. En: Bonet, E. (ed.), 2017. *Video Writings by Artists (1970 – 1990)*. Barcelona: Loop Festival y Mouse Publishing, 182-184.
- Canals, E., 1977. Encuentro Internacional de Video en Barcelona. *El País*, 8 de marzo de 1977.
- Carreira, R., 1968. *Compromiso y arte*. [en línea] Disponible en: <<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/760298/>> [Consultado 14 de octubre de 2019].
- Carrión, U., 1981a. A arte postal e o grande monstro. En: FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1981. *XVI Bienal de São Paulo. Volume II. Catálogo de arte postal*. São Paulo: Bienal de São Paulo, 12-15.
- Carrión, U., 1981b. Rede Internacional de Correio Artístico Imprevisível. En: FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1981. *XVI Bienal de São Paulo. Volume II. Catálogo de arte postal*. São Paulo: FBSP, 11.
- Castrillón, A., 1981. Reflexiones sobre el arte conceptual en Perú y sus proyecciones. En: Sierra, A. (coord.), 2011. *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Medellín: Alcaldía de Medellín, 147-156.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1970a. *Del elementarismo a los Body Works*. Willoughby Sharp. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT07 fechada a 26-9-70. Véase la figura 63 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1970b. *Jasia Reichardt*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT16 fechada a 2-11-70. Véase la figura 136 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1970c. *Jornadas intensivas de discusión 1970. Quinta reunión: arte y ciencia*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT19 fechada a 23-11-70. Véase la figura 177 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1970d. *Arte conceptual. Una exhibición organizada por Lucy Lippard (EEUU) y Jorge Glusberg*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT20 fechada a 28-11-70. Véase la figura 178 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1970e. *Arte y Cibernética. San Francisco-Londres-Buenos Aires*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT23 fechada a 21-12-70. Véase la figura 180 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1971a. *Arte de sistemas en el Museo de Arte Moderno*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT54 fechada a 28-6-71. Véase la figura 94 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1971b. *Encuentro con Jerzy Grotowsky*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-94 fechada a 11-11-71. Véase la figura 179 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1971c. *Dennis Oppenheim en Arte de Sistemas*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT66 fechada a 14-8-71. Véase la figura 181a del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1971d. *9 días con Dennis Oppenheim*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT67 fechada a 23-8-71. Véase la figura 181b del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1971e. *9 días con Dennis Oppenheim. Films a exhibir*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT68 fechada a 23-8-71. Véase la figura 181c del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1971f. *9 días con Dennis Oppenheim. Video-tapes a exhibir*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT69 fechada a 23-8-71. Véase la figura 181d del dossier de documentación e

imágenes.

- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1971g. *Dennis Oppenheim*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT70 fechada a 30-8-71. Véase la figura 181e del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1971h. *Instrucciones para la muestra Art Systems*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT34, sin fechar. Véase la figura 182 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1971i. *Instrucciones para el catálogo Art Systems*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT35, sin fechar. Véase la figura 183 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1972a. *Hacia un perfil del arte latinoamericano. Presentación del grupo de los trece y sus invitados*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-133 fechada a 8-6-72. Véase la figura 137 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1972b. *Exhibición del concurso fotografía arte e ideología*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-193 fechada a 22-11-72.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1972c. *III Bienal de Arte Coltejer. Medellín. Arte de sistemas*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-113 fechada a 17-4-72. Véase la figura 98 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1972d. *Arte de sistemas en la III Bienal Coltejer. Medellín, Colombia*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-116 fechada a 19-4-72. Véase la figura 99 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1972e. *Arte de sistemas en el encuentro internacional de Pamplona, España*. Buenos Aires: CAYC. Gacetillas GT-134 y GT-134-II fechadas a 12-6-72. Véanse las figuras 184a y 184b del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1972f. *Arte de sistemas en el Instituto de Arte Contemporáneo, Lima, Perú, julio 1972*. Buenos Aires: CAYC. Gacetillas GT-155 y GT-155-I fechadas a 30-8-72. Véanse las figuras 185a y 185b del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1972g. *Actividades próximas*. Buenos Aires: CAYC. Gacetillas GT-119 y GT-119-II fechadas a 21-4-72. Véanse las figuras 186a y 186b del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1972h. *Hacia un perfil del arte latinoamericano en el Museo Emilio Caraffa, Córdoba*. Buenos Aires: CAYC. Gacetillas GT-183 y GT-183-I fechadas a 7-10-72. Véanse las figuras 187a y 187b del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1972i. *Música experimental en Arte de sistemas II en el Museo de Arte Moderno. John Cage*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-161 fechada a 13-9-72. Véase la figura 202 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1972j. *S.d.* Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-163-1 fechada a 13-9-72. Véase la figura 203 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1972k. *Para una sociología de las vanguardias artísticas por Néstor García Canclini*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-188 fechada a 1-11-72.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1972l. *III Bienal de Medellín. Arte e ideología. Diálogo con Jasia Reichardt y Jorge Glusberg*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-124 fechada a 5-5-72. Véase la figura 254 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1973a. *Carlos Ginzburg*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-217 fechada a 18-4-73. Véase la figura 97 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1973b. *Prospectiva*. Buenos Aires: CAYC. Gacetillas GT-322, GT-322/1 y GT-322/2 fechadas a Dic-73. Véanse las figuras 176a, 176b y 176c del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1973c. *Hacia un perfil del arte latinoamericano en la Galería Amadís-Madrid*. Buenos Aires: CAYC. Gacetillas GT-205, GT-205-I y GT-205-II fechadas a 8-2-73. Véanse las figuras 188a, 188b y 188c del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1973d. *El CAYC en Europa*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-211 fechada a 19-2-73. Véase la figura 189 del dossier de documentación e imágenes.

- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1973e. *Exhibición homenaje a Salvador Allende*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-285 fechada a 24-9-73. Véase la figura 190 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1973f. *Festival de la vanguardia húngara 1973*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-289 fechada a 27-9-73. Véase la figura 204 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1973g. *Festival de la vanguardia húngara 1973*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-294 fechada a 28-9-73. Véase la figura 205 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1973h. *Escuela de Altos Estudios*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-201 fechada a 11-1-73. Véase la figura 208 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1973i. *Exprojeção 73. Proyección de films y audiovisuales brasileños*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-324 fechada a 4-12-73. Véase la figura 233 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1973j. *Ángelo de Aquino*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-318 fechada a 6-11-73. Véase la figura 234 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1974a. *Brasil 74 en el CAYC*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-411 fechada a 4-7-74. Véase la figura 53 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1974b. *Vanguardia brasileña '74*. El CAYC en el Club Universitario de La Plata. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-433 fechada a 6-8-74. Véase la figura 54 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1974c. *Latin American Week in London*. Buenos Aires: CAYC.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1974d. *Introducción a Arte de sistemas en Latinoamérica*. Buenos Aires: CAYC. Gacetillas GT-356, GT-356-I, GT-356-II y GT-356-III fechadas a 12-2-74. Véanse las figuras 206a, 206b, 206c y 206d del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1974e. *Semana latinoamericana en Amberes*. Buenos Aires: CAYC. Gacetillas GT-378, GT-378-I y GT-378-II fechadas a 8-4-74. Véanse las figuras 207a, 207b y 207c del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1974f. *S.n.* Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-400 fechada a 11-6-74. Véase la figura 209 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1974g. *Art Systems in Latin America*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-468 fechada a 13-11-74. Véase la figura 210 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1974h. *Institute of Contemporary Arts. Latin American Week in London. Group of the Encounter*. Buenos Aires: CAYC. Gacetillas GT-469 y GT-470 fechadas a 14-11-74.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1975a. *Rencontre Internationale Ouverte de Video*. Buenos Aires: CAYC.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1975b. *Third International Open Encounter on Video*. Buenos Aires: CAYC.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1975c. *Fourth International Open Encounter on Video*. Buenos Aires: CAYC.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1975d. *Primer coloquio latinoamericano de la comunicación*. Buenos Aires: CAYC. Gacetillas GT-576 y GT-577 fechadas a 28-10-75. Véanse las figuras 74a y 74b del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1975e. *Muntadas*. Buenos Aires: CAYC. Gacetillas GT-581 y GT-582 fechadas a 10-11-75. Véanse las figuras 75 y 76 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1975f. *Julio Plaza. Exposición*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-525 fechada a 21-7-75. Véase la figura 55 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1975g. *Regina Silveira. Exposición*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-526 fechada a 21-7-75. Véase la figura 56 del dossier de documentación e imágenes.

- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1975h. *Julio Plaza. Por los signos de los signos, amén*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-530 fechada a 25-7-75. Véase la figura 57 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1975i. *Regina Silveira*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-531 fechada a 25-7-75. Véase la figura 58 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1975j. *Graphiciens du Rio de la Plata*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-543 fechada a 20-8-75. Véase la figura 59 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1975k. *S.n.* Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-548 fechada a 16-9-75. Véase la figura 60 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1975l. *Instrucciones para la exposición circulante Década de 70*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-501 fechada a 23-VI-75.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1975m. *Rencontre Internationale Ouverte de Video. Espace Pierre Cardin*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-475 fechada a 16-1-75. Véase la figura 211a del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1975n. *Rencontre Internationale Ouverte de Video. Espace Pierre Cardin*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT.476 fechada a 16-1-75. Véase la figura 211b del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1975p. *Arte de sistema en América Latina. Galleria Civica d'Arte Moderna. Palazzo dei Diamanti*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT485 fechada a 2-4-75. Véase la figura 213 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1975q. *Fourth International Open Encounter on Video*. Buenos Aires. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-521 fechada a 21-7-75. Véase la figura 214 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1975r. *Cuarto Encuentro Internacional de Video*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-561 fechada a 6-10-75. Véase la figura 215 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1975s. *Cuarto Encuentro Internacional Abierto de Video*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-568 fechada a 10-10-75. Véase la figura 216 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1975t. *Internationaal Cultureel Centrum Antwerpen. V International Open Encounter on Video*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-593 fechada a 5-12-75. Véase la figura 217 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1975u. *Primer coloquio latinoamericano de la comunicación*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-564 fechada a 20-10-75.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1975v. *Jorge Bonino*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-567 fechada a 20-10-75.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1975w. *Primer coloquio latinoamericano de la comunicación*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-572 fechada a 15-10-75.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1975x. *S.n.* Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-578 fechada a 31-10-75.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1976a. *Valcárcel Medina*. Buenos Aires: CAYC. Gacetillas GT-643 y GT-644 fechadas a 13-7-76. Véanse las figuras 84 y 85 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1976b. *20 artistas brasileños*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-645 fechada a 13-7-76. Véase la figura 61 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1976c. *The Seventies. Museum of Moder Art São Paulo – Brazil. September'76*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-655 fechada a 19-8-76. Véase la figura 62 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1976d. *ICC. Artists who have confirmed their participation*. Buenos Aires: CAYC. Gacetillas GT-605 y GT-606 fechadas a 31-1-76; dos gacetillas sin título y sin fecha (c. febrero 1976); gacetillas GT-607 y GT-608 fechadas a 3-2-76. Véanse las figuras 218a, 218b, 218c,

- 218d, 218e y 218f del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1976e. *S.n. [Luis Pazos]*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-693 fechada a 12-11-76.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1976f. *S.n. [Victor Grippo]*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-695 sin fechar.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1976g. *S.n. [Alfredo Portillos]*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-696 sin fechar.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1976h. *VI International Open Encounter on Video. Museum of Contemporary Art Caracas*. Buenos Aires: CAYC. Gacetillas GT-706 y GT-707 fechadas a 27-12-76. Véanse las figuras 219a y 219b del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1976i. *VII Encuentro Internacional Abierto de Video Barcelona*. Buenos Aires: CAYC. Gacetillas GT-687 y GT-688 fechadas a 8-11-76. Véanse las figuras 220 y 221 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1977a. *Latin America '76. Barcelona · Spain*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-721 fechada a 15-2-77. Véase la figura 162 del dossier de documentación e imágenes.
- CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1977b. *The Seventies. Museo Universitario de Ciencias y Arte. México November '77*. Buenos Aires: CAYC. Gacetilla GT-811 fechada a 17-11-77.
- Celant, G., 1968. El Brasil en la XXXIV Bienal de Venecia. *Revista de Cultura Brasileña*, n.º 26, septiembre de 1968, 318-322.
- Celant, G., 1969. Cinco conferencias sobre el futurismo, por Germano Celant. *Revista de Arte*, n.º 2, septiembre de 1969, 7-14.
- Celant, G., 1971a (1968). Acción pobre. *Hexágono '71*, n.º a, s.p.
- Celant, G., 1971b (1968). Arte pobre. *Hexágono '71*, n.º a, s.p.
- Chandler, J.; Lippard, L., 1968. The Dematerialization of Art. *Art International*, 12(2), 31-36.
- Ciccacio, A.M., 1978. I Bienal Latino-Americana nasce de contradições. *O Estado de São Paulo*, 15 de octubre de 1978.
- Coltejer, 1972a. *Information Bulletin*. Medellín: Bienal Coltejer.
- Coltejer, 1972b. *S.n. [Plano de la III Bienal Coltejer]*. Medellín: Bienal Coltejer.
- Combalía, V., 1972. Precisiones e interpretaciones: Los llamados 'Encuentros' de Pamplona. *La Vanguardia*, 3 de agosto de 1972, 41.
- Combalía, V., 1975. *La poética de lo neutro*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Combalía, V.; Jappe, G.; Marchán, S.; Rubio, J.; Suárez, A.; Subirats, E.; Vidal, M., 1980. *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona: Editorial Blume.
- Corporación Bienal de Arte, 1981. *4ª Bienal de Arte, Medellín, Colombia*. Medellín: Corporación Bienal de Arte. Catálogo de la bienal.
- Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo, 1979. *Boletim informativo nº 182 (julho 1979) de la Pinacoteca do Estado, "Na Pinacoteca: Exposição de 49 da cooperativa de artistas plásticos de S. Paulo"*. [documento mecanografiado] São Paulo: Arquivo Multimeios del Centro Cultural São Paulo, documento [P 262/AP DT 1304].
- Cordeiro, W., 1965. Problemas del arte actual (dos escritos). *Revista de Cultura Brasileña*, n.º 14, septiembre de 1965, 300-311.
- Costa, E.; Escari, R.; Jacoby, R., 1966. *Un arte de los medios de comunicación*. [en línea] Disponible en: <<http://archivosenuso.org/viewer/1022>> [Consultado 14 de octubre de 2019].
- Costa e Silva, A., 1968. *Ato institucional n.º 5, de 13 de dezembro de 1968*. Brasília: Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos.
- Crane, M.; Stofflet, M. (ed.), 1984. *Correspondence Art: Source Book for the Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Contemporary Art Press.

- Crespo, A. (org.), 1962a. *Revista de Cultura Brasileira n.º 1*. Madrid: Servicio de Propaganda y Expansión Comercial de la Embajada de Brasil en Madrid. Junio de 1962.
- Crespo, A. (org.), 1962b. *Revista de Cultura Brasileira n.º 2*. Madrid: Servicio de Propaganda y Expansión Comercial de la Embajada de Brasil en Madrid. S.d.
- Crespo, A. (org.), 1962c. *Revista de Cultura Brasileira n.º 3*. Madrid: Servicio de Propaganda y Expansión Comercial de la Embajada de Brasil en Madrid. Diciembre de 1962.
- Crespo, A., 1963a. Grupo Castilla 63. *Artes*, n.º 47-48, 23 de enero de 1964, 28-30.
- Crespo, A. (org.), 1963b. *Revista de Cultura Brasileira n.º 4*. Madrid: Servicio de Propaganda y Expansión Comercial de la Embajada de Brasil en Madrid. Marzo de 1963.
- Crespo, A. (org.), 1963c. *Revista de Cultura Brasileira n.º 6*. Madrid: Servicio de Propaganda y Expansión Comercial de la Embajada de Brasil en Madrid. Septiembre de 1963.
- Crespo, A. (org.), 1963d. *Revista de Cultura Brasileira n.º 7*. Madrid: Servicio de Propaganda y Expansión Comercial de la Embajada de Brasil en Madrid. Diciembre de 1963.
- Crespo, A. (org.), 1964a. *Revista de Cultura Brasileira n.º 8*. Madrid: Servicio de Propaganda y Expansión Comercial de la Embajada de Brasil en Madrid. Marzo de 1964.
- Crespo, A. (org.), 1964b. *Revista de Cultura Brasileira n.º 9*. Madrid: Servicio de Propaganda y Expansión Comercial de la Embajada de Brasil en Madrid. Junio de 1964.
- Crespo, A. (org.), 1964c. *Revista de Cultura Brasileira n.º 10*. Madrid: Servicio de Propaganda y Expansión Comercial de la Embajada de Brasil en Madrid. Octubre de 1964.
- Crespo, A. (org.), 1965a. *Revista de Cultura Brasileira n.º 12*. Madrid: Servicio de Propaganda y Expansión Comercial de la Embajada de Brasil en Madrid. Marzo de 1965.
- Crespo, A. (org.), 1965b. *Revista de Cultura Brasileira n.º 13*. Madrid: Embajada de Brasil en Madrid. Junio de 1965.
- Crespo, A. (org.), 1968. *Exposición internacional de dibujo*. Mayagüez: Universidad de Puerto Rico en Mayagüez. Catálogo de exposición.
- Crespo, A., 1969a. Conversación con Frank Stella, por Ángel Crespo. *Revista de Arte*, n.º 2, septiembre de 1969, 3-6.
- Crespo, A., 1969b. Los eventos de Morris en el campus de Mayagüez. *Revista de Arte*, n.º 3, diciembre de 1969, 9-17.
- Crespo, A. (org.), 1969c. *Revista de Cultura Brasileira n.º 29*. Madrid: Embajada de Brasil en Madrid. Diciembre de 1969.
- Crespo, A., 1970. Joaquín Mercado. *Revista de Arte*, n.º 6, septiembre de 1970, 62-63.
- Crespo, A.; Gómez Bedate, P., 1965. Situación de la poesía concreta. *Revista de Cultura Brasileira*, n.º 5, junio de 1963, 89-130.
- Crespo, A.; Gómez Bedate, P., 1965. Notícia de Sousândrade. *Revista de Cultura Brasileira*, n.º 12, marzo de 1965, 68-104.
- Crespo, A.; Gómez Bedate, P., 2013. *Situación de la poesía concreta y otros ensayos sobre poesía brasileña*. Madrid: Libros de la resistencia.
- De Campos, H., 1967. Poesía concreta brasileña. Datos, testimonios. *Diagonal Cero*, n.º 22, 5-17.
- De Freitas-Valle, L., 1978. Ofialização da Rebeldia. História da Bienal. *Complemento do Diário de São Paulo*, 5 de noviembre de 1978.
- Debord, G., 1967. *La sociedad del espectáculo*. Reeditado en 2010. Valencia: Pre-Textos.
- Deisler, G., 1976. *Le monde comme il va*. Montevideo: Ediciones OVUM.
- Della Volpe, G., 1966. *Crítica del gusto*. Barcelona: Seix Barral.
- Dias Pino, W., 1971. Proceso: Lectura de proyecto. *OVUM 10*, n.º 7, junio 1971, s.p.
- Dols, J., 1978. Historia del audiovisual magnético televisivo: Televisión, TV, vídeo. En: Bonet, E.; Dols, J.;

- Mercader, A.; Muntadas, A., 1980. *En torno al vídeo*. Barcelona: Gustavo Gili, 30-100.
- Domingo, O., 1972. "Encuentros de Pamplona" presentados en Barcelona. *Diario de Barcelona*, 17 de mayo de 1972.
- Dorfles, G., 1975 (1973). *Del significado a las opciones*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Dos Santos, T., 1970. The Structure of Dependence. *The American Economic Review*, 60(2). [en línea] Disponible en: <www.jstor.org/stable/1815811> [Consultado 10 de septiembre de 2019].
- Downey, J., 1977a. Noreshi Toway. En: Bonet, E. (ed.), 2017. *Video Writings by Artists (1970 – 1990)*. Barcelona: Loop Festival y Mouse Publishing, 84-90.
- Downey, J., 1977b. Architecture, Video, Telepathy: A Communications Utopia. En: Bonet, E. (ed.), 2017. *Video Writings by Artists (1970 – 1990)*. Barcelona: Loop Festival y Mouse Publishing, 186-194.
- Duchamp, M., 1957. The Creative Act. En: Duchamp, M., 1975. *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. Londres: Thames and Hudson, 138-140.
- Dussel, E., 1977. *Filosofía de la liberación*. Reeditado en 2011. México: Fondo de Cultura Económica.
- Echevarría, G. (coord.), 1982. *El Diario Vídeo*. San Sebastián: Consejería de Cultura del Gobierno Vasco y diputación foral de Guipúzcoa. Periódico/catálogo con el programa del festival.
- Eco, U., 1965. *Apocalípticos e integrados*. Reeditado en 1984. Barcelona: Editorial Lumen.
- El País, 1980. Editorial: Luz sobre el caso "Molfino". *El País*, 31 de agosto de 1980. [en línea] Disponible en: <https://elpais.com/diario/1980/08/31/opinion/336520810_850215.html>. [Consultado 30 de agosto de 2018].
- Enzensberger, H.M., 1970. Constituents of a Theory of the Media. En: Wardrip-Fruin, N.; Montfort, N. (ed.), 2003. *The New Media Reader*. Cambridge: The MIT Press, 261-275.
- Escobar, E., 1981. L'experiència del Servei de Vídeo Comunitari a Barcelona. *Ciència*, 7, 22-25.
- Esslin, M., 1960. The Theatre of the Absurd. *The Tulane Drama Review*, [en línea] 4(4), pp. 3-15. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/1124873>>. [Consultado 10 de septiembre de 2019].
- Estrada, M.I., 1970a. *Diccionario del arte actual*. Medellín: Departamento de relaciones públicas Coltejer.
- Estrada, M.I., 1970b. Breve diccionario del arte contemporáneo. *El Colombiano*, 10 de junio de 1970.
- Estrada, L. (org.), 1968. *I Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer*. Medellín: Coltejer. Catálogo de la bienal.
- Estrada, L. (org.), 1970. *II Bienal de Arte Coltejer*. Medellín: Coltejer. Catálogo de la bienal.
- Estrada, L., 1970b. No hay rechazados, sino no incluidos en la "Bienal". *El Diario*, 1 de mayo de 1970.
- Estrada, L., 1970c. En el primer premio el jurado actuó con conocimiento del arte moderno. *El Colombiano*, 8 de mayo de 1970.
- Estrada, L., 1970d. Habla el director de la II Bienal de arte de Coltejer. *El Diario*, 11 de mayo de 1970.
- Estrada, L., 1972. Un breve balance de la III Bienal de Arte. *Vanguardia Dominical*, 25 de junio de 1972.
- Estrada, L. (org.), 1973. *Tercera Bienal de Arte Coltejer, Medellín, Colombia, 1972*. Medellín: Editorial Colina. Catálogo de la bienal.
- FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1967. *Nona Bienal de São Paulo 1967*. São Paulo: FBSP. Catálogo de la bienal.
- FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1977. *XIV Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: FBSP. Catálogo de la bienal.
- FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1978a. *Bienal convida especialistas*. São Paulo: FBSP. Comunicado de prensa.
- FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1978b. [Carta fechada a 14 de julio de 1978 a la Senhora Condessa Pereira Carneiro, directora de Jornal do Brasil para la respuesta a un artículo publicado por Roberto Pontual a fecha 5 de julio de 1978]. São Paulo: FBSP.
- FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1978c. *Dimissões e verbas na Bienal*. São Paulo: FBSP. Comunicado de prensa.

- FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1978d. [*Solicitud de publicación del artículo de Juan Acha Mito e Magia na Arte Latino-Americana fechada a 28 de julio de 1978*]. São Paulo: FBSP. Comunicado de prensa.
- FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1979. *15ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: FBSP. Catálogo de la bienal.
- FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1981b. *Viagem – Prof. Walter Zanini de 21.02.81 a 16.03.81*. São Paulo: FBSP.
- FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1981c. *Relatório de viagem – Europa: 17-2-81/10-3-81*. São Paulo: FBSP.
- FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1981d. *Itinerário = Josette Balsa de 16.02.81 a 09.03.81*. São Paulo: FBSP.
- FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1981e. [*Carta de Walter Zanini a Georges Boudaille, fechada a 3 de noviembre de 1981, con la numeración FBSP/1579 WZ 226/81*]. São Paulo: FBSP.
- FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1981f. [*Carta de Walter Zanini a Luigi Carluccio, fechada a 3 de noviembre de 1981, con la numeración FBSP/1580 WZ 227/81*]. São Paulo: FBSP.
- FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1981g. [*Carta de Walter Zanini al Committee for the Organization of the Documenta GmbH, fechada a 3 de noviembre de 1981, con la numeración FBSP/1581 WZ 228/81*]. São Paulo: FBSP.
- FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1981h. [*Carta de Walter Zanini a The Biennale of Sidney fechada a 3 de noviembre de 1981, con la numeración FBSP/1582 WZ 229/81*]. São Paulo: FBSP.
- FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1981i. [*Carta de Walter Zanini a Leonel Estrada fechada a 5 de noviembre de 1981, con la numeración FBSP/1583 WZ 230/81*]. São Paulo: FBSP.
- FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1981j. *XVI Bienal de São Paulo. Catálogo Geral*. São Paulo: FBSP. Catálogo de la bienal.
- FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1981k. *XVI Bienal de São Paulo. Arte Postal*. São Paulo: FBSP. Catálogo de la bienal.
- FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1981l. *XVI Bienal de São Paulo. Arte Incomum*. São Paulo: FBSP. Catálogo de la bienal.
- FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1983a. *17ª Bienal de São Paulo. Catálogo Geral*. São Paulo: FBSP. Catálogo de la bienal.
- FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1983b. CI-13/83. *Bienal e história da arte levam Zanini à Europa*. São Paulo: FBSP. Comunicado de prensa.
- FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1983c. PR-2/'82. *Suécia participará da XVII Bienal de São Paulo*. XVII Bienal: Viagens para cotatos. São Paulo: FBSP.
- FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1985. *18ª Bienal de São Paulo*. Catálogo Geral. São Paulo: FBSP. Catálogo de la bienal.
- Ferrari, L., 1965. La respuesta del artista. *Propósitos*, 7 de octubre de 1965. [en línea] Disponible en: <<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/769597/language/es-MX/Default.aspx>> [Consultado 10 de marzo de 2019].
- Flynt, H., 1963. *Essay: Concept Art*. [en línea]. Disponible en: <<http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>> [Consultado 12 de abril de 2020].
- Foucault, M., 1975. *Vigilar y castigar*. Reeditado en 2009. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Freire, P., 1970. *Pedagogía del oprimido*. Reeditado en 2005. México: Siglo XXI Editores.
- Fuente, J.V., 1964. Triunfa en las galerías de Madrid un pintor argentino. *Clarín*, 31 de julio de 1964.
- Galerija Umjetnosti (org.), 1970. *Tendencije 4*. Zagreb: Galerija Suvremene Umjetnosti. Catálogo de los encuentros.
- García Canclini, N., 1977. *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Grijalbo.

- García Canclini, N., 1981. Del mercado a la boutique: Los cambios estéticos de las artesanías en el capitalismo. En: Sierra, A. (coord.), 2011. *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Medellín: Alcaldía de Medellín, 179-200.
- García-Sevilla, F., 1971. *A los artistas revolucionarios*. [en línea]. Disponible en: <<http://ferrangarciasevilla.cat/textos/05-71%20bo.pdf>> [Consultado 2 de abril de 2019].
- Garnier, P., 1969. El erotismo espacialista. *Los Huevos del Plata*, n.º 13, marzo 1969, s.p.
- Garzón, M., 1972a. 240 Artistas Nuevos en la Bienal de Medellín. *El Espectador*, 3 de mayo de 1972.
- Garzón, M., 1972b. Adquiridas 20 obras de la bienal de arte. *El Espectador*, 3 de mayo de 1972, portada.
- Gibson, J.J., 1966. *The senses considered as perceptual systems*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Gilardi, P., 1969. Politics and the Avant-garde. En: Alberro, A.; Stimson, B. (ed.), 1999. *Conceptual Art: A Critical Antology*. Cambridge: The MIT Press, 128-134.
- Ginzburg, C., 1971. 10 propuestas de arte pobre. *Hexágono'71*, n.º a, s.p..
- Ginzburg, C., 1973. Ginzburg se defiende. Rechaza las críticas de Gómez Sicre. *El Colombiano*, 10 de marzo de 1973.
- Ginzburg, C. (org.), 1980. *Carlos Ginzburg*. Amberes: Internationaal Cultureel Centrum. Catálogo de exposición.
- Ginzburg, C., 1981. *Voyages de Ginzburg (Documents et Projets)*. Présentés par Pierre Restany. París: Éditions Nepe.
- Giralt-Miracle, D., 1972. ICSID 1971 IBIZA. VII Congreso Internacional de Diseño Industrial. *D'Art*, nº 1, 121-127.
- Glusberg, J., 1969a. Arte y cibernética. En: CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1969. *Primera muestra del Centro de estudios de arte y comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria presentada en la Galería Bonino de Buenos Aires*. Buenos Aires: Centro de Estudios de Arte y Comunicación. Catálogo de exposición.
- Glusberg, J. (org.), 1969b. *Argentina Inter-medios / Argentina intermedia*. [en línea] Buenos Aires: Centro de Arte y comunicación. Disponible en: <<https://icaa.mfah.org/s/es/item/747146>> [Consultado 2 de junio de 2020]. Catálogo de exposición.
- Glusberg, J., 1970. II Bienal de Arte Coltejer de Medellín. *Goya*, nº 97, 38-40.
- Glusberg, J., 1972a. Hacia una aproximación estructural del arte de sistemas. En: Huici, F.; Ruiz, J., 1974. *La comedia del arte (en torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editora Nacional, 270-282. Texto también localizado en el Archivo del Museo de Antioquia, en el volumen de recortes de prensa sobre la III Bienal de Arte Coltejer, compilados por Leonel Estrada.
- Glusberg, J., 1972b. Luis Benedit's Botanical Experiences. En: MOMA (Museum of Modern Art); CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1972. *Benedit. Phitotron*. Nueva York: MOMA y CAYC. Catálogo de exposición.
- Glusberg, J., 1978a. 1978 Symposium on Video and Communication, Barcelona, Spain. *Leonardo*, vol. 11, 46.
- Glusberg, J., 1978b. *Aproximación metodológica para una comprensión del la retórica del arte latinoamericano*. [en línea] Caracas: Museo Nacional de Bellas Artes. Disponible en: <<https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/815475>> [Consultado 15 de abril de 2020]. Presentación en el Primer encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos.
- Glusberg, J., 1981. Posmodernismo y perspectiva posóntica. En: Sierra, A. (coord.), 2011. *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Medellín: Alcaldía de Medellín, 201-208.
- Glusberg, J., 1986. Introducción: videoarte: una comunicación creativa. En: MAMM (Museo de Arte Moderno de Medellín), 1986. *I Bienal Internacional de video-arte*. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín. Catálogo de bienal.
- Gombrich, E., 1953. La historia social del arte. En: Gombrich, E., 1968. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 113-123. Publicado originalmente en *Art Bulletin*, marzo de 1953.

- Gómez Sicre, J., 1970. J. Gómez-Sicre escribe a Leonel Estrada: “el circo y la feria no pueden sustituir la labor del artista, del creador auténtico”. *El Tiempo*, 21 de junio de 1970.
- Gómez Sicre, J., 1972a. Art and Artifacts in Medellín. *Américas*, (24)11-12, November-December, 2-8.
- Gómez Sicre, J., 1972b. Habla Gómez Sicre: “La III Bienal en Pintura es progreso”. *El Tiempo*, 24 de mayo de 1972, 5C.
- Gómez Sicre, J., 1973a. Gómez Sicre de nuevo contra Carlos Ginzburg. *El Colombiano*, 26 de junio de 1973.
- Gómez Sicre, J., 1973b. Gómez Sicre contra Ginzburg – final. La muerte del arte y la facultad de crear. *El Colombiano*, 28 de junio de 1973.
- Gómez Bedate, P., 1964. El Arte Brasileño en la XXXII Bienal de Venecia. *Revista de Cultura Brasileña*, n.º 10, octubre de 1964, 291-299.
- Gómez Bedate, P., 1965. Reflexiones en torno al Lenguaje y la Realidad. *Revista de Cultura Brasileña*, n.º 14, septiembre de 1965, 291-299.
- Gómez Bedate, P., 1968. El Homenaje al Brasil y otras obras de Julio Plaza, en Mayagüez. *Revista de Cultura Brasileña*, n.º 26, septiembre de 1968, 308-317.
- Gonzalez, I., 1970. “En la Bienal no debe haber premios”, opinan varios pintores latinoamericanos que participaron en el certamen. *El Tiempo*, 8 de mayo de 1970.
- González, M., 1972. Anti-selección colombiana en Medellín. *El País*, 28 de mayo de 1972.
- Greco, A., 1962. Manifiesto Dito dell’Arte Vivo. En: Rivas, F. (org.), 1991. *Alberto Greco*. Valencia: IVAM, 207. Catálogo de exposición.
- Grup de Treball, 1973a. Document-resposta a Tàpies. En: Mercader, A. (org.), 1999. Grup de Treball. Barcelona: MACBA, 54-57. Catálogo de exposición.
- Grup de Treball, 1973b. Tarragona, Informació d’Art 1973, novembre de 1973. En: Mercader, A. (org.), 1999. Grup de Treball. Barcelona: MACBA, 68. Catálogo de exposición.
- Grup de Treball, 1973c. Cinquena Universitat Catalana d’Estiu de Prada, Prada de Conflent, 20-30 d’agost de 1973. En: Mercader, A. (org.), 1999. Grup de Treball. Barcelona: MACBA, 64. Catálogo de exposición.
- Grup de Treball, 1973d. “Propuesta de trabajo”, Institut Alemany de Cultura, 2 d’octubre de 1973. En: Mercader, A. (org.), 1999. Grup de Treball. Barcelona: MACBA, 66. Catálogo de exposición.
- Grup de Treball (ed.), 1974. *Qüestions d’Art*, n.º 28.
- Grup de Treball, 1974. Text publicat a la revista Wangen, núm. 3, d’Estocolm, el setembre de 1974. En: Mercader, A. (org.), 1999. Grup de Treball. Barcelona: MACBA, 85-86. Catálogo de exposición.
- Guilbaut, S., 1983. *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*. Reeditado en 2007. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Gullar, F., 1959. Teoria do não-objeto. En: Amaral, A. (coord.), 1977. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950 - 1962*. [en línea] São Paulo y Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), 85-94. Disponible en: <https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/1091374> [Consultado 12 de junio de 2020].
- Habermas, J., 1968. *Ciencia y técnica como ideología*. Reeditado en 1997. Madrid: Tecnos.
- Harnoncourt, A.; McShine, K. (ed.), 1973. *Marcel Duchamp*. Nueva York: MOMA y Harry N. Abrams. Catálogo de exposición.
- Hernández, A., 1973. Una respuesta a Gómez Sicre. *El Colombiano*, 7 de abril de 1973.
- Higgins, D., 1966. Intermedia. *The Something Else Newsletter*, 1(1).
- Higgins, D., 1984. *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale y Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Hudinilson Jr. (org.), 1984. *Arte Xerox Brasil*. São Paulo: Pinacoteca do Estado. Catálogo de exposición.
- Huici, F.; y Ruiz, J., 1974. *La comedia del arte (en torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editora Nacional.

- Huidobro, V., 1966. Fragmentos de manifiestos, declaraciones y conferencias. *Los Huevos del Plata*, n.º 2 y 3, mayo 1966, s.p.
- Hultén, K. G. P. (org.), 1968. *The machine, as seen at the end of the mechanical age*. Nueva York: MOMA. Catálogo de exposición.
- Hurtado de la Paz, A., 1970. La bienal ante el público. *El Espectador*, 6 de mayo de 1970.
- Hurtado de la Paz, A., 1972a. Psicóloga infantil, en la Bienal. *El Espectador*, 12 de mayo de 1972.
- Hurtado de la Paz, A., 1972b. “Solo hay 25 obras que sirven”: Marta Traba. *El Espectador*, 5 de mayo de 1972.
- Hurtado de la Paz, A., 1972c. Leonel responde a Marta Traba. *El Espectador*, 7 de mayo de 1972.
- Hurtado de la Paz, A., 1972d. La III Bienal, algo increíble. *El Espectador*, 4 de mayo de 1972.
- Iberia, 1965. *Rutas intercontinentales. 1 noviembre 1965 – 31 marzo 1966*. Madrid: Iberia.
- ICOM (International Council of Museums), 1963. *Colloque sur les problèmes des musées d’art moderne. Programme du 3 au 9 Octobre 1963*. París: ICOM. Disponible en el archivo del MAC USP: Carpeta FMACUSP_T_0134_001, documento 3_FMACUSP_0134_001.
- Imber, S. (org.), 1977. *VI Encuentro Internacional de Vídeo Caracas*. Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Programa del evento.
- Jerez, C. (coord.), 1983. *Fuera de formato*. Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid. Catálogo de exposición.
- Judd, D., 2016. *Donald Judd Writings*. Nueva York: Judd Foundation y David Zwirner Books.
- Kant, I., 1790. *Crítica del juicio*. Reeditado en 1990. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
- Kaprow, A., 1971. The Education of the Un-Artist, Part I. En: Kaprow, A., 1993. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press, 97-109.
- Kaprow, A., 1972. The Education of the Un-Artist, Part II. En: Kaprow, A., 1993. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press, 110-126.
- Kaprow, A., 1974. The Education of the Un-Artist, Part III. En: Kaprow, A., 1993. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press, 128-147.
- Kaprow, A., 1979. Performing Life. En: Kaprow, A., 1993. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press, 195-200.
- Kaprow, A., 1990. The Meaning of Life. En: Kaprow, A., 1993. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press, 229-242.
- Karman, E., 1974. Prospectiva 74. *Folha da Tarde*, 11 de septiembre de 1974. Disponible en el archivo del MAC USP: Carpeta FMACUSP_T_0017_006, documento 6_FMACUSP_0017_006_(75)_RJ11091974.
- Katzive, D.H. (org.), 1969. *ART BY TELEPHONE Nov 1–Dec 14, 1969*. [en línea] Disponible en: <<https://mcchicago.org/Exhibitions/1969/Art-By-Telephone>> [Consultado 17 de abril de 2017].
- Klintonowitz, J., 1976. A teoria na prática – um lixo. *Jornal da Tarde*, 24 de julio de 1976.
- Kinder, H.; Hilgemann, W., 1971. *Atlas histórico mundial. De la revolución francesa a nuestros días*. Reeditado en 1982. Madrid: Ediciones Istmo.
- Kosuth, J., 1969. Arte y filosofía I y II. En: Battcock, G. (ed.), 1973. *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Reeditado en 1977. Barcelona: Gustavo Gili, 60-81.
- Krauss, R., 1976. Video: The Aesthetics of Narcissism. *October*, 1, Spring 1976, 50-64.
- Krauss, R., 1979. Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, Spring 1979, 30-44.
- Krüse, O., 1972. Lixo, galinhas, miolo de boi: uma exposição de arte. En: MAC USP, 1972a. *6ª Exposição Jovem Arte Contemporânea*. São Paulo: MAC USP, s.p. Catálogo de exposición.
- Le Parc, J., 1978. *Interrogantes*. [en línea] Caracas: Museo Nacional de Bellas Artes. Disponible en: <<https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/774036>> [Consultado 15 de abril de 2020]. Presentación en el Primer encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos.

- Lefebvre, H., 1974. *La producción del espacio*. Reeditado en 2013. Madrid: Capitan Swing Libros.
- Leirner, S., 1976. Na “Multimedia”, os infinitos arranjos da vanguarda”. *O Estado de São Paulo*, 18 de julio de 1976.
- Leirner, S., 1985. Introdução. En: FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1985. *18ª Bienal de São Paulo. Catálogo Geral*. São Paulo: FBSP. Catálogo de la bienal.
- Leitão, M., 1978. Artistas vão vadiar, contra a Bienal. *Ultima Hora*, 31 de octubre de 1978.
- Lemos, F.C., 1978. A Bienal está aí. *Folha de São Paulo*, 5 de noviembre de 1978.
- Lévi-Strauss, C., 1955. *Tristes trópicos*. Reeditado en 1988. Barcelona: Editorial Paidós.
- Levine, L., 1976. One-Gun Video Art. En: Bonet, E. (ed.), 2017. *Video Writings by Artists (1970 – 1990)*. Barcelona: Loop Festival y Mouse Publishing, 22-36.
- LeWitt, S., 1969. *Paragraphs on Conceptual Art*. Bremen: Kompetenzzentrum Digitale Kunst.
- Lippard, L., 1973. La Coalición de Trabajadores Artísticos. En: Battcock, G. (ed.), 1973. *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Reeditado en 1977. Barcelona: Gustavo Gili, 82-91.
- Lippard, L., 1973. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Reeditado en 2004. Madrid: Akal.
- Lissitzky, L.M., 1967 (1926-1927). The Future of the Book. *New Left Review*, 41, Jan-Feb 1967, 39-44.
- M’Bow, A.M., 1980. Presentación. En: MacBride, S. (org.), 1980. *Un solo mundo, voces múltiples. Comunicación e información en nuestro tiempo*. Reeditado en 1993. México: Fondo de Cultura Económica, 11-16.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1967. *1ª Exposição Jovem Arte Contemporânea*. São Paulo: MAC USP. Catálogo de exposición.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1968. *2ª Exposição Jovem Arte Contemporânea*. São Paulo: MAC USP. Catálogo de exposición.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1969. *3ª Exposição Jovem Arte Contemporânea*. São Paulo: MAC USP. Catálogo de exposición.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1970. *4ª Exposição Jovem Arte Contemporânea*. São Paulo: MAC USP. Catálogo de exposición.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1971. *5ª Exposição Jovem Arte Contemporânea*. São Paulo: MAC USP. Catálogo de exposición.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1971. [Carta fechada a 30 de julio de 1971, con el número MAC 640/71 al Prof. Dr. Miguel Reale, rector de la Universidade de Sao Paulo, para la concesión de un premio-estímulo al “Grupo Conceitual”]. São Paulo: MAC USP. Comunicado de prensa. Disponible en el archivo del MAC USP: Carpeta FMACUSP_T_0100_002, documento 2_FMACUSP_T_0100_002_v1_Oficio_640
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1972a. *6ª Exposição Jovem Arte Contemporânea*. São Paulo: MAC USP. Catálogo de exposición.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1972b. *J.A.C. - 72*. São Paulo: MAC USP. Disponible en el archivo del MAC USP: Carpeta FMACUSP_T_0101_002, documento 5_FMACUSP_0101_002_Regulamento JAC 72. Reglamento de la exposición.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1973a. *Jovem Arte Contemporânea*. São Paulo: MAC USP. Catálogo de exposición.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1973b. *7ª Jovem Arte contemporânea. Artistas participantes*. São Paulo: MAC USP. Disponible en el archivo del MAC USP: Carpeta FMACUSP_T_0105_003, documentos 1_1_FMACUSP_T_0105_003_LP.1 (1) y 1_1_FMACUSP_T_0105_003_LP.1 (2).
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1974a. *Oitava Exposição Jovem Arte Contemporânea*. São Paulo: MAC USP. Catálogo de exposición.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1974b. *Prospectiva’74*. São Paulo:

- MAC USP. Catálogo de exposición.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1975a. *Boletim informativo n.º 269. Seminário de video-arte no MAC*. São Paulo: MAC USP.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1975b. *Boletim informativo n.º 270. Antonio Muntadas no MAC*. São Paulo: MAC USP.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1976a. *Boletim informativo n.º 303. Valcárcel Medina realiza trabalho de rua em São Paulo*. São Paulo: MAC USP.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1976b. *Boletim informativo n.º 304. Exposição de Valcárcel Medina no MAC*. São Paulo: MAC USP.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1976c. *Década de 70*. São Paulo: MAC USP. Catálogo de exposición.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1976d. *Boletim informativo n.º 306. Exposição "Década de 70"*. São Paulo: MAC USP.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1977a. *Ubirajara*. São Paulo: MAC USP. Folleto de exposición.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1977b. *Gabriel Borba*. São Paulo: MAC USP. Folleto de exposición.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1977c. *7 artistas do vídeo*. São Paulo: MAC USP. Folleto de exposición. Disponible en el archivo del MAC USP: Carpeta FMACUSP_T_0047_005, documento 2_FMACUSP_T_0047_005_Folder2p.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1977d. *8 videos de Sonia Andrade*. São Paulo: MAC USP. Folleto de exposición. Disponible en el archivo del MAC USP: Carpeta FMACUSP_T_0047_005, documento 7_FMACUSP_T_0047_006_Folder.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1977e. *Videopost*. São Paulo: MAC USP. Folleto de exposición. Disponible en el archivo del MAC USP: Carpeta FMAC_USP_T_0047_009_PDF, documento 27_FMACUSP_T_0047_009_Folder.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1977f. *VideoMAC*. São Paulo: MAC USP. Folleto de exposición. Disponible en el archivo del MAC USP: Carpeta FMACUSP_T_0047_010, documento 5_FMACUSP_0047_010_Folder.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1977g. *Genilson & Inarra*. São Paulo: MAC USP. Folleto de exposición. Disponible en el archivo del MAC USP: Carpeta FMACUSP_T_0038_001, documento 1_FMACUSP_T_0038_001_Folder Espaço B.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1977h. *Boletim informativo n.º 306. Paco Conesa*. São Paulo: MAC USP.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 1983. *MAC. Uma seleção do acervo na cidade universitária*. São Paulo: MAC USP.
- MacBride, S. (org.), 1980. *Un solo mundo, voces múltiples. Comunicación e información en nuestro tiempo*. Reeditado en 1993. México: Fondo de Cultura Económica.
- Maderuelo, J., 1981. *Una música para los 80*. Madrid: Garsi, 1981.
- Marchán, S., 1983. Después del naufragio.... En: Jerez, C. (coord.), 1983. *Fuera de formato*. Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid, 9-12. Catálogo de exposición.
- Marchán, S., 1972. *Del arte objetual al arte de concepto*. Reeditado en 1994. Madrid: Ediciones Akal. Ampliado en sucesivas reediciones en 1974 y 1985.
- Marcuse, H., 1964. *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Reeditado en 1971. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Marin, J., 1977. *Videopost*. São Paulo: MAC USP. Programa de la actividad. Disponible en el archivo del MAC USP: Carpeta FMAC_USP_T_0047_009_PDF, documentos 13_1_FMACUSP_T_0047_009_Programa_1, 13_1_FMACUSP_T_0047_009_Programa_2, 13_1_FMACUSP_T_0047_009_Programa_3, 13_1_FMACUSP_T_0047_009_Programa_4.

