

# DISPOSITIVOS TÁCTICOS

## NOTAS PARA PENSAR LOS CONCEPTUALISMOS EN ARGENTINA EN LOS 60/ 70

Por Fernando Davis

I

“Uno de los puntos cruciales que diferencian fundamentalmente al arte conceptual latinoamericano del europeo y estadounidense, es su contenido ideológico [...] medios distintos y articulaciones cambiantes recorriendo los más heterodoxos sistemas semióticos, pero siempre con una intención precisa de ofrecer al espectador una imagen directa y eficaz de su voluntad para denunciar las injusticias sociales de su patria, y luchar contra las dificultades económico-políticas en las cuales se debaten casi todos los países de América Latina”. A comienzos de la década del 70, el teórico italiano Gillo Dorfles se refería en estos términos a los planteos conceptuales en América Latina, proponiendo de manera temprana una lectura de estas prácticas en una dirección que tomaba distancia de los desarrollos trazados por las poéticas de los países centrales (aunque utilizando la categoría del centro), para diagramar su *diferencia* en la condición “ideológica” o “política” que el crítico atribuía a este cuerpo de producción. En mayo de 1972, siendo jurado de la *Tercera Bienal Coltejer* (patrocinada por la empresa colombiana de textiles homónima), con sede en Medellín, Dorfles había tomado contacto con las propuestas latinoamericanas. La Bienal (cuya continuidad se vería interrumpida tras la edición de ese año) se perfilaba entonces como uno de los escenarios en el que las prácticas conceptuales de la región asistían a una visibilidad y un reconocimiento incipientes.

Desde el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires, Jorge Glusberg preparó un voluminoso envío. Invitado por Leonel Estrada, el director de la Bienal, a participar con una muestra de “arte de sistemas”, Glusberg organizó no una, sino tres exposiciones. El conjunto del CAYC no pasó desapercibido para Dorfles. En un artículo publicado en un periódico de Milán y luego reproducido parcialmente en el catálogo de la Bienal, el italiano destacó “la presencia de un nutrido grupo de *artistas conceptuales*, de proveniencia prevalentemente argentina”, cuyas propuestas constituyen “*casi un documento de denuncia política*”<sup>1</sup>. La mención de Juan Pablo Renzi como parte de este grupo de “conceptuales”, no dejaba de ser paradójica: en contraste con la lectura que proyectaba Dorfles, el rosarino exhibía en Medellín su *Panfleto No. 3* -presentado un año antes en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires<sup>2</sup>-, en el que impugnaba enfáticamente la “nueva moda” del arte conceptual y la asimilación de los trabajos de los “ex-grupos de artistas revolucionarios de Rosario y

---

<sup>1</sup> Dorfles, Gillo. S/t, en: *Tercera Bienal de Arte Coltejer, cat. exp.*, Medellín, Colombia, 1972. Publicado originalmente en el *Corriere della sera* de Milán, 7 de mayo de 1972. Las cursivas en la cita son mías.

<sup>2</sup> En la exposición *Arte de Sistemas*, presentada por el CAYC en julio de 1971.

Buenos Aires” (cuyas acciones radicalizadas habían desembocado en *Tucumán Arde*), a los parámetros trazados por tal categoría<sup>3</sup>. Desde la opción del panfleto como dispositivo de intervención, la operación de Renzi debe interpretarse, más que como una elección contradictoria con el tipo de valoración proyectada por la bienal, como una apuesta táctica que traza sus estrategias de interpelación en la acción de volver explícita esta problemática inscripción, con el propósito de desorganizar desde adentro la sanción legitimadora dirigida desde el dispositivo institucional.

