

NEW LEFT REVIEW 98

SEGUNDA ÉPOCA

MAYO - JUNIO 2016

	EDITORIAL	
SUSAN WATKINS	Nuevas oposiciones	7
	ARTÍCULOS	
LUC BOLTANSKI Y ARNAUD ESQUERRE	La vida económica de las cosas	37
JOE TRAPIDO	El juego del poder en Kinsasa	65
ZÖE SUTHERLAND	Conceptualismos globales	91
SUHAS PALSHIKAR	El hombre común de la India	125
	CRÍTICA	
NEIL DAVIDSON	Un filósofo escocés	143
DAVID LAU	La poética de la resistencia	154
IAN BIRCHALL	La capital de los parias	169

La nueva edición de la New Left Review en español se lanza desde la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación y el Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador-IAEN

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

© Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), 2014, para lengua española

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS NACIONALES
LA UNIVERSIDAD DE POSGRADO DEL ESTADO



Secretaría de
Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación



traficantes de sueños

[SUSCRÍBETE](#)

ZÖE SUTHERLAND

EL MUNDO CONVERTIDO EN

GALERÍA DE ARTE

Conceptualismo y neovanguardia global

EN 1989, UNA edición especial de *Art in America* anunciaba la llegada del arte global adornando su portada con una fotografía de la Tierra tomada por la NASA desde la órbita lunar. En las páginas interiores, sin embargo, Martha Rosler advertía que el nuevo fetiche de lo global amenazaba con ocultar la forma material del mundo del arte –sus circuitos de comunicación, distribución e intercambio–, en el que se estaba produciendo una reestructuración capitalista¹. La expresión «arte global» arraigó cuando la Guerra Fría llegaba a su fin, en los años en los que se impusieron también los discursos sobre la globalización. Si bien el significado de esta expresión sigue siendo problemática para artistas y críticos, el imperativo normativo de «pensar global» ha pasado a estructurar las prácticas de las instituciones del arte, enmarcando el incesante impulso de reconocer nuevos artistas y regiones, al hilo de la proliferación de bienales y ferias de arte.

El conceptualismo siempre ha tenido una relación especial con la cuestión de lo global. El tema de la proyección geográfica está ligado al de los límites determinados de las obras de arte y las prácticas, algo a menudo específicamente tematizado en las propias obras conceptuales. Una orientación consciente hacia esta cuestión se hizo evidente dentro del movimiento a finales de la década de 1960, cuando surgieron tensiones acerca de si constituía un fenómeno estadounidense o internacional, un formalismo reductivo o un «gratis para todos» radicalmente incluyente². Figuras dominantes en Estados Unidos, como Lucy Lippard,

¹ Martha Rosler, aportación a «The Global Issue: A Symposium», *Art in America*, vol. 77, núm. 7, julio de 1989.

² Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, 1973 [ed. cast.: *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*, Madrid, 2004].

Seth Siegelau y Joseph Kosuth, lo presentaron como algo completamente internacional, que facilitaba la conectividad y el alcance artístico globales. Pero para Luis Camnitzer, artista uruguayo que trabajaba en Nueva York por aquel entonces, dichas afirmaciones ocultaban la exportación del «arte colonial contemporáneo»³. Desde finales de la década de 1970, el historiador y crítico del arte alemán Benjamin Buchloh definió de hecho el conceptualismo como un movimiento propio de los centros hegemónicos europeos y estadounidenses, aunque Siegelau no estaba de acuerdo en el hincapié que Buchloh hacía sobre Manhattan⁴.

Después, a comienzos de la década de 1990, mientras el lucrativo movimiento neoconceptual consolidaba su posición en un mercado del arte mundial en expansión, el conceptualismo fue proclamado la primera forma de arte global. En una serie de artículos y exposiciones –principalmente en territorio estadounidense– Mari Carmen Ramírez presentó a América Latina como ejemplo del carácter global del conceptualismo. Ramírez se convirtió en una referencia fundamental para las inscripciones en el emergente relato de los conceptualismos globales, cimentando una imagen de América Latina como el otro radical del formalismo estadounidense⁵. El hito que supuso en 1999-2000 la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950-1980* fue decisivo para difundir este relato, al invitar a once comisarios-ensayistas internacionales a formular análisis sobre sus respectivas regiones⁶. La idea unificadora era que el conceptualismo había proliferado de manera espontánea por todo el

³ Luis Camnitzer, «Contemporary Colonial Art» (1969), en Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge (MA), 1999, p. 225.