- Martí Font, J.M., 1974a. Cadaqués, Canal Local. Una experiencia - piloto de comunicación. Primera experiencia de un canal local de TV. En: Mercader, A. (ed.), 1973. *Actividades (I-II-III)*. Madrid: Galería Vandrés, s.p.
- Martí Font, J.M., 1974b. Cadaqués, Canal Local II. Una experiencia - piloto de comunicación. La población habló de sus preocupaciones ante las cámaras. En: Mercader, A. (ed.), 1973. *Actividades (I-II-III)*. Madrid: Galería Vandrés, s.p.
- Martí Font, J.M., 1974c. Cadaqués, Canal Local y III. Una experiencia - piloto de comunicación. La desmitificación de la información. En: Mercader, A. (ed.), 1973. *Actividades (I-II-III)*. Madrid: Galería Vandrés, s.p.
- Masotta, Ó., 1967a. Happenings. En: Longoni, A. (ed.), 2017. *Óscar Masotta. Revolución en el arte*. Buenos Aires: Mansalva, 131-206.
- Masotta, Ó., 1967b. El "pop-art". En: Longoni, A. (ed.), 2017. *Óscar Masotta. Revolución en el arte*. Buenos Aires: Mansalva, 68-129.
- Masotta, Ó., 1967c. Después del pop: nosotros desmaterializamos. En: Longoni, A. (ed.), 2017. *Óscar Masotta. Revolución en el arte*. Buenos Aires: Mansalva, 221-245.
- Matthews, L.; Knight, M., 1964. *The senses of animals*. Londres: London Museum Press.
- Maturana, H.; Varela, F., 1973. *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis, la organización del lo vivo*. Reeditado en 2003. Buenos Aires: Lumen.
- McLuhan, M., 1962. *La Galaxia Gutenberg: génesis del homo typographicus*. Reeditado en 1998. Barcelona: Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores.
- McLuhan, M., 1964. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Reeditado en 1996. Barcelona: Paidós Ibérica.
- McShine, K. (ed.), 1970a. *Information*. Nueva York: MOMA, 138-141. Catálogo de exposición.
- McShine, K., 1970b. Essay. En: McShine, K. (ed.), 1970. *Information*. Nueva York: MOMA, 138-141. Catálogo de exposición.
- Megías, F.; Pujol, C.; Valls, M., 1976. *Platja 30.9.75*. Barcelona: Art Enllà Edicions d'Art Contemporani. Catálogo de exposición.
- Meireles, C., 1981. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- Mercader, A. (ed.), 1976. *Actividades (I-II-III)*. Madrid: Galería Vandrés.
- Mercader, A., 1980. La tecnología video. En: Bonet, E.; Dols, J.; Mercader, A.; Muntadas, A., 1980. *En torno al video*. Barcelona: Gustavo Gili, 9-29.
- Mercader, A., 1983. Compromiso. En: Jerez, C. (coord.), 1983. *Fuera de formato*. Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid, 13-15. Catálogo de exposición.
- Meyer, U., 1972. *Conceptual Art*. Boston: E. P. Dutton.
- Miliani, M.; Imber, S.; Espinoza, M.; Berger, R.; Pineda, R. (org.), 1978. *I Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos. Programa General*. Caracas: Museo Nacional del Bellas Artes.
- Millet, C., 1972a. *Textes sur l'art conceptuel*. París: Éditions Daniel Templon.
- Millet, C., 1972b. Sobre arte conceptual. En: Huici, F.; Ruiz, J., 1974. *La comedia del arte (en torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editora Nacional, 145-147.
- Ministerio de Cultura, 1984. *Museo Español de Arte Contemporáneo*. Madrid: Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura.
- Montero Castro, R., 1978. *Arte e identidad: métodos institucionales en el desarrollo cultural venezolano*. [en línea] Caracas: Museo Nacional de Bellas Artes. Disponible en: <<https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/815631>> [Consultado 15 de abril de 2020]. Presentación en el Primer encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos.
- Morais, F., 1975. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- Morais, F., 1978a. Juan Acha: 'Se a Bienal fracassa a culpa é nossa'. *O Globo*, 8 de agosto de 1978.

- Morais, F., 1978b. América Latina e a crise da vanguarda. *O Globo*, 1 de septiembre de 1978.
- Morais, F., 1978c. América Latina não pertence a São Paulo, Aracy. *O Globo*, 13 de octubre de 1978.
- Morais, F., 1978d. Terminada a festa, começa o novo ciclo: o debate latino-americano. *O Globo*, 27 de noviembre de 1978.
- Moreno Galván, J.M., 1964. Alberto Greco. *Artes*, n.º 56, 23 de mayo de 1964, 5-6.
- Moreno Galván, J.M., 1978b. Arte. *Triunfo*, n.º 808, año XXXII, 22 de julio de 1978, 52-53.
- Muntadas, A., 1971. Situación a 1 de abril de 1971. En: Muntadas, A. (org.), 1971. *Sobre los subsentidos*. Madrid: Galería Vandrés. Catálogo de exposición.
- Muntadas, A., 1974a. *Cadaqués Canal Local*. Cadaqués: Galería Cadaqués. Póster de exposición.
- Muntadas, A. (org.), 1974b. *Muntadas. Films, Videotapes, Videocassettes. Relación y Características. 1971-1974*. Madrid: Galería Vandrés. Catálogo de exposición.
- Muntadas, A., 1978. *On Subjectivity: 50 photographs from "The Best of Life"*. Cambridge: MIT.
- Muntadas, A., 1980. Una subjetividad crítica. En: Bonet, E.; Dols, J.; Mercader, A.; Muntadas, A., 1980. *En torno al vídeo*. Barcelona: Gustavo Gili, 241-243.
- Muntadas, A., 1982. *Media Landscape*. Andover: The Addison Gallery of American Art. Catálogo de exposición.
- Muntadas, A., 1984. Pro/Anti TV: A Crossover. Some Unedited Notes. En: Bonet, E. (ed.), 2017. *Video Writings by Artists (1970 – 1990)*. Barcelona: Loop Festival y Mouse Publishing, 222-226.
- Noé, L.F., 1970. Greco. En: Galería Carmen Waugh (org.), 1970. Alberto Greco a cinco años de su muerte. Buenos Aires: Imprenta Fontana, s.p.
- Oiticica, H., 1967. Esquema general de la nueva objetividad. En: Alonso, R. (org.), 2011. *Sistemas, Acciones y Procesos. 1965-1975*. Buenos Aires: Fundación Proa, 93-101. Catálogo de exposición.
- Oiticica, H., 1978. S.d. [Participación en "Mitos Vadios"]. *Diário de São Paulo*, 2 de noviembre de 1978.
- Padín, C. (org.), 1969. *OVUM 10*, n.º 1.
- Padín, C. (org.), 1971a. *OVUM 10*, n.º 7, junio.
- Padín, C. (org.), 1971b. *OVUM 10*, n.º 7, diciembre.
- Padín, C. (org.), 1971c. Tucumán Arde. Paradigma de acción cultural revolucionaria. *OVUM 10*, n.º 7, diciembre, s.p.
- Padín, C. (org.), 1972. *OVUM 10*, n.º 10, mayo.
- Padín, C. (org.), 1973. *OVUM*, n.º 2, diciembre.
- Padín, C., 1975. *De la représentation à l'action*. Marseille: Nouvelles Éditions Polaires.
- Padín, C., 2010 (1975). *De la representación a la acción*. La Plata: Al Margen.
- Padín, C., 1976a. *Happy Bicentennial*. Amsterdam: Daylight Press.
- Padín, C., 1976b. S.d. [Carta a Itamar Martínez]. Montevideo: Clemente Padín. Fechada a 15 de noviembre de 1976. Disponible en el archivo del MAC USP: Carpeta FMAC_USP_T_0047_009_PDF, documentos 20_1_FMACUSP_T_0047_009_PCP y 20_2_FMACUSP_T_0047_009_PCP. Véanse las figuras 235a y 235b del dossier de documentación e imágenes.
- Padín, C., 1977. *Hacia un lenguaje de la acción*. Montevideo: Clemente Padín.
- Paik, N.J., 1965. *Electronic Video Recorder, Cafe au Go Go, October 4 and 11, 1965*. [en línea] Nueva York. Disponible en: <<https://www.sfmoma.org/artwork/2015.72/>> [Consultado 15 de abril de 2019].
- Pedrosa, M., 1975. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Pérez, A., 1972a. Jurado fantasma en la bienal. *La República*, 3 de mayo de 1972.
- Pérez, A., 1972b. Viraje hacia el arte popular. *La República*, 4 de mayo de 1972.
- Pérez Camargo, A., 1970. No hubo respeto por los artistas nacionales. *La República*, 3 de mayo de 1970.

- Picazo, G., 1980. Pròleg/Introduction. En: Metrònom (org.), 1980. *Tramesa Postal/Mail Art*. Barcelona: Metrònom, s.p. Catálogo de exposición.
- Pignatari, D.; Pinto, L.A., 1964. Nuevo lenguaje, nueva poesía. *Revista de Cultura Brasileña*, n.º 10, 260-267.
- Pinto, A.; Kñakal, J., 1973. The centre-periphery system twenty years later. *Social and Economic Studies*, 22(1), marzo de 1973, 34-89.
- Piñol, J., 1982. España y Latinoamérica: el período Suárez (1976-1980). *Afers Internacionals*, n.º 0, primavera, 9-39.
- Piper, A., 1975. Pricing Works of Art. *The Fox*, n.º 2, 48-49.
- Plaza, J., 1969. Cuatro artistas & Brasil. *Revista de Cultura Brasileña*, n.º 29, diciembre de 1969, 205-210.
- Plaza, J., 1971a. *Proposições criativas*. Mayagüez: Universidad de Puerto Rico.
- Plaza, J., 1971b. Tempo como atividade. *Jornal ZH*, 16 de enero de 1971, 18.
- Plaza, J., 1974. *Prospectiva'74*. São Paulo: MAC USP. Disponible en el archivo del MAC USP: Carpeta FMACUSP_T_0017_002, documento 2_FMACUSP_T_0017_002_(69)_TOJP. Texto mecanografiado original del texto para el catálogo. También en: MAC USP, 1974b. *Prospectiva'74*. São Paulo: MAC USP, s.p. Catálogo de exposición.
- Plaza, J., 1981. Mail Art: arte em sincronia. En: FBSP, 1981. *XVI Bienal de São Paulo. Volume II. Catálogo de arte postal*. São Paulo: Bienal de São Paulo, 8-10.
- Plaza, J., 1982a. O livro como forma de arte (I). *Arte em São Paulo*, n.º 6, abril 1982, s.p.
- Plaza, J., 1982b. O livro como forma de arte (II). *Arte em São Paulo*, n.º 7, maio 1982, s.p.
- Plaza, J., 1983. Sobre Videotexto (VTX). En: BSP (Bienal de São Paulo), 1983. *17ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: Bienal de São Paulo.
- Poinsot, J.M., 1971. *Mail Art, Communication a distance, concept*. París: CEDIC.
- Pontual, R., 1974. Entre o atrás e o adiante. *Jornal do Brasil*, 20 de agosto de 1974.
- Pontual, R., 1978a. Tipo maratona. *Jornal do Brasil*, 25 de noviembre de 1978.
- Pontual, R., 1978b. Mitos impostos, mitos depostos. *Jornal do Brasil*, 8 de noviembre de 1978.
- Portabella, P., 1976. *Informe general*. [vídeo en línea] Disponible en: <<https://www.filmin.es/pelicula/informe-general>> [Consultado 5 de mayo de 2020].
- Popper, F., 1967. Apuntes sobre poesía cinética. *Los Huevos del Plata*, n.º 10, diciembre 1967, s.p.
- Pound, E., 1966. El artista responsable. Primera parte. *Los Huevos del Plata*, n.º 2 y 3, mayo 1966, s.p.
- Prebisch, R., 1949. The Economic Development of Latin America. En: Bielschowsky, R. (comp.), 2016. *ECLAC Thinking. Selected Texts (1948-1998)*. United Nations, 45-84.
- Ramallo, E., 1965. Los artistas argentinos en el Premio Di Tella 1965. *La Prensa*, [en línea] 21 de septiembre de 1965. Disponible en: <<https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/761860>> [Consultado 10 de junio de 2020].
- Reichardt, J. (ed.), 1968. *Cybernetic Serendipity. The computer and the arts*. Reeditado en 2018. Nueva York: Studio International Foundation. Facsímil de catálogo de exposición.
- Renzi, J.P., 1971. *La nueva moda (Panfleto No 3)*. Buenos Aires: CAYC.
- Restany, P., 1978. Manifiesto do Rio Negro do Nauralismo Integral. En: Krajcberg, F., 1992. *Krajcberg*. Rio de Janeiro: Editora Index y Libris Editora.
- Restrepo Peláez, P., 1970. ¿Bienal o Antibienal?. *El Tiempo*, 6 de junio de 1970.
- Rodríguez Prampolini, Y., 1978. *Dadá y América Latina*. [en línea] Caracas: Museo Nacional de Bellas Artes. Disponible en: <<https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/815758>> [Consultado 15 de abril de 2020]. Presentación en el Primer encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos.
- Rojas Mix, M.A. (ed.), 1973. *Dos encuentros. Encuentro de artistas pásticos del Cono Sur (Chile). Encuentro de plástica latinoamericana (Cuba)*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.

- Romero Brest, J., 1972a. *Qué es eso del arte*. Medellín: Bial de Arte Coltejer, 1972.
- Romero Brest, J., 1972b. Qué es eso del arte?. *El Colombiano*, 7 de mayo de 1972.
- Romero Brest, J., 1972c. 'La autenticidad latinoamericana'. *Visión*, 40(12), 17 de junio de 1972, 30.
- Rorty, R., 1967. *El giro lingüístico*. Reeditado en 1990. Barcelona: Paidós y I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rosenberg, H., 1969. Arte y palabras. En: Battcock, G. (ed.), 1973. *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Reeditado en 1977. Barcelona: Gustavo Gili, 117-126.
- Ruiz Gómez, D., 1970a. Generación ecléctica. *El Espectador*, 16 de mayo de 1970.
- Ruiz Gómez, D., 1970b. Del "plastiario" y otras soledades. *El Espectador*, 27 de mayo de 1970.
- Ruiz Gómez, D., 1970c. El milagro de Medellín. *El Espectador*, 17 de mayo de 1970.
- Ruiz Gómez, D., 1970d. Bajo el imperio de la razón. *El Espectador*, 3 de mayo de 1970.
- Ruiz Gómez, D., 1970e. La Bial de Medellín. *El Espectador*, 3 de mayo de 1970.
- Ruiz Gómez, D., 1970f. Ambigüedades de la razón, *El Espectador*, 5 de mayo de 1970.
- Ruiz Gómez, D., 1970g. La apertura crítica del arte colombiano. *El Espectador*, 6 de mayo de 1970.
- Ruiz Gómez, D., 1970h. De los maestros y glorias nacionales. *El Espectador*, 12 de mayo de 1970.
- Ruiz Gómez, D., 1970i. La Bial acaba de nacer, pero... *El Espectador*, 28 de mayo de 1970.
- Rusk, D., 1964. 198. *Telegram From the Department of State to the Embassy in Brazil*. [en línea]. Disponible en: <<https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1964-68v31/d198>> [Consultado 2 de agosto de 2018].
- Sade, M., 1966. Dos cartas de Sade a su mujer desde la prisión de Vincennes, 19 y 22 de Septiembre de 1783. *Los Huevos del Plata*, n.º 1, marzo 1966, s.p.
- Sala Lleont, 1964. *Machines*. Barcelona: Sala Lleont. Folleto-catálogo de la exposición.
- Schenberg, M., 1973. Arte e tecnología. En: Gullar, F. (ed.), 1973. *Arte Brasileira Hoje (situação e perspectivas)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 79-104.
- Schoo, E., 1956. Alberto Greco no existe. *El Hogar*, año LIII, n.º 2450, 2 de noviembre de 1956, 40.
- Seitz, W.C., 1961. *The Art of Assemblage*. Nueva York: MOMA. Catálogo de exposición.
- Serrano, r., 1981. Aspectos del no-objetualismo en el Brasil. En: Sierra, A. (coord.), 2011. *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Medellín: Alcaldía de Medellín, 157-178.
- Siegelau, S., 1971. *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*. [en línea] New York: School of Visual Arts. Disponible en: <<http://www.primaryinformation.org/product/siegelau-the-artists-reserved-rights-transfer-and-sale-agreement/>> [Consultado 3 de agosto de 2018].
- Silj, A. (ed.), 1979. *Video'79. Video -The first decade dieci anni di videotape*. Roma: Kane.
- Stella, R., 1971. JAC no MAC, S.d., s.p. Disponible en el archivo del MAC USP: Carpeta FMACUSP_T_0100_006, documento 28_FMACUSP 0100_006 v.2_recorte de jornal. Véase la figura 223 del dossier de documentación e imágenes.
- Tàpies, A., 1973. Arte conceptual aquí. *La Vanguardia*, 14 de marzo de 1973, 13.
- Taracena, B., 1978. *Elementos constantes en el arte iberoamericano*. [en línea] Caracas: Museo Nacional de Bellas Artes. Disponible en: <<https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/815558>> [Consultado 15 de abril de 2020]. Presentación en el Primer encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos.
- Tavares, M.C., 1964. The Growth and Decline of Import Substitution in Brazil. En: Bielschowsky, Ricardo (comp.), 2016. *ECLAC Thinking. Selected Texts (1948-1998)*. United Nations, 129-140.
- Tavares, O., 1972. Jovem Arte. Hora da comunhão. *Veja*, n.º 217, 1 de octubre de 1972.
- Torrens, M.L., 1970. Gran elogio a II Bial de Arte hace Diario "El País" de Uruguay. "Desafío a los

- creadores". *El Correo*, 18 de junio.
- Traba, M., 1970. La Segunda Bienal: Guía para incrédulos. *Magazine Dominical*, 24 de mayo de 1970, 4-5.
- Traba, M., 1972. Marta Traba clasifica la tercera bienal de arte. *El Periódico*, 5 de mayo de 1972.
- Traba, M., 1973. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950/1970*. México: Siglo XXI Editores.
- Traba, M., 1978. *La tradición de lo nacional*. [en línea] Caracas: Museo Nacional de Bellas Artes. Disponible en: <<https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/815744>> [Consultado 15 de abril de 2020]. Presentación en el Primer encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos.
- Traba, M., 2009 (1973). La cultura de la resistencia. *Revista de Estudios Sociales*, n.º 34, diciembre, 136-145.
- Uribe Echavarría, R., 1968. Discurso de apertura. En: Estrada, L. (org.), 1968. *I Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer*. Medellín: Coltejer, 5-9. Catálogo de la bienal.
- Utrilla, L., 1980. *Cròniques de l'era conceptual*. Barcelona: Edicions Robrenyo.
- Valcárcel Medina, I., 1976. *Informe y resumen general de actividades en Sudamérica*. Madrid: Isidoro Valcárcel Medina, autoedición del artista.
- Vidal, M., 1985. Barcelona 1960-1980. En: Cambalía, V; Giralt-Miracle, D.; Mercader, A.; Tous, R. (org.), 1985. *Barcelona – Paris – New York. El camí de dotze artistes catalans 1960-1980*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Catálogo de exposición.
- Vigo, E.A., 1969. Concrete su poema visual... *Diagonal Cero*, n.º 28, 20.
- Villares, L.D., 1981. Apresentação. En: FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1981j. *XVI Bienal de São Paulo. Catálogo Geral*. São Paulo: FBSP, 11-14. Catálogo de la bienal.
- Villares, L.D., 1983. Apresentação. En: FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1983. *17ª Bienal de São Paulo. Catálogo Geral*. São Paulo: FBSP, 3. Catálogo de la bienal.
- Wiarda, H.J., 1982. Iberia and Latin America: Reforging the Historic Link?. *International Journal*, 37(1), winter 1981/1982, 132-148.
- Wise, H. (org.), 1969. *TV as a Creative Medium*. Nueva York: Howard Wise Gallery. Catálogo de la exposición.
- Witker, J.; Valenzuela, E., 1982. El sistema monetario internacional contemporáneo. *Boletín Mexicano de Derecho Comparado*, n.º 43, 167-221.
- Yamagishi, H. (org.), 1976a. *Multimédia II*. São Paulo: MAC USP. Folleto-catálogo de la exposición.
- Yamagishi, H. (org.), 1976b. *Multimédia III*. São Paulo: MAC USP. Hoja de sala de la exposición. Disponible en el archivo del MAC USP: Carpeta FMACUSP_T_0038_003, documento 1_FMACUSP 0005_002_Multimedia III.
- Yáñez, L., 1984. Recuperación democrática y relaciones con Latinoamérica. *Afers internacionals*, n.º 3, primavera, 39-46.
- Youngblood, G., 1970. *Expanded Cinema*. Nueva York: P. Dutton & Co.
- Zanini, I., 1977. A arte dos não convencionais. *Folha de São Paulo*, 29 de abril de 1977. Disponible en el archivo del MAC USP: Carpeta FMACUSP_T_0038_003, documento 6_FMACUSP_T_0038_003_RJ 29041977.
- Zanini, W. , 1964. Problemas museológicos. En: Freire, C. (org.), 2013. *Walter Zanini. Escrituras críticas*. São Paulo: Annablume y MAC USP, 107-110. Publicado originalmente en *O Estado de São Paulo*, 4 de enero de 1964, Suplemento literário, 40.
- Zanini, W., 1969a. Os problemas da Bienal. En: Freire, C. (org.), 2013. *Walter Zanini. Escrituras críticas*. São Paulo: Annablume y MAC USP, 255-256.
- Zanini, W., 1969b. Introversão, extroverso do Museu de Arte Contemporânea. En: Freire, C. (org.), 2013. *Walter Zanini. Escrituras críticas*. São Paulo: Annablume y MAC USP, 112-114.
- Zanini, W., 1971a. S.n. [Presentación]. En: MAC USP, 1971. *5ª Exposição Jovem Arte Contemporânea*. São Paulo: MAC USP, s.p. Catálogo de exposición.

