

CONCEPTUALISMO: MIGRACIONES DE SENTIDO Y DESTERRITORIALIZACIONES DEL LENGUAJE

EL CASO DEL CONCEPTUALISMO ARGENTINO 1966 - 1976

Belén Gache

En este texto trataré sobre el conceptualismo en general y sus relaciones con las corrientes filosóficas del giro lingüístico y el posmodernismo. Me detendré, en particular, en algunos ejemplos de obras realizadas por artistas argentinos dentro de este marco, en el período 1966-1976. Plantearé algunas nociones como las de migración y cosmopolitismo, indispensables para contextualizarlas.

ARTE CONCEPTUAL, GIRO LINGÜÍSTICO Y POSMODERNIDAD

El arte conceptual surge como categoría artística a comienzos de la década del 60. El término fue acuñado por el artista Henry Flynt en un artículo aparecido en la publicación del grupo Fluxus *An anthology of Chance Operations* (1963). Allí, Flynt decía que el arte conceptual era un arte hecho de conceptos (de la misma manera, por ejemplo, que la música era un arte hecho de sonidos) y, dado que los conceptos están necesariamente ligados al lenguaje, el material del arte conceptual no era otro que el lenguaje. Es por esta razón que el arte conceptual lingüístico ha sido considerado como la faceta conceptual por antonomasia y, para algunos, la única. (1) En los comienzos de esta corriente estética, artistas como Joseph Kosuth, Sol Le Witt y los miembros del grupo Art & Language, varios de ellos proviniendo del medio literario, estaban particularmente comprometidos con las investigaciones sobre las dimensiones genealógicas, epistemológicas y ontológicas del lenguaje. Las similitudes entre las búsquedas de estos artistas conceptuales con los planteos filosóficos de la época eran claras, en una época signada por el pensamiento del giro lingüístico y las teorías de la posmodernidad.

El giro lingüístico, caracterizado por el especial énfasis en la relación entre la filosofía y el lenguaje, fue uno de los principales movimientos filosóficos en la segunda mitad del siglo XX. Enriquecido por otras corrientes de pensamiento como la semiótica, el estructuralismo, el post-estructuralismo y la deconstrucción, este movimiento se interesó principalmente en los mecanismos de construcción de sentido propios del lenguaje. Textos fundantes de este movimiento fueron, por ejemplo, *Les mots et les choses*, de Michel Foucault (1966) o *De la grammatologie*, de Jacques Derrida (1967). Michel Foucault, por ejemplo, señalaba que las formas del discurso nunca son neutrales sino que responden a luchas y tensiones entre diferentes relaciones de poder y de fuerza. El resultado de estas luchas es siempre un discurso social que se encarga de mantener y reproducir las relaciones de poder que porta y también de establecer anclajes de sentido y sistemas de exclusión y legitimación, definiendo qué puede ser dicho y que no y determinando los límites de un discurso socialmente aceptable. El discurso está siempre ligado estrechamente con el poder y con el Estado. En sintonía con estas ideas, el arte conceptual trabajaba en el lugar de

conflicto semiótico, denunciando, ante todo, el presunto derecho a la propiedad del sentido de los enunciados.

Las ideas que propiciaba el giro lingüístico tenían raíces en el anarquismo y también en las teorías del intercambio económico del antropólogo Marcel Mauss. Pero posiblemente su principal referente haya sido el filósofo del lenguaje Ludwig Wittgenstein quien, interrogando y redefiniendo los límites de la experiencia y de la comprensión humana, sostenía que "Los límites de mi mundo son los límites de mi lenguaje". Para los adherentes del giro lingüístico, el lenguaje no es un medio transparente representativo de la realidad del mundo. El lenguaje es una convención arbitraria que guarda en su matriz las diferentes luchas de poder que determinan un particular sentido de las palabras por sobre otros sentidos posibles.

Se ha señalado la estrecha relación del conceptualismo, además de con el giro lingüístico, con el posmodernismo, en sintonía con pensadores post-estructuralistas como Gilles Deleuze, Felix Guattari, Francois Lyotard o Jean Baudrillard. Muchos intentan relacionar a la posmodernidad con movimientos subversivos que le son contemporáneos como el Mayo francés o con corrientes de pensamiento como el nihilismo nietzscheano. Otros lo asocian con el nuevo orden mundial surgido con la globalización. Mucho se ha insistido también en las diferentes concepciones del signo en la modernidad y la posmodernidad. La modernidad entendía al signo como referencial a un mundo que existía fuera de él. Se trataba de un lenguaje transparente, cuya función era representar las cosas del mundo. La posmodernidad, en cambio, entiende al signo como entidad de significado autorreferencial, siempre cambiante, "diferente", desterritorializado. La posmodernidad surge en una época caracterizada por la crisis de la representación. Para la misma, además, toda forma de conocimiento es siempre, necesariamente incompleta, parcial y fragmentada.

Tanto en su relación con el giro lingüístico como con el pensamiento de la posmodernidad, el arte conceptual se sitúa en el lugar del conflicto semiótico y de la conciencia de la capacidad de los signos para afectar las creencias sociales. En este sentido, más que un movimiento artístico en particular, puede ser entendido como una manera de pensar o una visión particular del mundo.

Los artistas conceptuales buscan sensibilizar acerca de las condiciones de producción de sentido. El lenguaje deviene un modo de investigación acerca del propio arte. Su objetivo principal era poner al descubierto y deconstruir las formas de pensamiento establecidas sobre el campo artístico. También, en el orden social y el orden político y, en general, todo orden institucionalizado. El arte conceptual deviene un acto de resistencia contra los automatismos del lenguaje social. En esto, por supuesto, no fue el primero. Trabajos con la explícita deconstrucción del lenguaje y la revulsión de los sentidos se registran ya con el *nonsense* decimonónico de Lewis Carroll (a quien, de hecho, Art & Lenguaje rinde su homenaje) y de Christian Morgenstern y, con las vanguardias de comienzos del siglo XX, con movimientos como Dada, particularmente en la obra de Marcel Duchamp, quien es generalmente tenido por el antecedente principal del arte del concepto. También en la poesía dadaísta. Así mismo, ya a partir de la década del 50, fueron muy importantes los antecedentes del lettrismo, de la poesía concreta (con su desplazamiento y desterritorialización del código verbal al visual) y de algunas obras de artistas del nuevo realismo como Yves Klein (con obras que podrían considerarse directamente conceptuales, como el *Journal d'un seul jour*) o del pop (recordemos la obra *Retrato de Iris Clert*, de Robert Rauschenberg).