⁴ Aunque en su texto clásico sobre el conceptualismo el propio Buchloh había señalado –en contra de las exigencias de «pureza y ortodoxia» planteadas por algunos artistas– que «la fase histórica en la que se desarrolló el arte conceptual comprende [...] una compleja gama de enfoques mutuamente opuestos», lo que «obliga a resistirse a construir su historia en términos de homogeneización estilística, algo que limitaría esa historia a un grupo de individuos y a un conjunto de prácticas estrictamente definidas». Véase «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions», *October*, vol. 55, invierno de 1990, p. 107, y el debate entre Buchloh, Kosuth y Siegelau en *October*, vol. 57, verano de 1991.

⁵ Ramírez consolidó la fórmula establecida en 1972 por Simón Marchán Fiz, que calificaba el conceptualismo latinoamericano de «ideológico», en contraste con el «formalismo» estadounidense. M. Carmen Ramírez, «Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America»; artículo escrito para el catálogo de la exposición *Latin American Artists of the Twentieth Century*, MOMA, Nueva York, 1993.

⁶ Dirigida por Jane Farver, Rachel Weiss y Luis Camnitzer, la exposición organizada en el Museo de Arte de Queens, en Nueva York, incluía más de ciento treinta y cinco artistas de treinta países.

mundo en dos oleadas –1950-1973 (en Estados Unidos, Japón, Europa occidental y oriental, América Latina, Canadá, Australia), y 1973-1989 (en la Unión Soviética, Corea del Sur, China, África)– como un conjunto de respuestas estratégicas a los efectos sociopolíticos de la economía planetaria que se estaba consolidando⁷.

En su impulso de inclusividad, la exposición estiraba la definición de conceptualismo hasta el borde de la indeterminación, y los estudios regionales incluidos en su propio catálogo estaban a veces en tensión con la idea unificadora. En relación con India durante las décadas de 1960 y 1970, Apinan Poshyananda explicaba que el sentimiento antiestadounidense había provocado resistencia al pop art y al arte conceptual y, citando a Siva Kuma, que la arraigada pedagogía colonial había inhibido la experimentación⁸. Okwui Enwezor negaba la existencia de nada parecido al movimiento conceptual en el África de la década de 1970, citando unos cuantos ejemplos «aislados» y «dispersos»⁹. Desde entonces han proliferado los estudios regionales sobre las prácticas conceptuales, con algunos intentos de retomar análisis más específicos del paisaje artístico, que intentan matizar –no negar– el claro predominio de los centros hegemónicos¹⁰.

El momento conceptual

La indeterminación del conceptualismo en cuanto movimiento quizá se base en ciertos aspectos genéricos de la modernidad artística. Como ha afirmado John Roberts, «el giro más fundamental del movimiento moderno no fue tanto el de pasar a la abstracción pictórica como el de subsumir el arte en la lógica de la conjunción conceptual y formal del arte»¹¹. Si la práctica artística del movimiento moderno es esquematizable en dos momentos, o modos de respuesta a la crisis del objeto

⁷ Esta periodización se basaba en el libro de Eric Hobsbawm, *Age of Extremes*, Londres, 1994 [ed. cast.: *Historia del siglo XX*, Barcelona y Buenos Aires, 1998].

⁸ Apinan Poshyananda, «“Con Art” Seen from the Edge: The Meaning of Conceptual Art in South and Southeast Asia», en *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-80s*, Nueva York, 1999; Siva Kuma, «Contemporary Indian Art: The Last Fifty years», en *Tryst with Destiny: Art From Modern India, 1947-1997*, Singapur, 1997, pp. 45-56.

⁹ La principal excepción fue la de Malcolm Payne, un sudafricano que estudió en Londres en 1973. Véase O. Enwezor, «Where, What, Who, When: A Few Notes on “African” Conceptualism», en *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-80s*, cit., pp. III-III6.

¹⁰ Véase, por ejemplo, Reiko Tomii, *Radicalism in the Wilderness: International Contemporaneity and 1960s Art in Japan*, Cambridge (MA), 2016.

