

ROBAR LA HISTORIA, TRAICIONAR EL ARTE CONCEPTUAL

Por Miguel López 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

Resulta urgente poner en discusión la reciente recuperación historiográfica de las llamadas vanguardias latinoamericanas de los 60 y 70. Durante los últimos 10 años esta parte del continente se ha visto saturada de relatos que intentan reposicionar aspectos olvidados del arte experimental de aquellas décadas. Desde la exposición *Global Conceptualism. Points of Origin. 1950s-1980s* (1999), por mencionar un caso excepcional de visibilidad, hasta las recientes y numerosas antologías internacionales sobre arte conceptual, la presencia del llamado ‘conceptualismo latinoamericano’ ha crecido de forma apresurada.²

Tal constatación de nuevos intereses discursivos no puede desvincularse del también creciente interés del mercado del arte internacional por aquellas obras ‘menores’ que algunos años antes continuaban siendo material empolvado en armarios y cajones, cuando no habían sido ya extraviadas, desbaratadas o simplemente destruidas. Materiales asumidos hasta entonces como producciones deleznales, poco significativas, cuando no absolutamente irrelevantes para la configuración de una memoria crítica del arte en nuestros países.³

‘Conceptual’ ha sido también la etiqueta más recurrente en los intentos de definir estas tempranas actitudes y prácticas experimentales. O los calificativos ‘político’ o ‘ideológico’

¹ Obra de Costa, presentada en la exposición *Art in the mind*, curada por Athena Spears, en el Allen Art Museum del Oberling College en 1970.

² Resulta imposible en estas pocas líneas hacer un señalamiento detallado de la cantidad de exposiciones, antologías y publicaciones producidos en la última década sobre el tema. Un comentario más extendido sobre este punto puede verse en: Miguel López, “Secuestros, politizaciones, analiticidades, mitificaciones. A propósito del ‘arte conceptual’ en América Latina en los 60s/70s”, *Ramona* 82, Buenos Aires, 2008.

³ Así lo sugiere también mi experiencia personal en el proceso de investigación del experimentalismo peruano de los 60s y 70s. Algunas ideas iniciales sobre ello pueden verse en: Miguel López y Emilio Tarazona, “Desgaste y disolución del objeto en el arte peruano de los años sesenta. Una primera coordenada de rastro apenas perceptible”, en: *Imágenes Perdidas: Censura, olvido, descuido. IV Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte y XII Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2007.

que, a modo de escolta lingüística, han devenido moneda de intercambio corriente en las discusiones globales sobre los años 60 y 70 cuando parece necesario referirse a *eso* no normalizado –visto desde los relatos centrales- de las experiencias de América Latina. Una proliferación de adjetivos que, fungiendo de complemento retórico, han querido servir para resguardar *algo* de la especificidad y densidad de las experiencias del lado Sur de nuestro continente.

Pero *eso* descolocado, ese anhelado signo aparentemente diferencial, antes que señalar un pasado colectivo ignoto, advierte aquí el conflicto que arrastra el querer seguir pensando desde una utopía modernista expedida desde el otro lado del océano. Lo cual, en más de un caso, se trata de una forma sutil –y a veces involuntaria- de reconquistar aquellas prácticas críticas que se mantuvieron indiferentes, e incluso se rehusaron a tal nomenclatura o a lo que tal etiqueta inscribe en sus modos de construir una historia.

Un conflicto que exige renunciar a las estériles disputas en función de precocidades históricas de determinadas obras latinoamericanas al interior de una misma teleología histórica –afirmando indirectamente cierto universalismo cronológico-, para atender esa emergencia estética *periférica* y *descentrada* que revela, en su propia incongruencia, distintos procesos de modernidad irresueltos y enfrentados. Coyunturas que se nos ofrecen como un campo de fricción en los modos globales y heterogéneos de construcción de la historia.

