

Miguel Ángel López:

**¿ES POSIBLE RECONOCER EL CONCEPTUALISMO
LATINOAMERICANO?**

Texto publicado en el nº23 de [Afterall Journal](#), una revista de arte contemporáneo de la que la Universidad Internacional de Andalucía, a través de su programa [UNIA arteypensamiento](#), es co-editora.

¿Es posible reconocer el conceptualismo latinoamericano?

Miguel A. López

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

Eduardo Costa (1970)¹

I

El 28 de abril de 1999 la exposición 'Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s' abrió sus puertas en el Queens Museum of Art de Nueva York. La exhibición, organizada por Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss, dividida en once secciones geográficamente definidas y curada por un grupo numeroso de investigadores de todas las regiones, formulaba una de las interpretaciones más arriesgadas y polémicas del llamado 'arte conceptual' a nivel internacional. La exposición era ambiciosa. Su estructura forzaba un desborde geográfico que cuestionaba el lugar derivado o menor al cual habían sido relegadas algunas producciones críticas. Su marco de análisis era el conjunto global de transformaciones sociales y políticas desde 1950, y la emergencia de nuevas formas de acción política que introdujo un repertorio renovado de gramáticas visuales. Tal perspectiva permitió a los curadores encadenar experiencias ya no definidas por una 'estética de lo inmaterial' asociada tradicionalmente al llamado 'arte conceptual',² sino, en cambio, aquellas marcadas por su capacidad de intervención, y así poniendo en jaque el espectro dominante de síntomas o reglas visuales con que el discurso del 'arte conceptual' había sido estabilizado al interior de la historia del arte. Una puesta en escena de una constelación deslocalizada de cambios en las formas de producción y en los modos de valorización del arte a través de los cuales nuevas subjetividades se opusieron a la organización tradicional del poder y su distribución consensual de lugares y roles.

Este artículo apareció publicado en *Afterall* 23, Spring 2010, pp.5-21. Versiones anteriores de estas ideas han sido presentadas en: 'Secuestros, politizaciones, analiticidades, mitificaciones. A propósito del arte conceptual en América Latina en los 60/70', *Ramona* 82, Julio 2008, pp.41-47 (dossier 'Vanguardias polémicas: la herencia de los sesenta' editado por Ana Longoni); 'Robar la historia, traicionar el arte conceptual', *Des-bordes* 0, Enero 2009, número especial editado por Helena Chávez Mac Gregor (edición online: http://www.des-bordes.net/des-bordes/miguel_lopez.php); y 'Desclasificar el cuerpo (conceptual): Impugnar políticamente el conceptualismo latinoamericano', *Artecontexto* 24 / 4, 2009, en el dossier 'Contra-geografías del arte conceptual' que coordiné como editor invitado. Agradezco a la Red Conceptualismos del Sur, y en particular a Fernando Davis, Jaime Vindel, Marcelo Expósito y Fernanda Nogueira por los diálogos durante la escritura del texto. También a Isobel Whitelegg por su interés en ampliar la discusión de estas ideas, y a Ana Longoni, cuya apreciación y entusiasmo han sido fundamentales en el proceso de escritura de este artículo.

¹ Eduardo Costa, en Athena T. Spear (ed.), *Art in the Mind*, exh. cat., Oberlin, OH: Allen Memorial Art Museum, 1970, s.p.

² El término 'desmaterialización' introducido por Lucy Lippard y John Chandler en 1968, fue usado por largo tiempo como palabra clave para identificar el 'arte conceptual' en Norteamérica y Europa Occidental. Ver: Lucy R. Lippard y John Chandler, 'The Dematerialization of Art', *Art Internacional*, vol. 12, no.2, Febrero 1968, pp. 31-36; y Lucy R. Lippard (ed.), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York: Praeger, 1973.

Diez años después las reverberaciones de la exposición siguen repicando, e incluso hoy con mayor intensidad que antes. De distintas maneras, 'Global Conceptualism' actualizó algunos de los debates que habían interrogado las transformaciones de la subjetividad al interior de ciertos procesos de cambios sociales, y la manera en la cual éstos proponen nuevas vías de fricción con los órdenes geográficos y temporales de una occidentalidad moderno/colonial.³ No sorprende por ello que la exposición se haya inscrito rápidamente como uno de los referentes más citados (y también cuestionados) en ese retorno insistente, durante la última década, de la producción crítica de los 60 y 70 a través de innumerables exposiciones, seminarios y publicaciones en distintos puntos del planeta.

Si bien mucho se ha dicho sobre el mérito descentrador de 'Global Conceptualism', visto a la distancia su legado más significativo no parece haber sido tan solo la ampliación del mapa intercontinental de lectura estética—una movida que ciertamente ha influido en muchos proyectos curatoriales posteriores⁴—, sino la manera en la cual cuestionó el proceso de *construcción identitaria* del 'arte conceptual' de pretensiones universalistas.⁵ La operación curatorial partía de una distinción categórica efectuada entre 'Conceptual Art', entendido como un fenómeno esencialmente norteamericano y europeo vinculado al reduccionismo formalista próximo a la abstracción o al minimalismo, y 'Conceptualism' que antes de fungir como 'categoría estética' era un intento de volver críticamente sobre el 'ordenamiento de prioridades' que había determinado la visibilidad de determinados procesos estéticos a nivel transnacional por encima de varios otros, intentando reponer nuevos tramados históricos, culturales y políticos.⁶ Bajo aquella premisa teórica la exposición operaba a través de una *provincialización* del 'Conceptualismo', en la cual el 'tradicional centro hegemónico' euro/norteamericano existe como 'una provincia más entre muchas'.⁷ Reinscribiendo así múltiples puntos de origen que cuestionan el lugar privilegiado asumido por la modernidad occidental y sus políticas de representación cultural. La exposición parecía funcionar como un *aparato performativo* decidido a repolitizar, reconfigurar y reescribir por completo la memoria asociativa de aquellas décadas. Así, si hasta ese momento lo 'conceptual' leído desde el eje Norteamérica y Europa Central había servido como un prisma universal e inequívoco desde donde leer otras producciones críticas asumidas como periféricas—evaluando su afinidad estética, examinando su adecuación temporal y desde allí demandando su 'lugar' dentro de aquella topografía

³ En América Latina algunas de esas discusiones tuvieron lugar en la Bienal de La Habana, la cual desde su creación en 1984 se convirtió en un importante foro de discusión desmarcado de las exigencias del mercado internacional del arte. Otro momento significativo de aquel debate a escala internacional fue la coincidencia de la documenta X, curada por Catherine David, y la segunda Bienal de Johannesburgo, curada por Okwui Enwezor, en 1997.