## II

El término “arte conceptual” (con todas las ambigüedades que comporta) hace referencia a un conjunto complejo y disímil de prácticas que, surgidas en forma coincidente hacia mediados de la década del '60 en distintas partes del globo, propusieron, a partir de un desplazamiento del tradicional objeto artístico a la investigación de sus procesos de producción, circulación y consumo, la sistemática puesta en cuestión del estatuto de la obra de arte, así como una radical transformación de los lugares del artista y del público en la experiencia estética, involucrando proyectos “no sólo diferentes sino incluso antagónicos”<sup>4</sup>. Los conceptualismos no designan un movimiento artístico de coordenadas precisas, fácilmente reconocibles, sino un conjunto disperso y múltiple de estrategias poéticas de contornos porosos y derivas indisciplinadas, cuya potencia disruptiva no puede explicarse sólo desde una lógica intrínseca a la esfera artística. En su apuesta radical por redefinir las formas de entender el arte y sus relaciones con la sociedad, los conceptualismos constituyen un programa límite en la exigencia de superar la escisión moderna entre arte y vida, cuyo impacto, lejos de confinarse a los márgenes del pasado, extiende sus perturbadores efectos al presente. Pensar el voltaje crítico de estas prácticas supone preguntarnos, también, por su potencial disruptivo más allá de su tiempo, en su capacidad de interpelar (incómodamente) el hoy.

En los últimos años se asiste a una destacada revisión y puesta en discusión de los relatos canónicos del conceptualismo, centrados en las prácticas lingüísticas y tautológicas de los escenarios estadounidense y británico. Si el arte conceptual englobó desde sus comienzos un conjunto “complejo de enfoques opuestos”, una lectura crítica de estas prácticas debe evitar, como sostiene Benjamin Buchloh, “la homogeneización estilística retrospectiva típica de los análisis que se limitan a un grupo de individuos y a un conjunto de prácticas e intervenciones históricas estrictamente definidas”<sup>5</sup>. Para Alexander Alberro, los conceptualismos conforman “un campo de múltiples y opuestas prácticas, más que un discurso y teoría artísticos

---

<sup>3</sup> Véase al respecto, Longoni, Ana y Mariano Mestman. *Del Di Tella a 'Tucumán Arde'. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000, pp. 230-231.

<sup>4</sup> Longoni, Ana. “Otros inicios del conceptualismo argentino y latinoamericano”, *Papers d'Art*, n° 93, Girona, 2° semestre de 2007, p. 156.

<sup>5</sup> Buchloh, Benjamin. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004, pp. 168-9.

unificados”<sup>6</sup>. Aunque muchas veces tomados por un nuevo “itsmo” involucran “una pluralidad de ideas y actitudes, de poéticas sin adscripciones formales definidas” que inauguran “un peculiar nomadismo en los medios artísticos más variados y en los dispositivos interdisciplinarios”<sup>7</sup>.

Un problema recurrente en el actual debate es deconstruir la integridad de un relato cuya ordenación retrospectiva obtura el reconocimiento de otros desarrollos del conceptualismo que, sin embargo, no encuentran una ubicación clara en las categorías regladas desde las instituciones hegemónicas y los recorridos unidimensionales de sus metanarrativas.

¿Qué lugar ocupan las prácticas latinoamericanas en los mapas diagramados por estos relatos alternativos? La legitimación de los conceptualismos en América Latina forma parte de una operación retrospectiva que, de manera temprana, subsume las múltiples y diferenciadas opciones críticas articuladas por estos planteos, bajo la rúbrica unificadora del “conceptualismo ideológico”. Monolíticamente contrapuestas, por efecto de esta práctica nominalista, a las formulaciones “centrales” del conceptual, las poéticas de la “periferia” reprimen su operatividad crítica en la abstracta nivelación que funda esta categoría, para inscribirse (llamadas al orden) al interior de un relato *otro* que se configura como mera “alteridad desobediente”. Voy a considerar más extensamente esta relación.

### III

En mayo de 1973 Horacio Zabala presenta en el CAYC sus *Anteproyectos*, objetos, dibujos de cárceles en los que recurre a la codificación arquitectónica y mapas de Argentina y Latinoamérica intervenidos o deformados con medios diversos. El conjunto abre y tensiona fugas de sentido que desorganizan la lógica instrumental de las sintaxis cartográfica y arquitectónica (en tanto orden que sistematiza y mensura el territorio, que objetiva y recorta superficies y límites), para remitir a las circulaciones del poder y a los efectos de la violencia<sup>8</sup>. Zabala integraba entonces el Grupo de los Trece, un colectivo constituido a finales de 1971 en el marco de las actividades impulsadas por el centro porteño.