En los años 70, la búsqueda de la deconstrucción del sentido lingüístico-social se amplía, además del conceptualismo, hacia otras estéticas como el situacionismo (por ejemplo, a partir del procedimiento de *détournement*) o Fluxus. La poesía concreta, por su parte, deja su formalismo originario, deviene conceptual e incursiona en nuevos formatos como la poesía pública, la poesía efímera, etcétera.

En todas ellas rastreamos la importancia de la dimensión lingüística y una suerte de fuga e hibridación del arte visual hacia o desde la literatura y el teatro (desde el arte conceptual puro (tautologías, auto-referencialidad, nivel metalingüístico) hasta la poesía conceptual, pasando por las instrucciones Fluxus, los Word events, los libros conceptuales, los statements contextuales o las partituras de happenings).

NACIONES Y DISEMI-NACIONES

En referencia a este estudio, quisiera remarcar, ante todo, la dificultad de hablar sobre arte conceptual en términos nacionales. Básicamente por dos cuestiones. Primero, porque la simbología del “artista nacional”, a servicio de apuntalar identidades nacionales es más propia de una modernidad decimonónica que de un movimiento estético del siglo XX, siglo que ha asistido desde sus comienzos al surgimiento de las grandes metrópolis artísticas (París, en la primera mitad del siglo, y Nueva York, al finalizar la Segunda Guerra Mundial y recibir la emigración europea de postguerra), desarrollándose, a partir de las mismas toda una serie de complejos entramados de circuitos transnacionales que atraviesan hoy el circuito de las artes visuales (bienales, coleccionistas, agentes, etcétera).

Segundo, quizás más importante, porque hablar en términos nacionales implicaría ignorar el marco de “desterritorialización de institucionalidades” del cual surge el movimiento conceptual. (Recordemos que, para Deleuze y Guattari, por ejemplo, la Nación-Estado era la organización de poder más jerárquica, estratificada y estática). Insistir sobre nacionalismos en referencia al arte conceptual es ignorar igualmente un espíritu de época que, tal como señala Lucy Lippard (cuyo libro *6 años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* es fundante a la hora de estudiar el movimiento del arte conceptual de aquella época), se caracterizaba por una voluntad internacionalista y descentralizadora, deconstructiva, migrante de sentidos. Más surgiendo en una época, como ella misma indica “de euforia por la construcción de una aldea global” en, por ejemplo, la prédica de Marshall McLuhan, referente obligado de los estudios sobre la comunicación de aquellos años, y en el marco del auge del arte de redes (recordemos el concepto de “eternal network” desarrollado por Robert Filliou, quien además completaba sus formularios con el dato “Nacionalidad: poeta”). En todo caso, el arte conceptual era internacionalista de la misma manera que lo habían sido el movimiento Dada, el Situacionismo o Fluxus y su propuesta debía entenderse como un entramado o redes sin centros ni periferias donde personas con las mismas aproximaciones ideológicas y estéticas se conectaban y potenciaban, en la voluntad de unir a la comunidad artística internacional en su repudio contra los poderes hegemónicos (caso emblemático del internacionalismo de la época: la sublevación estudiantil del 68, extendida a nivel global, o la campaña transnacional contra la guerra del Vietnam llevada a cabo en todas las metrópolis culturales). La vocación de armar redes era central para la cultura de esa época, momento en que se problematizaban y redefinían los valores sociales y culturales que habían imperado hasta entonces. Así es como se explica, por ejemplo, que la misma clase de fenómenos estuvieran ocurriendo simultáneamente en diferentes partes del mundo.

Como señalaba Benjamin Buchloch en un texto referido a David Lamelas: “Los artistas conceptuales globales, especialmente aquellos que adoptaban las agendas de las teorías posmodernistas, criticaban tanto las prácticas e instituciones artísticas de la época como los aspectos sociales y económicos sociales, intentando un corrimiento de marcos culturales específicos, así como de particulares identidades nacionales.” (Buchloch, 1997)

ARGENTINA, POSTGUERRA Y MIGRANCIA PROFESIONAL

Simón Marchán Fiz nombra, entre las exposiciones de arte conceptual más importantes en la época que nos convoca, a dos muestras: 2.972.453 (1970, curada por la misma Lucy Lippard) y Arte de Sistemas (1971). Las dos fueron realizadas en el CAYC (Centro de Arte y Comunicación), en Buenos Aires. (2)

Debemos tener en cuenta un factor determinante: en el período que tratamos (1966-76), un gran porcentaje de la población argentina era emigrante o hija de emigrantes provenientes de la diáspora de las grandes guerras del siglo XX (emigrando de países como Italia, Polonia, Alemania, Austro-Hungría, Rusia, España, Siria, Líbano, Grecia, Armenia, Yugoslavia, etc., hacia el Buenos Aires, el sur del sur, que era casi como emigrar fuera del mapa, fuera de toda grilla cartográfica, al fin del mundo, a la *Terra incógnita*, al espacio aun no cartografiado, al espacio liso y no estriado, convirtiéndose en un Occidente en fuga, un Occidente que desertaba de Occidente. Las teorías posmodernas sobre la migración han reparado en la manera en que la primera y segunda generación de emigrantes vive el acontecimiento de la migración (siempre conflictivo, en mayor o menor grado) como un agujero de sentido, un vacío de palabras. En ellas se produce un quiebre de la estabilidad semántica y una vivencia de la inadecuación del lenguaje. Los migrantes de primera y segunda generación suelen (solemos) tener la sensación de estar ubicados “entre” dos culturas sin, de hecho, desarrollar una clara pertenencia por ninguna de las dos (o incluso las tres, si ambos padres pertenecen a culturas diferentes). Un vacío que, según los casos, puede significar una angustiante pérdida originaria o, por el contrario, un estado privilegiado por fuera de constricciones culturales particulares. Por otro lado, gran parte de los artistas que mencionaré emigraron tempranamente a los EEUU y también en Europa, desarrollando gran parte de su carrera fuera de la Argentina y, en muchos casos, en forma bilingüe.