⁴ Uno de los más interesantes es *Beyond Geometry* curada por Lynn Zelevasky en Los Angeles County Museum of Art en 2004, en torno a las experimentaciones del arte geométrico y constructivo desde distintas perspectivas temporales y geográficas. Ver: Lynn Zelevasky (ed.) *Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s-1970s*, Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

⁵ No en vano algunas de las furiosas réplicas al proyecto en Estados Unidos insistían en acusar a 'Global Conceptualism' de ser un imprudente acto de *piratería histórica*, reduciendo la discusión a un escenario de enfrentamientos por la soberanía de una determinada estética. Para un ejemplo de ello ver: Robert C. Morgan, 'Reevaluation or Revisionism?', *Art Journal*, vol. 58, no. 3, Otoño 1999, pp. 109-111.

⁶ Luis Camnitzer señala que 'mientras que el arte conceptual es una marquita anecdótica dentro de la historia del arte universal, el conceptualismo como estrategia creó un quiebre en la apreciación de todo arte y en el comportamiento del artista no importa en qué geografía se encuentre'. Fernando Davis, 'Entrevista a Luis Camnitzer. "Global Conceptualism fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico"', *Ramona*, no.86, Noviembre 2008, pp.29. Ver también: Rachel Weiss, 'Reescribir el arte conceptual', *Papers d'Art*, no.93, Girona, 2007, pp.151-155.

⁷ F. Davis, 'Entrevista a Luis Camnitzer', *op. cit.*, p.26.

transnacional de lo 'desmaterializado'—, en adelante tal centro comparativo aparecía fracturado.

La audacia del gesto sin duda logró remecer el marco crítico universalista desde el cual habían sido miradas y validadas aquellas prácticas antagonistas. Pero más significativamente aún, y quizá sin proponérselo, permitió reconsiderar el llamado conceptualismo en tanto *efecto del discurso* (de una multiplicidad de discursos). Discursos que a su vez habían localizado rupturas y colocado cuestionamiento radicales en el tejido de ciertas memorias locales, aún a costa de reforzar linajes y tipologías. Se trata de maniobras complejas cuyas implicancias es necesario interpelar. ¿Qué nos puede ofrecer hoy pensar esa memoria radical desde el lugar de sus historizaciones? ¿Cómo reconsiderar el impacto político de estas historias, y sus secuelas sobre las formas públicas de reconocimiento (social, político, económico...)? Y más aún, ¿es posible asir sus efectos al interior de la producción de formas determinadas de subjetivación y socialidad?⁸

II

Resulta posible afirmar que la pelea de la historiografía latinoamericana por la penetración de ciertos episodios locales al interior de los grandes relatos globales, en un intento de contrarrestar la proyección universalista de las geografías metropolitanas del arte, ha sido exitosa. De un tiempo a esta parte artistas como Helio Oiticica, León Ferrari, Lygia Clark, Alberto Greco, Luis Camnitzer, Cildo Meireles, Oscar 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 narraciones recientes que han intentado trazar los llamados hitos 'inaugurales' del conceptualismo a nivel transcontinental.⁹ Hoy, sin embargo, ese victorioso ascenso parece exigir un segundo 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 cumpliendo qué nuevos papeles. Movimientos que nos permitan volver de un modo distinto sobre las anacronías y discontinuidades del discurso histórico—sus fragmentos, retazos, jirones—activando su capacidad política para interponerse (nuevamente) a la lógica de los 'hechos constatados'.

En un ensayo reciente '*Cartografías Queer*' (2008),¹⁰ la teórica Beatriz Preciado propone una discusión sobre la formación de modelos historiográficos desde la crítica epistemológica *queer* que podría sernos de mucha utilidad para estos propósitos. Considerando los alcances políticos de todo ejercicio historiográfico, Preciado rehúsa el

⁸ Esta última pregunta es sugerida por el teórico José Luis Brea al pensar los efectos políticos de la visualidad. Ver: José Luis Brea, 'Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad', en J. L. Brea (ed.) *Los Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, 2005, pp.5-14.

⁹ Esto también ha sido advertido por la historiadora argentina Ana Longoni. Ver: Ana Longoni, 'Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)', *Papers d'Art*, no.93, Girona, 2007, pp.155-158.

¹⁰ Beatriz Preciado, '*Cartografías Queer: El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multcartográfica, o cómo hacer una cartografía "zorra" con Annie Sprinkle*', en: José Miguel Cortés (ed.) *Cartografías Disidentes*, Madrid: SEACEX, 2008, s.p.

tradicional trazado taxonómico de lugares, situaciones o individuos para formular, en diálogo con las ‘cartografías esquizoanalíticas’ de Félix Guattari, el esbozo de mapas que den cuenta de las *tecnologías de representación y modos de producción* de las subjetividades que éstos pretenden describir.¹¹ Mapas capaces de hacer explícito, por ejemplo, cómo ciertos diagramas dominantes de representación de las llamadas ‘minorías sexuales’ se aproximan peligrosamente a los dispositivos de control y disciplinamiento social. ¿Es posible imaginar una forma de leer y representar que no resulte en un ejercicio ilustrativo de descripción o trazado identitario, y que en cambio se revele como percepción de las alteraciones y desplazamientos en las formas de subjetivación, o incluso como *máquinas de transformación política* que desajusten las distribuciones ya dadas?

Preciado pone en juego dos figuras antagonistas de producción historiográfica: el modelo convencional de una *cartografía identitaria* (o ‘cartografía del león’, como lo llama), preocupada en buscar, definir y clasificar las identidades de determinados cuerpos; y una *cartografía crítica* (que también denomina cartografía *queer* o ‘de la zorra’) que deja de lado una escritura en tanto topografía de representaciones fijas para ‘esbozar un mapa de los modos de la producción de la subjetividad’, observando aquellas ‘técnicas de representación’ como *auténticas máquinas performativas*.¹² Dos modelos enfrentados no solo en sus modos de producción de visibilidad, sino en sus maneras de lidiar con las tecnologías que median la construcción política del saber. Lo que atraviesa estas cuestiones no es nada menos que la delicada relación entre *poder* y *conocimiento*, y más aún, los actuales modos biopolíticos de producción y la asignación de lugares en el ámbito social. Aspectos importantes de considerar en un momento donde la lógica ‘desmaterializada’ del arte ha empezado a dialogar de forma efectiva con las dinámicas del capitalismo global de bienes inmateriales.¹³

Siguiendo—o quizá debería decir pervirtiendo—la reflexión de Preciado, no parece difícil reconocer que hasta hace no mucho la mayoría de las historiografías del arte moderno y contemporáneo no eran sino ‘cartografías identitarias’. Entre éstas, el ‘arte conceptual’ aflora como una identidad posible de rubricar y la tarea historiográfica se asemeja a la de un *detective* que va en búsqueda de los restos perdidos del conceptualismo: su tarea procura una genealogía y una geografía de lo plenamente representable—sacar a la luz aquellas experiencias a fin de reintegrarlas al relato histórico, alejar la bruma en la cual estaban sedimentadas y elucidar ese aparente nuevo lugar recobrado.¹⁴ ¡Pero hagamos también el

¹¹ Félix Guattari, *Cartographies schizoanalytiques*, París: Galilée, 1989.

