



Claves teóricas para la comprensión del arte conceptual y del conceptualismo argentino

Jaime Vindel*

La historia del arte conceptual ha sido generalmente trazada desde ejes teóricos de gran rigidez, que tendían a simplificar una etapa del arte contemporáneo caracterizada por su pluralidad de matices y manifestaciones, que abarcan desde la tautología a la disolución del arte en la praxis social. El artículo aborda ese amplio abanico de prácticas desde el análisis y la crítica de nociones clásicas como la idea de “desmaterialización” del objeto artístico, común a diversos contextos y planteamientos artísticos. Todas estas cuestiones son pensadas con la intención de situar el debate en la encrucijada de las analogías y diferencias que se dan dentro del conceptualismo argentino si lo comparamos con las corrientes internacionales del movimiento conceptual.

Arte conceptual, desmaterialización, activismo argentino

Más allá de la inclusión del lenguaje oral o escrito en las obras, según rezaban los preconizadores textos de Henry Flynt, uno de sus primeros defensores,¹ el arte conceptual debe su nombre a la oposición que se estableció desde el discurso teórico y artístico con el arte objetual.

Así, el arte de concepto quedó vinculado desde la segunda mitad de los 60 a la idea ya clásica de “desmaterialización” de la obra u objeto artístico. Si bien la formulación de tal noción se adscribe habitualmente a Lucy R. Lippard y John Chandler y, más concretamente, a su famoso artículo “The Dematerialization of Art”, aparecido en *Art International* en febrero de 1968, podemos encontrar alusiones anteriores tanto en la crítica europea como en los escritos teóricos y declaraciones de algunos artistas argentinos.

En el ámbito francés, Jean Clay abordaba la cuestión de la desmaterialización en su artículo “La peinture est finie”, publicado en el número 1 de la combativa revista *Robho*, en junio de 1967. Clay citaba como precursores de la evanescencia conceptual a Malévitch, que ya en 1919 manifestó su deseo de transmitir directamente sus composiciones por teléfono, y a Moholí Nagy, quien tres años después concretaría los deseos del creador suprematista. Por lo que respecta al arte argentino, talvez el ejemplo más relevante sea el del artista y teórico Óscar Masotta, quien pronunció el 21 de julio de 1967 en el

Óscar Bony, La familia obrera, 1968

* Jaime Vindel es becario de investigación y colaborador docente de Historia del Arte en la Universidad de León. Crítico de arte y editor adjunto de la Sección de Libros de la revista internacional de arte *art.es*. Becario colaborador del Proyecto de Investigación I+D del Ministerio de Educación y Ciencia “Arte y política en Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004”.

1 En 1961 Flynt afirmaba: “Los conceptos son al *Arte Concepto* lo que el sonido es a la música, un material de base. Puesto que los conceptos están muy ligados al lenguaje, el *Arte Concepto* es una forma de arte que tiene por material de base el lenguaje” (H. Flynt, “Concept Art”, publicado por primera vez en *An Anthology*. Ediciones La Monte Young, 1963. Recogido en *Art conceptuel, formes conceptuelles*. París, Galerie 1900-2000 / Galerie de Poche, 1990, s. p.).

Instituto Di Tella de Buenos Aires la conferencia “Después del pop, nosotros desmaterializamos”;² por su parte, el rosarino Eduardo Favario, en relación con uno de sus *Objetos Pequeños No Identificados*, abogaba ese mismo año por llevar “la desmaterialización de la obra de arte a su extremo”.³

En todos estos casos, la desmaterialización trataba de esbozar un panorama general que abarcara diversas tendencias confluentes durante la segunda mitad de los 60 y la primera de los 70, que iban desde las proposiciones conceptuales tautológicas a la eclosión de la estética vivencial del *happening*. La versatilidad de la noción explica su aparición en contextos donde, como en el caso argentino, el conceptualismo adquirió connotaciones dispares respecto de los centros norteamericanos o europeos. Desde este punto de vista, la desmaterialización es ante todo un instrumento útil para entender el progresivo carácter contextual y abiertamente político que la obra adquirió con el arte conceptual y que constituyó lo que denominaré, por mantener los términos al uso, la postmodernidad artística, caracterizada, según señalara en los años 80 Hal Foster, por su dimensión sociocultural.⁴