Intentar trazar una revisión histórica de aquellas experiencias latinoamericanas implica lidiar necesariamente con ese teatro de los procedimientos que ha inscrito determinados sucesos bajo órdenes específicos. Acontecimientos cuyos efectos de significación están marcados inevitablemente por las formas en que se han insertado en determinados aparatos: por sus usos, conquistas, derrotas, accidentes, ausencias, equívocos y múltiples desviaciones.

Es posible afirmar que la pelea de la historiografía latinoamericana por la ‘inclusión’ de determinados sucesos periféricos en el orden histórico establecido –que podríamos

denominar para los efectos de este escrito como *el orden de lo conceptual*-, en un intento de contrarrestar la proyección de las geografías metropolitanas del arte, ha sido exitosa.⁴

Pero ese ascenso vertiginoso exige también un segundo momento de reflexión en la elaboración de esas nuevas operaciones cartográficas. Dicho rápidamente: no se trata ya de alojar incansablemente nuevos sucesos en el contenedor inagotable que creemos es la historia, sino de detectar en qué situaciones éstos reaparecen y cumpliendo qué nuevos papeles. Desplegar una contra-memoria en tanto dispositivo que permita acentuar “cómo el discurso, la representación y la arquitectura *construyen* al sujeto que dicen explicar, describir o albergar”, antes que pretender elaborar un inventario neutro de esas representaciones.⁵

Se trata de no ser ingenuos frente al terreno aparentemente más permeable –o cínicamente indiferente-, que existe hoy frente a la reposición de estos relatos, y cuya reiteración desmedida pone en entredicho su pertinencia. Remanentes que se vislumbran claramente como los nuevos botines de guerra de una renovada batalla historiográfica implantada efectivamente por el mercado internacional de la última década.⁶

Algunos meses atrás, el historiador español Jaime Vindel le reprochaba a la historiografía argentina de identificar de forma reductiva el arte conceptual anglosajón con el modelo “lingüístico-analítico-tautológico”, en oposición a un conceptualismo latinoamericano

⁴ Artistas como Alberto Greco, Helio Oiticica, Lygia Clark, León Ferrari, Luis Camnitzer, Artur Barrio, o experiencias como *Tucumán Arde* (1968) o el *Arte de los Medios* (1966), por mencionar unas pocas, 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. Es revelador que algunos de ellos hayan sido también señalados –o los sigan mencionando- bajo la categoría “proto-conceptuales”, trasluciendo en ello un intento sutil de resguardo de la ‘temporalidad adecuada’ de ese *orden de lo conceptual* hegemónico, que se ha situado por largo tiempo en el programa 1965-1975.

⁵ 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*, Barcelona, SEACEX, 2008. s/p. Preciado rehúsa el trazado taxonómico de lugares, situaciones o individuos, para procurar articular un mapa que dé cuenta de las tecnologías de representación y modos de producción de aquellas subjetividades.

⁶ ‘Botín de guerra’ fue uno de los nombres barajados en el proceso curatorial de elaboración de la exposición *Inventario (1965-1975)*. *Archivo Graciela Carnevale*, que recientemente procuró revisar críticamente el itinerario de una experiencia como *Tucumán Arde*, a 40 años de realizada. Sobre los conflictos y contradicciones al interior de este proceso curatorial ver: Fernando Davis y Ana Longoni, *Apuntes para un balance difícil. Historia mínima de ‘Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale*, Buenos Aires, octubre 2008. (Texto leído en la segunda reunión de la Red de Investigadores de Conceptualismos de América Latina, en Rosario. Inédito)

“político-ideológico”.⁷ Una operación que Vindel entiende como un equívoco, pero también como una maniobra teórica destinada a la valoración positiva de las prácticas conceptualistas locales, y cuya falaz figura antagónica (‘conceptualismo analítico’ vs. ‘conceptualismo ideológico’) la rastrea en la lejana mención del crítico español Simón Marchán Fiz en 1974⁸, y principalmente en el discurso curatorial de Mari Carmen Ramírez de fines de los años 90.⁹

Vindel se aproxima a la experiencia del ‘conceptualismo latinoamericano’ observando la gradual reposición de sus relatos, advirtiendo cómo una determinada manera de leer es capaz de inscribir campos culturales drásticamente disímiles. Lo interesante de la lectura de Vindel –al margen de algunos reparos sobre su evaluación de la historiografía argentina–, es la puesta en perspectiva de ciertas muletillas retóricas que han estimulado determinadas morfologías de lo latinoamericano en el marco global.