¹² Beatriz Preciado, ‘Cartografías Queer’, *op. cit.*

¹³ Boris Groys hace evidente algunos efectos de esta paradoja en el arte: ‘Si la vida no se entiende ya como un acontecimiento natural, como el destino, como la fortuna, sino como tiempo artificialmente producido y formado, entonces ésta se politiza automáticamente, dado que las decisiones técnicas y artísticas que atañen a la modelación del tiempo de vida son siempre decisiones políticas también. El arte que es realizado bajo estas nuevas condiciones biopolíticas —bajo las condiciones de un tiempo de vida formado artificialmente— no puede sino llevar esta artificialidad a su dimensión explícita. Ahora, sin embargo, el tiempo, la duración y, por ello mismo, la vida, no puede ser mostrada directamente sino tan solo ser documentada. El soporte dominante de las biopolíticas modernas es así la documentación tecnológica y burocrática, la cual incluye planeamientos, decretos, reportes de hechos reales, investigaciones estadísticas, e ideas en proyecto. No es una coincidencia que el arte también use el mismo medio de documentación cuando quiere referirse a sí mismo como vida.’ Boris Groys, ‘Art in the age of Biopolitics. From artwork to art documentation’, *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*, Exp. Cat, 2002, p.[109]. Traducción del autor.

¹⁴ Es significativo preguntarnos cómo operan los conceptos que sostienen estos ejercicios historiográficos. Por ejemplo, resulta posible afirmar que ‘Global Conceptualism’ se alineó con la labor del etnólogo, desenterrando experiencias en distintas geografías marcando sus afinidades e ‘identidades’ conceptualistas, y sin embargo, paradójicamente, lo que

ejercicio inverso! Imaginemos una cartografía que no esté interesada en buscar los fragmentos del arte conceptual, y que incluso descrea que existan tales pedazos. Imaginemos un mapa que, en cambio, se proponga desplegar aquel concepto observando sus usos y advirtiendo cómo empieza a producir identidades en contextos distintos; un mapa que, antes que funcionar como técnica de representación, apunte a exponer las relaciones de fuerza, 'la arquitectura, el desplazamiento y la espacialización del poder como tecnología de producción de la subjetividad'.¹⁵ Desde esa perspectiva no importa ya establecer semejanzas formales entre las obras, o identificar fechas que puedan guiarnos a reconocer la categoría 'conceptual' o 'conceptualista' (y sus derivados regionales como 'argentino', 'brasileño' o 'latinoamericano'), sino, por el contrario, determinar cómo aquellas narraciones *han construido una corporalidad y unas formas de visibilidad* de aquello que pretenden describir, gestionando su lugar dentro y fuera de la institución, dispersándolo ya convertido en saber específico.

Tomando como punto de partida aquella tensión entre los modelos cartográficos en sus versiones 'identitarias' y *queer*, quisiera plantear una serie de preguntas en torno a algunas de las representaciones cartográficas recientes del llamado 'arte conceptual'. Primero, revisitando uno de los relatos más influyentes del llamado 'conceptualismo latinoamericano' y la reinscripción de lo 'ideológico' como categoría desde la cual pensar las estéticas continentales. Y segundo, abordando una exposición reciente y poco advertida en Argentina, que propuso una estrategia de reflexión sobre los modos de construcción del episodio 'Tucumán Arde' (1968) y preguntar si es acaso posible considerar las acciones de ruptura de la vanguardia argentina de los 60 a través de un despliegue material que la desidentifique (cuestionando su hoy fácil adscripción como capítulo de la historia del arte), reactivando preguntas en torno a la heterogeneidad anacrónica de sentidos que portan los remanentes documentales.

III

Es durante los primeros años de los 90 que el llamado 'conceptualismo latinoamericano' obtiene uno de sus primeros textos programáticos, ampliamente elogiado y rápidamente difundido, y cuya reverberación de ideas seguirá acompañando varias de las reflexiones sobre el tema durante los siguientes quince años. La historiadora del arte Mari Carmen Ramírez escribe el ensayo 'Blue Prints Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America' (1993) para el catálogo de la exposición 'Latin American Artists of the Twentieth Century', curada por Waldo Rasmussen y organizada por el Museum of Modern Art de Nueva York, en 1992.¹⁶ La exposición, que fue primero inaugurada en Sevilla y producida en el marco de las celebraciones del V Centenario del 'descubrimiento de América'—una exposición envuelta en

su estrategia permitía era la puesta en crisis de su identidad toda. Un ejemplo acríptico del discurso identitario es el libro *Orígenes del arte conceptual en Colombia* del artista Álvaro Barrios: una narración compuesta de entrevistas con distintos protagonistas de los 60 y 70 guían al personaje principal de la narración—el propio Barrios—quien luce a cada paso más convencido de que está cerca de redimir ese elemento conceptualista no reconocido. Álvaro Barrios, *Orígenes del arte conceptual en Colombia (1968-1978)*, Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 1999.

¹⁵ Beatriz Preciado, 'Cartografías *Queer*', *op. cit.*

¹⁶ Mari Carmen Ramírez, 'Blue Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America', en: Waldo Rasmussen, Fatima Bercht, and Elizabeth Ferrer (eds.), *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 1993, pp.156-167.

una amplia polémica por su discurso condescendiente y estereotipado—,¹⁷ fue uno de los escenarios culminantes del llamado *boom* del arte latinoamericano iniciado a mediados de 1980, el cual fomentó una representación despolitizada fuertemente asociada a los intereses de promoción y financiación económica de sectores privados tanto de Estados Unidos como de América Latina. El trasfondo de aquella situación era el proceso de recomposición de gobiernos democráticos en varios de los países del continente, la crisis interna del pensamiento de izquierda y la implementación de reformas neo-liberales promovidas por el Consenso de Washington.¹⁸ Para varios de los intelectuales entonces involucrados en la mediación simbólica de la producción cultural entre el Sur y el Norte de América (como el historiador de arte cubano Gerardo Mosquera, la feminista y teórica cultural chilena Nelly Richard o la propia Ramírez), resultaba claro que lo que estaba en juego eran los mecanismos de representación del continente americano en los momentos finales de la Guerra Fría, y con ello, la emergencia de una renovada economía política de signos materializa en esa secuencia de exhibiciones de ‘arte latinoamericano’ fuera de América Latina. Exposiciones que empezaban a dibujar con efectividad un nuevo marco exotizante, formalista y neo-colonial de lectura.¹⁹

Desde su propio título, ‘Conceptual Art and Politics in Latin America’, el texto anuncia el enfoque crítico de Ramírez en torno a formas estéticas disruptivas y sus condiciones sociales y culturales, una reflexión no asumida por la exposición de Rasmussen. El texto procuraba otorgar legibilidad unitaria a lo que hasta entonces eran, en gran medida, experiencias radicales parcialmente atomizadas—algunas de las cuales, cabe decir, no solo se mantuvieron indiferentes sino se rehusaron a tal nomenclatura.²⁰ La intención de Ramírez era cuestionar la cómoda figura que había situado a gran parte de la producción latinoamericana como un remedo deslucido o a destiempo del ‘arte conceptual’ del ‘centro’, procurando politizar los modos de leer a través de un trasfondo argumentativo que valoraba positivamente una aparente *diferencia* latinoamericana: frente al limitado modelo anglosajón ‘analítico’ o ‘tautológico’, el modelo latinoamericano se explicaba como ‘conceptualismo ideológico’. Una