Las mayores críticas a la idea de desmaterialización procedieron de los artistas y/o teóricos vinculados a la corriente más analítica del arte conceptual. Fue el caso de Terry Atkinson, Michael Baldwin, Mel Bochner, Ian Burn o Mel Ramsden, cuya actividad giró en torno al grupo anglosajón Art & Language y que consideraban que análisis como los de Lippard pecaban de superficiales.⁵ Con la intención de conciliar ambas posturas algunos autores han diferenciado entre arte conceptual y “conceptualismo” o entre arte conceptual en *sentido restringido y amplio*. Para Francisca Pérez Carreño, el primero tendría como objeto la reflexión en torno al concepto de arte y a su condición lingüística; aspecto que lo distanciaría de la percepción estética. Por su parte, el conceptual en sentido amplio trataría de complementar o ampliar ese análisis hacia la consideración del lugar y el carácter social intrínseco a toda obra de arte.⁶

Según esta clasificación, el arte argentino se situó más cercano a un sentido amplio del arte conceptual, pues era su deseo explicitar ese carácter social de la obra de arte como medio de acción política en un contexto histórico cuya precariedad de libertades alentaba, como en el caso español, la capacidad comunicativa de las propuestas. La crítica y teoría argentinas de los últimos años, que suelen adoptar una postura distanciada de la facción “restringida” del arte conceptual, han coincidido con aquellos autores que estiman que es en la concepción amplia donde verdaderamente aparece un rasgo que de manera habitual se relaciona con el arte conceptual: su voluntad de superar el formalismo modernista.

2 El texto puede consultarse en <http://www.fundacionstart.org/home/anunciantes/interferencia/masotta/htm> (consultado el 30/01/2006).

3 Véase *Inverted utopias: avant-garde in Latin America*. Yale University Press New Haven and London / Houston, The Museum of Fine Arts, 2004, p. 533.

4 «En este caso, el contexto histórico artístico no basta para dar sentido a la obra, pues la posmodernidad no se define en función de los medios utilizados, sino en relación a términos culturales» (H. Foster, «Asunto: Post», en: B. Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal, 2001, p. 191).

5 Véase, por ejemplo, I. Burn y M. Ramsden, «Il grammatico», en: *Arte concettuale: Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell, Victor Burgin, Ian Burn, Joseph Kosuth, Mel Ramsden, Bernar Venet*. Milán, Daniel Templon, 1971, s. p.

6 F. Pérez Carreño, «Teoría y experiencia estética en el arte conceptual», *La Balsa de la Medusa*, 58 (1998), pp. 131-132.



Tucumán Arde. Pintura callejera correspondiente a la experiencia colectiva, 1968

En realidad, muchos de los artistas argentinos no se preocuparon por su posible adscripción a un discurso artístico hermético, sino que se apropiaron de aquellas estrategias conceptuales que les permitieron afrontar de manera pragmática lo que podríamos denominar, en palabras de Jorge Glusberg, una *problemática* concreta.⁷ De hecho, la adscripción al arte conceptual de diversas prácticas artísticas latinoamericanas se produjo con posterioridad a la aparición de esas manifestaciones, lo que no supone negar el influjo del conceptualismo en los artistas argentinos. Mari Carmen Ramírez, reflexionando en torno a esta cuestión historiográfica, ha afirmado que en muchos casos los términos “conceptual” y “conceptualismo” no fueron empleados en los escritos de los artistas o en la crítica literaria de sus trabajos hasta mediados de los años 70.⁸ Ello se debió, por otra parte, a que muchos artistas temían ser absorbidos “por la corriente principal o proveer a los censores estatales de una etiqueta fácilmente identificable”.⁹ En el caso argentino, las reticencias se debieron más bien al encorsetamiento que toda neutralización historiográfica – ligada al concepto de estilo – pudiera ejercer sobre unas prácticas definidas por aspiraciones revolucionarias. Así, por ejemplo, Roberto Jacoby, Juan Pablo Renzi o León Ferrari se resistieron durante años a considerar Tucumán Arde como una experiencia exclusivamente conceptual.