Ampliando hipotéticamente la argumentación de Vindel, valdría la pena observar también, por ejemplo, uno de los momentos clave del ingreso del ‘conceptualismo latinoamericano’ al discurso internacional: el ensayo que Mari Carmen Ramírez escribe para la polémica exposición *Latin American Artists of the Twentieth Century*, curada por Waldo Rasmussen, en el MoMA, en 1993.¹⁰ Un escrito que emerge como un intento temprano de dislocar la cómoda figura de centro/periferia, remarcando entonces positivamente la ‘diferencia’ latinoamericana, frente a lo que Ramírez denomina el modelo ‘analítico-lingüístico’ de los centros. Una subversión que rechaza, en opinión de Ramírez, la dimensión ‘desmaterializada’ hegemónica a través de una recuperación del ‘objeto’, que transporta en

⁷ Jaime Vindel, “Los 60 desde los 90: Notas acerca de la reconstrucción historiográfica (en clave conceptualista) de la vanguardia argentina de los años sesenta”, *Ramona* 82, Buenos Aires, 2008. Una crítica personal sobre este mismo texto, y en respuesta a varios otros argumentos esgrimidos por Vindel, puede verse en Miguel López, *Op. Cit.*

⁸ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Comunicación, 1974.

⁹ Mari Carmen Ramírez, “Tácticas para vivir de sentido: carácter precursor del conceptualismo en América Latina”, en: Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea (eds.) *Heterotopías. Medio siglo sin lugar 1918-1968*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, pp. [373]-381. Este texto es una versión abreviada del previamente publicado en el catálogo de *Global Conceptualism* en 1999.

¹⁰ Mari Carmen Ramírez, “Blue Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”, publicado en: Waldo Rasmussen (ed.) *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1993, pp.156-167. En este punto se hace también urgente analizar críticamente el grosero proceso de construcción curatorial del arte de América Latina a través del MoMA durante el S. XX, y cuyas implicancias políticas y estéticas escapan a los alcances de este breve texto.

su misma circulación –comercial inclusive- la reverberación política de su contexto.¹¹

Lo que se hace importante de observar no es tanto la fecha o aparición anterior de una determinada polaridad nominal (sujeta a sus contingencias y coyunturas), sino cómo esos espacios discursivos *construyeron* posteriormente una corporalidad y unas formas de visibilidad del ‘conceptualismo latinoamericano’, gestionando su lugar dentro y fuera de la institución, y dispersándolo ya convertido en saber específico. Se trata de pensar las instancias temporales, sociales e históricas que definieron y posicionaron tal distinción en nuestro contexto, y cómo éstas han sido –sorprendentemente o no- incorporadas en los últimos años por los relatos ‘centrales’ más ampliamente difundidos.¹² Pensarlos desde su capacidad política de afectar los modos instituidos de *producción de saberes y subjetividades*: tantear sus alcances e interceptar sus trayectos.

Lejos de oponerme al uso del término ‘conceptual’ –o a cualquiera de sus epítetos afines- lo que intento señalar aquí es la necesidad de desplegarlo en el uso en tanto diagrama de poder, detectando sus modos de producción de identidades en distintos contextos. Se trata de una dificultad que no puede ser resuelta con el simple abandono o relego del término. No se puede conceder al concepto un sentido único, trascendental o inherente. Es necesario configurar nuevos sistemas de relaciones que nos permitan volver sobre él, disputando discursiva y materialmente su significación. Una nueva espacialización de las fuerzas que trastoque su genealogía, perturbando la memoria de la palabra.