¹⁷ La exposición presentaba la producción artística de América Latina como una dócil continuidad de las corrientes estéticas modernas occidentales borrando toda reflexión política sobre legado colonial del continente. La mayoría de las opiniones no dudaron en señalarla como un descarado intento de “preservar un control total de las premisas ideológicas y estéticas (...) y de su interpretación” desde categorías asignadas externamente. Shifra M. Goldman, ‘Artistas latinoamericanos del siglo XX, MoMA. Nueva York: Una repetición del pasado’ (trad. Magdalena Holguín), *Art Nexus*, no. 10, Setiembre-Diciembre 1993, pp.84–89, entre otros.

¹⁸ Formulado en 1989 e impulsado por el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial y el Ministerio de Hacienda de los Estados Unidos, el Consenso de Washington es una lista de medidas de reforma económica presentadas como el ‘mejor’ programa para hacer frente a la crisis y el ‘subdesarrollo’ en América Latina, impulsando la liberalización extrema del mercado y las inversiones, así como la desregulación y el retiro general del Estado en materia de protección económica.

¹⁹ Ver por ejemplo Shifra M. Goldman, ‘Latin American Art’s US Explosion: Looking a Gift Horse in the Mouth’, *New Art Examiner* 17, no. 4, December 1989, pp. 25-9; Mari Carmen Ramírez ‘Beyond “the Fantastic”: Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art’, *Art Journal* 51, Invierno 1992, pp. 60-68; entre otros. Algunos de esos debates desde una perspectiva cultural latinoamericana enfrentados a la dominación discursiva euro-norteamericana, puede encontrarse en Gerardo Mosquera (ed.) *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Londres: The Institute of International Visual Arts, 1995.

²⁰ Juan Pablo Renzi, uno de los impulsores de ‘Tucumán Arde’, era enfático al respecto. En una obra enviada a la exposición *Arte de Sistemas* del CAYC, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 1971, titulada “Panfleto No. 3. La Nueva Moda”, afirma: ‘Ahora lo que está de moda es el arte conceptual (...) y resulta que soy (al menos para algunos críticos como Lucy Lippard y Jorge Glusberg) uno de los responsables de la iniciación de este fenómeno (junto con mis compañeros de los ex-grupos de artistas revolucionarios de Rosario y Buenos Aires en los años 67-68). Esta afirmación es errónea. Como es errónea toda intención de vincularnos a dicha especulación estética.’ Y finaliza: ‘DE NUESTROS MENSAJES: 1. No nos interesa que se los considere estéticos. 2. Los estructuramos en función de su contenido. 3. Son siempre políticos y no siempre se transmiten por canales oficiales como éste. 4. No nos interesan como trabajos en sí, sino como medio para denunciar la explotación.’

distinción que Ramírez rastrea de forma parcial de una lejana mención del crítico español Simón Marchán Fiz en 1974, aunque sin ir tan lejos como para cuestionarla.²¹

Ramírez consideraba que aquella dicotomía revelaba la primacía de las ideas de un Joseph Kosuth tristemente auto-referencial y aparente continuador del legado positivista modernista. 'En el modelo de Kosuth, la obra de arte como proposición conceptual es reducida a un enunciado tautológico o auto-reflexivo. Él afirma que el arte no es otra cosa que la idea del artista sobre ello, y que el arte no puede sostener ningún significado fuera de sí mismo', señala Ramírez²² prologando—involuntariamente o no—algunas de las críticas que el historiador Benjamin Buchloh esgrimía furibundamente tan solo cuatro años antes²³, y acaso minimizando indirectamente la dimensión política implícita en el propio giro lingüístico en tanto ruptura del formalismo tardomoderno. Obteniendo así una fórmula interpretativa reiterada casi sin variaciones en varios de sus textos posteriores: oponiendo, a grandes rasgos, un canon norteamericano 'despolitizado' a un conceptualismo latinoamericano 'político' que pervierte la estructura del primero e incide de forma activa en el espacio social. La afirmación, aunque ciertamente provocadora, dibuja una ruta de análisis estrecha y dicotómica, endeudada de matices esencialistas que no logran establecer un antagonismo real.²⁴

Sin embargo, no es mi intención denunciar una versión 'incorrecta' del conceptualismo o reducir el discurso de Ramírez al uso de aquellas categorías—su trabajo, por otra parte, propone observaciones notables en torno al papel político de la comunicación en estos procesos—, sino de advertir cómo aquella 'diferencia' modeló una particular visibilidad y morfología, posicionando tal distinción en muchas de las discusiones que han envuelto las interpretaciones sobre aquel escenario, siendo ésta también—sorprendentemente o no—incorporada por los relatos 'centrales' más ampliamente difundidos y convirtiéndose en muchos de los casos en muletilla mitificante de clasificación normalizadora. Retomando alguna de las ideas de Ramírez, el filósofo e historiador de arte Peter Osborne señala,

²¹ La referencia al 'conceptualismo ideológico' de Marchán Fiz había sido señalada un año antes por la crítica norteamericana Jacqueline Barnitz en el catálogo de la exposición *Encounters/ Displacements. Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles*, curada por Ramírez y Beverly Adams. (Jacqueline Barnitz, 'Conceptual art in Latin America: A natural alliance', en M.C. Ramírez y B. Adams (ed.), *Encounters / Displacements: Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles*, Austin: Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas, 1992, pp. 35-47). Sin embargo, es el discurso de Ramírez el que consolida e irradia de forma más efectiva el argumento, convirtiéndose en referente imprescindible para muchas de las lecturas posteriores. Un factor decisivo para esta consolidación fue su reiteración en el catálogo de la influyente *Global Conceptualism* (1999), y posteriormente en dos grandes revisiones internacionales de arte latinoamericano a su cargo: *Heterotopías. Medio siglo sin lugar 1918-1968* en el MNCARS en 2000, e *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America* en el Museum of Fine Arts de Houston en 2004. Por otro lado, es importante anotar que Marchán Fiz no termina por circunscribir de forma íntegra la 'ideologización' a lo latinoamericano, ni la 'auto-referencialidad' total al discurso euronorteamericano. Ver: Mari Carmen Ramírez, 'Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980', en: Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss (eds.), *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Nueva York: Queens Museum of Art, 1999, pp. 53-71; y Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: A. Corazón editor, 1974 [1972].

²² Mari Carmen Ramírez, "Blue Print Circuits...", p. 156.

²³ Benjamin Buchloh, 'From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some Aspects of Conceptual Art, 1962-1969)', en: *l'art conceptuel, une perspective*, París: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, pp. 41-53.