De cualquier modo, con independencia de estas consideraciones y de la duda acerca de la posibilidad de hablar con propiedad de un “movimiento conceptual”, no sería exacto realizar afirmaciones categóricas respecto a la adscripción de artistas o producciones nacionales a uno de los dos sentidos enunciados. Tal es, en parte, el propósito de esta comunicación.

Si nos centramos, en primer lugar, en la relevancia que adquirió dentro del arte conceptual la influencia de la filosofía analítica, ésta se reflejó en la acentuación del carácter epistemológico de la actividad artística, inclinada hacia una faceta intelectual o mental que, identificando en ocasiones práctica y teoría, proponía la superación de la estética sensible. En este sentido el arte seguía un proceso paralelo al experimentado por la ciencia en su transición desde el pensamiento precientífico a uno propiamente científico, según lo describiera Gaston Bachelard en *La formación del espíritu científico* (1942):

Hay que aceptar, pues, una verdadera ruptura entre el conocimiento sensible y el conocimiento científico (...) La adhesión inmediata a un objeto concreto, captado como un bien, utilizado como un valor, ata demasiado fuertemente al ser sensible; es la *satisfacción íntima*; no es la *evidencia racional*.¹⁰

7 Véase *Cayc Group at the Museum of Rio de Janeiro, Brazil: Jacques Bedel, Luis Benedit, Jorge Glusberg*. Buenos Aires, Cayc, 1978, s. p.

8 Véase M. C. Ramírez, “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America”, en: *Global conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. Nueva York, Queens Museum of Art, 1999, pp. 53 y 69.

9 Id., *ibid*, p. 69; la traducción es mía.

10 Véase G. Bachelard, *La formación del espíritu científico*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1974 (1942), p. 282. En el marco argentino, Jorge Glusberg reflexionó en torno al pensamiento de Bachelard y la ruptura epistemológica aplicada a las ciencias humanas en: «Lo contemporáneo en el arte: el caso latinoamericano», en: *21 artistas argentinos en el Museo Universitario de Ciencias y Arte Ciudad Universitaria México D. F.* Buenos Aires, Cayc, 1977, s. p.



Joseph Kosuth. *Una y tres sillas*, 1965

Mediante este *racionalismo* el artista conceptual trataba de suscitar en el receptor un abandono del subjetivismo emotivo de la contemplación en favor del desarrollo de una *lectura objetiva* de la obra, alejada de toda intuición idealista. En ocasiones, ese anhelo condujo a artistas como Bernar Venet¹¹ a rozar un positivismo cientificista que identificaba el arte con la precisión de las “ciencias exactas” – matemáticas y física. Tal deriva afectó también a aquellos artistas que, como el norteamericano Joseph Kosuth, afirmaron el carácter tautológico de las proposiciones artísticas. Kosuth, pese a rechazar cualquier asimilación entre arte y matemáticas,¹² redujo en alguna de sus propuestas la implicación del espectador al hallazgo de una incógnita, como en la *Quinta Investigación*,¹³ compuesta de una serie de acertijos.

Aunque la influencia de la filosofía analítica no es en modo alguno reducible a la tautología, algunos de los artistas habitualmente relacionados con el núcleo duro del arte conceptual (generalmente asociado a la edición de la revista *Art & Language*), deudores de creadores como Ad Reinhardt o Frank Stella, recurrieron a ella con el deseo de depurar el contenido significativo del lenguaje. Aspiraban así a eludir todo posible equívoco en la naturaleza de las proposiciones, reproduciendo una pretensión germinal del empirismo lógico del Círculo de Viena y los inicios de la filosofía analítica.¹⁴ El caso de Joseph Kosuth tal vez sea el más significativo pero existieron otros artistas en los que la cuestión comunicativa se resolvió en un violento ostracismo autorreferencial: la famosa *Obra de única cualidad “Pure Beauty”* (1967-68), de John Baldessari, consistente en esas dos últimas palabras dispuestas en negro sobre fondo blanco, se planteaba, en palabras del

11 Véase la revisión que realiza este artista del arte conceptual en B. Venet, «L'art conceptuel à 10 ans», *Art Press International*, 16 (1978), pp. 30-31.