Conocido es el dicho: los mexicanos descienden de los aztecas; los peruanos, de los incas y los argentinos, de los barcos. Argentina siempre fue un “crisol de razas”, una tierra de acogida de pueblos transplantados, un país de recepción pero también de repulsión, cuya población nómada está formada por sucesivas capas migratorias. Por su parte, Buenos Aires, ciudad cosmopolita, villa franca, fue, a lo largo del siglo XX, no una sino varias ciudades: la de los palacios y avenidas francesas de comienzos de siglo, la de las luchas anarquistas de la década del 10, la que acogía a los europeos que huían de la guerra buscando la utopía de sociedad nueva y rica (la capital del entonces décimo país más rico del planeta), la de la corrupción y el lujo (recordar el Casino ilegal de la Rita Hayworth, de Gilda). También la empobrecida, la caótica, la violenta; la de los eternos reclamos sociales, manifestaciones y piquetes.

Mi generación, hija de la emigración de las guerras, fue hija tanto de las utopías de nuestros padres y abuelos (utopías de poder “hacerse la América” y enriquecerse al cruzar el Atlántico; proyectos utópicos hoy más que fracasados de crear una sociedad nueva sin preconceptos, integrada racial y étnicamente) como de los desastres bélicos

(aquí, por supuesto, el conflicto histórico a nivel continental se condice fractalmente con los diferentes dramas en las historias particulares: divisiones familiares, afectos rotos, abandonos, herencias partidas, etc.). Muchos de nosotros tenemos familias mixtas, doble ciudadanía, vivimos en otro país, somos nómades, “cosmopolitas”, como le gustaba decir a Borges (3) o “migrantes profesionales” (como se refería Stuart Comer a David Lamelas en un artículo de la revista inglesa *Afterall*). Por eso, hoy en épocas donde muchos reivindican y defienden férreamente sus respectivas identidades nacionales contra la sociedad global, muchos de los hijos de las colonias, de los éxodos, diásporas, exilios o, simplemente, de viajeros y aventureros a lo largo de los siglos, encontramos en cambio nuestra identidad precisamente en el ser global y nos es difícil reconocernos en una situación de pertenencia a un determinado territorio o unas determinadas tradiciones secularmente invariables. Allí donde se alude a una globalización que borra las identidades nacionales, una historia de la cultura basada en las identidades nacionales (entendidas, además, como categorías trascendentales) borra nuestra historia, globalizada desde hace siglos. Al igual que el artista migrante, el conceptualismo deconstruye los significados oficialmente únicos de las palabras y los convierte en significados también migrantes.

DE RAYUELAS Y SENDEROS QUE SE BIFURCAN

El conceptualismo tuvo importantes antecedentes en la Argentina de postguerra, por ejemplo, en su literatura experimental, en su poesía experimental y en la actividad de dos paradigmáticos centros culturales porteños como el Instituto Di Tella y el CAYC. Nombres obligados a nivel internacional en la referencia a la literatura posmoderna son Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. (4) Borges ha sido asociado tanto con el posmodernismo como a las narrativas no lineales e hipertextuales, con ejemplos paradigmáticos como *El jardín de los senderos que se bifurcan*, *El examen de la obra de Herbert Quain* y tantos otros. Es, así mismo, reconocido como el disparador ni más ni menos que del libro *Las palabras y las cosas*, según señala el propio Michel Foucault en el prólogo. Julio Cortázar, por su parte, ha sido asociado doblemente: por un lado con movimientos como el Nouveau Roman (recordemos que este movimiento literario ha sido señalado como un antecedente directo del arte conceptual norteamericano) y por otro con el Oulipo. Cortázar mismo ha reconocido influencias de Marcel Duchamp y de Raymond Roussel y ha incursionado ampliamente en el uso de anagramas, palíndromos y diferentes juegos del lenguaje y realizando novelas experimentales y libros collage. Su cuento *Las babas del diablo*, inspiró la novela *Blow up*, de Michelangelo Antonioni y *La autopista del Sur*, el film *Weekend* de Jean-Luc Godard. Sus novelas experimentales (*Rayuela*, *62 Modelo para armar* o *El libro de Manuel*), se constituyen como libros con importantes componentes conceptuales. Con respecto a la permeabilidad con las artes plásticas de la época, el propio escritor concibe una serie de instrucciones al mejor estilo Fluxus en textos como el *Manual de Instrucciones*.

A lo largo del siglo XX, la poesía experimental argentina ha estado fuertemente vinculada a las artes plásticas en, por ejemplo, las obras de Xul Solar, Oliverio Girondo o los miembros de la revista Arturo (Tomás Maldonado, Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice, Rohd Rothfus, Edgar Bayly). Pero la irrupción de la poesía visual, sonora, experimental de la segunda mitad del siglo XX tuvo como indiscutible promotor al poeta y artista Edgardo Vigo (5) y como hito la Exposición Internacional de Novísima Poesía, realizada en el año 1969 en el Instituto Di Tella de Buenos

Aires, curada por él mismo. Vigo, quien trabajaba en la producción y difusión de la poesía experimental internacional, realiza una convocatoria, requiriendo obras de poesía visual, poesía fonética, publicaciones alternativas, poemas fónicos, poemas matemáticos y poemas visuales, y con el material recibido organiza esta muestra que marcaría un hito en Buenos Aires y que contó con obras de, por ejemplo, los concretistas brasileños Haroldo y Augusto de Campos Wladimir Días Pino, Decio Pignatari, Eugen Gomringer, Ian Hamilton Finlay, Dick Higgins, Jackson MacLow, Emmett Williams, Julian Blain, Henri Chopin, John Giorno y, en el ámbito local, Juan Carlos Romero (referente de poesía concreta, de las publicaciones alternativas, del arte correo y del arte público), Luis Pazos y Horacio Zabala.