Sin embargo, reconsiderar la dimensión geopolítica de aquellas categorías también exige

¹¹ “The development of such a conceptual strategic language, however, eventually situated the work of these artists in a paradoxical relation to a fundamental principle of European and North American Conceptual art: the dematerialization of the discrete object of art and its replacement by a linguistic or analytical proposition. Latin American artists inverted this principle through a recovery of the object, in a form of the mass-produce Duchampian readymade, which is the vehicle of their conceptual program.” Ramírez, *Op. cit.*

¹² Dice Peter Osborne: “«Conceptualismo ideológico» es el término clave del arte conceptual latinoamericano. A diferencia de las preocupaciones ideales más formales de gran parte del arte conceptual estadounidense y europeo (...)”. En: Peter Osborne (ed.), *Arte Conceptual*, Londres, Phaidon, 2006, p. 37. Alexander Alberro reitera el argumento, sin circunscribir lo ‘analítico-lingüístico’ al conceptual norteamericano: “the most extreme alternatives to models of analytic conceptualism in the late 1960s and early 1970s are those that developed in the deteriorating political and economic climate of a number of Latin American countries including Argentina, Brazil, Uruguay and Chile”. Alexander Alberro, “Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977”, en: Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.) *Conceptual Art: A critical anthology*, MIT Press, 1999, pp. xxv-xxvi. Para otro ejemplo más reciente ver: Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España. 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007.

reponer esas nociones *otras* gestadas en paralelo o a contracorriente de los argumentos identitarios que impregnaron un buen segmento de los discursos latinoamericanos de la época.¹³ Definiciones menores y parcialmente ignoradas, y cuya erosión, en esta nueva explosión de narrativas, ha colaborado eficazmente con el proceso de homologación de las experiencias radicales para su ‘correcto’ intercambio con los discursos centrales.

No es de ninguna manera insignificante leer el concepto “desmaterialización” para la escena experimental argentina de los 60, en el modo en el cual el teórico Oscar Masotta lo propone en 1967 –en simultáneo a la *dematerialization* 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 20.¹⁴ O reconsiderar un concepto como el “no-objetualismo” formulado en México por el crítico peruano Juan Acha hacia 1973, como parte de un proceso de repolitización personal y redireccionamiento marxista, desde su crítica al objeto de arte burgués a través de una reflexión sobre la práctica estética vernácula de lo popular y lo indígena.¹⁵ Por mencionar solo dos inscripciones del surtido ideológico quedado aún a la sombra de la retórica hegemónica.

Existe en esas presencias teóricas subalternas una pugna latente. Una *multitud* de historias latinoamericanas inarticuladas y potenciales, y cuyo disenso crítico se encuentra aún a la espera de ser restituido.

¹³ Esto también ha sido señalado por la historiadora argentina Ana Longoni. Ver: “Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)”, *Papers d’Art* 93. Girona, Espai d’Art Contemporani, 2007 [2008]. pp. 155-158.

¹⁴ Para un análisis sobre el itinerario intelectual de Masotta y su contribución teórica a la vanguardia argentina ver: Ana Longoni, “Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta”, en: Oscar Masotta, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década de los sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2004.

¹⁵ No existe todavía un estudio que aborde la complejidad del pensamiento crítico de Juan Acha, a través de su conflictivo pasaje de los años 60 en el Perú a los 70 en México, y en torno al proceso de politización radical y cuestionamiento que le permite arribar al ‘no-objetualismo’. Una categoría que registra además cambios significativos hacia los años 80. Una primera aproximación sobre su trayecto crítico puede verse en: Miguel López y Emilio Tarazona, “Juan Acha y la Revolución Cultural. La transformación de la vanguardia artística en el Perú a fines de los Sesenta”, en: Juan Acha, *Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: Mass-media, lenguajes, represiones y grupos* [1969], Lima, IIMA- Universidad Ricardo Palma, 2008. Ver también: Augusto del Valle, “La fiesta del no-objetualismo. Polémicas sobre arte contemporáneo en América Latina”, [Estudio introductorio, inédito, 2007], en: *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Urbano*, Medellín, Museo de Antioquia, 2009 (en prensa).