12 “Muchos artistas que trabajan actualmente, de una manera u otra, hacen un uso abusivo de las matemáticas. Es lamentable (...) La matemática es un útil (...) La matemática es o no es matemática, pero sea lo que sea, no es arte” (se trata de una de las declaraciones realizadas por el artista entre junio de 1966 y febrero de 1967, recogidas en *Art conceptuel, formes conceptuelles*. Op. cit. pp. 11 y ss., la traducción es mía).

13 Véase *Konzeption/Conception*. Leverkusen, Herausgegeben vom Städtischen Museum, 1969, s. p.

14 Cuya principal aspiración residía en la creencia según la cual un lenguaje desprendido de todo elemento aleatorio o accesorio y que establece las reglas de su sintaxis alcanza rango universal.

artista, como una versión escrita del axioma visual de Stella “lo que se ve es lo que se ve”. Baldessari afirmaba sobre este particular:

al menos la gente no podía llegar y decir: “no lo entiendo”, porque de hecho lo leía. Podían decir “no entiendo lo que piensas”, pero al menos podían leer. *Se trataría de un lenguaje común.*¹⁵

Para estos y otros artistas conceptuales, en la línea de lo que insinuaba Pérez Carreño, resultó fundamental la reflexión en torno al concepto de arte, considerando que la labor del artista residía precisamente en redefinir la naturaleza de dicho concepto (Kosuth). Es esta una pretensión que también encontramos en el conceptualismo argentino, aunque en este caso el referente no es la evolución del concepto de arte, sino la propia contemporaneidad histórica, según se desprende de las siguientes palabras de Óscar Bony:

Cada artista asume con su disciplina una responsabilidad: la de redefinir cada vez la naturaleza del arte *teniendo en cuenta su propio tiempo.*¹⁶

Pese a ello, algunas de las proposiciones kosuthianas encuentran su correlato en el arte argentino, donde ciertos artistas reflexionaron en torno a una posible deconstrucción del objeto a través de sus sucesivas y diversas formas de representación. En *Una y tres sillas* (1965), Kosuth presentaba la idea platónica de “silla” en sus traslaciones formales: la forma real (una silla), visual (una fotografía de dicha silla) y su definición extraída del diccionario. Domingo Hernández Sánchez ha desvinculado esta obra de las tautologías que marcan el inicio de la obra de Kosuth para relacionarla con el concepto hegeliano del “mundo invertido”, un tercer momento del espíritu que conciliaría los dos primeros, esto es, la idea platónica y la pluralidad de sus manifestaciones.¹⁷ En mi opinión, hay que hacer notar que, en todo caso, la asepsia característica de dichas manifestaciones evidencia que éstas se encuentran subyugadas por el dominio de la idea. Un concepto similar al kosuthiano se encuentra tras la obra que Ricardo Carreira presentó al Premio Ver y Estimar de 1966, titulada *Muestrario y objeto señalado*, que Ana Longoni y Mariano Mestman consideran como la primera aparición de planteamientos conceptuales en el arte argentino.¹⁸ En ella, el artista jugaba con las diferentes posibilidades de presentación y representación de una sogá. A la presencia real de la sogá, tanto como guía hacia el lugar destinado a la exposición de la obra del artista – elemento que añadía una dimensión temporal – como en la porción de la misma que se encontraba expuesta, se sumaban fotocopias en las que aparecía su imagen junto a diversos elementos textuales. Un sentido similar subyacía a *60m² y su información*, propuesta que Óscar Bony presentó a las Experiencias Visuales 1967 del Instituto Di

15 Citado en la guía de la Exposición John Baldessari, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1991, recogido en F. Pérez Carreño, “Teoría y experiencia estética en el arte conceptual”, Art. cit. p. 148 – el subrayado es mío.

16 Citado en: J. López Anaya, *Historia del arte argentino*. Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 325, – el subrayado es mío.