Por su parte, la existencia de dos instituciones culturales paradigmáticas en los 60s y 70s. (el DiTella y el CAYC) fue determinante para la promoción y el fomento de las obras y artistas en Buenos Aires. El Di Tella (1958-1970) albergó a las vanguardias de teatro, música experimental (en su Departamento de música, creado por Alberto Ginastera, impartieron cursos Aaron Copland, Olivier Messiaen, Luigi Nono, Iannis Xenakis, por citar sólo algunos y de allí salieron músicos como Mauricio Kagel o Francisco Kröpfl), y artes visuales, estimulando fundamentalmente la experimentación con nuevos materiales y propuestas instalaciones, performance, happenings y en CAYC, Centro de arte y comunicación, inicialmente establecido como un programa de *workshops* multidisciplinarios en 1968 y que para comienzos de la década del 70 se había convertido en un centro internacional de las artes. En 1972, su director, Jorge Glusberg, creó igualmente la Escuela de Altos Estudios del CAYC, espacio en el que se realizaban investigaciones y conferencias sobre semiótica, estética y filosofía del lenguaje. Como mencionamos, en el CAYC, en 1970, Lucy Lippard comisariaba la muestra 2.972.453. Así mismo se realizaron allí las paradigmáticas muestras Arte de Sistemas I y II (en 1971 y 1972 respectivamente), en las que participaron artistas internacionales como Dennis Oppenheim, Joseph Kosuth, Dan Graham, Sol Lewitt, John Baldessari, Lawrence Weiner y Robert Barry, entre otros.

Cabe aclarar que en España se registraba paralelamente un importante movimiento de experimentación artística que tuvo quizás su manifestación más importante en los Encuentros de Pamplona, de 1972, a los que, de hecho, acudió Glusberg con un grupo de artistas, presentando la muestra *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, en donde se evidenciaba el interés por la dialéctica entre lo local y lo global. Basta estudiar un poco los encuentros de Pamplona para comprobar hasta qué punto el CAYC se encontraba influenciado –hasta incluso en el diseño de sus comunicaciones– por sus pares españoles.

DESTINATARIO DESCONOCIDO

No es mi intención hacer un relevamiento de las obras ligadas al conceptualismo argentino. No podría hacerlo ni aunque quisiera. Sería imposible armar un corpus. Desde las décadas del 60 y 70 (dictadura militar y sucesivas crisis de por medio) muchos artistas activos entonces se han ido del país, muchos incluso adoptando otras nacionalidades (o volviendo a sus nacionalidades de origen) o insertándose en otros contextos culturales. (6) Muchos otros han desaparecido sin dejar huellas tras de sí. Incluso la selección de obras que he realizado podría tacharse de arbitraria. Me detendré aquí en unas pocas piezas, tomando cuatro ejes de análisis: el arte correo, los libros-encuesta, los *statements* contextuales y el tópico de la lectura.

Arte correo

El arte correo evidencia la necesidad de los artistas de ponerse en relación con sus pares, a nivel internacional. Fue adoptado por diferentes corrientes estéticas (neodadá, letrismo, Fluxus, nuevo realismo, poesía experimental, conceptualismo). Busca actuar en la oficialidad de las comunicaciones sociales como un virus, realizando un *détournement* tanto a nivel del lenguaje (creando redes de comunicación alternativas) como de los emblemas nacionales que el medio conlleva: matasellos, timbres, etcétera. Muchos han señalado al net-art (a la cultura digital, en general) como heredero directo de estas experiencias. Así como el arte correo era un arte nómada por definición, hoy sería difícil clasificar a las cibergeografías conservando las divisiones geopolíticas modernas.

En cuanto al conceptualismo, la obra *Rendez-vous du dimanche, 6 fevrier 1916, (à 1 heure ¾ après midi)*, de Marcel Duchamp, es hoy generalmente considerada como la primera obra conceptual ligada al arte correo. En la década de los 70, por su parte, famosos fueron los telegramas de On Kawara, artista japonés radicado en Nueva York, enviados a sus conocidos, siempre con el mismo texto: “I am still alive” (Todavía sigo vivo). La práctica de Kawara se extendió también hacia las postales. Dado que el artista solía viajar constantemente, tomó el hábito de enviar, desde sus diferentes destinos, típicas postales turísticas con las siguientes palabras: “Today, I got up at...” (Hoy me levanté a las...) a las que se les agregaba un sello con el respectivo horario (9,30; 10,15; etcétera).

En Argentina, podemos citar varios ejemplos: en 1967, el artista Carlos Ginzburg envía una serie de sobres con fotos de los mismos, antes de ser cerrados trabajando tanto con la tautología como con brecha temporal entre emisión y recepción. En 1967, Liliana Porter envía por correo en una hoja de papel con un sello impreso que decía: “To be wrinkled and thrown away” (Para arrugar y tirar. Cabe aclarar que Porter estuvo desde la década del 60 en Nueva York y es bilingüe, como varios de los artistas que aquí trato). En 1969, ella misma envía una serie de postales con imágenes de sombras. En 1971, Edgardo Vigo creó un personaje ficticio llamado Otto von Mach. Vigo le envió a este personaje cartas con direcciones inventadas (por ejemplo, una dirección que realmente existía en la ciudad de México, la enviaba a Perú, etcétera.) Todas las cartas enviadas le fueron devueltas, pero en cada sobre quedó registrado el itinerario realizado por la carta, su entrada y salida de los diferentes países, las fechas, los informes del cartero que rezan “Destinatario desconocido”, “Dirección inexistente”, etcétera.