¹¹ John Roberts, *Revolutionary Time and the Avant Garde*, Nueva York y Londres, 2015, p. 2.

artístico, esto es, por una parte, una autointerrogación «greenbergiana» dentro de los términos existentes; por otra, las experimentaciones vanguardistas en el sentido que les da Peter Bürger, que ponen en cuestión la obra de arte como tal y, por consiguiente, la posición del arte en cuanto institución social—, buena parte del segundo puede interpretarse como «conceptual» en cierto sentido¹². Así, la globalidad del «conceptualismo» puede ser en parte la de un aspecto genérico del arte moderno, ya en sí geográficamente muy disperso en el momento en el que surgió un movimiento que se autodenominó conceptualismo, en la década de 1960.

Esos aspectos eran suficientemente destacados dentro de las tendencias neovanguardistas generalizadas del periodo de posguerra, en especial entre las *capita mortua* globales del expresionismo abstracto, como para que sea verosímil detectar numerosas prácticas que —con el prejuicio de la visión a posteriori— puedan parecer como mínimo protoconceptuales. Fueron de hecho globalmente «espontáneas», en el sentido de que carecían de un único polo organizativo o de un referente consciente, pero hizo falta que emergiese de este impulso más amplio una escena hegemónica, centrada en Nueva York, para que todas ellas fuesen clasificadas bajo una única denominación, e interpretadas de ese modo. El presente estudio es un intento de esbozar la cristalización del «arte conceptual» en esta estructura ambigua, por la que las neovanguardias locales proporcionaron las condiciones para determinar las redes transnacionales centradas en las metrópolis globales y fueron, a su vez, mediadas por ellas. Puesto que estas estructuras estaban a menudo tematizadas en las obras de arte y en las exposiciones en torno a las cuales se construían, deberíamos también prestar atención a la peculiar función de «lo global» en el imaginario de la neovanguardia. Si a menudo dichas estructuras quedan ocultas por lo que Pamela Lee ha denominado el «estado mental global» del mundo del arte, observando de este modo la cuestión esperamos eludir el interminable juego de antinomias entre la extensión abstractamente ilimitada, por un lado, y la concretización reductiva, por otra¹³. Pero dado que estas estructuras giraban en torno a la metrópoli, es ahí donde deberíamos comenzar.

¹² Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, trad. al inglés Michael Shaw, Minneapolis, 1984 [ed. cast.: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, 1997].

¹³ Pamela Lee, «Boundary Issues: The Art World Under the Sign of Globalism», *Artforum*, noviembre de 2003; véanse también los comentarios críticos de Marina Vishmidt sobre la obra más reciente de Lee en «Etherized», *Radical Philosophy*, núm. 190, marzo-abril de 2015.

I. ESTADOS UNIDOS

El paisaje en el que emergió el conceptualismo estadounidense estaba modelado por el particular «internacionalismo» de la reconstrucción de posguerra y la Guerra Fría. Con el traslado del centro cultural de París a Nueva York, Estados Unidos desarrolló un programa consciente de movilización de su movimiento moderno –del que, por supuesto, el expresionismo abstracto era el emblema– como herramienta de poder blando¹⁴. Se establecieron nuevas redes transnacionales para la circulación, la distribución y el intercambio de obras de arte, que hicieron desfilar el arte estadounidense por Europa occidental, América Latina, África, India, Japón, Yugoslavia y Australia, mientras que en ocasiones las instituciones estadounidenses compraban arte de todo el mundo, en especial cuando se percibían resonancias del expresionismo abstracto. Los términos del debate entre Clement Greenberg y Harold Rosenberg acerca de la naturaleza del arte moderno proporcionaron el marco teórico dominante: un programa antiilustrado de autointerrogación específica del medio frente al acto libre de pintar sobre y contra el objeto de arte en sí¹⁵.

Varios precursores famosos del giro conceptual estadounidense aparecieron a comienzos de la década de 1950, en especial como rechazo al expresionismo abstracto y sus ideologías adjuntas. Las *Pinturas blancas* (1951) de Robert Rauschenberg se oponían al dogma de los procesos artísticos expresivos; su *De Kooning borrado* (1953) –una descripción literal de la obra– señalaba el rechazo a la firma personalizada del expresionista abstracto. El objetivo era descosificar la obra de arte, permitir que apareciesen nuevas formas de significado. Significativo en el ambiente cultural de este tiempo fue un creciente interés entre los artistas estadounidenses por el zen –ejemplificado en las clases dadas por D. T. Suzuki en la década de 1950 en Columbia– que ayudó a promover cierto misticismo de lo negativo¹⁶. Después, a mediados de la década de

¹⁴ Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, Chicago, 1985 [ed. cast., *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Valencia, 2007].