- Zanini, W., 1972. O museu e o artista. En: Freire, C. (org.), 2013. *Walter Zanini. Escrituras críticas*. São Paulo: Annablume y MAC USP, 115.
- Zanini, W., 1973. A nova JAC e seus critérios. En: MAC USP, 1973a. *Jovem Arte Contemporânea*. São Paulo: MAC USP, s.p. Catálogo de exposición.
- Zanini, W., 1974a. S.d. [Presentación]. En: MAC USP, 1974. *Oitava Exposição Jovem Arte Contemporânea*. São Paulo: MAC USP, s.p. Catálogo de exposición.
- Zanini, W., 1974b. *Introdução*. São Paulo: MAC USP. Archivo del MAC USP, documento "1_FMACUSP_T_0017_004_CatIntro", carpeta "FMACUSP_T_0017_002". Texto mecanografiado original del texto de introducción del catálogo.
- Zanini, W., 1981a. *O Projeto da XVI Bienal de São Paulo em andamento*. São Paulo: FBSP. Comunicado de prensa.
- Zanini, W., 1981b. *Introdução*. En: FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1981. *XVI Bienal de São Paulo. Catálogo Geral*. São Paulo: FBSP, 19-20. Catálogo de la bienal.
- Zanini, W., 1981c. A Bienal e os artistas incomuns. En: FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1981. *XVI Bienal de São Paulo. Arte Incomum*. São Paulo: FBSP, 7-8. Catálogo de la bienal.
- Zanini, W., 1983a. *Introdução*. En: FBSP (Fundação Bienal de São Paulo), 1983. *17ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: FBSP, 5-6. Catálogo de la bienal.
- Zanini, W., 1985. A arte postal na busca de uma nova comunicação internacional. En: Peccinini, D. (ed.), 1985. *ARTE novos meios/multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: FAAP, 81-82. Catálogo de exposición.
- Zuluaga, B., 1972a. "Esto no lo resiste mi hígado". *La Patria*, 3 de mayo de 1972.
- Zuluaga, B., 1972b. Críticos vs. Artistas. *La Patria*, 3 de mayo de 1972, 14.

Fuentes secundarias y posteriores al periodo de estudio

- Acciaiuoli, M. (org.) 2001. *KWY París 1958-1968*. Lisboa: Centro Cultural de Belém. Catálogo de exposición.
- Agudelo Restrepo, J.E., 2012. Un recuerdo de tres Bienales de Arte. *El Mundo*, 28 de diciembre de 2012. [en línea] Disponible en: <http://www.elmundo.com/portal/cultura/cultural/un_reuerdo_de_tres_bienales_de_arte.php> [Consultado 20 de agosto de 2018].
- Aguilar, G., 2016. El trazo de la vida: hecatombe de Alberto Greco. En: García, M.A.; Pacheco, M.E. (comp.), 2016. *Alberto Greco ¡Qué grande sos!*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 125-167.
- Airbus, 2019. *A380 – Innovation*. [en línea] Disponible en: <<https://www.airbus.com/aircraft/passenger-aircraft/a380/innovation.html>> [Consultado 18 de septiembre de 2019].
- AICA (Association Internationale des Critiques d'Art), s.d. *About the International Association of Art Critics AICA*. [en línea] Disponible en: <<https://aicainternational.news/about#/aica/>> [Consultado 15 de abril de 2020].
- AITA (Asociación Internacional de Transporte Aéreo). *The Founding of IATA*. [en línea] Disponible en: <<https://www.iata.org/about/Pages/history.aspx>> [Consultado 10 de septiembre de 2019].
- Albarrán, J., 2008. Del “desarrollismo” al “entusiasmo”: notas sobre el arte español en tiempos de transición. *Foro de Educación*, n.º 10, 167-184.
- Albarrán, J., 2012. *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Albarrán, J. (ed.), 2018. *ART NSICIÓN, TRA NSICIÓN. Arte y transición, 2ª edición revisada y ampliada*. Madrid: Brumaria.
- Albarrán, J., 2019. Repositioning Spanish Conceptualisms: New Institutionalism, Coloniality and the Contemporary. En: Aikens, N.; Orlando, S.; Lok, S.P.S. (ed.), 2019. *Conceptualism – Intersectional Readings, International Framings. Situating 'Black Artists & Modernism' in Europe*. Eindhoven: Van Abbemuseum, 352-368.
- Alberro, A.; Stimson, B. (ed.), 1999. *Conceptual Art: A Critical Antology*. Cambridge: The MIT Press.
- Alberro, A.; Buchmann, S. (ed.), 2006. *Art After Conceptual Art*. Viena: Generali foundation y The MIT Press
- Alberro, A.; Lamelas, D., 2016. “A Nomadic Life”: David Lamelas in Conversation with Alexander Alberro, Los Angeles, July 26-28, 2016. En: Herrera, M.J.; Newhouse, K. (ed.), 2016. *David Lamelas. A Life of Their Own*. Long Beach: University Art Museum, California State University, 152-171.
- Alexanco, J.L., 1997. A 25 años de los Encuentros de Pamplona. En: Francés, F.; Huici, F. (org.), 1997. *Los Encuentros de Pamplona, 25 años después*. Madrid: MNCARS, 9-11. Catálogo de exposición.
- Aliaga, J.V.; Cortés, J.M.G., 1990. *Arte Conceptual Revisado / Conceptual Art Revisited*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia.
- Almeida, A., 2008. *MITOS VADIOS. Uma experiênciã de arte de ação no Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tesina de posgrado.
- Alonso, R., 2002. Elogio de la Low Tech. En: Burbano, A.; Barragán, H. (ed.), 2002. *Hipercubo/ok. Arte, Ciencia y Tecnología en Contextos Próximos*. Bogotá: Universidad de los Andes y Goethe Institut.
- Alonso, R., 2005a. Art and Technology in Argentina: The Early Years. *Leonardo Electronic Almanac*. [en línea] 13(4), 16-23. Disponible en: <<https://www.leoalmanac.org/leonardo-electronic-almanac-volume-13-no-4-april-2005/>> [Consultado 17 de abril de 2019].
- Alonso, R., 2005b. *Hazañas y peripecias del video arte en Argentina*. [en línea] Disponible en: <<http://www.roalonso.net/es/videoarte/incaa.php>> [Consultado: 17 de abril de 2019].

- Alonso, R., 2008. Hacia una genealogía del vídeo argentino. En: Baigorri, L. (coord.), 2008. *Vídeo en Latinoamérica: Una historia crítica*. Madrid: Brumaria y AECID, 13-26.
- Alonso, R. (org.), 2011. *Sistemas, Acciones y Procesos. 1965-1975*. Buenos Aires: Fundación Proa. Catálogo de exposición.
- Álvarez, R. (coord.), 2017. *Entrevista / Clemente Padín*. [vídeo en línea] Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=oO1JGgIYsvI>> [Consultado 24 de abril de 2019].
- Alves Oliveira, R., 2001. Bienal de São Paulo. Impacto na cultura brasileira. *São Paulo em Perspectiva*, [en línea] 15(3), julio / septiembre. Disponible en: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392001000300004>> [Consultado 5 de mayo de 2019].
- Amaral, A., 1991. Nos anos 50: Alberto Greco em São Paulo. En: Amaral, A., 2006. *Textos do Trópico de Capricórnio - vol. 1. Artigos e ensaios (1980-2005): Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. São Paulo: Editora 34, 204-207.
- Amaral, A., 2004. León Ferrari: los años paulistas (1976 – ca. 1984). En: Giunta, A. (ed.), 2004. *León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2004*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 51-60.
- Amaral, A., 2006. *Textos do Trópico de Capricórnio - vol. 1. Artigos e ensaios (1980-2005): Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. São Paulo: Editora 34.
- Ancora, A., 2004. Bienais e salões: as poéticas das grandes exposições na década de 50. En: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004. *Anais do XXIV Colóquio CBHA*. [en línea] Belo Horizonte: Comitê Brasileiro da História da Arte, 2004, s.p. Disponible en: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/textos/12_angela_ancora.pdf> [Consultado 2 de agosto de 2018].
- André, C.; Rose, B., 2013. Carl André. *Interview Magazine*, [en línea] 14 de junio de 2013. Disponible en: <<https://www.interviewmagazine.com/art/carl-andre>> [Consultado 14 de mayo de 2019].
- Andrews, M., 2008. *Reduce Art Flights (RAF)*. [en línea]. Disponible en: <<https://reduceartflights.lttts.org/index.php>> [Consultado 24 de septiembre de 2019].
- Aparicio, M., 2017. Las prácticas artísticas durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985) y las prácticas artísticas durante la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Una perspectiva comparada. *Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales*, [en línea] 5(VIII), 12 de julio de 2017. Disponible en: <<https://iberoamericasocial.com/las-practicas-artisticas-la-dictadura-civico-militar-uruguaya-1973-1985-las-practicas-artisticas-la-dictadura-civico-militar-argentina-1976-1983-una-perspectiva-comparada/>> [Consultado 29 de abril de 2019].
- Appadurai, A., 1986. Introducción: las mercancías y la política del valor. En: Appadurai, A. (ed.), 1991 (1986). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Editorial Grijalbo, 19-88.
- Aranguru, N.; Trigueros, C. (ed.), 2011. *Caras B de la historia del vídeo arte en España / B Sides of the History of Video Art in Spain*. Salamanca: Mimadre ediciones. Catálogo de exposición.
- Arbulú, C., 2016. *Los catalanes de París: un análisis estético*. Madrid: Dykinson.
- Arca, E.; Jara, R. (coord.), 2018. *El Mañana fue Hoy. 21 años de videocreación y arte electrónico en el Perú*. Lima: Alta Tecnología Andina.
- Areán, T.; Montesinos, A.; Ossorno, M.H. (org.), 2015. *Archivo Ossorno, 1971-1975*. Madrid: Dosparedesy1puente Ediciones.
- Ariet, M.C., 2002. Che Guevara. Diversos modos de ver el mundo. En: CECG (Centro de Estudios Che Guevara), 2002. *Che fotógrafo*. La Habana y Valencia: Centro de Estudios Che Guevara, 13-17. Catálogo de exposición.
- Augaitis, D. (org.), 2011. *Muntadas. Entre / Between*. Madrid: MNCARS. Catálogo de exposición.
- Azam, M.; de Federico, A., 2014. Sociología del arte y análisis de redes sociales. *REDES – Revista hispana para el análisis de redes sociales*, 25(2), diciembre de 2014, 1-22.
- Azcona, J.M., 2019. Montoneros. En: Ríos, J.; Azcona, J.M. (org.), 2019. *Historia de las guerrillas en América Latina*. Madrid: Libros de la catarata, 187-215.
- Baigorri, L. (ed.), 2002. Vídeo: primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70. *Brumaria*, n.º 4. Número especial de la revista.

- Baigorri, L. (coord.), 2008. *Vídeo en Latinoamérica: Una historia crítica*. Madrid: Brumaria y AECID.
- Baklanoff, E.N., 1996. Spain's Economic Strategy toward the "Nations of Its Historical Community:" The "Reconquest" of Latin America?. *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, 38(1), spring, 105-127.
- Bal, M., 2009. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Baldessari, J.; Craig-Martin, M., 2007. Conversations between John Baldessari and Michael Craig-Martin. *Modern Painters*, summer 2007, 75-79.
- Baldessari, J.; Knight, C., 1992. The Early Years: An Interview with John Baldessari. En: Pardo, P.; Dean, R., 2012. *John Baldessari. Catalogue Raisonné. Volume One: 1956-1974*. New Haven y Londres: Yale University Press, 353-365.
- Banco Central do Brasil, 2004. *Dinheiro no Brasil*. Brasilia: Banco Central do Brasil.
- Barber, L., 1997. El juego de unos "encuentros". En: Francés, F.; Huici, F. (org.), 1997. *Los Encuentros de Pamplona, 25 años después*. Madrid: MNCARS, 13-15. Catálogo de exposición.
- Barbosa, A.M., s.d. *Ana Mae Barbosa*. [en línea] Disponible en: <<https://www.insea.org/ana-mae-barbosa>>. [Consultado 8 de agosto de 2020].
- Barisone, O.S., 2012. Vigo y la Expo Internacional Novísima Poesía/69 (CAV-ITDT, 1969) como materialización del intercambio. Posibilidades del concretismo. En: Basile, T.; Foffani, E., 2012. *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 7 al 9 de mayo de 2012, Actas*. [en línea] La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1569/ev.1569.pdf> [Consultado 19 de septiembre de 2019].
- Barreiro, P., 2009. *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*. Madrid: CSIC.
- Barreiro, P., 2013. La sombra de Marx. Vanguardia, ideología y sociedad en la crítica militante del segundo franquismo. En: Barreiro López, P.; Díaz Sánchez, J., 2013. *Crítica(s) de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*. Murcia: CENDEAC, 253-274.
- Barreiro, P., 2014. El giro sociológico de la crítica de arte durante el tardofranquismo. En: Carrillo, J.; Vindel, J. (ed.), 2014. *Desacuerdos 8*. Madrid: Centro José Guerrero-Diputación de Granada, MACBA, MNCARS y UNIA arteypensamiento, 16-36.
- Barreiro, P., 2018a. Vanguardia artística y realidad social. Una batalla por el significado del arte moderno. En: En: Albarrán, J. (ed.), 2018. *ART NSICIÓN, TRA NSICIÓN. Arte y transición, 2ª edición revisada y ampliada*. Madrid: Brumaria, 517-544.
- Barreiro, P., 2018b. ¿Vanguardia de la vanguardia? Crítica militante, teoría y cultura durante el tardofranquismo. En: Garolera, N.; Marí, A.; Mitrani, A. (ed.), 2018. *Els anys teòrics. Arts, literatura i crítica, 1962-1979*. Barcelona: Angle Editorial, 53-77.
- Barreiro, P. (ed.), 2019a. *Atlántico Frío. Historias transnacionales del arte y la política en los tiempos del Telón de Acero*. Madrid: Brumaria.
- Barreiro, P., 2019b. Un Vietnam en el campo de la cultura: objetos promiscuos en el arsenal de la guerrilla. En: Barreiro, P. (ed.), 2019. *Atlántico Frío. Historias transnacionales del arte y la política en los tiempos del Telón de Acero*. Madrid: Brumaria, 117-154.
- Barreiro, P.; Locker, T, 2014. Reinterpreting the Past. The Baroque Phantom during Francoism. *Bulletin of Spanish Studies*, 91(5), 715-734.
- Barreiro, P.; Martínez, F., (coord.), 2015. *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1979)*. Madrid: MNCARS.
- Barrera, C., 1997. Poder político, empresa periodística e profesionales de los medios en la transición española a la democracia. *Comunicación y sociedad*, [en línea] 10(2). Disponible en: <<http://dadun.unav.edu/handle/10171/8761>> [Consultado 29 de abril de 2019].
- Barriandos, J., 2013. *La idea del arte latinoamericano*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Tesis doctoral.
- Basbaum, R., 2006. Within the organic line and after. En: Alberro, A.; Buchmann, S. (ed.), 2006. *Art After Conceptual Art*. Viena: Generali foundation y The MIT Press, 87-100.
- Basbaum, R., 2008. V.C.P. - vivència crítica participante. *ARS*, [en línea] 6(11), 27-38. Disponible en:

- <<http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202008000100003> > [Consultado 15 de mayo de 2019].
- Basbaum, R., 2017. artes/vidas. *Poiésis*, [en línea] 18(29), 235-246. Disponible en: <<http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1829.235246>> [Consultado 15 de mayo de 2019].
- Battistozzi, A.M., 1992. La vida, una obra efímera. *Clarín*, 23 de abril de 1992, 2.
- Baudoin, T. (ed.), 2013. *18 fotografías y 18 historias. Bulegoa z/b con Isidoro Valcárcel Medina*. San Sebastián: If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution.
- Bauman, Z., 2000. *Modernidad líquida*. Reeditado en 2004. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Bazzano-Nelson, F., 2002. Contra viento y marea. *Mundo*, núm. 5, septiembre, 22-25.
- Beke, L.; Camnitzer, L.; Farver, J.; Weiss, R. (eds.), 1999. *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*. Nueva York: Queens Museum of Art. Catálogo de exposición.
- Belini, C., 2018. El Plan Prebisch de 1955, los dilemas del desarrollo argentino y las controversias en torno a los legados económicos del peronismo. *Revista de Indias*, [en línea] LXXVIII(273), 593-629. Disponible en: <<https://doi.org/10.3989/revindias.2018.018>> [Consultado 10 de septiembre de 2019].
- Bellour, R., 2009. *Entre Imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue.
- Beltrán, L.R., 2006. Rural Development and Social Communication: Relationships and Strategies. En: Gumucio-Dagron, A.; Tufte, T. (eds.), 2002. *Communication for Social Change Anthology: Historical and Contemporary Readings*. New Orange: Communication for Social Change Consortium, 76-87.
- Bercht, F.; Ferrer, E.; Rasmussen, W., (eds.), 1993a. *Latin American Artists of the Twentieth Century*. Nueva York: MOMA y Harry N. Abrams, Inc. Catálogo de exposición.
- Betancur, P. (org.), 2006. *Clemente Padín*. Montevideo: Banco Central del Uruguay y Premio Figari. Catálogo de exposición.
- Binder, P.; Camnitzer, L.; Haupt, G., 2002. Luis Camnitzer: Interview. *Details*. [en línea] Disponible en: <<http://universes-in-universe.de/car/documenta/11/bhf/e-camnitzer-2.htm>> [Consultado 29 de abril de 2019].
- Bleus, G., 1998. Fax Art. En: Sousa, P. (coord.), 2010. *Mail Art. La Red Eterna*. Sestao y Barcelona: La última puerta a la izquierda y Merz Mail, 111-114.
- Blom, I., 2016. *The Autobiography of Video. The Life and Times of a Memory Technology*. Berlín: Sternberg Press.
- BM (Banco Mundial), 2019. *El Grupo Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional (FMI)*. [en línea] Disponible en: <<https://www.bancomundial.org/es/about/history/the-world-bank-group-and-the-imf>> [Consultado 10 de septiembre de 2019].
- Boeing, 2018a. *Model 377 Stratocruiser Commercial Transport*. [en línea] Disponible en: <<http://www.boeing.com/history/products/model-377-stratocruiser.page>> [Consultado 29 de julio de 2018].
- Boeing, 2018b. *707/720 Commercial Transport*. [en línea] Disponible en: <<http://www.boeing.com/history/products/707.page>> [Consultado 29 de julio de 2018].
- Boeing, 2018c. *747 Commercial Transport/YAL-1*. [en línea] Disponible en: <<http://www.boeing.com/history/products/747.page>> [Consultado 29 de julio de 2018].
- Bolter, J.D.; Grusin, R., 2000. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press.
- Bonet, E.; Echevarría, G.; Mercader, A.; Palacio, M., 1987. *Cronología del video español*. En: CARS, 1987. La imagen sublime. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 129-152.
- Bonet, E., 1988. Background / Foreground. Un trayecto por la obra de Muntadas. En: Alonso, R. (comp.), 2002. *Muntadas. Con/Textos*. Buenos Aires: Ediciones Simurg y Cátedra La Ferla (UBA), 13-49.
- Bonet, E., 1997. TV or not TV?. *Zehar*, n.º 33, primavera, 34-38.
- Bonet, E.; Rossell, B., 2010. El Atrapafilms: imágenes que escapan de la jaula. En: Plasencia, C. (ed.), 2010. *Paralelo Benet Rossell*. Barcelona: MACBA, 149-163. Catálogo de exposición.