²⁴ El historiador Jaime Vindel señala también lo contradictorio que resulta responder a la relación centro-periferia a través de una distinción igualmente binaria: 'Al fundamentar su posición en un antagonista sin voz real, esos discursos corren, por otra parte, el riesgo de que su publicidad dependa del mantenimiento de la lógica centro-periferia contra la que declaran posicionarse y que no cesan de redoblar.' Jaime Vindel, 'A propósito [de la memoria] del arte político: consideraciones en torno a "Tucumán Arde" como emblema del conceptualismo latinoamericano', en *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la Historia del Arte: V Congreso Internacional de Teoría e historia de las artes*, Buenos Aires: CAlA, 2009, pp. 269-278.

‘Contenido ideológico’ es el término clave del arte conceptual latinoamericano. A diferencia de las preocupaciones ideales más formales de gran parte del arte conceptual estadounidense y europeo (acto/evento, series matemáticas, proposiciones lingüísticas o estructuras de formas culturales), este era un arte para el cual ‘la ideología en sí misma era la ‘identidad material’ fundamental de la proposición conceptual.’²⁵

En un sentido similar, aunque sin circunscribir lo ‘analítico-lingüístico’ al conceptualismo norteamericano, Alexander Alberro reitera el argumento:

Pero tal vez las alternativas más extremas a los modelos del conceptualismo analítico a fines de 1960 y a inicios de 1970 sean aquellas desarrollados en los climas político y económicamente deteriorados de varios países de América Latina, incluyendo Argentina, Brasil, Uruguay y Chile.’²⁶

E incluso en un libro más reciente—articulado a modo de catastro ‘conceptualista’ en el Estado español a través de las categorías ‘poético’, ‘político’ y ‘periférico’—la historiadora Pilar Parcerisas retoma la tesis de Ramírez, desdeñando ‘las premisas de la *ortodoxia analítica* del Arte Conceptual de los países anglosajones’ al intentar esclarecer la *politicidad* de la ‘periferia’.²⁷ Desde distintas perspectivas en América Latina aquella *diferencia* ha sido recuperada, con más o menos matices, de forma recurrente en varios de los relatos recientes sobre los 60 y 70.²⁸

Lejos de oponerme al uso del término o a cualquiera de sus epítetos afines, lo que intento señalar es la necesidad de desplegarlo en el uso en tanto diagrama de poder, advirtiendo qué sentidos y divisiones, qué prácticas de normalización y de resistencia, se encubren en la configuración consensuada de tales representaciones. Tal reconsideración exige también la reincorporación diferencial de esos otros conceptos formulados por críticos y artistas para pensar sus propias prácticas: expresiones menores—por parafrasear a Deleuze y Guattari—,²⁹ enunciadas aún parcialmente y cuya paulatina erosión ha colaborado con el

²⁵ Peter Osborne (ed.), *Arte Conceptual* (trad. Gemma Deza Guil), Londres y Nueva York: Phaidon, 2006, p. 37

²⁶ Alexander Alberro, ‘Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977’, in: Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.) *Conceptual Art: A critical anthology*, MIT Press, 1999, pp. xxv-xxvi.

²⁷ Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(s) Poéticos, Políticos, Periféricos. En torno al arte conceptual en España. 1964-1980*, Madrid: Akal, 2007, p. 27. El énfasis es mío.

²⁸ En un texto de 1997, el artista Luis Camnitzer celebra aquella interpretación de Ramírez que califica de iluminadora para comprender los modos regionales de operar del ‘conceptualismo’, destacando sugestivamente la idea de Ramírez de emparentar la tradición de Duchamp y la tradición moderna del muralismo mexicano a partir de su incursión social con fines comunicativos. En un sentido general, sin embargo, Camnitzer comparte con Ramírez la mirada del ‘arte conceptual’ norteamericano como una ‘búsqueda cuasi-mística de lo imponderable’, que sitúa nuevamente su discurso en una estrecha disputa binaria. Luis Camnitzer, ‘Una genealogía del arte conceptual latino-americano’, *Continente Sur / Sur*, no. 6, Noviembre 1997, p. 187. La misma reflexión es reiterada por Camnitzer en su reciente libro *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin: University of Texas Press, 2007. Entre otros historiadores latinoamericanos que han hecho uso de la distinción de ‘conceptualismo ideológico’ en años recientes, con mayor o menor criticidad, pueden enumerarse a Andrea Giunta, Ana Longoni, María José Herrera, Jorge Glusberg, Ivonne Pini, Miguel González, Cristina Freire, Alberto Giudici, entre varios otros. Por limitaciones de espacio no será ésta la instancia para contrastar los sentidos en pugna e implicancias inscritas en aquellos usos.

²⁹ ‘Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. (...) [E]n ellas todo es político. (...) Su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política (...) [Lo] ‘menor’ no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de

proceso de estandarización de las experiencias radicales para su 'correcto' intercambio con los discursos centrales.

Resulta provocador, por ejemplo, leer el concepto *desmaterialización* en el modo en el cual el teórico Oscar Masotta lo propone en 1967 al interior de la escena experimental argentina—de forma independiente de la 'desmaterialización' de Lucy Lippard—, derivándolo del constructivista ruso El Lissitsky y sus perspectivas de integración de los artistas a la industria editorial en la Rusia revolucionaria de los años 20.³⁰ O reconsiderar un concepto como 'no-objetualismo' formulado en México por el crítico peruano Juan Acha hacia 1973, como parte de una aproximación marxista a la protesta contra-cultural y colectiva de los 'grupos' mexicanos (Proceso Pentágono, No-Grupo, entre otros), pero más significativamente aún a los procesos estéticos indígenas como el arte popular y el diseño que ponen en cuestión las perspectivas moderno/coloniales de la historia del arte de Occidente.³¹ O incluso volver a examinar conceptos con los que los artistas reflexionan sobre su propia práctica: el argentino Ricardo Carreira propone la *deshabituación* como una teoría estética basada en la transformación política del entorno a través del extrañamiento.³² A inicios de los 60, Alejandro Jodorowsky hablará de 'efímeros' para referirse a una serie de acciones entre el misticismo psicotrópico y el esoterismo fantástico que confrontan el teatro convencional,³³ mientras que el programa estético *revulsivo* de Edgardo Antonio Vigo apuesta por desestabilizar los roles del artista—Vigo en otras ocasiones se define a sí mismo como un "deshacedor de objetos".³⁴ Por mencionar solo algunas de las inscripciones del repertorio crítico quedado aún a la sombra de la retórica hegemónica. Hay en esas presencias teóricas subterráneas una pugna latente, una *multitud* de genealogías inarticuladas y potenciales, necesarias de liberar. Más allá de meras nomenclaturas, aquellas palabras reestablecen un elemento de indeterminación que es también testimonio de lo irreductible: ese cruce inarmónico de historias cuyos brotes señalan hoy formas divergentes de vivir y construir la contemporaneidad—su posibilidad de desplegar otros tiempos.