En la presentación de la exposición, Glusberg se refirió a “los antecedentes del conceptualismo ideológico que desarrolla el Grupo de los Trece”, enumerados en una apretada lista que incluía, sin ninguna precisión ampliatoria, las *Experiencias*

---

<sup>6</sup> Alberro, Alexander. “Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977”, en: Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Massachusetts, MIT Press, 1999, p. xvii. Alberro reconoce cuatro grandes líneas genealógicas o linajes en el arte conceptual, ancladas en trayectorias artísticas diferenciadas, aunque no excluyentes. Peter Osborne, sostiene que el “abanico de obras que pueden considerarse legítimamente ‘conceptuales’ en retrospectiva precede varios años al movimiento que lleva su nombre”, identificado de manera reduccionista con las prácticas angloamericanas y el modelo “lingüístico-tautológico” (Osborne, Peter. *Arte conceptual*, Phaidon Press Limited, 2006, p. 18).

<sup>7</sup> Marchán Fiz, Simón. “Prólogo”, en: Pilar Parcerisas. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007, p. 6.

<sup>8</sup> Davis, Fernando. “Poéticas críticas, cartografías opacas”, en: *Horacio Zabala. Anteproyectos (1972-1974)*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación Alón, 2007, pp. 15-16.

organizadas por el Instituto Torcuato Di Tella en 1967 y 1968, *Tucumán Arde* y otras tantas propuestas de Jorge Carballa, Ricardo Carreira, Lea Lublin, Eduardo Ruano y Pablo Suárez<sup>9</sup>. Glusberg trazaba, así, una línea de continuidad entre las prácticas radicalizadas de la vanguardia de los 60 y la producción reciente del Grupo de los Trece. En el condensado recorrido que proponía en el texto, el “conceptualismo ideológico” encontraba, así, sus “antecedentes” inmediatos en los planteos críticos de la avanzada sesentista. Pero la categoría de Glusberg (que reeditaba la interpretación formulada un año antes por Dorfles y que en 1974 sería utilizada por el esteta español Simón Marchán Fiz<sup>10</sup>) no sólo pretendía validar las obras conceptuales del Grupo de los Trece, sino que, de manera retrospectiva, buscaba extender sus efectos a una serie de producciones que reconocía como precursoras. En la construcción de este relato, lo que estaba en juego era, sin lugar a dudas, el lugar del CAYC en el campo artístico argentino de los 70: desde la referencia a las prácticas de la vanguardia sesentista, Glusberg apostaba, implícitamente, a posicionar al centro porteño en “continuidad” con el interrumpido proyecto de Jorge Romero Brest de la anterior década<sup>11</sup>, en la celebrada gesta por poner “el reloj artístico de Buenos Aires en horario internacional”<sup>12</sup>. En la pacífica articulación que proponía entre dos escenas cuya conflictividad desbordaba la segura uniformidad de la categoría “conceptualismo ideológico”, el sintético recorrido planteado por Glusberg, reparaba en un *corpus* heterogéneo de obras, llamadas a integrar el relato del arte conceptual argentino. Relato cuya sospechosa coherencia se configuraba, desde la sanción proyectada por el director del CAYC, en una dirección que obliteraba la compleja trama de tensiones y discontinuidades, aceleraciones y retornos, contradicciones y quiebres que estas prácticas encendieron y movilizaron a lo largo del período (y más allá de éste) en la pugna por el sentido. La polémica entre la intervención crítica de Renzi en la *Bienal Coltejer* y la lectura de Dorfles, da cuenta de la complejidad de un proceso en el que se dirimen muchas veces discursos de signo contrario.

Pero el relato glusbergiano no sólo pasaba por alto el hecho de que algunos de los protagonistas del llamado “itinerario del 68” se habían resistido a la temprana interpretación de sus trabajos en clave “conceptualista”, en lo que interpretaron

---

<sup>9</sup> Glusberg, Jorge. *S/t, Horacio Zabala. Anteproyectos, cat. exp.*, Buenos Aires, CAYC, 1973. Idénticas consideraciones aparecen en un artículo publicado al año siguiente en la revista italiana *D’Ars* (Glusberg, Jorge. “Il Centro D’Arte e Comunicazione e il Gruppo dei Tredici di Buenos Aires”, *D’Ars*, año XV, N° 71-72, Milán, 1974). Glusberg retoma los términos de este relato varios años más tarde, en su libro *Del Pop-Art a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.