Vemos primar aquí el vacío y la ausencia en las tautologías, los destinatarios inexistentes, los mensajes descartables y en blanco, las sombras sin objeto.

Además, cabe destacar la muestra Última exposición internacional de arte correo/75, comisariada por Edgardo Vigo y Horacio Zabala, que se presentó en la Galería Arte Nuevo, de Álvaro Castagnino, y en la que se exhibieron obras de artistas de 24 países y de diferentes estéticas, entre ellas, por ejemplo, la pieza de Ken Friedman (uno de los miembros más destacados de Fluxus) *Parábolas*, a mitad de camino entre el arte conceptual más puro y las *scores* de Fluxus.

Libros-encuesta

Con respecto al libro-encuesta, además de remitir al contexto del arte de redes, igual que el arte correo, trabaja también con la inestabilidad de los signos y con la borradora de fronteras entre el lenguaje-arte visual, teoría-obra, crítico-artista-curador, etcétera. Los artistas argentinos que cito (muchos de ellos vivían ya para esta

época en el extranjero), trabajaron en la negociación de sentidos referidos al fenómeno estético a partir de un pregunta clave: ¿qué es el arte?

Publication, de Lamelas, se editó en Londres, en 1970. Se trata de un libro encuesta basado en los comentarios a tres enunciados: 1. El uso del lenguaje oral y escrito como forma de arte- 2. El lenguaje se puede considerar como una obra de arte- 3. El lenguaje no se puede considerar como una obra de arte. Colaboraron con textos Robert Barry, Daniel Buren, Lawrence Weiner, Lucy Lippard y Gilbert and George, entre varios otros. Partiendo de la idea originaria de hacer una mesa redonda con el tema de las relaciones entre arte y lenguaje, se llegó a la propuesta de hacer una exhibición. Pero esta exhibición tendría, a su vez, el formato de un libro. En este sentido, la publicación poseyó el doble estatuto de ser a la vez la exhibición y el objeto exhibido. Y David Lamelas fue tanto el curador como el artista. La muestra concreta consistió en la exhibición de seis ejemplares del libro dispuestos en una mesa redonda, retomando la idea originaria.

Lamelas es conocido internacionalmente a partir de la realización de sus fotografías, instalaciones y films estructuralistas producidos en las ciudades de Londres y Los Ángeles en las décadas del 60 y 70. En ellos, se apropia de estrategias y técnicas del cine y la televisión para deconstruir los modelos de comunicación y circulación de la información pública, cuestionando las maneras en las que el sentido es construido por estos medios. Su instalación para la Bienal de Venecia, de 1968, *Oficina de información sobre la guerra de Vietnam en tres niveles: imagen visual, texto y audio*, estableció la práctica de utilizar información en tiempo real en las piezas artísticas. Hoy es considerado uno de los pioneros a nivel internacional del arte del concepto.

Por su parte, Horacio Zabala comienza en 1976 con su proyecto *Hoy, el arte es una cárcel*. Zabala envía por correo a una lista de doscientas personas (poetas, críticos, artistas, fotógrafos, teóricos entre los que se contaban Julien Blaine, Mario Perniola, Pierre Restany, Les Levine, Robert Filliou, Georg Brecht, Ben Vautier, Antoni Muntadas, Edgardo Vigo, Hervé Fischer, Luis Pazos, Carlos Ginsburg y Juan Carlos Romero), el siguiente texto: “Hoy el arte es una cárcel: Estoy preparando un libro sobre este tema, si quisiera colaborar, por favor envíe su respuesta en esta página. Gracias, Horacio Zabala.” Con las respuestas obtenidas (muchas de ellas, directamente obras visuales o, en todo caso, obras mixtas armadas a partir de textos e imágenes), Zabala editó una publicación. En el prólogo de la misma, se refería al sistema del arte en términos foucaultianos: así como las sociedades disciplinarias habían creado grandes espacios de encierro (como las escuelas, los hospitales, las fábricas, las oficinas, las cárceles) a fin de repartir en el espacio y ordenar en el tiempo social, en un nuevo modelo de sociedad de control, muchos conceptos culturales se imponía en forma tan restrictiva y limitada como estas mismas instituciones. De allí que él entendiera al arte como una cárcel simbólica. Además con este mismo material organizó varias exposiciones y debates en Italia, Holanda, Francia y Dinamarca. El proyecto culminó en 1982 con el seminario *Oggi l'arte è un carcere? organizzato* por el Centro Internazionali di Studi di Estetica de Palermo, Sicilia, en el que presentan ponencias teóricos de la talla de Mario Perniola o Jean Baudrillard.

En cuanto al tipo de convocatoria por vía postal utilizada para la realización de estos libros, cabe señalar que esta misma manera fue la que utilizó el CAYC para su envío a los Encuentros de Pamplona, en 1972: las obras allí exhibidas eran unas fichas en cartulina que habían sido enviadas a sus autores (artistas tanto argentinos como internacionales) por correo y luego recibidas de vuelta, intervenidas por los mismos.

Así, además de argentinos, Dick Higgins, Kostelanetz, etc. La influencia del arte correo era clara.

Statements contextuales

Otro de los géneros cultivado por el conceptualismo es el de los “statements contextuales”. Argentina contaba con un importante antecedente. Ya desde principios de los 60, Alberto Greco (nacido en Buenos Aires en 1931, suicidándose en Barcelona en 1965) realizaba sus acciones contextuales en París, en Roma, en Madrid y Piedralaves, un pueblo cerca de Ávila. Greco entregaba a los habitantes del pueblo carteles con textos como "Esto es un Alberto Greco" u "Obra de arte señalada por Alberto Greco". Poco después, desarrolló sus piezas denominadas “Vivo Ditos”, en las que se proponía mostrar lo que sucedía a su alrededor no pintando cuadros tradicionales sino haciendo señalamientos con círculos de tiza o simplemente con su dedo. Según él, el arte vivo es contemplación y comunicación directa. En el Manifiesto “Vivo Dito” (Génova, 1962), Greco sostiene que quiere terminar con la mediación de la galería o la muestra y que el artista debe entrar en contacto con los elementos vivos de su realidad.