IV

cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)'. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka, por una literatura menor* (trad. Jorge Aguilar Mora), México D.F.: Era, 1990, pp. 28-31.

³⁰ Oscar Masotta, 'Después del pop, nosotros desmaterializamos' (1967), en: O. Masotta, *Revolución en el arte: Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires: Edhasa, 2004, pp.335-376. Ver también: Ana Longoni y Mariano Mestman, 'After Pop, We Desmaterialize: Oscar Masotta, Happenings, and Media Art at the Beginnings of Conceptualism', en: Inés Katzenstein (ed.), *Listen Here Now! Argentine art from the 60s: Writings of the Avant-Garde*, Nueva York: The Museum of Modern Art, pp.156-172. Sobre uso del término 'desmaterialización' en Lucy Lippard, ver L. R. Lippard, *Six Years*, op. cit.

³¹ No existe aún un estudio que aborde el pensamiento crítico de Juan Acha en su pasaje de los 60 a los 70 y el proceso político con que arriba al 'no-objetualismo'. Para una primera aproximación ver: Miguel A. López y Emilio Tarazona, 'Juan Acha y la Revolución Cultural. La transformación de la vanguardia artística en el Perú a fines de los Sesenta', en: *Temas de Arte Peruano 3, Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: Mass-media, lenguajes, represiones y grupos, Juan Acha, 1969*, Lima: IIMA - Universidad Ricardo Palma, 2008, pp.1-17.

³² Ana Longoni, 'El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo', en: Viviana Usubiaga y Ana Longoni, *Arte y Literatura en la Argentina del Siglo XX*, Buenos Aires: Fundación Telefónica, Fundación Espigas y FIAAR, 2006, pp. 63-106.

³³ Cuauhtémoc Medina, 'Pánico Recuperado', en: Olivier Debrouse (ed.) *La Era de la Discrepancia: Arte y Cultura Visual en México, 1968-1997*, México DF: UNAM, 2007, pp.90-96.

³⁴ Fernando Davis, 'Prácticas "revulsivas". Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo', en: Cristina Freire y Ana Longoni (eds.) *Conceitualismos do Sul / Sur*, São Paulo: Annablume, USP-MAC y AECID, 2009, pp.283-298.

A fines de 2008, la exposición titulada *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale*, organizada en la ciudad de Rosario, Argentina, al cumplirse 40 años de *Tucumán Arde*, propuso una de las lecturas más agudas entre las numerosas aproximaciones curatoriales que han intentado mirar los episodios de radicalización y ruptura del '68 argentino posteriormente encumbrados como hito 'conceptualista'.³⁵ Aquel año (1968), distintos grupos de artistas, cineastas, periodistas e intelectuales generan una serie de experiencias que vinculan la producción cultural y creativa con formas disidentes de intervención política y proclamas revolucionarias, modificando profundamente sus propias prácticas. En ese contexto, un grupo de artistas—invitados a la exposición 'Experiencias '68' convocada por el Instituto Di Tella—rompe con la institución, primero generando una explícita fricción a través de sus obras, y luego por medio de una ruidosa protesta como respuesta a la clausura policial de una de las piezas exhibidas, destruyendo las obras en la calle y haciendo circular un texto que denuncia la creciente represión en el país. Ya habiendo renunciando a la institucionalidad, algunos de esos artistas inician un proceso luego denominado 'Tucumán Arde', que consistió en una labor de documentación, intervención social y contransformación sobre las causas y secuelas de la crisis que atravesaba la provincia de Tucumán luego de la clausura de varios ingenios azucareros, y la realización de dos presentaciones públicas de denuncia sobre el tema en sindicatos de Rosario y Buenos Aires, los cuales fueron cerrados por la policía. Así, 'Tucumán Arde' vinculó a artistas con sociólogos, periodistas, teóricos, sindicalistas, movimientos obreros y distintos colaboradores, en una operación de protesta en la cual arte y política mezclaron sus procedimientos.³⁶

Cuatro décadas después, la exposición *Inventario* intentaba mirar críticamente el celebrado ingreso de 'Tucumán Arde' a la historiografía canónica del arte internacional³⁷, y la habitual reivindicación que la sitúa como episodio fundacional, incluso a nivel global, del llamado 'conceptualismo ideológico'—y 'madre' de todas las obras políticas' como lo ha señalado corrosivamente el artista y sociólogo Roberto Jacoby.³⁸ 'Inventario' se presentaba así como una interpelación abierta sobre los procesos de legitimación e institucionalización del llamado 'arte político' que en años recientes habían apuntado sus reflectores hacia las experiencias de 1968, y en particular sobre 'Tucumán Arde', lo cual generó un tour global que la

³⁵ La exposición se presentó en el Centro Cultural Parque de España de Rosario (3 de oct.-9 de nov., 2008). El equipo de trabajo estuvo compuesto por la artista Graciela Carnevale, la historiadora Ana Longoni, el historiador Fernando Davis y la artista rosarina Ana Wandzik. Ver: *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale*, Rosario, Centro Cultural Parque de España, 2008. Este proyecto fue el primer experimento curatorial de activación política de la Red Conceptualismos del Sur.

³⁶ Sobre las experiencias artísticas y políticas en el '68 argentino, ver A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a 'Tucumán Arde'. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires: El cielo por asalto, 2000 (reeditado en Buenos Aires: Eudeba, 2008).

³⁷ Si bien sus primeras menciones datan de fines de los 60, su 'ingreso al canon' se produce durante los años noventa a través de una serie de textos, exposiciones y publicaciones que multiplican de forma acelerada su visibilidad. Exposiciones internacionales incluyen I Bienal de Artes Visuais do Mercosur en Porto Alegre, Brasil, en 1997; 'Global Conceptualism' en 1999 y 'Heterotopías' en 2000; 'Ambulantes. Cultura Portátil', curada por Rosa Pera en el CAAC, Sevilla; 'Inverted Utopias' en el Museum of Fine Arts, Houston, en 2004; y 'Be what you want but stay where you are', curado por Ruth Noack y Roger M. Buegel, en el Witte de With, Róterdam, en 2005.

³⁸ Roberto Jacoby, 'Tucucu mama nana arara dede dada', *Ramona* 55, Octubre 2005, pp. 86-91.

llevó, entre otros lugares, a la documenta 12 en Kassel en 2007.³⁹ ¿Qué se gana y qué se pierde en ese devenir mito de Tucumán Arde? ¿Cómo abordar la compleja y heterogénea urdimbre de subjetividades políticas inscritas en el proceso colectivo de ruptura de la vanguardia argentina sesentista que se ocultan bajo la citación unívoca del nombre? ¿Es Tucumán Arde, en tanto hito, la instancia capaz de dar cuenta de los instantes más intensos y radicales de aquel proceso?