17 D. Hernández Sánchez, “Arte conceptual y mundo invertido”, *Taula, quaderns de pensament*, 33-34 (2000), p. 258 y ss.

18 Véase A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000, p. 6.

Tella de Buenos Aires. En esta obra, la transitoriedad de la representación se basaba tanto en la disposición de la obra – 60m² de alambre tejido a lo largo de un pasillo – como en la proyección simultánea en cinematógrafo de un fragmento de dicho alambre, la cual invitaba al espectador a establecer una percepción relacional entre los distintos elementos.¹⁹ Según señalara María José Herrera, Bony incidió en esa temática en la primera de las propuestas – finalmente sustituida por *La familia obrera*, en la que dispuso a un matricero, a su esposa y a su hijo sobre una tarima a modo de podium – que presentó a la siguiente edición de las *Experiencias*. Me refiero a la obra *Espacio de silencio* (1968), que Herrera relacionaba con el concepto de “discontinuidad” tal y como fue enunciado por Roland Barthes y reinterpretado por el artista y teórico argentino Óscar Masotta. En ella, un magnetófono recogía los ruidos producidos por el público al ingresar en la sala, para emitirlos posteriormente con un retardo de dos minutos, generando en el espectador una sensación primero de extrañeza y después de reconocimiento.²⁰

Los teóricos más críticos con la vertiente tautológica del arte conceptual han afirmado que la tautología supuso una nueva sublimación autorreferencial que reafirmaba el paradigma modernista, negando cualquier apertura social en la difusión de la obra e imposibilitando la participación del espectador en la definición de la misma.²¹ Para muchos de ellos la tautología kosuthiana representaba el final del proceso de purificación esencialista que con Manet dio origen a la modernidad.²² El deseo de revertir ésta, siguiendo, al menos formalmente, la senda del *arte pop*, es la razón de que sean proporcionalmente más numerosas aquellas propuestas que intentaron hallar la universalidad de sus proposiciones no en un solipsismo de corte autorreferencial sino en el recurso a un modelo de infinita reproducibilidad de la obra que evitara toda especulación aurática²³ con el objetivo de atestiguar su dimensión pública de manera más explícita. En estas obras, características de los utópicos albores del conceptual, el arte se identificaba con la idea, cuya entidad era independiente de que su realización fuera o no llevada a cabo por el espectador que se apropiara de ella.²⁴ En realidad, dejando de lado las obras argentinas ligadas al concepto de discontinuidad, que introducían un componente temporal ajeno a la propuesta kosuthiana, la atomización de la idea en sus diversas manifestaciones se encuentra próxima a este “modelo de infinita reproducibilidad de la obra”, ya que la silla kosuthiana, en tanto que idea, podría reproducirse tantas veces como fuera deseado en los posibles contextos: infinitas sillas con infinitas fotografías de sus instalaciones correspondientes.

19 Un planteamiento similar caracterizaba la obra que Alfredo Rodríguez Arias presentó a esas Experiencias del año 67, donde una serie de fotografías registraban diversas salas del Instituto Di Tella – en un blanco y negro que, como las definiciones de diccionario kosuthianas, trataba de mantener un tono expositivo neutral –, estableciendo un diálogo entre esos lugares y su representación (Véase J. Romero Brest, *El arte en la Argentina. Últimas décadas*. Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 93).
20 M. J. Herrera, “Arte y realidad: *La familia obrera* como ready-made”, en: VV.AA., *Arte y poder*. Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte (Caia), 1993, pp. 174-182.

21 Es el caso de Andrea Giunta en el *Catálogo de la I Bienal de Artes Visuales del Mercosur*. Porto Alegre, 1997, p. 521. Citado en: A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*. Vanguardia artística y política en el 68 argentino, op. cit. p. 172.

22 Véase D. Ottinger, “Courants, vagues, flux et reflux”, en: VV.AA., *L’art contemporain en question*. Paris, Galerie National du Jeu de Paume, 1994, pp. 44-45. Hay quien, como Hans Belting, ha discrepado de esta lectura, un tanto simplista, de la obra de Kosuth al señalar que ya encontramos en sus proposiciones el giro lingüístico que, siguiendo a Richard Rorty, caracteriza el paradigma cultural de la postmodernidad (véase H. Belting, *Le chef-d’oeuvre invisible*. Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003, p. 519).