¹⁵ Textos clave a este respecto fueron los de Harold Rosenberg, «The American Action Painters» (1952) incluido en *The Tradition of the New*, Nueva York, 1960; Clement Greenberg, «“American Type” Painting» (1955), en *Art & Culture*, Nueva York, 1961; C. Greenberg, «Modernist Painting», en *Forum Lectures*, Washington DC, 1960 [ed. cast.: *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, 2006].

¹⁶ Como explicaban los situacionistas: «la enfermedad mental de la cultura capitalista estadounidense se ha apuntado a la escuela del budismo zen». Véase «Absence and Its Customers», *Internationale Situationniste* núm. 2, diciembre de 1958.

1950, comenzó la recuperación de Duchamp, en la que el objeto encontrado se interpretaría como revelación de la naturaleza conceptual del arte y de los sostenes institucionales de su supuesta autonomía.

En 1961, el estadounidense de origen lituano George Maciunas creó Fluxus, reavivando la esperanza dadaísta de establecer una colectividad artística transnacional e incluyente. A través de él, fluiría una imprecisa red internacional de artistas, que produciría conciertos, teatro, *performances*, publicaciones y arte postal. Fue un artista asociado a Fluxus, Henry Flynt, quien primero usó el término «arte del concepto», en 1961, para definir «un arte cuyo material son los *conceptos*, como, por ejemplo, el material de la música es el sonido»¹⁷. Fluxus, un «no movimiento» que afirmaba que «todo es arte y cualquiera puede hacerlo», buscaba la accesibilidad universal al arte, por encima de fronteras geopolíticas y de clase, ayudado por una eliminación de las distinciones entre objetos y palabras, visualidad y lenguaje¹⁸. El objetivo era disolver el objeto artístico e implementar el evento artístico universal. El Yam Festival (1962-1963) –un evento de *performances* diarias durante todo un año– permitiría, de acuerdo con Robert Watt, «un universo de eventos en continua expansión». Fluxus encarnó la licuefacción de la obra de arte en el proceso y la representación: una tendencia «neodadá», que Greenberg atribuyó a que Rosenberg diese primacía a la acción sobre el objeto¹⁹.

Neovanguardia

Aunque más tarde Peter Bürger tacharía la obra de este periodo de manida posimagen de las «vanguardias históricas» de comienzos del siglo xx, el interés de la misma por la disolución del arte en la vida, por el arte en cuanto institución social y por las paradojas de la supuesta autonomía del arte, a menudo se parece más literalmente a la definición que él da de vanguardia que la original²⁰. En ocasiones se produjo bajo la influencia de las primeras vanguardias –en especial el dadaísmo–, pero la influencia más importante fue negativa: la oposición a los supuestos

¹⁷ Véase H. Flynt, «Concept Art», disponible en la página de internet de la George Maciunas Foundation.

¹⁸ Fluxus tenía una proporción relativamente elevada de mujeres y un impulso feminista. Ejemplos de sus obras incluyen *Meat Joy* (1964) de Carolee Schneemann, y las *Vagina Paintings* de Shigeko Kubota (1965), que tal vez estuviesen pensados como crítica a la estética eyaculatoria de Pollock.

¹⁹ C. Greenberg, «Modernist Painting», cit.

²⁰ P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, cit.

fundamentales del movimiento moderno greenbergiano –objetividad material, especificidad del medio, opticalidad y autonomía– tuvo gran importancia durante todo el periodo.

En el contexto de la revitalización de Duchamp, los artistas se sintieron animados a inundar reflexivamente el naciente vacío de la obra de arte de elementos externos a dicha obra. *Card File* (1963), de Robert Morris, era un archivador con anotaciones sobre las contingencias económicas, sociales y biográficas de la producción de la obra. *Document* (1963) era una «Declaración de retirada estética» mecanografiada, en la que Morris negaba que otra obra –comprada pero nunca pagada– tuviese contenido estético. Mientras tanto, los minimalistas cuestionaban el programa greenbergiano desplazando la reducción de la pintura al plano «específico del medio» para adoptar lo que Donald Judd denominó «objetos específicos», hechos de materiales estandarizados, que erradicaban la ilusión visual, que borraban la mano del artista y echaban abajo la distinción entre pintura y escultura. En Estados Unidos, la primera fase del arte conceptual se desarrolló a partir de estas tendencias, reunidas en la exposición organizada en Nueva York en 1966 con el título de *Primary Structures*, que tuvo derivaciones directas en todo el mundo.