La cuestión sigue siendo qué hacer con los restos de ese aparente naufragio, de esas historias borradas; o frente a aquellas cartografías o descripciones de lo latinoamericano tan profundamente inscritas que emergen ya casi naturalizadas, implantadas tranquilamente como los nuevos prismas globales de visión continental.

Hace casi cuatro décadas el artista argentino Eduardo Costa parecía proponer la posibilidad de establecer una contra-historia de las prácticas periféricas del conceptualismo, equivocando sus fechas. Su pieza *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*, exigía generar una ‘obra’ idéntica a una de las piezas de uno de los ‘primeros’ artistas conceptuales, datada en un momento anterior y firmada por alguien distinto. Costa propone el robo de la historia como accionar político de la práctica conceptual, desafiando todo asentamiento cabal del ejercicio narrativo. Una suerte de práctica historiográfica articulada deliberadamente en el error de sus progresiones.

La obra 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 y escamoteos. Y que una alteración errática en su diagrama de sucesiones sirve para engrosar su más gozosa (in)coherencia, una celebración de su imposibilidad. A fin de cuentas se trata de pensar cómo renegociar esa relación endeudada de centro/periferia, arribando a la posibilidad de construir modernidades complejas a través de sus discronías. Ese restablecer el “lugar de la verdad en otros términos”, como sugiere Cuauhtémoc Medina¹⁶ al pensar el cruce inarmónico de las historias latinoamericanas: esos brotes capaces de señalar formas divergentes de vivir y construir la contemporaneidad, su posibilidad de desplegar otros tiempos.

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. La pregunta ya no puede ser simplemente cómo resguardar ese cúmulo de prácticas radicales en su ingreso al museo, cómo recorrer esa marginalidad sin alterar su

¹⁶ Ana Longoni, ‘La era de la discrepancia’: aristas de un hito polémico. Conversación con Cuauhtémoc Medina. Entrevista inédita. Buenos Aires, 27 de mayo de 2008.

singularidad contextual, o cómo enunciarlas sin reducirlas a meras identidades. Sino todo lo contrario: de qué maneras trastornar, amplificar, subvertir y disociar de forma deliberada aquellas (nuevas) apariciones. Ello no implica renunciar al ejercicio de reflexión histórica, sino corromper lo que aún le queda de fidelidad cristiana, de obediencia calvinista, despojando sus providencias y causas finales.¹⁷

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.

Este no es un territorio de certezas. El reto es hacernos cargo de cada una de esas operaciones en toda su politicidad, disipando del relato lo que aún le queda de mítico. Evocar aquí la obra de Costa exige apostar por ese forzar el accidente: malentender los mapas, trastornar los relojes, estropear la brújula. No existe más espacio ilícito. Robar la historia no es en ningún caso arrebatársela una vez más como trofeo de guerra, sino encontrar el punto donde su propia contradicción haga ver que ésta no ha sido nunca de nadie. Reconocerla como un artefacto puramente instrumental –y por ello mismo político-. Ese lugar sin lugar donde lo que importa son sus *efectos* (de lo que fueron capaces, aquello que aún hoy *pueden*), antes que integrarlos simplemente en la unidad de un discurso.

Este mismo texto fechado quince años antes y firmado por alguien más.

Firenze, enero 2009

¹⁷ “Saber –señala Foucault-, incluso en el orden histórico, no significa «encontrar de nuevo» ni sobre todo «encontrarnos». La historia será «efectiva» en la medida en que introduzca lo discontinuo en nuestro mismo ser. (...) No dejará nada debajo de sí que tendría la estabilidad tranquilizante de la vida o de la naturaleza, no se dejará llevar por ninguna obstinación muda hacia un fin milenario. Cavará aquello sobre lo que se la quiere hacer descansar, y se encarnizará contra su pretendida continuidad. *El saber no ha sido hecho para comprender, ha sido hecho para hacer tajos*”. Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-textos, 1988. (el énfasis es mío)

ROBAR LA HISTORIA, TRAICIONAR...

http://www.des-bordes.net/des-bordes/miguel_lopez.php