<sup>10</sup> En 1974 el esteta español Simón Marchán Fiz utilizó la categoría de “conceptualismo ideológico” en la segunda edición de su libro *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1997 [1972/ 1974], para referirse a los casos del conceptual argentino y catalán. Su interpretación se inscribe en una dirección que pretende superar las prácticas “inmanentistas” de la escena angloamericana, para auspiciar una “autorreflexión crítica, expansiva, sobre sus propias dimensiones y sobre sus propias condiciones de producción en un sentido *específico* y *general* [...] El conceptualismo, así entendido, no es una fuerza productiva pura, sino social” (*Ibid.*, p. 269).

<sup>11</sup> Esta estrategia puede pensarse asimismo en relación con la temprana inclusión de algunos referentes de la vanguardia de los 60 en exposiciones organizadas por el CAYC. En *From Figuration Art to Systems Art in Argentina*, presentada en el Camden Arts Centre de Londres en febrero de 1971, por ejemplo, participaron Oscar Bony, Jorge Carballa y Renzi.

<sup>12</sup> S/a. “CAYC: experiencias desde un centro”, *Lyra*, N° 219/ 221, Buenos Aires, 1° semestre de 1972.

como una suerte de desactivación o neutralización de su apuesta radicalizada por parte de las instituciones y de la crítica: operación que devolvía al campo artístico un tipo de práctica cuyo espesor conflictual se jugaba en la preocupación por desbordar los límites de la institución para intervenir en las dinámicas de transformación social. En su singular y sesgado recorte, el texto de Glusberg también silenciaba otras opciones críticas de la vanguardia de los 60, contemporáneas en su despliegue a las prácticas radicalizadas de la avanzada de Rosario y Buenos Aires, pero cuyos protagonistas no formaban parte de estos grupos (como Carlos Ginzburg, Luis Pazos, Juan Carlos Romero, Edgardo Vigo y Zabala). Por último, Glusberg desatendía la apropiación desigual que los artistas del Grupo de los Trece hicieron de la categoría “conceptualismo” en los primeros 70, cuando el término asistía a una extendida circulación. En 1972, en el marco de una charla-debate sobre el tema “El arte como conciencia en la Argentina”, presentada en el CAYC en ocasión de la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, Pazos y Romero se refieren al conceptualismo como “un arte fronterizo, nada definitivo aún”, susceptible, sin embargo, de utilizarse como “instrumento o acción apropiados para invertir el proceso político cultural que atañe a la realidad nacional”<sup>13</sup>. Así, lejos de ceñirse a los márgenes de una operación intelectual o proceso mental, la propuesta conceptual es pensada como potencial plataforma de intervención desde donde activar una toma de conciencia crítica respecto de las contingencias sociales y políticas del propio contexto. El desinterés en el objeto y la elección de recursos y materiales precarios, de fácil disponibilidad y socialización, constituyen una respuesta política desde el arte a las urgencias de un contexto cada vez más radicalizado. Por otro lado, la idea de Romero y Pazos del conceptualismo como “arte fronterizo”, habla de un desplazamiento táctico de la categoría que la desmarca del nítido registro de su enclave hegemónico y la reutiliza en formas que la vuelven porosa en su pretendida integridad.

#### IV

Hablar de un carácter “ideológico” como atributo de las prácticas de la periferia supone, de manera implícita, su reconocimiento como *otredad* respecto de una *identidad* asociada a los desarrollos del centro. Así, esta asignación de sentido restringe la diferencia de las prácticas conceptuales en América Latina a una condición preexistente.

En los relatos canónicos del conceptualismo, “centro” y “periferia” constituyen posiciones inconciliables, diametralmente opuestas en el orden binario de sus enclaves respectivos y excluyentes: mientras el centro se (auto)representa como el lugar de emergencia e irradiación del arte conceptual en sus formulaciones “puras” y “analíticas”, la periferia aparece como su reverso tardío, como un Otro cuyos desvíos de la norma contrarían la *identidad* medida del conceptualismo estadounidense y

---

<sup>13</sup> Monzón, Hugo. “Dos muestras de arte conceptual exhiben divergentes propuestas”, *La Opinión*, Buenos Aires, 19 de julio de 1972.