23 “Un punto de vista conceptualista doctrinario diría que las dos características relevantes de la “obra conceptual ideal” serían: que tuviese un correlativo exacto, es decir, que pudiera describirse y experimentarse en su descripción, y que fuera infinitamente repetible. Debe carecer absolutamente de “aura”, o condición única que se le pareceza”; en Bochner, Mel: “Mel Bochner on Malevich, An Interview” (con John Coplans), *Artforum*, junio de 1974, p. 62. Citado en R. Smith, “Arte conceptual”, en: N. Stangos (ed.), *Conceptos de arte moderno*. Madrid, Alianza, 1986, p. 214.

24 Así lo expresaba Sol LeWitt en la décima de sus “Sentencias sobre arte conceptual” (1969): “Sólo las ideas pueden ser obras de arte; están dentro de una cadena evolutiva que, al cabo, puede encontrar alguna forma. No todas las ideas tienen por qué materializarse” (véase L. R. Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Op. cit. p. 125). También Lawrence Weiner incidía en este aspecto en la tercera de sus famosas aserciones: «La obra no necesita ser construida» (Ibid. p. 21).

Diversos artistas incidieron, por otra parte, en el carácter serial y repetitivo de las producciones. El momento de la elaboración “material” de la obra adquiría en algunos casos un carácter subsidiario, puramente mecánico, respecto a la primacía de la idea.²⁵ En otros, especialmente entre aquellos procedentes del minimalismo, se replanteó la naturaleza de la actividad artística a través de una reflexión conceptual de carácter metalingüístico que subrayaba el proceso de producción intelectual o material de la obra, aspecto que condujo a teóricos como Marchán Fiz a considerar el arte conceptual como la culminación de la estética procesual.²⁶

Talvez el ejemplo más plausible de esta última tendencia sea el trabajo del norteamericano Robert Morris. Morris, que reflexionaba acerca de cómo la *action painting* de Jackson Pollock había contribuido a esclarecer la dimensión procesual de la actividad artística,²⁷ adoptó tempranamente una “estética” cercana a lo conceptual en *Box with the sound of its own making* (1961), un cubo de madera de 30cm de arista que contenía en su interior una grabación del ruido de su propia fabricación. Sin embargo, fue en *Card File* (1962) donde introdujo de manera decidida el lenguaje como testigo de la acción y el trabajo intelectual del artista. Esta obra consistía en una serie de fichas clasificadas por orden alfabético a modo de registro de los acontecimientos y elecciones posibles desde el momento en que el artista decidía iniciar una obra cuya finalidad desconocía hasta aquel otro en que aceptaba la infinitud de tal proceso. Esta auténtica “memoria del tiempo” desvelaba al espectador todos los hitos creativos en la concepción de la obra.²⁸

Una de las principales ambiciones del modelo de infinita reproducibilidad fue el intento de desligar la obra de su carácter mercantil y la consiguiente asignación de un valor de cambio. Su democratización trataba de cuestionar, por otra parte, tanto la condición genial del artista romántico – y con ello la noción misma de autoría – como la pasividad del consumidor de arte, impelido a involucrarse en el proceso creativo. Según señalaba Victor Burgin, ya no era posible apreciar en la obra una diferencia de calidad, pericia o ingenio, por así decirlo, una plusvalía de la originalidad.²⁹ El aspecto más relevante de todo ello fue que la idea, a partir de ese momento, pudo ser poseída por el receptor.

El siguiente paso consistió en dotar a éste de soberanía sobre la forma final que la idea hubiera de adquirir: este jalón se debe, entre otros, a artistas como el estadounidense Lawrence Weiner o el argentino Edgardo Antonio Vigo. El primero de ellos lo explicitaba en la apostilla a sus tres famosas consignas, aparecida por primera vez en otoño de 1968 (*Art News*) y publicada posteriormente en el catálogo de la

