

Nº 11 | año 2010

mec

museo emilio caraffa

plaquetas del museo

Formas de lo político en el arte

Ana Longoni

Brian Holmes

Marta Fuentes

Colectivo Mujeres Públicas

Cristina Roca

Esteban Alejandro Juárez

La presente publicación es la primera de su relanzamiento luego de verse interrumpida su aparición desde hace dos años aproximadamente.

La idea de este número es aportar a una discusión no demasiado presente en nuestro medio: la relación entre arte y política.

Sin la intención, ni la posibilidad, de ser exhaustivos, la iniciativa fue convocar a actores de la práctica artística y de la teoría para que reflexionen sobre este tema. Esto funcionó como un punto de partida a partir del cual cada autor fue llamando a otro autor, formándose el diálogo en el que resultan estas páginas.

Lo fundamental para nosotros fue abrir un espacio institucional a la participación de diferentes estratos discursivos, desde relatos de prácticas artísticas concretas hasta reflexiones filosóficas. De esta manera se ensamblan en una misma publicación voces y discursos que corren por canales de expresión distintos y que interpelan a diferentes interlocutores.

María Julia Oliva Cúneo
Mariano Serrichio

*Área de Investigación
Museo Provincial Emilio A. Caraffa*

Dilemas irresueltos.

Preguntas ante la recuperación de los conceptualismos de los años sesenta¹

Ana Longoni

En 1970, el artista argentino Jorge Carballa fue invitado (a través de Jorge Glusberg) a formar parte de una muestra en el MoMA (Nueva York). Se trataba de “Information”, la mítica exposición de arte conceptual curada por Kynaston McShine que reunió a artistas estadounidenses, europeos y latinoamericanos, entre los que se encontraban Alejandro Puente, Luis Camnitzer, Cildo Meireles, Artur Barrio y Helio Oiticica.

Carballa presentó allí “Noche de tigres, noche de panteras. América llora”, una obra enigmática en la que se cruzaban los territorios de la magia y la política. El artista pidió a tres adivinos que predijeran cómo iba a ser la muerte de los presidentes de cada uno de los países de América. En las embajadas solicitó la foto (oficial) del respectivo jefe de Estado. Sobre la pared de la sala del MoMA dibujó con tiza una estrella de cinco puntas alrededor de la cual pegó las profecías de muerte con la foto del presidente aludido. Abajo, a la manera de una ofrenda, la piel de un animal no nato. En sus invocaciones rituales y su apelación a augurios ajenos, el montaje parece estar señalando sentidos distintos y superpuestos: el rumbo hacia un inminente quiebre del orden instituido o un vacío del poder en el continente, lo que desataría la posibilidad de una “revolución” de acuerdo a la clásica concepción leninista, generada a partir de una conflagración mágica antes que a la violencia

¹ Ponencia presentada en el seminario internacional “Conceptualismos del Sur”, organizado por la Red de Investigadores sobre Conceptualismos en América Latina, MAC-USP, Sao Paulo, 25 de abril de 2008. Recientemente publicado en Cristina Freire y Ana Longoni (org.), “Conceptualismos del Sur/Sul”, Sao Paulo, Annablume, 2009.

insurgente o incluso a la comprobación científica de la inevitabilidad de la muerte (próxima o distante) de todos los mortales. El desenlace del desplome del sistema, se refuerza además por la ofrenda de lo no nacido, aquello en gestación y aún por venir. A la vez, la estrella dibujada en tiza no sólo remite a un ritual de magia sino también al conocido y reconocible ícono del foquismo latinoamericano (la boina del Che, la bandera del Ejército Revolucionario del Pueblo, etc.)

Pero, más que abrir el juego de las interpretaciones que puede desatar esta obra, me interesa traer aquí el relato del propio artista de las condiciones en que ella fue muy brevemente montada y desmontada en esa legitimadora instancia del conceptualismo internacional. Al respecto Carballa cuenta:

*“El día de la inauguración había tanta decadencia y un lujo tan escandaloso que me asqueé. Mujeres con el torso desnudo cubiertas de joyas. Había ido [a Nueva York] con mi mujer de ese entonces. Ella se fue al baño y cuando volvió no me encontró ni a mí ni a mi obra. La había arrancado y me la llevó conmigo a la calle. Me encontró en el cordón de la vereda, abrazado a los restos y llorando. Tenía la sensación de que no llegaba ninguna emoción a esa gente. **Hasta podía uno desangrarse para comunicar (alguien incluso lo hizo) y que eso fuera simplemente arte.** Mi obra iba a estar mejor al otro día, cuando la recogieran los basureros, que allí dentro, entre esa gente.”²*