- Bonet, E., 2014. *Escritos de vista y oído*. Barcelona: MACBA.
- Bonet, E. (ed.), 2017a. *Video Writings by Artists (1970 – 1990)*. Barcelona: Loop Festival y Mouse Publishing.
- Bonet, E., 2017b. Videology/Videography: On the Practice and Medium of Video. En: Bonet, E. (ed.), 2017. *Video Writings by Artists (1970 – 1990)*. Barcelona: Loop Festival y Mouse Publishing, 4-13.
- Bonet, J.M., 1990. Una década complicada. En: García-Ramos Sánchez, P.; Macua de Aguirre, J.I (coord.), 1990. *Madrid. El arte de los 60*. Madrid: Consejería de Cultura, Dirección de Patrimonio Cultural, 109-114. Catálogo de exposición.
- Bonet, J.M., 2005. Tributo al Ángel Crespo crítico de arte. En: Piedra, A.; Aires, C.M., (coord.) 2005. *Ángel Crespo. Con el tiempo, contra el tiempo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 215-219.
- Bourdieu, P., 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Reeditado en 2011. Barcelona: Anagrama.
- Bourel, M.; Froment, J.L. (org.), 1988. *Art Conceptuel I*. Burdeos: CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux. Catálogo de exposición.
- Bozal, V., 2013. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. II. 1940-2010*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Brea, J.L., 1989. *Before and After the Enthusiasm / Antes y después del entusiasmo, 1972-1992*. Amsterdam: SDU Publishers. Catálogo de exposición.
- Bremer, M., 2015. Modes of Making Art History. Looking Back at documenta 5 and documenta 6. *Stedelijk Studies*, [en línea] Issue #2, spring 2015. Disponible en: <<http://stedelijkstudies.com/journal/modes-of-making-art-history/>> [Consultado 20 de mayo de 2019].
- Brett, G. (ed.), 2009. *Cildo Meireles*. Barcelona: MACBA. Catálogo de exposición.
- Bu, L., 1999. Educational Exchange and Cultural Diplomacy in the Cold War. *Journal of American Studies*, 33(3), 393-415.
- Bu, L., 2003. *Making the World Like US: Education, Cultural Expansion, and the American Century*. Westport: Praeger.
- Buccellato L. (coord.), 1987. *Greco / Santantonín*. Buenos Aires: Fundación San Telmo. Catálogo de exposición.
- Buccellato, L.; Muntadas, A., 2006. Conversación con Antoni Muntadas. En: Fundación Telefónica, 2007. *Muntadas. Bs.As.* Buenos Aires: Fundación Telefónica. Catálogo de exposición.
- Buchloh, B., 1989. From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some aspects of Conceptual Art 1962-1969). En: MAM VP (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), 1989. *L'Art Conceptuel, une perspective*. París: Société des Amis du Musée d'Art Moderne, 41-53.
- Buchloh, B., 1997. Structure, Sign and Reference in the Work of David Lamelas. En: Marí, B. (org.), 1997. *David Lamelas. A New Refutation of Time*. Düsseldorf: Kunstverein München y Witte de With, 121-149. Catálogo de exposición.
- Buffone, X., 2004. Los expedientes Glusberg. *Ramona*, [en línea] 38, marzo de 2004, 56-85. Disponible en: <<http://70.32.114.117/cgi-bin/library?e=q-01000-00---off-0revista--00-1--0-10-0---0---0prompt-10-TX--4-----0-1l--11-es-150---30-about-buffone--00-1-1-00-0-0-11-1-0utfZz-8-00-&a=d&c=revista&srp=0&srn=0&cl=search&d=HASHa1034325b06997e3fe3afb>> [Consultado 13 de febrero de 2020].
- Buntinx, G., 1995. The Power and the Illusion: Aura, Lost and Restored in the 'Peruvian Weimar Republic' (1980-1992). En: Mosquera, G. (ed.), 1995. *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres: International Visual Arts (inIVA), 299-326.
- Buntinx, G. (dir.), 2005. *E.P.S. Huayco. Documentos*. [en línea] Lima: Institut français d'études andines. Disponible en: <<http://books.openedition.org/ifea/4716>> [Consultado 26 de abril de 2020].
- Buren, D., 2007. The Function of the Studio Revisited. En: Hoffmann, J. (ed.), 2012. *The Studio*. Cambridge y Londres: The MIT Press y Whitechapel Gallery, 90-91.
- Butler, C., 2012. *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Number Shows 1969-1974*. Londres:

Afterall Books.

- Cabañas Bravo, M., 1991. *La primera bienal hispanoamericana de arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral.
- Cabañas Bravo, M., 1996. *La política artística del franquismo. El hito de la bienal hispanoamericana de arte*. Madrid: CSIC.
- Calderón, M.T.; Restrepo, I. (ed.), 2010. *Colombia 1910-2010*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia y Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.
- Calirman, C., 2014. *Arte brasileira na ditadura militar. Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Réptil Editora.
- Camnitzer, L., 2009a. *De la Coca-Cola al Arte Boludo*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Camnitzer, L., 2009b. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: Cendeac.
- Camnitzer, L., 2010. Cronología. En: Herzog, H.M.; Steffen, K. (ed.), 2010. *Luis Camnitzer*. Zurich: Daros Museum, 14-29. Catálogo de exposición.
- Campal, J.L., 1995. Unas escuetas notas sobre electrografía y Copy-Art. En: Sousa, P. (coord.), 2010. *Mail Art. La Red Eterna*. Sestao y Barcelona: La última puerta a la izquierda y Merz Mail, 132-134.
- Cañellas, A., 2014. Las políticas del Instituto de Cultura Hispánica, 1947-1953. *Historia Actual Online*, [en línea] núm. 33, invierno, 77-91. Disponible en: <<https://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/hao/article/view/970>> [Consultado 20 de octubre de 2019].
- CAPES (Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior), 2019. *História e missão*. [en línea] Disponible en: <<http://www.capes.gov.br/historia-e-missao>> [Consultado: 20 de febrero de 2018].
- Carlos, I. (org.), 1998. *Eugenio Dittborn. Pinturas aeropostais*. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea. Catálogo de exposición.
- Carlsson, U., 2005. El Informe MacBride, visto en perspectiva. *Quaderns del CAC*, n.º 21, enero-abril de 2005, 59-63.
- Carnevale, G.; Expósito, M.; Mesquita, A.; Vindel, J., 2015. *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde*. Madrid: Red de Conceptualismos del Sur, MNCARS y Ocho Libros Editores.
- Carrillo, J.; Estella, I. (ed.), 2004. *Desacuerdos 1*. Barcelona: Actar, Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA y UNIA arteypensamiento.
- Carrillo, J.; Estella, I.; García-Merás, L. (ed.), 2005. *Desacuerdos 3*. Granada, Barcelona, Sevilla: Centro José Guerrero-Diputación de Granada, MACBA, y UNIA arteypensamiento.
- Carrillo, J.; Estella, I.; García-Merás, L. (ed.), 2007. *Desacuerdos 4*. Madrid: Centro José Guerrero-Diputación de Granada, MACBA, y UNIA arteypensamiento.
- Carrillo, J., 2011. Record and Discord: Regarding the Narratives of Spanish Art in the 1960s and 1970s. En: MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), 2011b. *From Revolt to Postmodernity*. Madrid: MNCARS, 51-75. Catálogo de exposición.
- Carrillo, J.; Vindel, J. (ed.), 2014. *Desacuerdos 8*. Madrid: Centro José Guerrero-Diputación de Granada, MACBA, MNCARS y UNIA arteypensamiento.
- Carrillo, J., 2018. Sin transición: reescritura de las prácticas conceptuales dentro y fuera del museo. En: Albarrán, J. (ed.), 2018. *ART NSICIÓN, TRA NSICIÓN. Arte y transición, 2ª edición revisada y ampliada*. Madrid: Brumaria, 677-688.
- Carvajal, F.; Longoni, A.; Vindel, J., 2012. Socialización del arte. En: Red de Conceptualismos del Sur (org.), 2012. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en Latinoamérica*. Madrid: MNCARS, 226-235. Catálogo de exposición.
- Carvajal, F.; Dávila, M.; Tapia, M. (ed.), 2019. *Archivos del común II: el Archivo Anómico*. [en línea] Madrid: Ediciones Pasafronteras, Red Conceptualismos del Sur. Disponible en: <<https://redcsur.net/es/2019/12/30/libro-archivos-del-comun-ii-el-archivo-anomico/>> [Consultado 25 de abril de 2020].
- Casa de Cultura Mário Quintana, 1995. *Espaço N.O. 1979-1982. Exposição documental*. Porto Alegre: Casa de Cultura Mário Quintana. Catálogo de exposición.

- Castaños Alés, E., 2000. *Los orígenes del arte cibernético en España. El seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1968-1973)*. [en línea] Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-origenes-del-arte-cibernetico-en-espana-el-seminario-de-generacion-automatica-de-formas-plasticas-del-centro-de-calculo-de-la-universidad-de-madrid-19681973--0/>> [Consultado 12 de abril de 2019].
- Castells, M., 1996. *The Rise of the Network Society*. Reeditado en 2010. Malden y Oxford: Wiley-Blackwell.
- Castro, J., 2015. Estados Unidos y la guerra por el desarrollo: el control de la natalidad en Chile, 1960-1970. *Revista Complutense de Historia de América*, 41, Dossier: El modelo de modernización 'estadounidense' y sus efectos en España y América Latina, 95-120.
- CEA (Conferencia de Ejércitos Americanos), 2012. *Historia y evolución*. [en línea] Disponible en: <<https://www.redcea.com/about/SitePages/History.aspx>> [Consultado 8 de agosto de 2018].
- CEHOPU (Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo), 2006. *Índice de instituciones y personas*. [en línea] Disponible en: <<http://www.cephopu.cedex.es/cfc/indices/instindx.htm>> [Consultado 25 de febrero de 2019].
- Centro Virtual de Arte Argentino del Centro Recoleta, s.d. *Índice de biografías / Carlos Ginzburg. Biografía*. [en línea] Disponible en: <http://cvaa.com.ar/03biografias/3_bios_g1.php> [Consultado 17 de abril de 2019].
- CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe), s.d. *Acerca de la CEPAL*. [en línea] Disponible en: <<https://www.cepal.org/es/acerca>> [Consultado 19 de septiembre de 2019].
- Chakrabarty, D., 2000. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
- Charalambos, G., 2000. *Historia del videoarte en Colombia*. [en línea] Disponible en: <<http://bitio.net/vac>> [Consultado 20 de abril de 2018].
- Chaves Barcellos, V., 2013. Arte pública: um conceito expandido. En: Chaves Barcellos, V. (org.), 2013. *Julio Plaza. Poética/Política*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 48-59. Catálogo de exposición.
- Child, D., 2019. *Working Aesthetics. Labour, Art and Capitalism*. Nueva York: Bloomsbury.
- Claus, J., 1988. The Electronic Bauhaus: Gestalt Technologies and the electronic Challenge to Visual Art. *Leonardo*, suplemento sobre "Electronic Art", 13-18.
- Clifford, J., 1997. *Routes: Travel and Translation in the Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press.
- CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), s.d. *A Criação*. [en línea] Disponible en: <<http://cnpq.br/a-criacao/>> [Consultado 20 de febrero de 2018].
- Combalia, V., 1993. P. Parcerías (ed.), Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980... *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 1. [El error en el apellido de Pilar Parcerisas se encuentra en el original].
- Combalía, V., 2005. El arte conceptual español en el contexto internacional. En: MNCARS, 2005. *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*. Madrid: MNCARS, 20-35. Catálogo de exposición.
- Comer, S., 2005. David Lamelas: The Limits of Documentary. *Afterall*, 11, Spring-Summer, 106-114.
- Condé, S., 2001. The Fractal Artist. *Leonardo*, 34(1), 3-10.
- Condee, N., 2008. From Emigration to E-migration: Contemporaneity and the Former Second World. En: Condee, N.; Enwezor, O.; Smith, T. (eds.), 2008. *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham y Londres: Duke University Press, 235-249.
- Corbeira, D., 2018. Arte y militancia en (la) transición. En: Albarrán, J. (ed.), 2018. *ART NSICIÓN, TRAN NSICIÓN. Arte y transición, 2ª edición revisada y ampliada*. Madrid: Brumaria, 197-254.
- Corbeira, D.; Expósito, M.; Marchán, S., 2004. Simón Marchán. Extractos de la entrevista realizada por Darío Corbeira y Marcelo Expósito. En: Carrillo, J.; Estella, I. (ed.), 2004. *Desacuerdos 1*. Barcelona: Actar, Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA y UNIA arteypensamiento, 140-143.
- Crary, J., 2008 (1990). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC.

- Craven, D., 2002. *Art and Revolution in Latin America. 1910-1990*. Reeditado en 2006. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Cytlak, K., 2018. Hacia el arte latinoamericano globalizado. La auto-invencción del CAYC -Centro de Arte y Comunicación- desde la perspectiva transmoderna y transregional. *Revista de Estudios Globales & Arte Contemporáneo*, [en línea] 5(1), 53-85. Disponible en: <<http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/regac2018.1.04/28365>> [Consultado 10 de marzo de 2020].
- Dacosta Kaufmann, T., 2004. *Toward a Geography of Art*. Chicago: The Chicago University Press.
- Danzker, J.A.B., 2011. Private / public in a time of lead. En: Augaitis, D. (ed.), 2011. *Muntadas. Entre / Between*. Madrid: MNCARS, 86-94. Catálogo de exposición.
- Davis, F., 2008. El conceptualismo como categoría táctica. *Ramona*, [en línea], 3 de julio de 2008. Disponible en: <<http://www.ramona.org.ar/node/21556>> [Consultado 18 de mayo de 2019].
- Davis, F., 2012. *Luis Pazos. El "fabricante de modos de vida"*. Acciones, cuerpo, poesía. Buenos Aires: Document-Art.
- Davis, F., 2013. *Horacio Zabala, desde 1972*. Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero. Catálogo de exposición.
- Davis, F., 2014a. *El flâneur puto. Las poéticas y políticas de la deriva en Alberto Greco*. [en línea]. Disponible en: <https://www.academia.edu/9763394/El_fl%C3%A2neur_puto._Las_po%C3%A9ticas_y_pol%C3%ADticas_de_la_deriva_en_Alberto_Greco._2014> [Consultado 31 de julio de 2018]. Ponencia para las III Jornadas de Investigación sobre desobediencias sexuales, prácticas artísticas y agenciamientos colectivos. ¿Qué nos ofrece la vergüenza? celebradas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, La Plata, 26 de septiembre de 2014.
- Davis, F., 2014b. Tráficos y torsiones queer/cuir en el arte: cuerpos, contraescrituras. *Errata*, [en línea] #12: Disidencias sexuales. Disponible en: <<http://revistaerrata.gov.co/contenido/traficos-y-torsiones-queercuir-en-el-arte-cuerpos-contraescrituras>> [Consultado 31 de julio de 2018].
- Davis, F.; Longoni, A., 2013. Cuidado con la pintura. En: Longoni, A. (ed.), 2013. *Doscientos años de pintura argentina, vol. III*. Buenos Aires: Banco Hipotecario.
- Davis, F.; Nogueira, F., 2010. «La nueva poesía y las redes alternativas. Entrevista a Clemente Padín por Fernando Davis y Fernanda Nogueira. *Errata*, [en línea] #2: La escritura del arte. Disponible en: <<http://revistaerrata.gov.co/edicion/errata2-la-escritura-del-arte>> [Consultado 31 de julio de 2018].
- Davies, R.E.G., 2011. *Airlines of the Jet Age: A History*. [libro electrónico]. Disponible en: <<https://www.amazon.es/Airlines-Jet-Age-G-Davies/dp/0978846087>> [Consultado: 25 de febrero de 2019].
- Dávila, M., 2011. ¿Es una obra, o es un documento? El Centro de Estudios y Documentación del MACBA. En: Centre d'Art La Panera, 2011. *Impasse 10. Libros de artista, ediciones especiales, revistas objetuales, proyectos editoriales, ediciones independientes, publicaciones especiales, ediciones limitadas, autoediciones, ediciones de artista, publicaciones digitales...* Lleida: Ajuntament de Lleida y Centre d'Art La Panera, 300-309.
- De Campos, A., 2013. Poesía "entre": de Poemóviles a Reduchamp. En: Chaves Barcellos, V. (org.), 2013. *Julio Plaza. Poética/Política*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 78-85. Catálogo de exposición.
- De la Torre, B.; Prieto, I. (ed.), 2011. *VideoStorias*. Vitoria: Artium. Catálogo de exposición.
- De Llano Neira, P., 2016. Puntos de fuga: David Lamelas y su búsqueda de una práctica inimaginable en la esfera de lo estético. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 28, 207-228.
- De Miranda, F.T; Caldas, P., 2010. *Economia brasileira*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.
- De Nieves, J. (org.), 2010a. *Isidoro Valcárcel Medina. Dentro del tiempo*. Montevideo: Centro Cultural de España en Montevideo. Catálogo de exposición.
- De Nieves, J., 2010b. La obra por los suelos. En: De Nieves, J. (org.), 2010. *Isidoro Valcárcel Medina. Dentro del tiempo*. Montevideo: Centro Cultural de España en Montevideo, 9-16. Catálogo de exposición.
- De Sousa Santos, B.; Meneses, M.P. (eds.), 2014. *Epistemologías del sur (Perspectivas)*. Madrid: Akal.
- Del Valle, A., 2007. La fiesta del no-objetualismo. Polémicas sobre arte contemporáneo en América Latina.

- En: Sierra, A. (coord.), 2011. *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Medellín: Alcaldía de Medellín, 33-71.
- Debeusscher, J., 2017. Sitting together. Parallel Chronologies of Coincidences in Eastern Europe. *ArtMargins*, [en línea] 26 de mayo de 2017, s.p. Disponible en: <<https://artmargins.com/sitting-together/>> [Consultado 10 de febrero de 2020].
- Debeusscher, J.; Santa Olalla, P., 2018. *Exposiciones de arte correo en el Estado Español, 1973-1981*. [en línea] Disponible en: <<https://modernidadesdescentralizadas.com/gis/exposiciones-de-arte-correo-en-el-estado-espanol-1973-1981/>> [Consultado 15 de abril de 2019].
- Degot, E., 2012. Performing Objects, Narrating Installations: Moscow Conceptualism and the Rediscovery of the Art Object. En: Groys, B. (ed.), 2012. *Moscow Symposium: Conceptualism Revisited*. Berlin: Sternberg Press.
- Delgado Gómez-Escalonilla, L., 2012. Objetivo: atraer a las élites. Los líderes de la vida pública y la política exterior norteamericana en España. En: Niño, A.; Montero, J.A. (eds.), 2012. *Guerra Fría y propaganda. Estados Unidos y su cruzada cultural en Europa y América Latina*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 237-273.
- Delgado, F.G.; Romero, J.C. (orgs.), 2005. *El arte correo en Argentina*. Buenos Aires: Arte Correo Vórtice.
- Derrida, J., 1995. Archive Fever. A Freudian Impression. *Diacritics*, 25(2), summer, 9-63.
- Díaz, E., 2018. We Are All Aliens. *e-flux Journal*, [en línea] #91, May. Disponible en: <<https://www.e-flux.com/journal/91/197883/we-are-all-aliens/>> [Consultado 20 de noviembre de 2018].
- Díaz Cuyás, J. (org.), 2002. *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Barcelona, Murcia y Granada: Fundación Tàpies, Dirección de proyectos e iniciativas culturales de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Centro José Guerrero.
- Díaz Cuyás, J.; Pardo, C., 2004. Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español. En: Carrillo, J.; Estella, I. (ed.), 2004. *Desacuerdos 1*. Barcelona: Actar, Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA y UNIA artepensamiento, 17-74.
- Díaz Cuyás, J., 2009. Literalismo y carnavalización en la última vanguardia. En: Díaz Cuyás, J.; Pardo, C.; Pujals, E. (org.), 2009. *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: MNCARS, 16. Catálogo de exposición.
- Díaz Cuyás, J., 2010. El carnaval de la comunicación. *Carta*, [en línea] n.º 1, Primavera-Verano 2010, 78-79. Disponible en: <<https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/revista#numero-1>> [Consultado 13 de marzo de 2020].
- Díaz Cuyás, J.; Pardo, C.; Pujals, E. (org.), 2009. *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: MNCARS. Catálogo de exposición.
- Díaz Sánchez, J., 2005. Sobre la recepción del 'pop art' en España. En: Cabañas Bravo, M. (coord.), 2005. *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Madrid: CSIC, 495-504.
- Díaz-Geada, A.; Lanero, D., 2015. Modelos de modernización para el desarrollismo: el influjo de las propuestas estadounidenses en el Servicio de Extensión Agraria (1955-1975). *Revista Complutense de Historia de América*, 41, Dossier: El modelo de modernización 'estadounidense' y sus efectos en España y América Latina, 71-94.
- Díez, M., 2005. La Unesco a la prensa internacional (1974-1984). *Quaderns del CAC*, n.º 21, enero-abril de 2005, 141-150.
- Dolinko, S., 2014. Entre Buenos Aires y Montevideo, la circulación del grabado de Antonio Berni en los años sesenta. *Artelogie*, 6, 1-15. [en línea] Disponible en: <<https://doi.org/10.4000/artelogie.1338>> [Consultado 6 de marzo de 2020].
- Dumont, J.; Fléchet, A., 2014. Brazilian Cultural diplomacy in the Twentieth Century. *Revista Brasileira de História*, 34(67). [en línea] Disponible en: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882014000100010>> [Consultado 2 de agosto de 2018].
- EAI (Electronic Arts Intermix), 2020. *History*. [en línea]. Disponible en: <<http://www.eai.org/webpages/28>> [Consultado 26 de diciembre de 2019].
- ECOSOC (Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas), s.d. *Órganos subsidiarios del ECOSOC*.

[en línea] Disponible en: <<https://www.un.org/ecosoc/es/content/subsidiary-bodies-ecosoc>> [Consultado 10 de septiembre de 2019].

- Elkins, J., 2002. *Stories of Art*. New York: Routledge.
- Enwezor, O., 2009. Política de disgregación: Notas sobre las Inserções em circuitos ideológicos de Cildo Meireles. En: Brett, G. (ed.), 2009. *Cildo Meireles*. Barcelona: MACBA, 68-73. Catálogo de exposición.
- Escudero, M.A., 1994. *El Instituto de Cultura Hispánica*. Madrid: Mapfre.
- Estella, I.; Bonet, E., 2007. Entrevista a Eugeni Bonet. En: Carrillo, J.; Estella, I.; García-Merás, L. (ed.), 2007. *Desacuerdos 4*. Madrid: Centro José Guerrero-Diputación de Granada, MACBA, y UNIA arteypensamiento, 203-218.
- Estella, I., 2007. Cuando las actitudes devienen norma. Institucionalizaciones del vídeo en el Estado español. En: Carrillo, J.; Estella, I.; García-Merás, L. (ed.), 2007. *Desacuerdos 4*. Madrid: Centro José Guerrero-Diputación de Granada, MACBA, y UNIA arteypensamiento, 96-108.
- Estrada, L., 2004. *Arte Actual. Diccionario de Términos, Conceptos y Tendencias*. Medellín: L. Vieco E Hijos.
- Fagone, V., 1990. *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*. Milán: Giangiacomo Feltrinelli Editore.
- Fernández, O., 2009. *Uses of Conceptualism in Latin American Art Historiography*. [en línea] Disponible en: <https://www.academia.edu/43070495/Uses_of_Conceptualism_in_Latin_American_Art_Historiography> [Consultado 20 de diciembre de 2019]. Ponencia presentada en el Transnational Latin American Art from 1950 to the Present Day. 1st International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars, en The University of Texas, Austin.
- Fernández Guerra, J., 2010. El resto es silencio. *Carta*, [en línea] n.º 1, Primavera-Verano 2010, 80-81. Disponible en: <<https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/revista#numero-1>> [Consultado 13 de marzo de 2020].
- Fernández Uribe, C.A.; Arango Restrepo, S.S.; Gutiérrez Gómez, A.C.; Aguirre Restrepo, L.A., 2015. *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia*. Medellín: Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.
- Ferrer, A. 2004. *La economía argentina. Desde sus orígenes hasta principios del siglo XXI*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Fico, C., 2016. *História do Brasil contemporâneo da morte de Vargas aos dias atuais*. São Paulo: Editora Contexto.
- Figuroa, C., 2018. Arte digital latinoamericano, una historia por contar. *Revista Casa de las Américas*, n.º 290, enero-marzo, 142-147.
- Foreign Relations of the United States, 2004. *Memorandum From Gordon Chase of the National Security Council Staff to the President's Special Assistant for National Security Affairs (Bundy), 1964-1968, Volumen XXXI, South and Central America; Mexico, documento n.º 185*. [en línea] Disponible en: <<https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1964-68v31/d185>> [Consultado 12 de septiembre de 2019].
- Foster, H., 1996. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Reeditado en 2001. Madrid: Akal.
- Foster, H.; Krauss, R.; Bois Y.A.; Buchloh, B., 2004. *Art since 1900. Modernism Antimodernism Postmodernism*. Londres: Thames & Hudson.
- Francés, F.; Huici, F. (org.), 1997. *Los Encuentros de Pamplona, 25 años después*. Madrid: MNCARS. Catálogo de exposición.
- Frank, P., 2008. Ken Friedman: A Life in Fluxus. En: Crawford, H. (ed.), 2008. *Artistic Bedfellows: Histories, Theories and Conversations in Collaborative Art Practices*. Lanham: University Press of America, 145-186.
- Freire, C., 1999. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras y MAC USP.
- Freire, C. (ed.), 2006. *Paulo Bruscky. Arte, arquivo e utopia*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco (CEPE).
- Freire, C., 2011a. La red en exposición: Prospectiva'74. *Índex. Investigación artística, pensamiento y educación*, n.º 2, otoño de 2011, 8-11.