25 Baste recordar la famosa sentencia de Sol LeWitt: “la idea es una máquina de producir arte”.

26 Véase S. Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto, 1960-1974*. Madrid, Akal, 2001 (8.ª ed.), p. 249.

27 Véase R. Morris, “Some Notes on the Phenomenology of Making”, *Artforum*, abril de 1970.

28 Para una descripción completa de la misma véase *Art Conceptuel I*. Capc Musée d’art contemporain de Bordeaux, 1988, p. 25. En todo caso, el énfasis en lo procesual también caracterizaba algunas propuestas de artistas tradicionalmente adscritos a la vertiente tautológica del arte conceptual. Es el caso de la *Cuarta Investigación* de Joseph Kosuth, consistente en fichas con informaciones, apuntes sobre acciones a realizar, libros por leer, etc (véase *Joseph Kosuth: Art Investigations & ‘problematics’ since 1965*. (5 fascículos), Luzern, Kunstmuseum, 1973, s. p.)

29 Véase V. Burgin, “The Absence of Presence, Conceptualism and Postmodernism”, en: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*. Londres, MacMillan, 1986, p. 35.

exposición January 5-31, 1969.³⁰ La introducción de la voluntad del receptor propuesta por Weiner supondría, según Benjamin Buchloh, el tránsito de la “abstracción reductivista” característica de la modernidad a la “estética sintagmática y contextual” de la postmodernidad.³¹ Por su parte, Edgardo Vigo escribía en 1969 *De la poesía/proceso a la poesía para y/o armar*,³² donde redefinía el rol del artista al considerarlo un mero “programador”³³ cuya presencia se diluía finalmente en la relevancia cobrada por el receptor. La “activación profunda” de éste como individuo le hacía abandonar su condición de consumidor para devenir creador de un “poema a realizar”.³⁴

Según Buchloh, estos artistas propiciaron una superación real de la autorreferencialidad modernista y de ciertas interpretaciones del *ready-made* duchampiano³⁵ basándose en una decidida “voluntad de destronar el paradigma fundador del modernismo, esto es, la visualidad específica de las artes plásticas”.³⁶ El conceptual, retomando el legado del cubismo analítico – hay que señalar la preeminencia del collage en las propuestas de artistas como León Ferrari –, cuestionaba el principio retiniano, fundamento de la estética greenbergiana, con la intención de formular los fundamentos de una estética postmoderna caracterizada por el cuestionamiento de los límites institucionales y discursivos del arte. Esta marginalidad caracterizaba la actividad de artistas como Robert Barry o de aquellos vinculados al *land art* o al arte ecológico, como el argentino Nicolás Uriburu. Barry, además de sus obras con gases, energía y otras sustancias invisibles, recurrió a la inclusión de palabras invertidas o situadas en los bordes de sus lienzos con la intención de ampliar los límites de lo artístico:

Lo que se implica en [estas obras] – argumentaba Barry – es que su significado se extiende más allá de sus límites arbitrarios, que son parte de algo más amplio y no sólo objetos aislados; son parte de la situación, e incluso de la cultura, en la que se encuentran y sobre la que tienen influencia.³⁷

La orientación expansiva condujo, según sugiere Barry, a que el arte virara su atención hacia los aspectos comunicativos, culturales y políticos de las sociedades coetáneas, tratando de evitar así cualquier lectura historicista de las obras. Si bien esta tendencia hacia la ampliación de los límites del arte se hallaba implícita en la semilla del arte minimalista y, más concretamente en la teatralidad que tanto exasperaba a Michael Fried, fue con el arte conceptual o, por ser más exactos, con el conceptualismo, cuando se desplegó de manera explícita, asentando los fundamentos de lo que, en términos de Paul Ardenne, podríamos definir como un “arte contextual”. Este proceso, que afectó a la evolución de artistas como el

30 Estas se resumen del siguiente modo:

1. El artista puede construir la obra.
 2. La obra puede ser fabricada.
 3. La obra no necesita ser construida.
- Siendo estas tres opciones idénticas y consecuentes con la intención del artista, la decisión sobre la condición de la obra corresponde al receptor en el momento que la recibe.

Citado, entre otros, en L. R. Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Op. cit. p. 21.