La de aquella noche fue la última y fugaz incursión de Carballa en el relumbrante mundo del arte. El momento cúlmine y a la vez el de mayor desolación. Adentro seguía la fiesta, quedaban Andy Warhol y su cortejo, y también Hans Hacke y su célebre encuesta al público sobre la inter-



vención de Nixon en Indochina, junto a trabajos de Joseph Beuys y Joseph Kosuth, entre otros pesos pesados. Afuera, mientras lloraba arrinconado, abrazado a los deshechos de su obra, Carballa tomó la decisión de abandonar definitivamente el arte. Muchos de sus compañeros de la vanguardia argentina de los sesenta habían tenido el mismo gesto de autodestruir sus obras y arrojarlas a la calle y habían tomado la misma decisión terminante –colectivamente o en solitario- de abandonar el arte un par de años antes, acuciados por la extrema sensación de inutilidad y vacuidad de cualquier gesto -por revulsivo que éste fuera- dentro de las paredes del arte, “estas cuatro paredes [que] encierran el secreto de transformar todo lo que está dentro de ellas en arte” –como había proclamado Pablo Suárez en su carta de renuncia repartida en el Instituto Di Tella en mayo de 1968, en medio del creciente hostigamiento de la dictadura y de las urgencias cada vez más imperativas de la acción política radicalizada.

Hay algo de esa experiencia de desolación extrema y ajenidad ante el (centro mismo del) mundo del arte que me interpela de una manera incómoda que no querría pasar por alto. Desde esa incomodidad es que exploro algunas

² Entrevista a J. Carballa, Buenos Aires, 1999, el destacado es mío.

preguntas que quiero formular aquí. Preguntas que quieren no ser meros ejercicios retóricos en tanto no tengo respuestas convincentes ni cerradas. Más bien, voy a intentar el ejercicio embarazoso de exponer la incompletitud de una discusión en proceso, una elaboración colectiva todavía abierta, que asume los términos de un diálogo muchas veces polémico e inacabado entre varios de los que estamos involucrados en la Red de Investigadores sobre Conceptualismos en América latina y otros interlocutores próximos. Podría decirse que la apuesta (en nuestros proyectos intelectuales) por conjurar en base a la elaboración colectiva esa sensación de desolación (en su versión más extrema) o de desazón (en la más moderada) es clave en la conformación de la plataforma de discusión que aspira a constituir nuestra Red.

La primera inquietud que quiero introducir es la cuestión de que, ante la insistente recuperación de algunas de las experiencias más radicales de la vanguardia argentina y brasileña de los años sesenta -en particular Tucumán Arde,³ así como un recorte parcial de las producciones de Helio Oiticica y Lygia Clark⁴ que viene teniendo lugar en la última década, parece indiscutible hablar hoy de su definitivo ingreso al canon. Sin embargo, aquello que puede percibirse desde afuera como un reconocimiento monolítico y coincidente en los relatos historiográficos, curatoriales, etc., dista mucho de ser un bloque homogéneo y trasunta un cúmulo de conflictos explícitos y tensiones implícitas, versiones en colisión, sentidos en pugna, posiciones muy distintas e incluso contrapuestas. La aparición de relatos anticanónicos o alternativos sobre los inicios u

³ Tucumán Arde ha sido incluido en decenas de exposiciones internacionales desde *Global Conceptualism* (Museo Queens, NY, 1999) hasta la *Documenta XII* (Kassel, 2007).

⁴ Cristina Freire señala que "las obras de Helio Oiticica y de Lygia Clark han sido asimiladas en la nueva presentación de la colección del narrador hegemónico de la Historia del Arte occidental, el MoMA de Nueva York, después de la última reforma". En: "El discurso latente del arte brasileño en los años setenta", en revista *Papers d'Art*, n° 93, segundo semestre 2007, Girona.

orígenes de otros conceptualismos interviene entonces en un mapa complejo en el que se dirimen operaciones de apropiación e hipótesis de interpretación que no son de ninguna manera equiparables.

Dentro de este mapa, como dice de sí misma Rachel Weiss –una de las curadoras de *Global Conceptualism*, la exposición en el Museo Queens en 1999 que fue un hito dentro de esta saga-, me reconozco por cierto "implicada en la batalla por la historización de los primeros pasos del conceptualismo"⁵ y responsable en parte de cómo se inscriben y circulan esos relatos.