- Freire, C., 2011b. Apuntes sobre el arte subterráneo en Latinoamérica en los años 1960-1970. En: Alonso, R. (org.), 2011. *Sistemas, Acciones y Procesos. 1965-1975*. Buenos Aires: Fundación Proa, 42-48. Catálogo de exposición.
- Freire, C. (org.), 2012. “*Não faço filosofia, senão vida*”. *Isidoro Valcárcel Medina no MAC USP*. São Paulo: MAC USP.
- Freire, C. (org.), 2013a. *Walter Zanini. Escrituras críticas*. São Paulo: Annablume y MAC USP.
- Freire, C., 2013b. Museus e poetas concretos em três tempos | Julio Plaza em dois tempos. En: Chaves Barcellos, V. (org.), 2013. *Julio Plaza. Poética/Política*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 60-75. Catálogo de exposición.
- Freire, C.; Longoni, A. (org.), 2009. *Conceitualismos do Sul / Conceptualismos del Sur*. São Paulo: Annablume Editora.
- Freitas, A., 2013. *Arte de guerrilha. Arte e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Frigerio, S., 2016. Cronología de exposiciones. En: García, M.A.; Pacheco, M.E. (comp.), 2016. *Alberto Greco ¡Qué grande sos!*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 275-304.
- Funari, P.P.; Salerno, M.A.; Zarankin, A. (ed.), 2009. *Memories from Darkness. Archaeology of Repression and Resistance in Latin America*. Nueva York, Dordrecht, Heidelberg, Londres: Springer.
- Fundación Rodríguez (ed.), 2010. *En torno a en torno al vídeo*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz.
- Furió, V., 2000. *Sociología del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Furió, V., 2012. *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona Servei de Publicacions.2012
- García, A. C., 2008. El video en el espacio: un nuevo espacio de sentido. Video, esculturas, objetos e instalaciones. En: La Ferla, J. (comp.), 2008. *Historia crítica del vídeo argentino*. Buenos Aires: MALBA y Espacio Fundación Telefónica, 67-92.
- García Canclini, N., 1989. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Reeditado en 2012. Barcelona: Paidós.
- García Canclini, N., 1999. *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós.
- García de las Heras, M., 2019. La reacción contrainsurgente de las dictaduras militares en América Latina: la Operación Cóndor. En: Ríos, J.; Azcona, J.M. (org.), 2019. *Historia de las guerrillas en América Latina*. Madrid: Libros de la catarata, 265-284.
- Garrido, A., 2007. Centro y periferia como fenómeno sociológico en arte: el caso Di Tella. *Quintana*, n.º 6, 183-197.
- Gilardet, B., 2014. L'Action de François Mathey au prisme de trois critiques d'art. *Critique d'Art*, [en línea] núm. 42. Disponible en: <<http://journals.openedition.org/critiquedart/13591>> [Consultado 31 de julio de 2018].
- Giunta, A., 1995. Hacia las “nuevas fronteras”: Bonino entre Buenos Aires, Rio de Janeiro y Nueva York. En: CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Artes), 1995. *El Arte entre lo Público y lo Privado. VI Jornadas de Teoría de Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA, 277-284.
- Giunta, A., 1998. Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre arte destructivo y Ezeiza es Trelew. *Razón y Revolución*, núm. 4, otoño.
- Giunta, A., 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Giunta, A. (ed.), 2004. *León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2004*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.
- Glondys, O., 2012. *La guerra fría cultural y el exilio republicano español: Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura (1953-1965)*. Madrid: CSIC.
- Glondys, O., 2015. El Congreso por la Libertad de la Cultura y su apoyo a la disidencia intelectual durante

- el franquismo. *Revista Complutense de Historia de América*, 41, Dossier: El modelo de modernización 'estadounidense' y sus efectos en España y América Latina, 121-146.
- Godfrey, T., 1998. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon Press Limited.
- Gómez Bedate, P.; Vargas de Carvalho, A., 2013. Entrevista con Pilar Gómez Bedate. En: Vargas de Carvalho, A., 2013. *Presença do poeta João Cabral de Melo Neto na Espanha: Relações literárias e em outros âmbitos da cultura*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 451-460.
- González, C., 2017. *David Lamelas. Time as Activity (1969-2017)*. Madrid: MNCARS. Programa de las proyecciones.
- González Vera, M., 2016. Archivos del Terror del Paraguay: Velos que desnudan la dictadura stronista. En: FASIC (Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas), 2016. *Archivos y memoria de la represión en América Latina (1973-1990)*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 85-106.
- Gormand, C., 1993. *L'industrie aéronautique et spatiale. Logique économique – Logique de marché*. París: Éditions L'Harmattan.
- Grandas, T., 2011. La poètica de la resistència. En: Grandas, T. (org.), 2011. *En el laberint. Àngels Ribé 1969-1984*. Barcelona: MACBA, 11-29. Catálogo de exposición.
- Granell, E., 2000. La cara invisible del dado. Crónica del grupo DAU al Set. Barcelona 1948-1953. *DC Revista de crítica arquitectònica*, n.º 4, 24-34.
- Groenenboom, R. (org.), 2006. *Galeria Cadaqués. Obres de la col·lecció Bombelli*. Barcelona: MACBA. Catálogo de exposición.
- Grossmann, M. (coord.), 2018. Entrevista com Walter Zanini: formação de um sistema de arte contemporânea no Brasil. *Fórum Permanente*, [en línea] agosto 2018. Disponible en: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/entrevistas-1/notas-de-rodape-da-entrevista-com-walter-zanini> [Consultado 20 de febrero de 2019].
- Groys, B., 2008. The Topology of Contemporary Art. En: Condee, N.; Enwezor, O.; Smith, T. (eds.), 2008. *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham y Londres: Duke University Press, 71-80.
- Guasch, A.M., 1985. *Arte e Ideologia en el País Vasco, 1940-1980*. Reeditado en 2018. Madrid: Akal.
- Guasch, A.M., 2000. *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Reeditado en 2016. Madrid: Alianza Editorial.
- Guasch, A.M., 2009. *El arte del siglo XX a través de sus exposiciones, 1945-2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Guasch, A.M., 2016. *El arte en la era de lo global 1989-2015*. Madrid: Alianza Editorial.
- Guasch, A.M., 2018. *The Codes of the Global in the Twenty-first Century*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Gubern, R., 1987. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Madrid: Editorial Gustavo Gili.
- Gubern, R., 1996. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Gutiérrez Gómez, A.C.; Uribe Pereira, C.; Rodríguez, J.A., 2014. *Gestores y eventos del arte moderno de Antioquia, 1949-1981*. Medellín: Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.
- Hall, D., 1990. Structures, Paraphernalia, and Television: Some Notes. En: Bonet, E. (ed.), 2017. *Video Writings by Artists (1970 – 1990)*. Barcelona: Loop Festival y Mouse Publishing, 196-200.
- Hanhardt, J. G. (ed.), 1991. *Francesc Torres. La cabeza del dragón*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía. Catálogo de exposición.
- Hansen, J.R., 1989. Aviation History in the Wider View. *Technology and Culture*, 30(3), July, 643-656.
- Hardt, M.; Negri, A., 2000. *Imperio*. [en línea] Cambridge: Harvard University Press. Traducción de Eduardo Sadier. Disponible en: <<https://aaaarg.fail/upload/antonio-negri-imperio.pdf>> [Consultado 21 de septiembre de 2019].
- Haro, N., 2016. Arte y disidencias en España, 1969-1979. *Arte y parte*, n.º. 121, febrero-marzo, 64-87.

- Harvey, D., 1990. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Heinich, N., 1998. *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. París: Éditions de minuit.
- Heinich, N., 2001. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Held, J.Jr., 1998. Estampaciones en flux. En: Sousa, P. (coord.), 2010. *Mail Art. La Red Eterna*. Sestao y Barcelona: La última puerta a la izquierda y Merz Mail, 107-110.
- Herkenhoff, P., 1995. The Void and the Dialogue in the Western Hemisphere. En: Mosquera, G. (ed.), 1995. *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres: International Visual Arts (inIVA), 68-73.
- Herrera, M.J., 2006. *David Lamelas. Extranjero Foreigner Étranger Ausländer*. México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 15-24. Catálogo de exposición.
- Herrera, M.J., 2013. Hacia un perfil del arte de sistemas. En: Herrera, M.J.; Marchesi, M. (org.), 2013. *Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un arte nuevo regional, 1969-1977*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 11-53. Catálogo de exposición.
- Herrero, L.E., 2008. La experiencia comunicativa de Video Nou / Servei de Video Comunitari. *blogs&docs*, [en línea] Disponible en: <<http://www.blogsandocs.com/?p=76>> [Consultado 15 de abril de 2019].
- Hoffmann, J. (ed.), 2012. *The Studio*. Cambridge y Londres: The MIT Press y Whitechapel Gallery.
- Hojman, M., 2016. Arte y espacio público en Montevideo (1959-1973). Intercambios rioplatenses en los discursos y prácticas artísticas. *Seminario de crítica*, n.º 206, s.p. [en línea] Disponible en: <<http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0206.pdf>> [Consultado 6 de marzo de 2020].
- Hudek, A.; Lippard, L., 2011. Number Shows. Process of Attrition. Lucy R. Lippard in conversation with Antony Hudek. *Flash Art*, No. 281, November-December.
- Huici, F., 1997. Memoria de los Encuentros. En: Francés, F.; Huici, F. (org.), 1997. *Los Encuentros de Pamplona, 25 años después*. Madrid: MNCARS, 17-33. Catálogo de exposición.
- Iber, P., 2015. *Neither Peace nor Freedom. The Cultural Cold War in Latin America*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.
- Iberia, 2011. *65 aniversario de los vuelos Madrid-Buenos Aires*. [vídeo en línea] Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=iPSNh4bu4CM&feature=youtu.be>> [Consultado 16 de agosto de 2017].
- Iberia, 2017. *90 curiosidades sobre Iberia y la aviación en nuestro 90 aniversario (I)*. [en línea] Disponible en: <<http://megustavolar.iberia.com/2017/07/curiosidades-iberia-90-aniversario/>> [Consultado 30 de julio de 2018].
- ICAA | MFAH (International Center for the Arts of the Americas del Museum of Fine Arts de Houston), s.d.a. *Instituciones y equipos asociados*. [en línea] Disponible en: <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/es-mx/elarchivo/informaciónsobrederechosdeautor/procesodeobtencióndederechosdeautor.aspx>> [Consultado 18 de mayo de 2019].
- ICAA | MFAH (International Center for the Arts of the Americas del Museum of Fine Arts de Houston), s.d.b. *Proceso de obtención de derechos de autor de los documentos sobre el arte latinoamericano y latino del siglo XX*. [en línea]. Disponible en: <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/es-mx/acercade/elproyecto/institucionesyequiposasociados.aspx>> [Consultado 18 de mayo de 2019].
- Iglesias, J.M., 2005. En el principio fue el crítico de arte. En: Piedra, A.; Aires, C.M., (coord.) 2005. *Ángel Crespo. Con el tiempo, contra el tiempo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 229-237.
- ITU (International Telecommunication Union), 2019a. *International Telegraph Conference (Madrid, 1932)*. [en línea] Disponible en: <<http://handle.itu.int/11.1004/020.1000/4.5>> [Consultado 10 de octubre de 2019].
- ITU (International Telecommunication Union), 2019b. *Overview of ITU's History (3)*. [en línea] Disponible en: <<https://www.itu.int/en/history/Pages/ITUsHistory-page-3.aspx>> [Consultado 10 de octubre de 2019].
- Jacoby, R., 2005. Tucucu mama nana arara dede dada. *Ramona*, [en línea] n.º 55, octubre de 2005. Disponible en: <<http://70.32.114.117/cgi-bin/library?e=q-01000-00---off-0revista--00-1--0-10-0--0---0prompt-10-TX--4-----0-11--11-es-150---30-about-tucucu--00-1-1-00-0-0-11-1-0utfZz-8-00&>>

a=d&c=revista&srp=0&srn=0&cl=search&d=HASH0187fe51f21311aabb1fb71> [Consultado 16 de mayo de 2019].

- Jambeiro, O., 2001. *A TV no Brasil do século XX*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia.
- Jameson, F.; Miyoshi, M., (eds.), 1998. *The Cultures of Globalization*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Jaremtchuck, D., 1999. *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Tesis de máster.
- Juliá, C., 2015. Una vanguardia itinerante: Julio Plaza y el arte postal. En: Barreiro, P.; Martínez, F., (coord.), 2015. *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1979)*. Madrid: MNCARS, 219-226.
- Katzenstein, I., 2006. David Lamelas: una estética situacional. En: Herrera, M.J. (org.), 2006. *David Lamelas. Extranjero Foreigner Étranger Ausländer*. México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 15-24. Catálogo de exposición.
- Katzenstein, I. (ed.), 2007. *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Buenos Aires: MOMA, Fundación Proa y Fundación Espigas.
- Kemp-Welch, K., 2012. Artists' Networks in Latin America and Eastern Europe. *ARTMargins*, 1(2-3), 3-13.
- Kemp-Welch, K., 2018. *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981*. Cambridge y Londres: The MIT Press.
- Khouri, O., 2017. 38. (*De São Paulo de Piratininga*) *O Aster, um Centro de Estudos Teórico-Práticos das Artes*. [en línea] Disponible en: <<http://www.nomuque.net/escritosdelisboa/uncategorized/38-de-sao-paulo-de-piratininga-o-aster-um-centro-de-estudos-teorico-praticos-das-artes/>>. [Consultado 10 de abril de 2020]. Publicado el 2 de abril de 2017.
- King, J., 1985. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- Klintonowitz, J., 2010. *Mitos Vadios*. [en línea] Disponible en <<http://mitosvadios2.blogspot.com/2010/07/mitos-vadios-jacob-klintonowitz.html>> [Consultado 20 de abril de 2020]. Publicado el 13 de julio de 2010.
- Kosuth, J.; Siegelau, S., 1991. Joseph Kosuth and Seth Siegelau Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art. *October*, n° 57, Summer 1991, 152-157.
- Krochmalny, S., 2008. Tecnologías de la amistad. Las formas sociales de producción, gestión y circulación artística en base a la amistad. *Ramona* [en línea]. Disponible en: <<http://www.ramona.org.ar/node/21668>> [Consultado 15 de mayo de 2019].
- La Ferla, J. (comp.), 1997. *Contaminaciones. Del videoarte al multimedia*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires.
- La Ferla, J. (comp.), 2008. *Historia crítica del video argentino*. Buenos Aires: Fundación Telefónica y MALBA.
- Lafuente, J.M. (org.), 2014. *La idea de arte*. Heras: Ediciones la Bahía.
- Lamoni, G., 2015. 'Seeing Through', Migration, Home-making and Friendship in Lourdes Castro's Work of the 1960s and 1970s". *Third Text*, 29(135-136), 266-286.
- Larrain, J., 1989. *Theories of Development. Capitalism, Colonialism and Dependency*. Cambridge: Polity Press.
- Larsen, L.B., 2014. Introduction // The Unimaginable Globality of Networks. En: Larsen, L.B. (ed.), 2014. *Networks*. Cambridge y Londres: The MIT Press y Whitechapel Gallery, 12-21.
- Latour, B., 1999. *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Reeditado en 2001. Barcelona: Gedisa.
- Latour, B., 2005. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Reeditado en 2008. Buenos Aires: Manantial.
- Leitão, M., 2011. *Saga brasileira. A longa luta de um povo por sua moeda*. Rio de Janeiro: Record.
- Leite, L.A.; Peccinini, D.V.M., s.d. *XVIII Bienal Internacional de São Paulo*. [en línea] São Paulo: Projeto de Pesquisa "arte do Século XX / XXI. Visitando o MAC na web. Disponible en: <<http://www.mac.usp>>.

br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo6/18bienio/index.html> [Consultado 5 de mayo de 2019].

- Leslie, T., 2005. The Pan Am Terminal at Idlewild/Kennedy Airport and the Transition from Jet Age to Space Age. *Design Issues*, 21(1), 63-80.
- Lessa, A., 1996. *Estado de Guerra. De la gestación del golpe de 1973 a la caída de Bordaberry*. Montevideo: Fin de siglo.
- Lippard, L. 2009a. Hagámoslo nosotros mismos. En: MACBA, 2009. *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. Barcelona: MACBA, 34-50.
- Lippard, L., 2009b. Curating by Numbers. *TATE Papers*, [en línea] 12, s.p. Disponible en: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/curating-by-numbers>>. [Consultado 12 de febrero de 2020].
- Lipschutz-Villa, E., 1989. Prólogo. En: Monhemius, M.; Slewe, M. (org.), 1989. *Before and After the Enthusiasm. Spanish Art 1972-1992*. Amsterdam: Contemporary Art Foundation, 7-10. Catálogo de exposición.
- Llano, R. (coord.), 2017. *Los Encuentros de Pamplona en el Museo de Navarra*. Pamplona: Museo de la Universidad de Navarra.
- Llano, R.; Alexanco, J.L., 2017. José Luis Alexanco: «Nosotros informábamos a los Huarte de cómo avanzaba el programa, pero ellos se fiaban completamente de lo que hacíamos y seguían todo con gran entusiasmo». En: Llano, R. (coord.), 2017. *Los Encuentros de Pamplona en el Museo de Navarra*. Pamplona: Museo de la Universidad de Navarra.
- Longoni, A., 2004. *Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina de los años '60/'70 Vol. 1*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Tesis doctoral.
- Longoni, A., 2008. Respuesta a Jaime Vindel. *Ramona*, [en línea] n.º 82, 19-29. Disponible en: <<http://70.32.114.117/cgi-bin/library?e=q-01000-00---off-0revista--00-1--0-10-0---0---0prompt-10-TX--4-----0-1l--11-es-150---30-about-respuesta+a+jaime+vindel--00-1-31-00-0-0-11-1-0utfZz-8-00&a=d&c=revista&srp=0&srn=0&cl=search&d=HASH7cf25a0acdaed4d6bcc20b>> [Consultado: 17 de mayo de 2019].
- Longoni, A., 2009. *En torno a una lectura polémica: los Tupamaros y su inclusión en el arte conceptual latinoamericano*. [en línea] Disponible en: <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/ppIII_longoni.pdf> [Consultado 30 de abril de 2019]. Ponencia presentada en la III Jornada Académica “Partidos Armados en la Argentina de los Setenta”, Universidad Nacional de San Martín, 24 de abril de 2009.
- Longoni, A., 2010. Artista mendigo/ artista turista: migraciones descentradas. En: Medina, C. (ed.), 2010. *Sur, sur, sur, sur. SITAC. VII Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo*. México: Patronato de Arte Contemporáneo, 115-127.
- Longoni, A., 2013a. En medio del incendio. Violencias insurgentes en la obra de Horacio Zabala. En: Davis, F., 2013. *Horacio Zabala, desde 1972*. Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero, 26-37. Catálogo de exposición.
- Longoni, A., 2013b. Poeta trashumante, poeta polimorfo. Conversaciones con Leandro Katz. En: Longoni, A., (coord.) (2013). *Leandro Katz*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 14-115.
- Longoni, A., 2014a. El mito de Tucumán Arde. *Artelogie*, [en línea] 6|2014. Disponible en: <<https://journals.openedition.org/artelogie/1348>> [Consultado 25 de abril de 2019]. Publicado también en: Carnevale, G.; Expósito, M.; Mesquita, A.; Vindel, J., 2015. *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde*. Madrid: Red de Conceptualismos del Sur, MNCARS y Ocho Libros Editores.
- Longoni, A., 2014b. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- Longoni, A., 2016. Germaine y el mago de Bueno Aires. En: García, M.A.; Pacheco, M.E. (comp.), 2016. *Alberto Greco ¡Qué grande sos!*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 107-108.
- Longoni, A. (ed.), 2017. *Óscar Masotta. Revolución en el arte*. Buenos Aires: Mansalva.
- Longoni, A.; Bruzzone, G., 2008. *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- Longoni, A.; Mestman, M., 2000. *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto.
- Longoni, A.; Vindel, J., 2010. Fuera de categoría: la política del arte en los márgenes de su historia. *El río sin orillas*, vol. 4, 300-318.
- Lópes, A.S., 2017. A Sexta Edição da Jovem Arte Contemporânea: do Incentivo às Novas Poéticas Experimentais à Inconsistência do Discurso Crítico. *MODOS. Revista de História da Arte*, [en línea] 1(1), janeiro, 154-174. Disponible en: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/736/695>> [Consultado 2 de mayo de 2019].
- López, I., 2017. Secuestros, explosivos y vanguardias: esto ocurrió en Pamplona en 1972. *Vanity Fair*, 10 de diciembre. [en línea] Disponible en: <<https://www.revistavanityfair.es/actualidad/articulos/encuentros-pamplona-felipe-huarte/27670>> [Consultado 11 de agosto de 2018].
- López, M.A., 2010. How Do We Know How Latin American Conceptualism Looks Like?. *Afterall*, Spring. [en línea] Disponible en : <<http://www.afterall.org/journal/issue.23/how.do.we.know.what.latin.american.conceptualism.looks.likemiguela.lopez>> [Consultado 28 de mayo de 2015]. Publicado en castellano en: López, M.A., 2017. *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 19-46.
- López, M.A., 2012. Red de Conceptualismos del Sur: Memoria, política, microhistorias y experimentación con archivos. En: López, M.A., 2017. *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 107-127.
- López, M.A., 2014. El giro discursivo de las exposiciones desde una perspectiva del Sur: São Paulo (1978) y Medellín (1981). En: López, M.A., 2017. *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 85-106.
- López, M.A., 2017. *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- López Estelche, I., 2013. *Luis de Pablo: vanguardias y tradiciones en la música española de la segunda mitad del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Tesis doctoral.
- López Munuera, I., 2009. Los Encuentros de Pamplona: de John Cage a Franco pasando por un prostíbulo. *Arte y parte*, núm. 83, octubre-noviembre, 14-45.
- López Munuera, I., 2016. *Los encuentros de Pamplona (1972) como laboratorio de la democracia*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral.
- López Rosas, W.A., 2018. El Museo de Arte Moderno de Bogotá entre 1962 y 1967. Apuntes para una historia de los museos de arte en Colombia, Procesos. *Revista Ecuatoriana de Historia*, nº 48, julio-diciembre, 109-148.
- Lozares, C., 1996. La teoría de redes sociales. *Papers. Revista de sociología*, n.º 48, 103-126.
- Lucas, S., 2002. Mobilizing Culture: The State-Private Network and the CIA in the Early Cold War. En: Dale, C.; Robin, C. (ed.), 2002. *War and Cold War in American Foreign Policy, 1942-62*. Londres: Palgrave Macmillan, 83-107.
- Luhmann, N., 1985. *El amor como pasión: hacia una codificación de la identidad*. Reeditado en 2008. Barcelona: Ediciones Península.
- Luhmann, N., 1996. *La realidad de los medios de masas*. Reeditado en 2007. Barcelona: Anthropos.
- Luhmann, N., 1998. *Complejidad y modernidad. De la unidad a la diferencia*. Madrid: Trotta.
- Luna, D., 2015. *Zaj. Arte y política en la estética de lo cotidiano*. Sevilla: Milhojas.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 2013a. *Julio Plaza. Indústria poética*. São Paulo: MAC USP. Dossier de exposición.
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 2013b. *Julio Plaza. Indústria poética. Galeria*. [en línea] Disponible: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/galeria.htm> [Consultado 26 de septiembre de 2019].
- MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 2015. *Institucional*. [en línea] Disponible en: <<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/institucional/institucional.asp>> [Consultado 12 de febrero de 2020].