británico, con los desórdenes de una *diferencia* des-medida, “contaminada” por las contingencias sociopolíticas de la escena latinoamericana. En su duro binarismo, este esquema reproduce una división del trabajo en la que el Norte se autoasigna la capacidad intelectual de análisis y abstracción, mientras que el Sur aparece vinculado a la espontaneidad de la vivencia inmediata, a la inevitable transitoriedad de la experiencia. En la falsa incompatibilidad de los términos que lo integran, el esquema centro-periferia, cita Nelly Richard, “pone a Latinoamérica en el lugar del cuerpo, mientras el Norte es el lugar que la piensa”<sup>14</sup>. Al mismo tiempo oblitera, en su ordenación naturalizada, el hecho de que la emergencia y desarrollo de los conceptualismos en América Latina fueron simultáneos (y en algunos casos los antecedieron, como argumenta Mari Carmen Ramírez<sup>15</sup>) a los gestados en los países centrales, situación que, como ha observado Ana Longoni, “obliga a repensar el vínculo entre centro-periferia partiendo de parámetros muy diferentes a los de irradiación o difusión desde la metrópolis a los márgenes de tendencias artísticas internacionales”<sup>16</sup>.

Ahora bien, “centro” y “periferia” no designan localizaciones estables y definitivas, sino relaciones móviles, históricamente construidas. En tal sentido, las prácticas conceptuales de uno y otro escenario no constituyen dominios cerrados y mutuamente excluyentes –consideración que parece extenderse en la oposición entre el conceptual “lingüístico-tautológico” y el “ideológico”- sino posiciones en conflicto. En tal sentido, la “diferencia” latinoamericana, lejos de ceñirse a los contornos de una alteridad preexistente (vacuada de su contingencia, ajena a su “cualidad histórica”, al “recuerdo de su construcción”<sup>17</sup>), se configura problemáticamente, en tanto “proceso múltiple y *relacional* de negociadas y conflictivas reinscripciones de la tensión identidad-alteridad”<sup>18</sup>, en cada nueva situación en la que la obra discute y reelabora sus potenciales efectos de sentido.

## V

Llegados a este punto, ¿cómo pensar lo político en los conceptualismos latinoamericanos? Desde la lectura que propongo, no se trata de entenderlo como una dimensión que preexiste a la obra, mero contenido que ésta incorpora o comenta en respuesta a una solicitud externa. Incluso cuando tal solicitud existió (en el primeros 70, la creciente politización del campo cultural argentino desde la anterior década, se tradujo en las exigencias –cada vez más intensas- por dar respuesta desde el arte o fuera de él a las urgencias de la política) esta

---

<sup>14</sup> Jean Franco, citado en: Richard, Nelly. “Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural”, en: Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (eds.). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1998.

<sup>15</sup> Ramírez, Mari Carmen. “Tácticas para vivir de sentido: carácter precursor del conceptualismo en América Latina”, en: *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968, cat. exp.*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

<sup>16</sup> Longoni, *op. cit.*, p. 156.

<sup>17</sup> Barthes, Roland. *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 238 [1957].

<sup>18</sup> Richard, *op. cit.*

consideración de lo político como una dimensión ajena a la obra (su tema o motivo) no permite explicar la complejidad de sus relaciones. Así, no se trata de pensar el arte y la política como ámbitos mutuamente excluyentes (sólo conciliables en tanto hay un *afuera-del-arte* que lo exige o reclama), sino de interrogar lo político *en* el arte en la trama múltiple de estrategias poéticas, artificios retóricos y tácticas interlocutorias que la obra enciende y moviliza en la interpelación de la escena en la que proyecta (y negocia) su sentido. Me importa insistir en la idea de que, aún cuando podamos hablar una “dimensión política”, reconocible en el nivel de sus contenidos o temas, tal opción no puede pensarse, en la obra conceptual, fuera de su radicalización estética, de su apuesta por problematizar sus propias condiciones de posibilidad.