Una década más tarde, otro argentino, Carlos Ginzburg realiza en Buenos Aires su acción Caminando. Camina por las calles de la ciudad portando un cartel que decía Caminando y reparte a los transeúntes otros carteles con el texto: Caminando: acción denotada. Ginzburg fue uno de los argentinos que participó de los encuentros de Pamplona '72. Allí, precisamente, desarrolla otra de sus acciones públicas:

Denotación de una ciudad. En este caso, paseaba por las calle con un cartel que decía: Estoy señalizando una ciudad y repartía entre el público unas panfletos con las que los invitaba a sumarse a la propuesta y a realizar ellos mismos sus propias instalaciones.

Este tipo de acciones funcionan como cometarios, en una dimensión meta, de diferentes contextos o situaciones. En las mismas, se suele enfatizar el gesto del artista, que señala y resemantiza un determinado hecho trivial y cotidiano convirtiéndolo mediante su señalamiento en una obra de arte (al estilo de un ready-made duchampiano), sugiriendo, en última instancia, que todo es arte y que todos los seres humanos son creadores. También juega aquí, al igual que en *Ceci n'est pas une pipe*, de Magritte, la paradoja: un objeto ordinario y familiar no siempre es lo que parece ser. Un diferente contexto puede darle diferentes sentidos. La idea es la de replantear las maneras habituales de percibir y conocer el mundo que nos rodea. Los statements contextuales fueron usados ampliamente por Fluxus en las décadas del 60 y 70, por ejemplo, en artistas como Ben Vautier (quien deambula portando un cartel que dice “El infierno soy yo” o “Quiérame” o el húngaro Endre Tot (quien se ubicaba en diferentes puntos de una ciudad con un cartel que decían “No estoy haciendo nada” o bien recorría diferentes espacios con un cartel que decía “No estoy buscando a nadie”)

Lecturas

Al igual que sucede con la temática de la traducción, la lectura remite a la posible o posibles interpretaciones de un texto. El conceptualismo trabaja en un sentido contrario a la hermenéutica moderna, nacida de la exégesis bíblica. La hermenéutica moderna se abocó al estudio de las condiciones de posibilidad de la comunicación humana, hasta que, en la década del 20, Martin Heidegger dio un giro que la llevó del estudio de la comunicación simbólica al de las condiciones de posibilidad de comprensión de la misma existencia humana. Décadas más tarde, Jacques Derrida

señaló, por su parte, que mientras que la modernidad había entendido a la Verdad, al Logos y a la Racionalidad en términos de la metafísica de la presencia, la comprensión humana se hacía posible, en cambio, por la relación de los signos con otros signos en la red de evanescencia sin fin, que es la red del lenguaje. Así, nuestra relación con las palabras de los otros, nuestra lectura de los textos de otros será siempre una lectura basada en la incompreensión y en la diseminación de sentidos. Derrida denuncia la ilusión metafísica que busca encontrar un sentido único y verdadero de los textos; una interpretación de un supuesto sentido oculto, más allá del texto.

El tema de la lectura aparece recurrentemente desde el marco del arte conceptual. Por ejemplo, en los *Reading films*, de David Lamelas. Aquí tomaremos *Reading of an extract from Labyrinths by J.L.Borges*, un film de 1970. Lamelas presenta aquí la imagen de una joven que lee fragmentos del texto de Borges *Nueva refutación del tiempo*. Vemos sus labios moverse pero no podemos escuchar su voz debido a la ausencia de audio. Sin embargo, podríamos leer el subtítulo, pero el timing es tan fugaz que nos impide completar correctamente la lectura de las frases y, por ende, nos impide la comprensión final del texto. Temas fundamentales de este artista serán la lectura, la interpretación y el tiempo, trabajando a partir de diferentes sistemas semióticos, aquí siempre fallidos: habla sin audio, lectura sin signos.

También lo encontraremos en un curioso libro publicado por Leandro Katz en Nueva York, en 1975: *Self Hypnosis*. Katz, cineasta experimental, fotógrafo y poeta, presenta este, uno de sus tantos libros experimentales, formado mediante una suerte de cut up de textos pertenecientes a autores como Severo Sarduy, Roland Barthes, Guy Debord y Raoul Vaneigem. Allí habla de prisiones y modelos mentales, de esquemas ideológicos y estéticos, de convenciones de la cultura, de creencias e ilusiones, de realidades travestidas, de poderes y promesas de grandeza, de mitos y mistificaciones, de fraudulencias y supersticiones. Los capítulos, cada uno de los cuales se inicia con la misma imagen de una mirada hipnótica tomada de la publicidad de un curso de auto-hipnosis de la isla de Curaçao, están numerados de atrás para adelante siguiendo la convención del hipnotizador: 10...9...8...7...6.... De esta manera, Katz remite a la idea de que, al concluir la lectura del libro, el lector se encontrará completamente sumido en un trance hipnótico. Aquí la lectura, en todo caso, la lectura de los mensajes sociales (aun los que contengan reflexiones subversivas) actúan como factor de adormecimiento. Resuenan aquí las teorías de hipodérmica, ligadas en la época al estudio de los medios masivos. También la idea del escritor como mago.