A la hora de intentar construir algún dispositivo de lectura que reactive el sustrato crítico de aquella experiencia, ¿qué efectos –más acá o allá de nuestra voluntad- produce o desencadena nuestra propia labor de investigadores? ¿Cómo ingresar al museo o a la academia los escasos restos o registros parciales de producciones colectivas que se autoexcluyeron del circuito de arte institucional sin aplanar sus sentidos? ¿Qué reverberaciones y potencias podemos hacer resonar en nuestro presente, desde nuestro rol de investigadores, críticos, curadores, artistas? Advertido de estos riesgos, Cristian Gómez (del colectivo de pensamiento sobre arte latinoamericano Tristestópicos) nos preguntaba en una conversación hace poco tiempo: "en ese cruce entre la investigación histórico-social y la acción política rigurosa, ¿podemos despojarnos de la lectura que proviene de la institución estetizante?, ¿podemos deshegemonizar la lectura de cara a otros sectores políticos implicados?, ¿cómo se construye esta zona de pluridiscursividad radical?". Sus preguntas están abiertas a los ensayos de respuestas que podamos elaborar, sobre todo en el día a día de nuestras prácticas y posicionamientos.

Lo cierto es que, más allá de los recaudos tomados que no nos eximen de la responsabilidad que tenemos en tanto sujetos involucrados en la recuperación de aquellas experiencias, no podemos dejar de interrogarnos ante las condiciones de visibilidad, los riesgos de fetichización o de

⁵ Rachel Weiss, "Reescribir el arte conceptual", *Papers d'Art* 93, Girona, Espai d'Art Contemporani, 2007, pp. 151-155.



mitificación, e incluso recientes fiebres de mercado por incorporar a sus fueros también a esas experiencias hasta ahora invisibles a esa lógica, pero que nuestro mismo trabajo ha generado o puede generar. Porque a veces ocurre que ponemos en marcha procesos cuyas derivas escapan de nuestras manos.

Pondré algunos ejemplos concretos. El arriesgado proyecto curatorial que desembocó en *Global Conceptualism* tuvo la virtud de poner en tensión el relato cerrado sobre los orígenes angloamericanos del arte conceptual, pero a la vez supuso el efecto, al plantear un repertorio limitado a algunas pocas experiencias por región, de que se terminen instalando y reiterando dentro del discurso del conceptualismo global, dos o tres experiencias o nombres, a riesgo de desconocer escenas mucho más complejas y de extrapolar ciertas producciones fuera de sus contextos precisos de circulación. El mismo catálogo de *Global Conceptualism* advierte acerca de esta contradicción: “Lamentamos que, inevitablemente, [...] **la sacralización de actos intencionalmente profanos** haya ocurrido por el interés de recuperar esas historias”.

Suely Rolnik ha señalado con insistencia estos riesgos cuando advierte la incorporación fetichizada al circuito institucional de los sencillos objetos que empleaba Lygia Clark en las terapias con la memoria de cuerpos traumatizados por el horror de la dictadura brasileña, por ejemplo un trozo de plástico que usaba en esas sesiones colocado encima de una tarima. Ella denuncia que una serie de restos, de documentos o registros devienen en obra dentro de una colección, cuando en su origen eran dispositivos de acción, que tenían que ver con producir efectos reparadores con y sobre el cuerpo del otro. Ante este dilema, Suely viene experimentando e inventando nuevos dispositivos curatoriales para generar otras posibilidades de aproximación sensible y no cosificadora ni reductiva a aquellas experiencias por parte de quienes Lygia llamaba sus “clientes”.

Una tensión semejante ocurre cada vez que se implica a Tucumán Arde en muy diversos contextos de exhibición. ¿Los restos documentales (fotos, documentos, afiches) pue-