Muy pronto el conceptualismo estadounidense se ocupó del mercado, la burocracia y las instituciones culturales, quizá porque estaba sintiendo especialmente el control de los mismos. Durante la década de 1960 se estaba formalizando la promoción estatal de las artes y en 1965 se creó la primera institución federal para las artes –*National Endowment for the Arts*–, con una agenda internacionalista²¹. La década de 1960 experimentó también un floreciente mercado artístico permeado de lógica especulativa y animado por inyecciones de patrocinio privado y corporativo. El coleccionismo de arte moderno, que hasta entonces prácticamente no había ido más allá de los impresionistas, se abrió entonces a nuevas formas. La relación entre el arte conceptual y la empresa fue de doble filo. Mientras que muchos artistas aspiraban a oponerse a las mercancías, algunos –principalmente Seth Siegelaub y Joseph Kosuth– cortejaban a

²¹ Greenberg ejerció aquí de voz del movimiento moderno del *establishment*, embarcándose internacionalmente en giras patrocinadas por el Estado, aunque los resultados parece que fueron ambiguos: de acuerdo con Geeta Kapur, a pesar de la existencia de movimientos modernos regionales, la estética de Greenberg significaba muy poco en Asia. Véase G. Kapur, «Dismantled Norms: Apropos an Indian/Asian Avant-garde», en *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*, Nueva Delhi, 2007, p. 59.

la empresa²². La afluencia de capital especulativo fomentó el desarrollo de nuevas formas de emprendimiento, una nueva estirpe de galeristas y coleccionistas, así como espacios dirigidos por artistas, cambios a menudo defendidos como una desjerarquización y una hibridación de funciones, una erosión del estatus del experto.

Entre 1967 y 1969, Sol LeWitt estableció un programa que posicionaba el movimiento naciente contra el expresionismo abstracto. En el arte conceptual, «el concepto es la parte más importante de la obra» y la ejecución, «un asunto superficial»²³. El escepticismo respecto al lenguaje cultural de la época de posguerra –libertad, voluntad, ego, espontaneidad, expresión– era evidente en su afirmación de que «la idea se convierte en la máquina que fabrica el arte»²⁴. La idea artística, iniciada por intuición, se convirtió en un sistema que, una vez puesto en marcha, debería seguirse por completo, una actitud común entre las neovanguardias internacionales²⁵. Si bien hay diversas actitudes hacia lo material, surge ahora una tensión «desmaterializada», facilitadora de la cambiante economía política del arte y de conformidad con ella.

Para Kosuth, los materiales eran un obstáculo: el arte no necesita estar hecho ni siquiera de material lingüístico, aunque él invariablemente lo producía. Inspirado por el positivismo lógico, su arte era una «proposición analítica». Recordando las nociones de autonomía greenbergianas –si bien ahora liberadas del vínculo con los medios físicos–, el arte debía hacer referencia solo a sí mismo; la autointerrogación del medio se había convertido en la del arte en sí, entendido como mera idea. En la serie *Art-as-Idea-as-Idea*, de 1966, Kosuth abandonó todos los demás elementos para identificar el arte solo con el concepto, si bien presentando esta identificación de un modo pospictórico en la pared de la galería. De manera similar, tras pasar los primeros años de la década de 1960 provocando explosiones para hacer cráteres en el paisaje californiano –una escultura

²² Véase Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge (MA), 2003.

²³ Sol LeWitt, «Paragraphs on Conceptual Art» (1967), en Kristine Stiles y Peter Selz (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art*, Berkeley, 1996.

²⁴ Sol LeWitt, «Sentences on Conceptual Art» (1969), *ibid.*, p. 826.

²⁵ Adorno observó una tendencia general en el arte moderno a seguir dicha lógica: «el sujeto, consciente de la pérdida de poder sufrida [...] elevó esta impotencia al nivel de un programa [...], quizá en respuesta a un impulso inconsciente de domar la amenazadora heteronomía integrándola en la propia empresa de la subjetividad como elemento del proceso de producción», Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, Londres y Nueva York, 1997, p. 33 [ed. cast.: *Teoría estética*, Madrid, 2004].

de tierra invertida-, Lawrence Weiner empezó sus «Declaraciones», en las que describe gestos pseudoartísticos que pueden o no llevarse a cabo, como *One Pint Gloss White Lacquer Poured Directly on the Floor and Allowed to Dry* (1968).