- Machado, A. (org.), 2003. *Made in Brasil: três décadas do video brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural.
- Maderuelo, J., 1997. Siete días que cambiaron mi vida. En: Francés, F.; Huici, F. (org.), 1997. *Los Encuentros de Pamplona, 25 años después*. Madrid: MNCARS, 35-37. Catálogo de exposición.
- Majewska-Güde, K., 2019. *Ewa Partum as a Cultural Producer*. [en línea] Disponible en: <https://post.at.moma.org/content_items/1249-ewa-partum-as-a-cultural-producer> [Consultado 31 de noviembre de 2019].
- MAM RJ (Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro), 2020. *MAM Rio. Apresentação*. [en línea] Disponible en: <<https://www.mam.rio/institucional/>> [Consultado 31 de febrero de 2020].
- MAM SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo), s.d. *Sobre o MAM*. [en línea] Disponible en: <<http://mam.org.br/institucional/>> [Consultado 31 de febrero de 2019].
- MAMBA (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires), 2017. *Historia*. [en línea] Disponible en: <<http://museomoderno.org/historia>> [Consultado 31 de julio de 2018].
- MAMBO (Museo de Arte Moderno de Bogotá), 2019. *Historia. MAMBO 1962 – Hoy*. [en línea] Disponible en: <<https://www.mambogota.com/el-museo/#historia>> [Consultado 10 de febrero de 2020].
- Manovich, L., 2001. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Reeditado en 2006. Buenos Aires: Paidós.
- Manterola, P., 1997. Encuentros y desencuentros. En: Francés, F.; Huici, F. (org.), 1997. *Los Encuentros de Pamplona, 25 años después*. Madrid: MNCARS, 43-44. Catálogo de exposición.
- Marambio, M., 2015. Cultura de la resistencia y estética del deterioro. Marta Traba y la articulación conceptual de la crítica artística latinoamericana. *Aisthesis*, nº 57, 143-164.
- Marchesi, M., 2013. El CAYC y el arte de sistemas como estrategia institucional. En: Herrera, M.J.; Marchesi, M. (org.), 2013. *Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un arte nuevo regional, 1969-1977*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 55-87. Catálogo de exposición.
- Marí, B. (org.), 2008. *Rabascall. Producció 1964-1982*. Barcelona: MACBA. Catálogo de exposición.
- Mariátegui, J.C., 2003. Una breve historia del arte electrónico en América Latina. *Telos*, [en línea] 53. Disponible en: <<https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero056/una-breve-historia-del-arte-electronico-en-america-latina/>> [Consultado 18 de abril de 2019].
- Martin, S., 2006. *Video Art*. Colonia: Taschen.
- Martínez Gorriagán, C., 2011. *Jorge Oteiza, hacedor de vacíos*. Madrid: Marcial Pons.
- Martínez, M.; Calabre, L., 2017. *A diplomacia cultural brasileira para a América-latina: um estudo comparativo sobre duas experiências autoritárias*. [en línea] Disponible en: <<http://www.congresso2017.fomerco.com.br/site/anaiscomplementares>> [Consultado 10 de septiembre de 2019]. ponencia presentada en el XVI Congresso Internacional FoMerco: Integração Regional em Tempos de Crise, UFBA Salvador de Bahía, 27-29 de septiembre de 2017.
- Marzo, J.L.; Mayayo, P., 2015. *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MASP (Museu de Arte de São Paulo), s.d. *Sobre o MASP*. [en línea] Disponible en: <<https://masp.org.br/sobre>> [Consultado 31 de febrero de 2019].
- Mattelart, A., 1996. *La mundialización de la comunicación*. Reeditado en 1998. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Mattelart, A., 2005. El descubrimiento balbuceante de los procesos de internacionalización. *Quaderns del CAC*, n.º 21, enero-abril de 2005, 53-54.
- Museo Barjola, 2005. *Manuel Calvo. El artilugio*. Gijón: Museo Barjola. Catálogo de exposición.
- Medina, C., 2017. *13 y ½: La "crítica al arte" de Ida Rodríguez Prampolini*. [en línea] Disponible en: <<https://cuahmedina.wordpress.com/2017/07/26/13-y-%C2%BD-la-critica-al-arte-de-ida-rodriguez-prampolini/>> [Consultado 15 de abril de 2020]. Texto leído en el evento "Historia y crítica de arte en la obra de Ida Rodríguez Prampolini," Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), 18 de mayo de 2017.
- McDougall, W.A., 1985. *...the Heavens and the Earth. A Political History of the Space Age*. New York: Basic

Books.

- McNelly, J.T., 1966. Mass Communication and the Climate for Modernization in Latin America. *Journal of Inter-American Studies*, 8(3), July 1966), 345-357.
- McSherry, J.P., 1999. Operation Condor: Clandestine Inter-American System. *Social Justice*, 26(4), winter, 144-174.
- McSherry, J.P., 2005a. The Undead Ghost of Operation Condor. *Logos. A Journal on Modern Society & Culture*, 4(2), Spring. [en línea] Disponible en: <http://www.logosjournal.com/issue_4.2/mcsherry.htm> [Consultado 15 de agosto de 2018].
- McSherry, J.P., 2005b. Vientos de cambio en América Latina. En: McSherry, J.P., 2009. *Los estados depredadores: la Operación Cóndor y la guerra encubierta en América Latina*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 26-29.
- Mercadé, A., 2018. Antoni Tàpies versus Grup de Treball. Lletres creuades. En: Garolera, N.; Marí, A.; Mitrani, A. (ed.), 2018. *Els anys teòrics. Arts, literatura i crítica, 1962-1979*. Barcelona: Angle Editorial, 103-134.
- Mercader, A. (org.), 1999a. *Grup de Treball*. Barcelona: MACBA, 6-16. Catálogo de exposición.
- Mercader, A., 1999b. Sobre el Grup de Treball. En: Mercader, A. (org.), 1999. *Grup de Treball*. Barcelona: MACBA, 6-16. Catálogo de exposición.
- Mercader, A., 2003. Cómo algunas consideraciones sobre la génesis y renovación de la producción y la realización audiovisual pueden hacernos cambiar planteamientos en la articulación del videoarte (1956-1994). En: Sichel, B.; Álvarez Reyes, J.A.; Miró, N. (org.), 2003. *Monocanal*. Madrid: MNCARS, 39-59. Catálogo de exposición.
- Mercader, A. (coord.), 2006a. *Project – Info*. [en línea] Disponible en: <<http://www.vividradicalmemory.org/htm/project/project.html>> [Consultado 27 de abril de 2020].
- Mercader, A. (coord.), 2006b. *Workshop – Info*. [en línea] Disponible en: <<http://www.vividradicalmemory.org/htm/workshop/workshop.html>> [Consultado 27 de abril de 2020].
- Mercader, A., 2009. El desafío de la patrimonialización del arte conceptual: Grup de Treball. En: Freire, C.; Longoni, A. (org.), 2009. *Conceitualismos do Sul / Sur. São Paulo*: Annablume Editora, 265-271. En el mismo volumen se encuentra en portugués, 81-88.
- Mercader, A. (comp.), 2017. Taller de trabajos con videotape en grupos. En: Mercader, A. (org.), 2017. *35 ítems per documentar la irrupció del videoart a Espanya: 1974-1990*. [en línea] Barcelona: Loop BCN. Disponible en: <<http://loop-barcelona.com/documents/document/taller-de-trabajos-con-videotape-en-grupos/>>. [Consultado 20 de febrero de 2019].
- Mignolo, W., 2000. *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Reeditado en 2013. Madrid: Akal.
- Mignolo, W., 2005. *The Idea of Latin America*. Malden y Oxford: Blackwell Publishing.
- Minujín, M., 2017. *Unsung Heroes. Alberto Greco*. [en línea] Disponible en: <<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-41-autumn-2017/unsung-heroes-alberto-greco-marta-minujin>> [Consultado 10 de septiembre de 2019].
- Mitrani, A. (coord.), 2018a. Taula rodona moderada per Alex Mitrani. El maig del 68 i la seva repercussió a les arts plàstiques. En: Garolera, N.; Marí, A.; Mitrani, A. (ed.), 2018. *Els anys teòrics. Arts, literatura i crítica, 1962-1979*. Barcelona: Angle Editorial, 185-211.
- Mitrani, A., 2018b. “Heroica i bonica”: l’acceleració entròpica de l’art al temps de la revolució pop. En: Mitrani, A.; Prieto, I., 2018. *Liberxina. Pop i nous comportaments artístics, 1966-1971*. Barcelona: MNAC, 20-55. Catálogo de exposición.
- MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), 2011. *From Revolt to Postmodernity*. Madrid: MNCARS. Catálogo de exposición.
- MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) 2019a. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. [en línea] Disponible en: <<http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos>> [Consultado 11 de agosto de 2018].
- MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), 2019b. *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de*

- fiesta del arte experimental 27 octubre, 2009 - 22 febrero, 2010*. [en línea] Disponible en: <<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/encuentros-pamplona-1972-fin-fiesta-arte-experimental>> [Consultado 10 de febrero de 2019].
- MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), 2019c. *La Menesunda*. Disponible en: <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/menesunda>> [Consultado 10 de septiembre de 2019].
- Montiel Muñoz, A.G., 2016. El legado de Marta Traba: Reflexiones teóricas en torno a la creación artística en América Latina 1983-2003. *Escena. Revista de las artes*, (76)1, 87-102.
- Morgan, R.C., 1996. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Reeditado en 2003. Madrid: Akal.
- Moriente, D., 2019. “España, ¿me reciben?”. *Astronáutica y cultura popular (1957-1989)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Ediciones Universidad Cantabria.
- Morris, R., 1993. *Continous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press.
- Mosquera, G. (ed.), 1995. *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres: International Visual Arts (inIVA).
- Moulin, R., 2000. *El mercado del arte: Mundialización y nuevas tecnologías*. Reeditado en 2012. Buenos Aires: La marca Editora.
- MPNA (Movimiento de Países No Alineados), 2001. *The Non-Aligned Movement: Description and History*. [en línea] Disponible en: <<https://web.archive.org/web/20060701180418/http://www.nam.gov.za/background/history.htm>> [Consultado 10 de septiembre de 2019].
- Muntadas, A., 1992. *Between the Frames: Chapter 8: The Epilogue: Regina Silveira*. [registro de vídeo] Colección Documental Between the Frames. Barcelona: Repositorio digital del Centro de Documentación del MACBA.
- Denegri, D.; Kyander, P. (org.), 2016. *Gustav Metzger. Act or Perish! A retrospective*. Roma: Nero, MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León); CCAZC (Centre of Contemporary Art Znaki Czasu); KH (Kunstnernes Hus). Catálogo de exposición.
- Nacach, A. (coord.), 2011. *Acerca de Muntadas: Proyecto a través de Latinoamérica, 1975 – 1976*. [vídeo] Barcelona: Videografía. Idea de Andrea Nacach; investigación y guion de Victoria Sacco; producción de Coralí Mercader.
- Navallas, A., 1997. Ayer se abrió mi ventana y respiré aire fresco. En: Francés, F.; Huici, F. (org.), 1997. *Los Encuentros de Pamplona, 25 años después*. Madrid: MNCARS, 5-7. Catálogo de exposición.
- Nepomuceno, M.M.C., 2016a. O Papel de Getúlio Vargas na elaboração de uma Diplomacia Cultural para a América Latina, após os anos 30. *Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina*, 17 y 21 de octubre de 2016, PROLAM/USP. [en línea] Disponible en: <https://sites.usp.br/prolam/es/ii-simposio-internacional-pensar-e-repensar-america-latina_anais/> [Consultado 10 de septiembre de 2019].
- Nepomuceno, M.M.C., 2016b. *A Construção de uma Diplomacia Cultural na América Latina no período Vargas (1930-1945)*. [en línea] Disponible en: <<http://www.encontro2016.rj.anpuh.org/site/anaiscomplementares>> [Consultado 10 de septiembre de 2019]. Ponencia presentada en el XVII Encontro de História Anpuh-Rio, UFRRJ, 8-11 de agosto de 2016.
- Nieves, M., 2016. *Televisión en América Latina. Viejos pioneros, nuevas osadías*. [en línea] Disponible en: <<http://www.tvcubana.icrt.cu/seccion-historia/2856-television-en-america-latina-viejos-pioneros-nuevas-osadias>> [Consultado 12 de octubre de 2019].
- Niño, A., 2012. *La americanización de España*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Niño, A.; Montero, J.A. (eds.), 2012. *Guerra Fría y propaganda. Estados Unidos y su cruzada cultural en Europa y América Latina*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Niño, A. (org.), 2015. El modelo de modernización ‘estadounidense’ y sus efectos en España y América Latina. *Revista Complutense de Historia de América*, 41, Dossier: El modelo de modernización ‘estadounidense’ y sus efectos en España y América Latina, 15-19.
- Nogué, J.; Albet, A., 2004. Cartografía de los cambios sociales y culturales. En: Romero, J. (coord.), 2004. *Geografía humana*. Barcelona: Editorial Ariel, 160-172.
- Nogueira, F., 2011. *El cuerpo político más allá de sus límites. Clemente Padín y el flujo postal*. [en línea]

- Disponible en: <https://www.academia.edu/8458193/El_cuerpo_pol%C3%ADtico_m%C3%A1s_all%C3%A1_de_sus_l%C3%ADmites._Clemente_Pad%C3%ADn_y_el_flujo_postal> [Consultado 25 de octubre de 2019]. También en: Mauricio Marcín, M. (coord.), 2011. *Artecorreo*. México: Museo de la ciudad de México y Editorial RM, 77-92.
- Nogueira, F., 2015. La vanguardia más allá de la vanguardia. El caso del poema/proceso en Brasil. En: Barreiro, P.; Martínez, F., (coord.), 2015. *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1979)*. Madrid: MNCARS, 339-350.
- Novoa, M.L. (comp.), 2011. *Alberto Ginastera en el instituto Di Tella: correspondencia 1958-1970*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Nye, J.S., 2004. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. Nueva York: PublicAffairs.
- O'Brian, J., 2008. Greenberg on Hauser: The art critic as a book critic. *Canadian Aesthetics Journal* [en línea], 14, Summer 2008. Disponible en: <http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_14/modernism/pdf/14_02_OBrian_Greenberg_on_Hauser.pdf> [Consultado 25 de abril de 2020].
- OACI (Organización de Aviación Civil Internacional), s.d. *Sobre la OACI*. [en línea] Disponible en: <https://www.icao.int/about-icao/Pages/ES/default_ES.aspx> [Consultado 10 de septiembre de 2019].
- Ocampo, J.A., 2010. Un siglo de desarrollo pausado e inequitativo: la economía colombiana, 1910-2010. En: Calderón, M.T.; Restrepo, I. (ed.), 2010. *Colombia 1910-2010*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia y Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., 119-198.
- OEA (Organización de Estados Americanos), 2019. *Nuestra historia*. [en línea] Disponible en: <http://www.oas.org/es/acerca/nuestra_historia.asp> [Consultado 10 de septiembre de 2019].
- Oliver, Ó., 2019. *Avions i aeroports: una crònica des de dins*. Maçanet de la Selva: Editorial Gregal.
- ONU (Organización de las Naciones Unidas), s.d. *Historia de las Naciones Unidas*. [en línea] Disponible en: <<https://www.un.org/es/sections/history/history-united-nations/>> [Consultado 10 de septiembre de 2019].
- OPEP (Organización de Países Exportadores de Petróleo), 2020. *OPEC: Brief History*. [en línea] Disponible en: <https://www.opec.org/opec_web/en/about_us/24.htm> [Consultado 10 de enero de 2020].
- Ortigosa, J.L., 2013. La cuestión vasca II: Desde Alfonso XIII hasta el Lehendakari Ibarreche. Madrid: Visión Libros.
- Orwicz, R.; Beauchamps, C., 1985. Critical Discourse in the Formation of a Social History of Art: Anglo-American Response to Arnold Hauser. *Oxford Art Journal* [en línea], 8(2). Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/1360403>> [Consultado 25 de abril de 2020].
- Orzes, A.; Santa Olalla, P., 2019. *Relatorio del seminario Espectos de otros 68 (Barcelona, enero de 2019)*. [en línea] Disponible en: <<https://modernidadesdescentralizadas.com/relatorio-del-seminario-espectos-de-otros-68-barcelona-enero-de-2019/>>. [Consultado 26 de septiembre de 2019].
- Pacheco, M.E., 2016. Alberto Greco, pliegues de un ADN porteño. En: García, M.A.; Pacheco, M.E. (comp.), 2016. *Alberto Greco ¡Qué grande sos!*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 27-44.
- Padín, C., 2005. Projeto: O artista está a serviço da comunidade. En: Freire, C. (org.), 2005. *Terra Incógnita 2. Conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP*. São Paulo: Museu da Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 216.
- Palacio, M., 2002. Francisco Franco y la televisión. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 42-43, 72-95.
- Palacio, M., 2007. Un acercamiento al vídeo de creación en España. En: Carrillo, J.; Estella, I.; García-Merás, L. (ed.), 2007. *Desacuerdos 4*. Madrid: Centro José Guerrero-Diputación de Granada, MACBA, y UNIA artepensamiento, 164-173.
- Palacios González, D., 2015. ETA contra los Encuentros de Pamplona: un desencuentro entre arte y política. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 27, 53-66.
- Paladino, L.M., 2015. *Conceitualismos em trânsito: intercâmbios artísticos entre Brasil e Argentina na década de 70 – MAC USP e CAYC*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tesina de máster.
- Parcerisas, P. (org.), 1992. *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...* Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica. Catálogo de exposición.

- Parcerisas, P., 1994, Arte conceptual en Cataluña, revisado veinte años después. *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 2.
- Parcerisas, P., 2007. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal.
- Pardo, P.; Dean, R., 2012. *John Baldessari. Catalogue Raisonné. Volume One: 1956-1974*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Pardo Sanz, R.M., 1994. La política exterior española en América Latina durante la II Guerra Mundial. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, 7, 205-230.
- Paredes, A., 2004. La Operación Cóndor y la guerra fría. *Revista Universum*, 1(19), 122-137.
- Parra Pérez, C., 2000. Arte contra el sistema. Isidoro Valcárcel Medina. *IMAFRONTA*, n.º 15, 225-236.
- Pastor, M., 1989. Latin America, the Debt Crisis, and the International Monetary Fund. *Latin American Perspectives*, 16(1), winter, 79-110.
- Peist, N., 2012. *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Abada Editores.
- Peran, M., 2007. *Pazos sin tregua*. [en línea] Disponible en: <http://www.carlospazos.com/art_pazos_sin_tregua.htm> [Consultado 14 de octubre de 2019]. Texto escrito para: MNCARS, 2017. *Carlos Pazos. No me digas nada*. Madrid: MNCARS. Catálogo de exposición.
- Pereira Chaves, J.G.; De Resende Miranda, J.I., 2015. Terror de Estado e Soberania: Um Relato sobre a Operação Condor. *Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*, 7(3), 426-432.
- Perelló, A., 2008. Més enllà de l'objecte. En: MACBA, 2008. *Més enllà de l'objecte. Obres de la Col·lecció MACBA*. Barcelona: MACBA, 13-28.
- Pérez Balbi, M., 2008. *Movimiento Diagonal Cero: Poesía experimental desde La Plata (1966-1969)*. [en línea] La Plata: Universidad Nacional La Plata (UNPL). Tesina de grado. Disponible en: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46011>> [Consultado 19 de septiembre de 2019].
- Pérez Montañés, A., 2006. *Vozes do exílio e as suas manifestações nas narrativas de Julio Cortázar e Marta Traba*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Tesis de doctorado.
- Pianowski, F., s.d. *The Net Out of Control: Mail Art in Latin America*. [en línea] Disponible en: <<http://www.lomholtmailartarchive.dk/texts/fabiane-pianowski-the-net-out-of-control-mail-art-in-latin-america>> [Consultado 15 de abril de 2019].
- Piedra, A.; Aires, C.M., (coord.) 2005. *Ángel Crespo. Con el tiempo, contra el tiempo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Pierce, C. S., 1988. *El hombre, un signo. (El pragmatismo de Pierce)*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Pineau, N., 2007. El CayC: la reconstrucción de un programa institucional. *ICAA Documents Project Working Papers*, [en línea] n.º 1, septiembre 2007, 25-30. Disponible en: <<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Portals/0/WorkingPapers/No1/Natalia%20Pineau.pdf>> [Consultado 10 de marzo de 2020].
- Pinta, P., 2019. Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T). En: Ríos, J.; Azcona, J.M. (coord.), 2019. *Historia de las guerrillas en América Latina*. Madrid: Libros de la catarata, 216-241.
- Piotrowski, P., 2009. Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde. En: Bru, S.; Nicholls, P. (ed.), 2009. *European Avant-Garde and Modernism Studies*. Berlín: De Gruyter, 49-58.
- Pisano, D.A. (ed.), 2003. *The Airplane in American Culture*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Piškur, B., 2019. *Southern Constellation*. [en línea] Disponible en: <<http://glossary.mg-lj.si/referential-fields/geopolitics-ii/southern-constellation>> [Consultado 8 de junio de 2020].
- Plante, I., 2013. *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.
- Plaza, J., 1994. Memórias e trajetórias. En: Chaves Barcellos, V. (org.), 2013. *Julio Plaza. Poética/Política*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 20-31. Catálogo de exposición.
- Power, K.; Silveira, R., 2005. Entrevista. En: MNCARS, 2005. *Luz Lumen. Regina Silveira*. Madrid: MNCARS,

3-41. Catálogo de exposición.