‘Inventario’ partía de constatar el devenir ‘obra’ de ‘Tucumán Arde’: su conversión a ‘pieza de arte’ para algunas exposiciones locales e internacionales en los últimos quince años que hizo que un número pequeño de fotografías y documentos del archivo de Carnevale se presentara como micro-relato visual cronológico capaz de ‘dar cuenta’ de los acontecimientos del ‘68. La exposición tenía cuatro secciones, enfocadas principalmente en el despliegue del archivo de Carnevale—el más completo de la experiencia sesentista argentina—, poniendo a disposición pública el archivo (proveyendo mesas y la posibilidad de consultar y copiar documentos) y habilitando la circulación de lecturas conflictivas de otros protagonistas e interpretes del ‘itinerario del 68’ y sus derivas. Si la lógica fetichizadora había logrado fijar una típica imagen de ‘Tucumán Arde’, reduciendo sus complejidades a formas de aparente significación inmediata, esta nueva exposición intentaba proponer un índice cartográfico distinto, basado en la observación de sus procesos de legibilidad institucional, sus formatos expositivos, sus reconversiones económicas y sus productos editoriales, evidenciando sus tensiones y múltiples posicionamientos.

‘Inventario’ abría con un corredor vacío con haces de luz apuntando a las paredes y el suelo. Al final del túnel un gran número de imágenes del archivo (muchas de ellas, fotografías tomadas por el grupo de artistas de Buenos Aires y Rosario en 1968) se proyectaban sobre la pared, acompañados de la superposición sonora de fragmentos de entrevistas realizadas en los 90’ a sindicalistas, artistas y dirigentes estudiantiles, protagonistas y testigos de varias de las acciones.⁴⁰ Un segundo corredor desplegaba buena parte del archivo de Carnevale en paredes y mesas: fotografías, afiches, catálogos, escritos y manifiestos de los distintos momentos de la vanguardia argentina, pero además producción gráfica, imágenes y otros documentos de experiencias que cruzaban arte y política en otros contextos y que habían llegado por distintas vías al archivo (desde serigrafías del Taller 4 Rojo en Colombia, afiches de las Brigadas Ramona Parra antes o durante el gobierno socialista de Allende en Chile, o

³⁹ Si bien la interpretación de ‘Tucumán Arde’ que la coloca dentro de la genealogía ‘conceptual’ es la que ha ejercido mayor influencia, otras lecturas han intentado repensarla desde una cartografía política de intervención directa, producción colectiva e investigación militante. Ejemplos de ello son el dossier ‘Les fils de Marx et Mondrian. Dossier argentine’, editado por Jean Clay, publicado en la revista *Robho* (no. 5–6, 1971, pp.16–22), o la reconsideración del antropólogo Néstor García Canclini de ‘Tucumán Arde’ al interior de los procesos de integración de los movimientos artísticos con organizaciones populares. Ver N. G. Canclini, ‘Vanguardias artísticas y cultura popular’, *Transformaciones*, no. 90, 1973, pp.273–275. Más recientemente el escritor y activista Brian Holmes ha señalado el impacto que tuvo aquella experiencia en diversos grupos activistas en Europa a fines de los 90. Ver A. Longoni, Daniela Lucena y Julia Risler *et al.*, “Un sentido como el de Tucumán Arde lo encontramos hoy en el zapatismo”. Entrevista colectiva a Brian Holmes’, *Ramona*, no.55, Octubre 2005, pp.7–22. En ese mismo horizonte de lectura se enmarcan exposiciones como ‘Antagonismes. Casos d’estudi’, curada por Manuel Borja-Villel y José Lebrero en el MACBA, Barcelona 2001; ‘Collective Creativity: Common Ideas for Life and Politics’ curada por What, How & for Whom en el Kunsthalle Fridericianum de Kassel en 2005; y el proyecto *ExArgentina* concebido por los artistas alemanes Alice Creischer y Andreas Siekmann, y desarrollado con investigadores, artistas y activistas, durante 2003 y 2006.

⁴⁰ Las entrevistas fueron realizadas por Mariano Mestman y Ana Longoni, varias de ellas fueron luego publicadas en el libro ‘*Del Di Tella a “Tucumán Arde”*’, *op. cit.*

carteles de los Encuentros de Plástica Latinoamericana en La Habana). Un largo panel en el tercer corredor trazaba las numerosas instancias en las cuales 'Tucumán Arde' había sido recuperada, citada o exhibida (boletines de difusión activista, revistas de análisis social, libros de historia del arte, catálogos, entre otros), incluyendo también información sobre los protocolos políticos y económicos establecidos con cada institución, así como fotografías de montaje de cada una de sus apariciones. También materiales vinculados a la exposición 'Inventario' así como el propio catálogo—que era un inventario detallado de los materiales en el archivo de Carnevale—fueron ubicados en varias mesas junto con publicaciones, catálogos y ediciones referidas en el panel principal de la sala. Finalmente, un último espacio mostraba los aportes de dos archivos recientes de artistas activistas argentinos fuertemente implicados con la articulación de experiencias locales, colocando interrogantes sobre los modos de hacer visible aquellas prácticas críticas en un espacio de exhibición.

La exposición estaba construida como un cúmulo inasible de intermitencias que rearticulaban, desde la paradoja, los choques que habían configurado la historia del archivo. El tránsito entre un espacio y otro operaba como un efecto distanciador, que descomponía toda posible teleología de hechos. Si la primera sala parecía señalar la imposibilidad del relato a través de la polifonía de voces e imágenes aleatoria de la experiencia del '68, la tercera sala daba cuenta de un 'exceso de relatos'⁴¹ sobre Tucumán Arde y su construcción (historiográfica, curatorial, institucional, económica, social), haciendo evidente los trayectos y las maneras en las cuales fue materializado. En la segunda sala, en cambio, el archivo desplegado aparecía como un relato en potencia, un archivo expuesto y en uso que ofrecía sus propios movimientos migratorios, sus excesos y ausencias, sus revoluciones por venir.

La puesta en uso del archivo operaba no solo intentando extraviar 'Tucumán Arde', sino cuestionando su simple recitar, actualizando su desidentificación primera (su renuncia inicial a nominar su práctica como arte, pero además su disolución en tanto acontecimiento definido por la urgencia social), abriendo y exponiendo las capas de sedimentación por las cuales había atravesado. A diferencia de los esfuerzos recientes que insistían en hacerla legible desde un número específico de documentos e imágenes atravesadas por el comentario y notas a pie dirigidos a ilustrarla, o a través de la ausencia completa de comentario o relato (lo que roza peligrosamente su riesgo estetizante, tal como se pudo ver en la reciente documenta 12), lo que se ponía esta vez en escena eran sus recortes y fragmentos unidos en función de su discordia, habilitando lo habitualmente excluido en la configuración consensual con la que la historia del arte repetía su nombre. Una exposición, a modo de montaje, que renunciaba de antemano a toda comprensión cabal, mostrando—como diría el filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman—no la dirección de su movimiento sino el lugar de sus agitaciones.⁴²

⁴¹ Fernando Davis y Ana Longoni, 'Apuntes para un balance difícil. Historia mínima de "Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale"', texto leído en la 2da. Reunión Red Conceptualismos del Sur, Rosario, octubre 2008. Inédito.