Globalismo abstracto

Si bien los artistas residentes en Estados Unidos redujeron su obra a mera información en los años posteriores a 1968, también resaltaron una interconectividad global. Como le contaba Lucy Lippard a Ursula Meyer en 1969:

Algunos artistas piensan ahora que es absurdo llenar sus estudios de objetos que no van a venderse, y están intentando conseguir que su arte se comunique tan rápidamente como se hace. Están ideando formas de convertir el arte en lo que a ellos les gustaría que fuese, a pesar del devorador síndrome de velocidad en el que se hace. Esa velocidad no solo debe ser tenida en consideración, sino que también debe ser utilizada²⁶.

El galerista Seth Siegelau estaba promoviendo nuevas formas de exposición y distribución que intentaban hacer exactamente eso. Disolviendo la presentación del arte en su distribución, quería facilitar una descentralización geográfica e institucional del mundo del arte. «Pienso que Nueva York se está descomponiendo como centro», escribió con entusiasmo en 1969, «no es que vaya a haber otra ciudad que la sustituya, sino por el contrario, que donde esté cualquier artista estará el centro»²⁷. Esta visión resonó en buena parte de la práctica posterior a 1968, en especial en la del grupo de Siegelau, que se limitó a producir ideas para la circulación. Kosuth dejó de hacer fotostatos, publicando de manera anónima sus obras en forma de afiches, panfletos, anuncios de revista y carteles publicitarios, pensados para circular por todo el mundo. Weiner sustituyó sus *Removal Paintings* de estilo industrial por descripciones de acciones pasadas, mecanografiadas en un lenguaje mínimo y emocionalmente neutral, y las hizo circular en catálogos.

La famosa *Serie de gases inertes* de Robert Barry consistió en un buzoneo con el número de un teléfono conectado a un servicio de contestador, que informaba de que Barry había «devuelto» gases nobles a la atmósfera en

²⁶ L. Lippard, *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972*, cit., p. xvii.

²⁷ Charles Harrison y Seth Siegelau, «On Exhibitions and the World at Large» (1969), en A. Alberro y B. Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, cit.

diferentes localizaciones, principalmente el desierto. Debido a la transparencia y a la inercia química de los gases nobles, su liberación no había tenido efecto visual ni químico, expandiéndose para siempre en una imperceptible escultura medioambiental. Esto puede considerarse emblemático de una tendencia a jugar con lo abstractamente universal tanto a modo de contenido como de forma, haciendo un gesto hacia una infinidad de potencial inclusión en el plano de la comunicación, de las ideas, incluso de la realidad física: puede considerarse de manera positiva que, juntos, los múltiples aspectos negativos –inercia, invisibilidad, no-presencia, aconfinamiento, desierto– conjuran una globalidad abstracta. De modo similar, «*All the things I know but of which I am not at the moment thinking—1:36p.m.; June 15, 1969*» [Todas las cosas que sé pero en las que en este momento no estoy pensando -15 de junio de 1969, a la 1:36 del mediodía en Nueva York], de Barry, planteaba la idea de una obra que trasciende «al espacio y el tiempo»²⁸. Estas retiradas obligaron a los organizadores de exposiciones a promulgar los límites de los espacios institucionales para presentar la obra de arte conceptual, comparando implícitamente la exposición específica con una potencial extensión universal más allá de ella.

Desde 1969, las exposiciones se redujeron progresivamente a catálogos, con textos circundantes que citaban la informalidad, la igualdad de participación, la conectividad global y la intención antimermercancia. Las *Catalogue shows*, de las que Siegelau realizó una serie entre 1969 y 1970, eran un modo adecuado para reunir la obra de artistas geográficamente dispersos. En *March 1-31* (1969) dejó completamente de lado la galería, pidiendo a treinta y un artistas que respondiesen rápidamente con «cualquier información pertinente en referencia a la naturaleza de la “obra” que pretendéis aportar», cuyo catálogo se distribuiría por todo el mundo, de manera gratuita. Este formato se repitió en el trilingüe –inglés, francés y alemán– *July-August-September* (1969), en el que participaron once artistas, todos ellos del grupo de Siegelau, situados en diferentes lugares de todo el mundo. *15 Locations* (1969-1970) de Kosuth, en la que se publicaron categorías tesoro en diferentes periódicos locales, tuvo lugar «en todo el mundo»: Norteamérica, Europa Occidental, Argentina