Voy a detenerme en una serie de ejemplos:

En 1970 Juan Carlos Romero expone en el *Tercer Salón Swift de Grabado* (patrocinado por el frigorífico bonaerense homónimo), *Swift en Swift*, 16 metros de papel dispuesto sobre el suelo de la sala del Museo de Arte Moderno (institución sede del salón), con fragmentos de textos tomados de los *Viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, referidos a la esclavitud y a la guerra. La obra trama su densidad crítica en la doble operación de descontextualización y reencuadre, de extracción y reubicación de un fragmento textual “apropiado”. *Swift en Swift* propone una lectura de los textos demorada en la proximidad de los caracteres, muy juntos entre sí, que acercaba a la obra a los desarrollos cinéticos del grabado que Romero había realizado en el curso de los 60. En tal sentido, el texto apropiado se presenta “oculto”. Su decodificación requiere, en términos de Romero, la “penetración del espectador en la obra”, la modificación del “mensaje estético” -en el que los textos son percibidos como “conductos lineales”-, en “mensaje semántico”<sup>19</sup>. La propuesta de Romero vulnera, así, las tradicionales condiciones de recepción estética al forzar al espectador a adoptar una actitud participativa y en complicidad con el artista, reclamando una interpretación susceptible de interpelar la obra más allá de su registro visivo geométrico. La lectura se dinamiza, se contrae y distiende, se tensa en la condensación visual de los signos gráficos, en la aparente “neutralidad” de la geometría y en la observación atenta, interrumpida, demorada, que “desoculta” el texto-imagen. Desde el guiño autorreferencial, el título de la obra proporciona la clave para su interpretación: *Swift en Swift* es más que un juego de palabras derivado de la ubicación de los textos de *Viajes de Gulliver* en el *Salón Swift de Grabado*. Despegados de su horizonte de referencia semántico original y recolocados en el marco de un certamen cuyo patrocinante era entonces escenario de agudizados conflictos, los textos de Swift movilizan intermitencias de sentido que reactivan su cita crítica a la luz de los ceses masivos de trabajadores del frigorífico. La denuncia había sido estratégicamente disimulada en los pliegues de opacidad de la obra. Romero le hacía decir al autor inglés lo que él mismo (en un contexto de dictadura) sólo podía enunciar elípticamente. Caracterizada por el artista como

---

<sup>19</sup> Romero, Juan Carlos. *S/t*, s/f. Archivo del artista.

“grabado situacional”<sup>20</sup>, *Swift en Swift* se presentaba, en tal sentido, como un dispositivo táctico concebido en función de su ajuste a una situación. La intervención de Romero aprovechaba la visibilidad que ofrecía su participación en el salón para instalar una denuncia que, sin embargo, buscaba su proyección más allá de los límites de la institución artística.

La revista experimental *Hexágono '71*, que Edgardo Antonio Vigo publica hasta 1975, diagrama otros modos críticos de intervención. En el marco de creciente conflictividad y agudizada radicalización política que caracteriza el curso de los primeros 70, H se propone como plataforma de intercambio y circulación de ensayos, proyectos a realizar, arte correo, señalamientos, proyectos de arte ecológico y consignas políticas, reunidos en páginas sueltas y de tamaños diversos, en el interior de un sobre que les servía de continente (un formato que subvertía la lógica secuencial del dispositivo “revista”, dispersando toda posible estructura u orden preestablecidos). En sus trece números, H articula un *corpus* heterogéneo de imágenes gráficas y recursos alternativos, un “arte pobre”, en palabras de Vigo, de circulación descentrada “por canales no-tradicionales alejados del organizado aparato de represión y censura y lejos de la peligrosa direccionalidad impuesta por los Centros estatales y privados”<sup>21</sup>. Un tipo de práctica cuya emergencia en el escenario latinoamericano, lejos de responder (como en el caso europeo) a una opción estética, se configura como respuesta (política) a la “carencia” característica de las “ralas economías” de la región<sup>22</sup>. Es interesante señalar esta inversión que Vigo propone respecto de las prácticas del *povera* europeo –conocidas entonces a través de los trabajos del italiano Germano Celant, publicados a partir de 1969<sup>23</sup>- al apropiarse de la categoría administrada desde el centro para desmarcarla de sus asignaciones de sentido hegemónicas. En el uso táctico que Vigo hace de la categoría importada, al confiscarla y reinscribirla en la trama conflictual de la escena latinoamericana, las prácticas “pobres” se revisten de un espesor de sentido que reactiva su operatividad disidente y desorganiza los seguros contornos de su registro canónico.