Katz también construye, en 1978, a partir de la idea de los “alfabetos encontrados” su *Alfabeto Lunar* a partir de las diferentes fases y posiciones de la luna. Esta obra juega con una doble remisión, por un lado, al alfabeto Moon (desarrollado por William Moon como un sistema de lectura para ciegos) y, por el otro, a la creencia sostenida desde la antigüedad de una posible lectura de los astros celestes. Incluso se plantea una máquina de escribir con signos lunares. Por su parte, sus obras *Columnas de lenguaje*, compuestas por una máquina de escribir de las cuales salían rollos de papel que ascendían hasta el cielo raso, con palabras aleatorias (adjetivos y sustantivos unidos sin ninguna lógica aparente) escritas en castellano o inglés y formando una lista infinita, diagramadas en forma de columnas. El rol de Katz en cuanto a la poesía experimental argentina es fundamental, desempeñándose igualmente como editor alternativo en Nueva York (su lugar de residencia) con la editorial independiente *Vanishing Rotating Triangle Press* (desde 1970 a 1975).

CONCEPTUALISMO: MIGRACIONES DE SENTIDO Y DESTERRITORIALIZACIONES DEL LENGUAJE

Buenos Aires, la ciudad en continua fuga, suma a su oleada de inmigraciones la oleada de sus sucesivas emigraciones. En aquella época (como hoy), muchos se fueron, quebrando el sueño utópico de los antepasados o incluso retornando a los países de expulsión originarios. Y es interesante porque el paradigmático caso de Argentina (junto con los de Canadá, Australia y EEUU), es un caso testigo que vivió, hace décadas, el proceso migratorio y de negociaciones de sentidos que hoy vive Europa.

Los procesos migratorios siempre motivan interesantes reflexiones sobre el uso del lenguaje y la *difference* de los sentidos. Desde la teoría literaria, por ejemplo, términos como “trans-nacionalismos” o “nuevas geografías literarias” son utilizados como correctivos del moderno paradigma de “literaturas nacionales”, cuestionando las tradiciones culturales y lingüísticas únicas.

Pero los estudios sobre conceptualismo argentino (latinoamericano en general) son mayoritariamente estudios sobre el denominado “conceptualismo político” o “ideológico”. Parten de una fuerte condición referencial hacia una realidad social dada, y del enfoque histórico-social propio de una cultura política nacionalista. Su planteo refiere a un marco moderno que reproduce las tradicionales categorías dialécticas derecha-izquierda, centro-periferia, norte-sur, este-oeste pertenecientes a la vieja estructura de poderes que, precisamente, el conceptualismo – a partir del trabajo con la dimensión semántica y filosófica del lenguaje y con su estrategia auto-reflexiva y no representativa- pretende deconstruir.

Los investigadores sobre este tipo de arte, surgidos en estos años, han desconocido la condición migratoria de la sociedad argentina. También han desconocido un hecho fundamental: es precisamente el conceptualismo el que produce el quiebre entre dos modelos mentales irreconciliables, respondiendo uno a la lógica representativa moderna y otro, a la no-representativa posmoderna. La subversión, en el conceptualismo, pasa por la contra-información y la puesta en evidencia de las estructuras de poder encriptadas en el lenguaje y no por la reproducción de los tópicos de la retórica política moderna. Con la misma lógica que interroga qué es el arte, el conceptualismo pregunta qué es el conceptualismo y qué es lo político (y también qué significa hoy identidad, quién es el oprimido y, sobre todo, quién lo representa y cómo), en busca de una deconstrucción de estos términos que evite seguir reproduciendo los parámetros heredados de la modernidad y denuncie las formas de poder que hay detrás de la institucionalización y el uso corriente de estos términos.

En la época que tratamos (1966-1976), el “arte político” en Argentina, lejos de ser llevado por artistas conceptuales en un trabajo de deconstrucción del lenguaje, era llevado principalmente por géneros tradicionales como la pintura y el grabado (7), fuertemente anclados en una lógica representativa moderna en las que primaba una ideología popular y nacionalista. Más allá de estas disciplinas, las manifestaciones que hoy se estudian como propias de un “conceptualismo político”, en su gran mayoría no son conceptuales y la verdad es que los pocos artistas conceptuales que existían entonces eran generalmente criticados y marginados por difíciles, antipopulares, extranjerizantes, imperialistas, elitistas y burgueses. Tres décadas más tarde, todavía son marginadas por los mismos motivos la crítica y las teorías del

posmodernismo. La región ha quedado indefinidamente atrapada en una anacrónica y vacía retórica moderna de revolución y resistencia. (8)

Si algo permanece constante en Argentina no es ninguna tradición cultural nacional única sino el hecho de ser un país eternamente en fuga, inmigrante y emigrante, con sus actores sociales continuamente cambiantes, con sus recurrentes agujeros en la teoría y en la historia, su falta de archivos, su falta de discursos de contraste que permitan generar corpus coherente. Las sucesivas dictaduras por las que ha atravesado el país han hecho tristemente célebres a los desaparecidos políticos argentinos. Pero el otro gran desaparecido en la historia argentina, del cual rara vez se habla, es del emigrado, personaje incómodo para todas las naciones, que se niega a comportarse según el mandato colectivo y abandona las estructuras sociales que pretenden contenerlo. El signo nómada del posmodernismo, la migración de sentidos y la utilización, por parte del arte conceptual, del lenguaje en su quiebre de estructuras, en su problematización y su deriva tiene un paralelo en la figura de la diáspora y del migrante.

Abril de 2010.