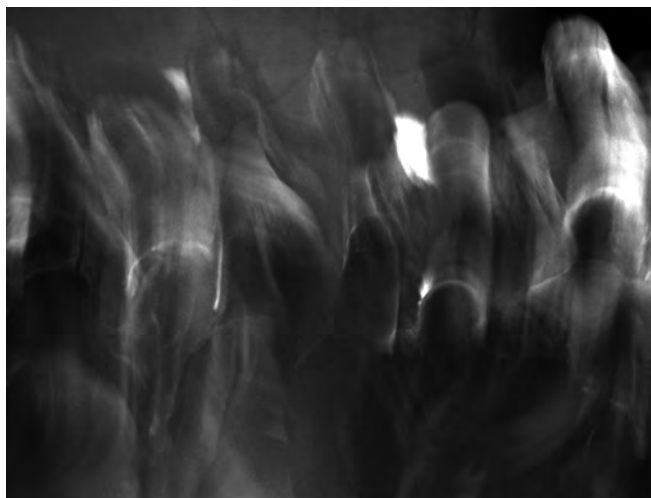
den comunicar siquiera parcialmente alguna de las versiones de la historia compleja de aquella realización colectiva? ¿Y en todo caso qué comunican? ¿Se puede relatar en densidad esa experiencia en una sala de museo? Los riesgos que se corren cada vez que se muestran materiales del Archivo o se compone un relato de aquella experiencia son diversos: caer en la estetización banalizante al devolverla a aquel territorio estético de la que aquella experiencia se desmarcó en su tiempo, o bien insistir en una mitificación acrítica, convirtiéndola en una suerte de escena primigenia (e igualmente anquilosada) del arte político o en el “símbolo y modelo del arte activista” (como señala Jaime Vindel).⁶

Cuando hace más de ocho años Mariano Mestman y yo terminamos de escribir nuestro relato del itinerario del '68, apostábamos a intervenir con el libro *Del Di Tella a Tucumán Arde* en un incipiente espacio de luchas por definir el sentido y el impacto de esta experiencia radical, propiciando el rescate de un desafío vigente no sólo en su tiempo sino en el nuestro. El imprevisto interés de curadores, críticos y espacios institucionales (muchos de ellos, históricamente reactivos a cualquier manifestación artística que pusiera en cuestión su status de autonomía o pretendiera una relación crítica en su entorno) por esos casos hasta entonces desatendidos podría convencernos de la inutilidad de nuestra intención, en la medida en que nuestro trabajo terminó incluso contribuyendo a alimentar la versátil maquinaria canonizadora. Sin embargo, sostenemos que aún está abierta la disputa por definir el signo del legado de aquellas experiencias y sus consecuencias para nuestro presente. ¿En qué formas las prácticas conceptuales latinoamericanas de los sesenta y setenta extienden su conflictividad al presente? ¿Es posible salirse de la encerrona de la canonización, para que estos acontecimientos pasados se vuelvan críticamente sobre nuestro tiempo? La tarea hoy no es –como entonces– reconstruir un episodio

⁶ Jaime Vindel, “Los 60 desde los 90: notas acerca de la reconstrucción historiográfica (en clave conceptualista) de la vanguardia argentina de los años sesenta”, en: revista *Ramona*, n° 82, Buenos Aires, julio 2008.

olvidado o silenciado, reunir sus escasos restos materiales y devolverles alguna legibilidad, sino de terciar –en medio del clamor glamoroso- por insistir en la condición radicalmente política de esta herencia, que se resiste a quedar reducida a formas pacificadas, estilos renovados y clasificaciones tranquilizadoras, y sigue obligándonos a preguntar –una y otra vez- por lo que aún no entendemos ni resignamos.

Del episodio que relaté al comienzo (la última noche de Carballa en el mundo del arte) podemos desprender algunas otras cuestiones acuciantes para nuestras discusiones de estos días. Entre ellas, cómo escuchamos hoy la molestia e incluso el repudio de varios artistas ante su temprana y rápida inclusión en –como denunciaría el rosarino Juan Pablo Renzi- “la nueva moda” del naciente arte conceptual



internacional, fenómeno que empieza a evidenciarse a fines de los sesenta y principios de los setenta. ¿Desde qué coordenadas corresponde incluirlos dentro de esa inscripción a la que ellos mismos se resistieron o renunciaron? En el mismo sentido va la pregunta de Jaime Vindel: “¿por qué incluir Tucumán Arde dentro del conceptualismo (ya sea político o ideológico), cuando muchos de aquellos artistas se negaron a tal adscripción? (...) ¿Por qué no hablar, sim-

plemente, de arte político o activista?”. Sin duda, nos compete problematizar la etiqueta ‘conceptualismo’ como (potencial) marco reductivo de la conflictividad de las experiencias que abordamos y de sus derivas. Pero al mismo tiempo, ¿no tendría un efecto igualmente reductivo clasificar estas interrupciones como “arte activista”?