⁴² 'Solo se expone la política mostrando los conflictos, las paradojas, los choques recíprocos que tejen toda la historia,' dice Didi-Huberman al pensar la noción brechtiana de montaje. '[E]l montaje aparece como el procedimiento por excelencia de esta exposición: en él las cosas, más que al tomar posición, se muestran sólo al *desmontarse* primero, como se habla en francés de la violencia de una tempestad "desmontada" (embravecida), ola contra ola, o como se habla de un reloj "desmontado", es decir analizado, explorado, por lo tanto esparcido por el furor de saber aplicado por un filósofo o un niño baudelairiano.' Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: A. Machado Libros, 2008, p.153.

El proyecto mismo al poner en escena el archivo también dejaba expuesta sus contradicciones: pese a intentar presentar una multiplicidad de tiempos y eventos, como un reflejo de la heterogeneidad del material de archivo, la inclusión en el segundo túnel de fotografías ampliadas de las acciones más reconocibles de 'Tucumán Arde' (imágenes ampliadas para exhibiciones anteriores y que, por ende, también formaban parte del archivo), parecía reiterar el lugar sobredimensionado que aquellos registros habían ocupado en los relatos que habían narrado aquella experiencia del '68. Fotografías que imponían muy fuertemente su presencia, ofreciendo incluso una involuntaria cronología, traicionando la tentativa de 'Inventario' de estructurar un ensamblaje de documentos que apunte a la imposibilidad de ofrecer descripciones precisas. Pero, ¿resulta posible escapar a esos significados ya construidos?

V

En su más reciente libro Luis Camnitzer establece lo que a su juicio son dos coordenadas claves para leer el 'conceptualismo latinoamericano': el grupo guerrillero Tupamaro en Uruguay a fines de los 60, y la experiencia de ruptura que deviene en 'Tucumán Arde' en 1968.⁴³ Lo que me importa pensar aquí es la reiteración de la experiencia argentina en los intentos de considerar la dimensión *política* del arte desde la figura del *militante*—o incluso de la propia lucha armada. Al margen de sus buenas intenciones y su intento politizador sobre el relato historiográfico continental, conviene preguntarnos si acaso aquel binomio 'Tupamaros - Tucumán Arde', y la imagen idealizada de 'resistencia' en la cual sitúa a la 'experiencia latinoamericana', no supone un consenso ya preestablecido que reafirma cierto estereotipo del arte subversivo. Si es así, ¿señala esto un callejón sin salida de la 'politicidad' del conceptualismo, de sus límites para pensar su criticidad? Del mismo modo, ¿hasta qué punto una experiencia como *Inventario* ha podido proponer una representación alterna del habitual relato 'activista', fisurando las certezas narrativas o poner en entredicho sus lugares estereotipados? ¿Es posible establecer una topografía de lo que aún no puede ser nombrado, un índice que rehúse toda nomenclatura y que se sitúe solo y únicamente para ser desorden e imprevisibilidad pura?

Me he dejado conducir por dos horizontes de análisis en tensión con los procesos convencionales de historización del llamado 'conceptualismo latinoamericano'. Primero reconsiderando ciertas líneas interpretativas ya estabilizadas y legitimadas en cierto orden del discurso, y la importancia de pensar desde esas nociones 'menores', subsumidas en esa particular configuración de lo 'latinoamericano' que se despliega por momentos como un tejido uniforme. Conceptos cuya ubicación descentrada perturba los flujos habituales del significado y que nos exponen a la experiencia de testimonios discrepantes. Y segundo, interrogando la

⁴³ Luis Camnitzer, *Ibid*, 2007, pp.44-72. Camnitzer, sin embargo, señala también otras coordenadas como los escritos del S. XIX del educador venezolano Simón Rodríguez, quien fue tutor del libertador Simón Bolívar. Para Camnitzer, el uso de los Tupamaros de 'operaciones militares estetizadas', y los 'aforismos ideológicos' de Rodríguez contribuyen a lo que denomina 'didácticas de la liberación': procesos comunicativos dirigidos a generar cambios efectivos en la sociedad.

brecha que separa los formatos convencionales de exhibición de 'Tucumán Arde' (la individualización de un conjunto de documentos que presentan la cronología de lo que se considera el 'episodio' argentino) frente a la presentación potencial de su archivo, que desorganiza y desmonta el orden de su aparición toda. Al margen de sus limitaciones evidentes, ese retorno al archivo es también una maniobra de desidentificación de un acontecimiento innumerables veces nombrado—clasificado, ordenado, definido—; un desanclaje de su nombre y su materialidad para intentar hacer estallar la diferencia. Lo expuesto son así montajes provisionales de elementos que retornan críticamente para redefinir el lugar de las palabras y los cuerpos; algo que parece ofrecerse como su propio *hacer político*, su promesa de emancipación.

Cuarenta años antes, el artista argentino Eduardo Costa escribía una frase en la cual proponía establecer una contra-historia del conceptualismo, equivocando sus fechas: "*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*".⁴⁴ En este pequeño texto, escrito para la exposición 'Art in the mind' (1970), Costa proponía el robo de la historia como accionar político de la práctica conceptual, desafiando todo asentamiento cabal del ejercicio narrativo. Una práctica historiográfica articulada deliberadamente en el error de sus progresiones. La frase parece insistir en la posibilidad de pensar que la historia racionalista ha estado permanentemente equivocada: que no hay relato posible sino una suma coyuntural de paradojas, contrabandos y escamoteos. Y que una alteración errática en su diagrama de sucesiones sirve para engrosar su más gozosa (in)coherencia, celebrar su imposibilidad.

La obra de Costa nos recuerda que la historia no es nunca un medio neutral, y que si acaso queda una labor pendiente con ésta es precisamente la de serle infiel, de traicionarla por completo. Esto no implica de ningún modo renunciar al ejercicio de reflexión histórica, sino corromper lo que aún le queda de fidelidad cristiana, de obediencia calvinista, destejendo sus providencias y causas finales. Mirar aquellos acontecimientos relegados de la historia, extraviados en el pasado, debe permitirnos recobrar su voltaje revulsivo, su carga emancipadora, pero también reavivar una *nostalgia del futuro*. No se recupera el pasado para hacerlo existir como un cúmulo de esqueletos recobrados, sino para perturbar profundamente los órdenes y seguridades del presente. Reintegrar el componente subversivo de aquello que historiamos no es una tarea que pueda verse zanjada en relatar con veracidad y certeza lo que aparentemente conocemos. No es hacer necesariamente exposiciones, compilaciones o volúmenes sobre un tema; ni listas, directorios o compendios. Es *hacer salir la cosa toda de su cauce*, desmontando los modos establecidos de pensar un detrás y un delante. Y generar maneras de permitir que aquello excluido impugne nuevamente desde su silencio la estabilidad del consenso, restituyendo las partes de un conflicto irresuelto.

⁴⁴ A.T. Spear, *Art in the mind*, op. cit.