Notas

- (1) Así lo hace notar, por ejemplo, Marchán Fiz, op.cit, pag. 306.
- (2) Marchán Fiz, op.cit., p.301
- (3) Jorge Luis Borges señalaba el destino del escritor argentino como un destino cosmopolita y alababa a los estoicos por haber tenido “la formidable idea de que un hombre no tenía por qué ser únicamente ciudadano de su ciudad, *polis*, sino ciudadano del cosmos, cosmopolita, ciudadano del universo, o según la traducción alemana, *Weltburger*”.
- (4) Tanto Borges como Cortázar vivieron, murieron y permanecen enterrados en Europa. Cortázar, de hecho, había nacido en Bruselas. Recordemos que, en Argentina, Borges, acusado de elitista y extranjerizante, era específicamente “no leído” e ignorado por los intelectuales nacionalistas argentinos. Julio Cortázar, exiliado en París desde 1950 a causa de su antiperonismo y su simpatía por el Partido Comunista, no fue reconocido en la Argentina ni por los dictadores ni por las autoridades democráticas.
- (5) Edgardo Antonio Vigo fue un personaje fundamental para la cultura argentina de la época. No era un artista conceptual puro, conviviendo en su poética influencias de la patafísica, el surrealismo, la poesía experimental, de Fluxus. Vigo trabaja con el lenguaje. Realizaba poemas para armar, poemas proceso, poemas matemáticos, cajas tipográficas abstractas, anteproyectos, como el *Anteproyecto de proyecto de escritura* o el *Anteproyecto de proyecto de análisis poético matemático*. También realizó una serie de máquinas inútiles. En 1966 comienza su contacto con algunos poetas visuales europeos como Julien Blaine o Jean Francois Bory y comenzó a intercambiar trabajos con ellos. En 1963 empieza a editar la revista *Diagonal Cero* a fin de publicar información y artículos sobre el intercambio de correo internacional que mantiene.
- (6) Por citar algunos, David Lamelas (radicado en Los Ángeles y Bélgica), Leandro Katz (radicado en Nueva York desde los años 60 y retornado a la Argentina hace pocos años), Horacio Zabala (emigrado en la década del 70 a Italia y vuelto a la Argentina a comienzos de los 90), Carlos Ginzburg (radicado en París desde los 70s), Liliana Porter (radicada en Nueva York desde los 60s). También otros aquí no tratados: Lea Lublin (nacida en Polonia y radicada en París, con obras como *Interrogaciones sobre el arte* o *Discursos sobre el arte*), Leopoldo Malher (radicado en Londres con su paradigmática e hipnótica obra *Homenaje: una máquina de escribir que escribe eternamente en llamas*), Osvaldo Romberg (radicado en Israel, con sus *Tipologías del cuerpo* o sus *Clasificaciones de colores*). Salvo excepcionalmente, ninguno de ellos volvió a jugar un rol demasiado activo en la Argentina durante su estancia fuera del país.
- (7) Esto queda evidenciado claramente, por ejemplo, en el catálogo de la importante muestra curada en 2002 por Alberto Giudici en las Salas Nacionales de Exposiciones, Arte y Política en los '60 (que en realidad se extiende hasta los primeros años de la década del 70).
- (8) Al respecto, ver el interesante artículo de José Luis Brea, “Retóricas de la resistencia” (op.cit.)

Bibliografía

Brea, José Luis (2010), “Retóricas de la resistencia: una introducción (la potencia de los estudios críticos frente al triunfante capitalismo antihegemónico)”, Madrid, Revista de Estudios Visuales n7, Madrid.

Buchloh, Benjamin (1990), "Conceptual art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of institutions", Nueva York, rev. October, vol 55.

Buchloh, Benjamin (1997), "Structure, sign and reference in the work of David Lamelas", en *David Lamelas, A new refutation of Time*, Rotterdam, catálogo de la muestra en Witte de With.

Comer, Stuart (2005), "David Lamelas: the limits of documentary", Londres, rev. Afterall.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1980), *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit.

Derrida, Jacques (1967), *De la grammatologie*, Paris, Editions de Minuit.

Derrida, Jacques (1985). "Des Tours de Babel. Difference in Translation", Nueva York, Cornell University Press.

Derrida, Jacques (1989), *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Editorial Anthropos.

Derrida, Jacques (1993), *La dissémination*, Paris, Seuil.

Derrida, Jacques (1997), *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort !*, Paris, Galilée.

Flynt, Henry (1963), "Concept art", en *An Anthology of Chance Operations*, La Mont Young (ed.), Nueva York.

Foucault, Michel (1990), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.

Giudici, Alberto (2002), *Arte y política en los 60*, Buenos Aires, Catálogo de la muestra en las Salas Nacionales de Exposición-Palais de Glace.

Katz, Leandro (1975), *Self hypnosis*, Nueva York, Viper's tongue books.

Kosuth, Joseph (1969), "Art After Philosophy", Nueva York, rev. Studio International n 916.

Lamelas, David (1975), *Publication*, Londres, Nigel Greenwood.

Lewitt, Sol (1967), "Paragraphs on conceptual art", Nueva York, Art Forum, n 10.

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

Marchán Fiz, Simon (1974), *Del arte objetual al arte del concepto, 1960-1974*, Madrid, Alberto Corazón.

Papastergiadis, Nikos (1999), *The Turbulence of Migration: Globalization, Deterritorialization and Hybridity*, UK, Blackwell Publishers.

Porter, Liliana (2003), Buenos Aires, catálogo de la retrospectiva en el Centro Cultural Recoleta.

Vigo, Edgardo (1969), "De la Poesía/Proceso a la Poesía y/o a Realizar", Buenos Aires, *Diagonal Cero*.

Vigo, Edgardo (1993), "La zona visual de la poesía argentina", Buenos Aires, revista *Xul*, n 10.

VVAA (2004), Edgardo Vigo, Buenos Aires, catálogo de la retrospectiva en Fundación Telefónica.

VVAA (1970-73), Catálogos del CAYC, archivos propios.

VVAA (2010), *Encuentros Pamplona 72: fin de fiesta del arte experimental*, Madrid, Museo Reina Sofia.

Wittgenstein, Ludwig (1988), *Investigaciones Filosóficas*, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM

Wittgenstein, Ludwig (2007), *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza.

Young, La Mont (ed.) (1963), *An anthology of Chance Operations*, Nueva York, en <http://www.ubu.com/historical/young/AnAnthologyOfChanceOperations.pdf>

Zabala, Horacio (1982), *Oggi, l'arte e un carcere*, Bologna, Societa editrice Il mulino.