- Prada-Poole, J.M., 2017. La verdadera historia de las cúpulas hinchables. En: Llano, R., 2017, *Los Encuentros de Pamplona en la Universidad de Navarra*. Pamplona: Museo de la Universidad de Navarra, 147-163.
- Prado, G., 1997. Cronologia de experiències artístiques nas redes de telecomunicações. *Trilhas*, 6(1), 77-103.
- Prieto, I., 2018. Veus, cossos i creació. Comportaments i experiències 1966-1971. En: Mitrani, A.; Prieto, I., 2018. *Liberxina. Pop i nous comportaments artístics, 1966-1971*. Barcelona: MNAC, 56-81. Catálogo de exposición.
- Queralt, R. (org.), 2005. *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*. Madrid: MNCARS, 20-35. Catálogo de exposición.
- Quiles, D.R., 2016. *Mediate Media: Buenos Aires Conceptualism*. [En línea] Disponible: <https://post.at.moma.org/content_items/755-mediate-media-buenos-aires-conceptualism> [Consultado 20 de septiembre de 2019].
- Ragaglia, L., 2011. "Let's get physical" (again). En: Mönig, R.; Ragaglia, L., (ed.) 2011. *Carl André*. Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König Köhln, 32-63. Catálogo de exposición.
- Randall, M., 2011. *El Corno Emplumado / The Plumed Horn*. [en línea] Disponible en: <[http://www.margaretrandall.org/-El-Corno-Emplumado-The-Plumed-Horn->](http://www.margaretrandall.org/-El-Corno-Emplumado-The-Plumed-Horn-) [Consultado 24 de abril de 2019].
- Randall, M., 2015. Recordando El Corno Emplumado. *Revista Casa de las Américas*, n.º 280, 100-118.
- Ramírez, M.C., 1993. Blue Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America. En: Bercht, F.; Ferrer, E.; Rasmussen, W., (eds.), 1993. *Latin American Artists of the Twentieth Century*. Nueva York: MOMA, 165-167.
- Ramírez, M.C., 1999. Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980. En: Beke, L.; Camnitzer, L.; Farver, J.; Weiss, R. (eds.), 1999. *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*. Nueva York: Queens Museum of Art, 53-71. Catálogo de exposición.
- Ramírez Calle, F.A., 2018. Ciudadela universitaria: patrimonio, memoria e identidad. *Alma Mater*, [en línea] n.º 675, mayo de 2018, 24. Disponible en: <https://issuu.com/periodicoalmamater/docs/alma_mater_675_web> [Consultado 15 de febrero de 2020].
- Ramos, J., 1993. Crecimiento, crisis y viraje estratégico. *Revista de la CEPAL*, n.º 50, agosto 1993, 65-70.
- Rasmussen, W. (org.), 1993. *Artistas latinoamericanos del Siglo XX. Selecciones de la exposición / Latin American Artists of the Twentieth Century. A Selection from the Exhibition*. Nueva York: MOMA y Harry N. Abrams, Inc. Catálogo de exposición.
- Red de Conceptualismos del Sur, s.d.a. *Encuentros de artistas latinoamericanos y FADAR (1972-1973) :: Roberto Jacoby*. [en línea] Disponible en: <<http://archivosenuso.org/viewer/1020>> [Consultado 17 de marzo de 2019].
- Red de Conceptualismos del Sur, s.d.b. *Recorte de contexto :: Archivo Graciela Carnevale*. [en línea] Disponible en: <<http://archivosenuso.org/coleccion/encuentros-de-artistas-latinoamericanos-y-fadar-1972-1973>> [Consultado 31 de febrero de 2019].
- Red de Conceptualismos del Sur, 2009. *Manifiesto instituyente*. [en línea] Disponible en: <<https://redcsur.net/es/declaracion-instituyente/>> [Consultado 17 de mayo de 2019].
- Red de Conceptualismos del Sur (org.), 2012. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en Latinoamérica*. Madrid: MNCARS. Catálogo de exposición.
- Red de Conceptualismos del Sur, 2019. *Ante la grave noticia de la venta al exterior del Archivo de artistas Juan Carlos Romero*. [en línea] Disponible en: <<https://redcsur.net/es/2019/01/05/ante-la-grave-noticia-de-la-venta-al-exterior-del-archivo-de-artistas-juan-carlos-romero/>> [Consultado 17 de mayo de 2019].
- Rendueles, C. (coord.), s.d. *Atlas Walter Benjamin – Aura*. [en línea] Madrid: Círculo de Bellas Artes, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y AECID. Disponible en: <<http://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=21>> [Consultado 15 de mayo de 2019].
- Rendueles, C.; Useros, A. (coord.), 2010a. *Atlas Walter Benjamin. Constelaciones*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y AECID.

- Rendueles, C.; Useros, A. (coord.), 2010b. *Archivos de Walter Benjamin*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y AECID.
- Ribamar, J., 2011. *I Bienal Latino-Americana de São Paulo, Mitos e Magia: Em busca de identidade artístico-cultural*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tesina de Máster.
- Richard, N., 1987. Márgenes e instituciones: la Escena de Avanzada. En: Richard, N., 2007. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 13-28.
- Richard, S., 2009. *Unconcealed : The International Network of Conceptual Artists 1967-77 - Dealers, Exhibitions and Public Collections*. Londres: Ridinghouse.
- Ríos, J.; Azcona, J.M. (coord.), 2019. *Historia de las guerrillas en América Latina*. Madrid: Libros de la catarata.
- Risques, M., 2015. La dictadura franquista. *Reflexão e Ação*, 23(2), 170-197.
- Rivas, F. (org.), 1991a. *Alberto Greco*. Valencia: IVAM. Catálogo de exposición.
- Rivas, F., 1991b. Alberto Greco [1931-1965]. La novela de su vida y el sentido de su muerte. En: IVAM (Institut Valencià d'Art Modern), 1991. *Alberto Greco*. Valencia: IVAM, 165-260. Catálogo de exposición.
- Rivero, M.A., 2018. Moreno Galván y la “nueva edad del arte” de América. En: Alcántara, M.; García Montero, M.; Sánchez López, F. (coord.), 2018. *Arte. Memoria del 56^a Congreso Internacional de Americanistas*. [en línea] Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 964-990. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.14201/0AQ0251_3> [Consultado 15 de abril de 2020].
- Roberts, J., 2007. *The Intangibilities of For. Skill and Deskilling in Art after the Readymade*. Londres y Nueva York: Verso.
- Robles, R., 2014. El Instituto Alemán, espacio de excepción en el último decenio del franquismo. En: Carrillo, J.; Vindel, J. (ed.), 2014. *Desacuerdos 8*. Madrid: Centro José Guerrero-Diputación de Granada, MACBA, MNCARS y UNIA arteypensamiento, 46-81.
- Rocca, P.T., 2008. Tupamán arde. *Semanario Brecha*, n.º 1202, 5 de diciembre de 2008, 21-23.
- Rocca, P.T., 2019. El marchand generoso: Enrique Gómez (1930-2019). *La Diaria*, [en línea], 22 de febrero de 2019. Disponible en: <<https://ladiaria.com.uy/articulo/2019/2/el-marchand-generoso-enrique-gomez-1930-2019/>> [Consultado 28 de abril de 2019].
- Rocca, M.C.; Panzetta, R., 1997. Bienales Americanas de Arte de Córdoba: públicos y recepciones. En: CAIA (org.), 1997. *Arte y recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 103-109.
- Rocca, M.C.; Panzetta, R., 1998. Bienales de Córdoba: arte, ciudad e ideologías. *Estudios*, nº 10, 93-108.
- Rolnik, S., 2006. *¿El arte cura?*. [en línea] Barcelona: MACBA. Disponible en: <<https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/arte-cura>> [Consultado 29 de mayo de 2020].
- Rolnik, S., 2009. Desentranhando futuros. En: Freire, C.; Longoni, A. (org.), 2009. *Conceitualismos do Sul / Sur*. São Paulo: Annablume Editora, 155-163.
- Romero, J. (coord.), 2004. *Geografía humana*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Rosa, H., 2005. *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. Reeditado en 2015. Nueva York: Columbia University Press.
- Ruiz, J., 1994. José Luís Alexanco: una cronología. En: Sala Amós Salvador, 1994. *José Luís Alexanco 1964-1994*. Logroño: TF Editores, 13-37. Catálogo de exposición.
- Ruiz, G., 2013. *Arte/cultura em trânsito. O MAM/RJ na década de 1970*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- Ruiz-Huerta, A., 2009. *Los ángulos ciegos. Una perspectiva crítica de la transición español, 1976-1979*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva y Fundación José Ortega y Gasset.
- Ryan, P., 1988. A Genealogy of Video. En: Bonet, E. (ed.), 2017. *Video Writings by Artists (1970 – 1990)*. Barcelona: Loop Festival y Mouse Publishing, 296-309.
- Sádaba, S., 2017a. Los Huarte en Navarra y la gestación de los Encuentros. Cronología. En: Llano, R. (coord.), 2017, *Los Encuentros de Pamplona en la Universidad de Navarra*. Pamplona: Museo de la

Universidad de Navarra, 23-52.

- Sádaba, S., 2017b. Venecia, Kassel, Darmstadt, Donaueschingen, Burdeos, Pamplona: de los festivales y sus ciudades. En: Llano, R. (coord.), 2017. *Los Encuentros de Pamplona en la Universidad de Navarra*. Pamplona: Museo de la Universidad de Navarra, 371-388.
- Sánchez Ron, J.M., 1997. *INTA. 50 años de Ciencia y Técnica Aeroespacial*. Madrid: Ministerio de defensa, Secretaría de Estado para la Defensa, INTA, Doce Calles.
- Santa Olalla, P., 2015. *La historiografía alrededor de lo conceptual: El caso del Grup de Treball*. [en línea] Barcelona: Universitat de Barcelona. Tesina de máster. Disponible en: <<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/67329>> [Consultado: 16 de abril de 2019].
- Santa Olalla, P., 2017a. Clemente Padín: no solo arte correo. De las experiencias inobjetales a la performance. *Boletín de Arte*, n.º 17, 28-35.
- Santa Olalla, P., 2017b. Conceptualismo y dictadura: un corte desde Latinoamérica y España. En: Martín, D. (ed.), 2017. *Dolor, represión y censura política en la cultura del siglo XX*. Granada: Libargo y Universidad de Granada, 253-264.
- Santa Olalla, P., 2017c. Muntadas: una metodología de investigación artística en movimiento. *ArtNodes*, [en línea] n.º 20, 100-109. Disponible en: <<http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i20.3132>> [Consultado 12 de abril de 2019].
- Santa Olalla, P., 2018. Jet Age Conceptualism. Alrededor del papel del transporte aéreo en la difusión del conceptualismo en el espacio sud-atlántico. *Revista de Estudios Globales & Arte Contemporáneo*, [en línea] vol. 5, 305-340. Disponible en: <<https://doi.org/10.1344/regac2018.1.11>> [Consultado 15 de octubre de 2019].
- Santaella, L., 2003. *Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura*. Reeditado en 2010. São Paulo: Paulus.
- Santamaría, M., 2015. *Índice de señalamientos de Edgardo-A. Vigo*. [en línea] La Plata: Centro de arte experimental vigo. Disponible en: <<https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/book/400>> [Consultado 17 de abril de 2019].
- Saña, C., 2017. *Entre la fiesta y la crisis. Los Encuentros de Pamplona, 1972*. Madrid: Universidad Complutense. Tesis doctoral.
- Sayão, B., 2015. *Solidariedade em Rede: arte postal na América Latina*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tesina de máster.
- Schwartz, V.R., 2014. Dimanche à Orly: The Jet-Age Airport and the Spectacle of Technology between Sky and Earth. *French Politics, Culture & Society*, 32(3), 24-44.
- Serviddio, F., 2012. *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Sichel, B., 2002. Muntadas: Las imágenes desde el paisaje mediático. En: Alonso, R. (comp.), 2002. *Muntadas. Con/Textos*. Buenos Aires: Ediciones Simurg y Cátedra La Ferla (UBA), 379-382.
- Sichel, B. (ed.), 2006. *Primera generación. Arte en movimiento [1963-1986]*. Madrid: MNCARS. Catálogo de exposición.
- Silveira, R., 2004. Espanha e Porto Rico: os primeiros anos. En: Chaves Barcellos, V. (org.), 2013. *Julio Plaza. Poética/Política*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 32-47. Catálogo de exposición.
- Simakova, M., 2016. No Man's Space: On Russian Cosmism. *e-flux Journal*, [en línea] #74, June. Disponible en: <<https://www.e-flux.com/journal/74/59823/no-man-s-space-on-russian-cosmism/>> [Consultado 20 noviembre 2018].
- Smith, T., 2011. One and Three Ideas: Conceptualism Before, During, and After Conceptual Art. *e-flux Journal*, [en línea] #29. Disponible en: <<https://www.e-flux.com/journal/29/68078/one-and-three-ideas-conceptualism-before-during-and-after-conceptual-art/>> [Consultado 16 de junio de 2019]. También publicado En: Groys, B. (ed.), 2012. *Moscow Symposium: Conceptualism Revisited*. Berlin: Sternberg Press, 42-72.
- Soja, E., 1996. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Spaces*. New York: Willey-Blakwell.
- Solé, R., 2009. *Redes complejas. Del genoma a Internet*. Barcelona: Tusquets Editores.

- Soulages, P., 2009. *Vera Chaves Barcellos. Obras incompletas*. Porto Alegre: Editora Zouk.
- Sousa, P. (coord.), 2010. *Mail Art. La Red Eterna*. Sestao y Barcelona: La última puerta a la izquierda y Merz Mail.
- Sterns, M.A., 1987. Educational Exchange in Latin America. *The Annals of the Academy of Political and Social Science*, vol. 491, 106.
- Stonor Saunders, F., 1999. *La CIA y la guerra fría cultural*. Reeditado en 2001. Barcelona: Editorial Debate.
- Tapia, M., 2016. *South*. [en línea] Disponible en: <<http://glossary.mg-lj.si/referential-fields/geopolitics/south>> [Consultado 8 de junio de 2020].
- Taquini, G., 2008. Tiempos del video argentino. En: La Ferla, J. (comp.), 2008. *Historia crítica del video argentino*. Buenos Aires: Fundación Telefónica y MALBA, 25-48.
- Teixeira Coelho, J., 1995. *Moderno pós moderno*. Reeditado en 2011. São Paulo: Editora Iluminuras.
- The Kitchen, 2020. *History*. [en línea] Disponible en: <<https://thekitchen.org/about>> [Consultado 3 de enero de 2020].
- Todolí, V. (org.), 1993. *Muntadas. Trabajos recientes*. Valencia: IVAM. Catálogo de exposición.
- Tomkins, C., 1996. *Duchamp*. Reeditado en 1999. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Torres, F., 1990. An Equivocal Practice: The Search of a Territory that Unites Various Media and Techniques. En: Bonet, E. (ed.), 2017. *Video Writings by Artists (1970 – 1990)*. Barcelona: Loop Festival y Mouse Publishing, 202-208. Publicado originalmente como: Torres, F., 1990. El espacio de la instalación: una práctica equívoca. *El País*, sábado 17 de febrero de 1990.
- Torres, F., 2010. La invasión de los tomates asesinos. *Carta*, [en línea] n.º 1, Primavera-Verano 2010, 76-77. Disponible en: <<https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/revista#numero-1>> [Consultado 13 de marzo de 2020].
- Torres del Río, C., 2010. *Colombia siglo XX. Desde la guerra de los Mil Días hasta la elección de Álvaro Uribe*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Tota, A.P., 2005. Cultura e dominação. Relações culturais entre o Brasil e os Estados Unidos durante a Guerra Fria. *Perspectivas*, núm. 27, 111-122.
- Tupper, P., 2005. Sí, las ideas del Informe MacBride son todavía vigentes. *Quaderns del CAC*, n.º 21, enero-abril de 2005, 49-51.
- Tusell, G., 2015. La exposición ‘Arte de América y España’ (1963), continuadora del espíritu de las bienales hispanoamericanas. *Espacio, Tiempo y Forma*, [en línea] Serie VII, Historia del Arte, 3, 21-32. Disponible en: <<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.15713>> [Consultado 10 de septiembre de 2019].
- UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), 1961. *Mass media in the developing countries: a UNESCO report to the United Nations*. París: UNESCO.
- UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), 2019. *Sobre la UNESCO*. [en línea] Disponible en: <<https://es.unesco.org/about-us/introducing-unesco>> [Consultado 10 de septiembre de 2019].
- UPU (Universal Postal Union), 2010. *About UN Specialized Agency*. [en línea] Disponible en: <<http://www.upu.int/en/the-upu/un-specialized-agency/about-un-specialized-agency.html>> [Consultado 10 de octubre de 2019].
- Urquijo, P.S.; Barrera, N., 2009. Historia y paisaje. Explorando un concepto geográfico monista. *Andamios*, [en línea] 5(10), abril de 2009. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632009000100010> [Consultado 20 de mayo de 2019].
- Urteaga, E., 2010. La teoría de sistemas de Niklas Luhmann. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, XV, 301-317.
- Van Vleck, J., 2013. *Empire of the Air. Aviation and the American Ascendancy*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.
- Vanden Berghe, K., 1997. *Intelectuales y anticomunismo: la revista “Cuadernos brasileiros” (1959-1970)*.

and London: Westview Press.

- Ysasi-Ysasmendi, J.J., 2004. El Museo del Prado y el Reina Sofía. *ABC*, 23 de abril de 2004, 57.
- Yuji, I., 2018. *Leonilson: São Paulo - Madrid, 1981*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral.
- Zabala, H., 2012. *Marcel Duchamp y los restos del ready-made*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Zaldívar, C., 2013. Un Modelo Cultural Experimental para el Mundo. En: Zaldívar, C. (ed.), 2013. *40 años. Museo de la Solidaridad por Chile. Fraternidad, Arte y Política 1971-1973*. Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 8-27.
- Zanini, W., 1989. Bienal: renovação crítica e riscos. En: Freire, C. (org.), 2013. *Walter Zanini. Escrituras críticas*. São Paulo: Annablume y MAC USP, 283-284.
- Zanini, W., 1997. Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil. En: Freire, C. (org.), 2013. *Walter Zanini. Escrituras críticas*. São Paulo: Annablume y MAC USP, 174-185.
- Zanini, W., 2005. La alianza del orden con la magia. En: MNCARS, 2005. *Luz Lumen. Regina Silveira*. Madrid: MNCARS, 91-102. Catálogo de exposición.
- Zanini, W., 2018. *Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Zaya, O. (org.), 2018. *Luis Camnitzer. Hospicio de utopías fallidas*. Madrid: MNCARS. Catálogo de exposición.
- Zubiatur Carreño, F.J., 2004. Los Encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular. *Anales de Historia del Arte*, nº 14, 251-268.

Archivos y repositorios consultados

Argentina

Archivos Di Tella, en la Universidad Torcuato Di Tella (UTDT), Buenos Aires

Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral del Teatro San Martín, Buenos Aires

Fundación Espigas, Buenos Aires

Archivo personal de Fernando Davis, Buenos Aires

Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), La Plata

Archivo personal de Luis Pazos, La Plata

Brasil

Centro de Documentação e Pesquisa de la Fundação Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre

Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), São Paulo

Arquivo Histórico Wanda Svevo de la Bienal de São Paulo, São Paulo

Arquivo Multimeios, en el Centro Cultural São Paulo, São Paulo

Centro de Estudos e Documentação y Biblioteca de la Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo

Archivo personal de Regina Silveira, São Paulo

Archivo personal de Genilson Soares, São Paulo

Colombia

Fundación Arkhé, Bogotá

Archivo del Museo de Antioquia, Medellín

España

Associació Arxiu Muntadas. Centre d'Estudis i Recerca (ARXIU/AM), Barcelona

Biblioteca y Centro de Estudios y Documentación (CEDOC), en el MACBA, Barcelona

Biblioteca de Catalunya, Barcelona

Biblioteca de la Fundació Tàpies, Barcelona

Biblioteca de Filosofia, Geografia i Història, en la Universitat de Barcelona, Barcelona

Biblioteca y centro de documentación, en el MNCARS, Madrid

Archivo personal de Isidoro Valcárcel Medina, Madrid

Archivo de la Compañía Iberia, Madrid

Estados Unidos

University of Iowa Archives, Iowa City

Archivo personal de Antoni Muntadas, Nueva York

Uruguay

Archivo general de la Universidad de la República del Uruguay (UDELAR), Montevideo

Biblioteca personal de Clemente Padín, Montevideo

En línea

Archivos en uso, de la Red de Conceptualismos del Sur.

Disponible en: <<http://archivosenuso.org>> [Consultado: 10 de junio de 2020].

International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston (ICAA | MFAH),
Documents of Latin American and Latino Art.

Disponible en: <<https://icaa.mfah.org>> [Consultado: 10 de junio de 2020].

Internet Archive.

Disponible en: <<https://archive.org>> [Consultado: 10 de junio de 2020].