El sello de goma es uno de los recursos más utilizados por Vigo desde 1973 en la intervención y marcado del frente de la publicación. En la reiteración del sellado, Vigo incorpora al diseño de la revista un conjunto de signos e inscripciones críticas, “enturbiando” la limpieza de las primeras portadas con las marcas “en caliente” de las urgencias de la política. H *de* (1974), por ejemplo, exhibe la única inscripción “TRELEW” –en una obvia referencia a la masacre ocurrida dos años antes, en la que habían sido asesinados dieciséis guerrilleros detenidos en un penal de Rawson, como represalia a un intento de fuga-, mientras que el ejemplar *df* reproduce la consigna “Libres o muertos jamás esclavos”. En el número *dg*, Vigo cierra la revista con una faja de papel con la leyenda “AUTOCENSURADO” e incluye una serie de

---

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Vigo, Edgardo Antonio. “Sellado a mano”, *Hexágono '71*, e, La Plata, 1975.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> En 1969 Celant había publicado su libro *Arte Povera* (Milán, Mazzotta), también aparecido en inglés como *Arte Povera: Earthworks, Impossible Art, Actual Art, Conceptual Art*.



perforaciones, como si se tratara de impactos de bala: la censura es señalada en su puesta en ejercicio, en la acción de cancelar el acceso a la publicación.

El “arte correo” radicaliza la empresa crítica condensada en la apuesta de un “arte pobre”. Para Vigo constituirá el medio privilegiado en la conformación de nuevas redes de intercambio y comunicación, iniciadas durante los 60<sup>24</sup>. El arte correo es, por definición, un *arte de redes*. En tanto práctica cuya movilidad desborda las localizaciones y trayectos preestablecidos por las instituciones artísticas oficiales, no puede pensarse, en sus proyecciones críticas, fuera de su *circulación*, de la cartografía móvil y errática que diagrama tácticamente, conectando escenarios y sujetos situados en puntos del globo distantes, nucleados en torno a proyectos estéticos y políticos comunes, fuera de los tránsitos y posiciones que diseñan la trama codificada de la institución arte. La potencia crítica de la red de arte correo se inscribe en esta movilidad errante que articula la constitución de nuevas comunidades creativas, en los sucesivos y simultáneos corrimientos y reajustes que redefinen su estructura mudable, en el desplazamiento de sus nudos e intersecciones variables.

## VI

¿Cómo abordar los conceptualismos de los 60 y 70 en su operatividad disidente, sin reprimir o desactivar, en la potencial domesticación que funda todo relato, su perturbador desorden, su apuesta irreverente en la pugna por el sentido? ¿Cómo interpelar, desde el presente, el espesor disruptivo de estas prácticas, sin aplanar la inquietante geografía de sus accidentes y pliegues, sin pacificar la movilidad de sus márgenes? ¿Cómo inscribir estas prácticas revulsivas en la trama de un nuevo relato susceptible de reponer su intensidad conflictual, fuera de su cómoda cristalización (y potencial mitificación) como mera “marginalidad disidente”? Se trata de abrir los relatos instituidos a los contornos vacilantes de sus trayectos oblicuos y sus intersecciones variables, a sus accidentes y porosidades, con el propósito de desarmarlos en la explicitación de los mecanismos de poder que estas metanarraciones naturalizan y encubren en la cuidada cartografía que diagraman. La vanguardia de los 60 y 70, sostiene Hal Foster, requiere del trazado de “*nuevas genealogías [...] que compliquen su pasado y den apoyo a su futuro*”<sup>25</sup>.

Las prácticas conceptuales no constituyen un episodio cerrado y definitivo dentro del arte argentino y latinoamericano, sino abierto a la apuesta conflictual de sucesivas relecturas e interpelaciones. Interesa entonces preguntarnos por los modos en que este problemático legado extiende sus efectos más allá de su escena de origen y nos embiste hoy con nuevas resonancias de sentido, para, lejos de confinarlo a los

---

<sup>24</sup> En el curso de los años 60 y primeros 70 toman impulso y se desarrollan una serie de circuitos alternativos, constituidos de manera coincidente en diferentes puntos de América Latina y Europa, en torno a la edición, distribución e intercambio de publicaciones experimentales de artistas. El arte correo fue utilizado como un canal de la denuncia política en contextos represivos y excedió largamente el circuito latinoamericano para articularse con Europa (central y del este) y otros contextos.

<sup>25</sup> Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, p. 7 [1996].

contornos de un pasado ya sido, recuperarlo en su posibilidad de *revulsionar* (todavía) el presente.