31 Véase B. Buchloh, “Lawrence Weiner”, en: *Art Conceptuel I*. Op. cit. pp.118-121.

32 Recogido R. Cippolini (ed.), *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, pp. 390-99.

33 Vigo, al igual que Burgin, identificaba al artista moderno con el concepto de obra única (véase *Ibid.* p. 396).

34 Véase *Ibid.* p. 397.

35 En alusión implícita a Joseph Kosuth. Véase, al respecto, la polémica mantenida entre el teórico y el artista a propósito de la publicación por aquel de “From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique”, en *L’art conceptuel, une perspective*. París, Musée d’Art Moderne de la Ville, 1989, pp. 25-54. Buchloh tendió a establecer – al igual que haría posteriormente en debates como el que giraría en torno a la validez de la pintura – una dicotomía reductivista en la clasificación de las experiencias conceptuales: “Una vez que el lenguaje se toma como el medio de expresión dominante – sino exclusivo – de la entidad artística, sus usos serán definidos bien sea en relación a una concepción tautológica autorreferencial (cf. Kosuth), bien en relación a una concepción del lenguaje como sistema de signos que hacen referencia al mundo exterior, e instrumentalizado por las necesidades de la comunidad activa (cf. Haacke)”, en B. Buchloh, “Introduction”, en: *VV.AA., Langage et modernité*. Villeurbanne, Nouveau Musée, 1991, pp. 15-16; la traducción es mía.

36 Véase *Ibid.* p. 9; la traducción es mía.

37 En “La vuelta de Arthur R. Rose”, serie de entrevistas cuyas preguntas fueron formuladas por los propios artistas supuestamente entrevistados – Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth y Lawrence Weiner – por ese periodista ficticio. Fueron publicadas originalmente en *Arts Magazine* 63, 6 (febrero de 1989), conmemorando el vigésimo aniversario de las entrevistas realizadas por el supuesto crítico en la misma revista a estos cuatro artistas en 1969. Recogido en R. C. Morgan, *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid, Akal, 2003, p. 38.

argentino Óscar Bony, explica que fuera con posterioridad al minimalismo – conocido en Argentina como “estructuras primarias” y que contó con figuras tan relevantes como Alejandro Puento – cuando se produjeron las mayores divergencias entre las tendencias norteamericanas y europeas y las latinoamericanas, pues éstas tendieron a recurrir a las estrategias conceptuales con la intención de responder a las exigencias de su contexto histórico específico. En el caso argentino, dicha asimilación cuestionó los cimientos culturales de la sociedad y en último término los conceptos de arte y cultura como legado postcolonial detentado por la burguesía nacional. Ese momento de inflexión puede situarse en 1967, año del apogeo minimalista en Argentina y antesala del conceptualismo político más comprometido, en el que el Premio Internacional del Instituto Di Tella fue atribuido a una obra de Robert Morris.

Durante los años álgidos del conceptualismo militante en Argentina (1966-1968), las estrategias conceptuales fueron, ante todo, un instrumento útil en la progresiva disolución del arte en la política y en el cuestionamiento de la emergente industria cultural. En ese contexto, la claridad expositiva de las obras venía justificada por la relevancia que cobró la inmediatez en la transmisión de los mensajes: la nitidez, el recurso a los textos de información, la ausencia de mediación, la premura y la reflexión en torno al uso mediático del lenguaje fueron notas fundamentales en prácticas como el arte de los medios argentino (*Happening para un jabalí difunto*, *El mensaje fantasma*). En este sentido – y para concluir –, pienso que podríamos leer el arte conceptual como un intento de incorporar semánticamente, neutralizar o apropiarse del contexto en que el arte se desarrollaba. Si esa apropiación se caracterizó, en el ámbito anglosajón, por un replanteamiento de los modos de comprensión del arte en el ámbito institucional (de ahí la importancia de la documentación, como en *Art & Language*), en el argentino se vinculó a la pretensión de los artistas de alterar el devenir histórico del país. Ello propició que el arte se instalara físicamente en ciertos lugares alternativos (es el caso de Tucumán Arde, exposición colectiva que tuvo lugar en el local sindical de la CGT de los argentinos) con la intención de escapar al carácter meramente subjetivo que las instituciones internacionalistas habían proyectado sobre las experiencias de vanguardia.