Quizá debamos anteponer a este dilema una definición que, por su obviedad, estamos pasando por alto: ¿qué designamos bajo el plural entrecomillado “**conceptualismos**”? Si en el texto de presentación de nuestra Red sostenemos que el conceptualismo no es una tendencia artística puntual ni un estilo coherente y cohesionado, sino “un giro radical y definitivo cuyo momento de inflexión puede ubicarse en los años sesenta pero cuyas consecuencias son indiscutibles en la producción y la teoría artísticas contemporáneas”, sospecho que hay que ser todavía más radicales y enfáticos en pensar dicho giro como un quiebre irreducible al “Arte” en tanto no puede restringirse nunca a una mera cuestión de renovación estética ni explicarse en los términos internos de la Historia del Arte. Desde esta perspectiva, los conceptualismos son movimientos que impulsan (y son parte de) un ánimo generalizado de revuelta dentro y fuera del mundo artístico que marcó a fuego una época. Son distintos intentos desde-el-arte (y que lo exceden) de transformar las condiciones de existencia e imponer formas de acción que no quedasen –como señala Rachel Weiss- “acorraladas por las instituciones y los usos y costumbres de un sistema artístico cada vez más sumiso y mercantilizado”. En ese sentido, no queremos repetir la muletilla falaz de que las producciones experimentales y críticas de los 60/70 en los distintos contextos latinoamericanos se pueden subsumir en una subtendencia periférica denominada “conceptualismo político” o “ideológico”, porque en todo caso los “conceptualismos” que nos interesa reactivar siempre son, a todas luces, proyectos políticos (lo que no niega su condición poética, sino que la amplifica más allá de los límites modernos del Arte). La condición política de los conceptualismos no puede analizarse como “un elemento” externo adherido o adicionado en términos de ciertos “contenidos” o “referencias” a un contexto represivo o autoritario.

Por otra parte, para cualquier observador del arte contemporáneo salta a la vista que en los últimos tiempos existe una tendencia internacional a la legitimación institucional de prácticas que cruzan de manera radical arte y política. Si esa tendencia actual deviene en la incorporación y domesticación de legados críticos y tiene el signo de una neutralización o, al contrario, el de una reactivación crítica es algo que no está clausurado sino que está por definirse. Rachel Weiss, ante la llamativa insistencia en la agenda artística actual de la palabra *revolución*, se pregunta “¿a qué se debe este interés, ahora, por estos legados radicales? ¿Qué nos explica este resurgimiento sobre nuestro momento actual?”. Porque señalar únicamente que estos legados radicales corren el riesgo de aplacarse porque ingresan al museo y a los relatos oficiales sería limitar el ángulo de visión ante un proceso que resulta en verdad mucho más complejo y contradictorio. Lo cierto es que esta tendencia institucional se nutre de la genuina aparición de varios grupos de arte activista que en estos diez últimos años –no solamente en Argentina sino en muchas partes del mundo- se proponen articular sus prácticas artísticas con nuevos movimientos sociales. Ante ella, sostener una posición antiinstitucional unívoca como reaseguro principista ante los riesgos de incorporación o fagocitación, supone pensar a la institución arte como un bloque monolítico, una suerte de corset en nuestra capacidad de pensamiento y de movimiento (un lastre quizá proveniente de la teoría de la vanguardia en clave del teórico alemán Peter Bürger, que asocia de manera indisoluble a la vanguardia con la antiinstitucionalidad). Antes que sostener una posición purista y estéril, prefiero enfrentarme cada día a estos y otros dilemas y sostener la tensión entre qué recaudos tomamos y qué riesgos nos animamos a correr para amplificar nuestras posiciones y articular nuestras perspectivas con las de otros. Porque se trata de pensar también qué nos pueden legar esas poéticas políticas para inventar nuevas formas emancipatorias sobre el presente, dentro y fuera del territorio del Arte.

Como señala Guillermo Fantoni, “no se trata simplemente de emular los estilos de las vanguardias, sino de encontrar

allí una reserva de sentido que contribuya a una crítica del presente y potencie la construcción de un futuro; en otras palabras, de un mundo más habitable y comprensivo”.

En eso estamos, apasionados en esta febril expectativa de reunirnos a pensar e idear juntos para que la calle en la que lloró Carballa abrazado a la piel de animal no nato se vuelva incluso prometedora, y esperando que el espectro del glamour artístico nos afecte definitivamente menos.

* *Las fotografías que acompañan este texto son autoría de Sebastián Del Carril.*