²⁸ En estas páginas, recientemente Malcolm Bull se ha detenido a placer en las antinomias existentes entre el aparente solipsismo de dichas obras y su publicidad, basándose en la noción wittgensteiniana del lenguaje privado. En su interpretación falta una percepción de la globalidad abstracta conjurada por las múltiples negaciones de la obra de arte conceptual. Véase Malcolm Bull, «El declive de la decandencia», *NLR* 94, septiembre-octubre de 2015.

y Australia. En *July/August* (1970) –la última de sus *Catalogue shows*– Siegelaub pidió a seis críticos que seleccionasen artistas para llenar ocho páginas de *Studio International*. Como ha señalado Alexander Alberro, esta inserción en circuitos de distribución preexistentes convirtió al arte en algo equivalente a su publicidad²⁹. Estos modos de circulación dieron fuerza internacional al conceptualismo estadounidense, y a artistas específicos. Pero Siegelaub aspiraba a asumir un mundo sin límites, ya fuesen estos institucionales, nacionales o ideológicos. Al reducir la presentación a la publicidad había «eliminado el espacio» y convertido el mundo entero en su galería.

Universalismo concreto

Esta ampliación del espacio del arte al mundo en general no supuso la disolución vanguardista del arte en la vida. Si «el arte como idea como idea» de Kosuth desplegaba un greenbergianismo persistente, hasta los intentos de Siegelaub de disolver la obra de arte en una comunicación ilimitada podían interpretarse como sendos ejemplos de autointerrogación del arte autónomo. En la dialéctica de la autonomía artística, el vacío universalismo del conceptualismo corrió siempre el riesgo de ser retado en nombre de un universalismo más concreto. Desde finales de la década de 1960, el aspecto de la crítica institucional en la práctica neovanguardista se alió crecientemente con movimientos sociales radicales y contraculturales y las cuestiones de raza y género entraron forzosamente en la agenda. La Coalición de Trabajadores del Arte, un grupo heterogéneo de trescientos artistas, exigió menos jerarquía y centralización en el mundo del arte, y que se pusiese fin a la complicidad institucional con la corrupción y al sufrimiento de Vietnam. En la década de 1970, las formulaciones tautológicas de Kosuth estaban siendo rechazadas, y salieron a primer plano prácticas más personales, sociales y directamente políticas, que usaban la representación corporal o combinaciones de fototexto. Adrian Piper –que afirmó haber sido marginada dentro de la escena del arte conceptual, a pesar de la inclinación rigurosamente analítica de sus primeras obras– empezó su serie *Catalysis* (1970), que redefinía el arte como un agente catalítico capaz de provocar transformaciones en el espectador o en el artista³⁰. Piper caminaba por las calles de Nueva York promoviendo la «confrontación

²⁹ A. Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, cit., pp. 56-57.

³⁰ Adrien Piper, *Out of Order, Out of Sight, Vol. 1: Selected Writings in Meta-Art, 1968-1992*, Cambridge (MA), p. xxxv.

humana y no pragmática» de las personas con sus deseos, temores y prejuicios. Al renunciar al espacio institucional, aspiraba a un arte capaz de convertirse en herramienta de la transformación social directa. Tales métodos se introdujeron a veces en la organización comunitaria de base, como en 1971, en la exposición y colectivo del mismo nombre, «*Where We At*»: *Black Women Artists*.

Mientras que los artistas estadounidenses proclamaban la descentralización del arte y se acercaban al Tercer Mundo, y mientras que el mundo se estaba volviendo significativamente más conectado, el imaginario global del conceptualismo estadounidense siguió siendo una proyección abstracta desde los centros artísticos. Y si bien muchas obras y exposiciones empleaban las telecomunicaciones –como la *Simon Fraser Exhibition* (1969)–, se ceñían por lo general a participantes norteamericanos y europeo-occidentales³¹. El mercado del arte estaba dominado por artistas y marchantes occidentales, como sigue ocurriendo en la actualidad³². Pero Estados Unidos no solo fue, por supuesto, sede del conceptualismo «autóctono»; también funcionó como nexo para artistas de todo el mundo. De acuerdo con Terry Smith, a menudo los conceptualistas definían el movimiento como una práctica «para viajeros entre las periferias y los centros de poder cultural»³³. Dicho viaje era en gran medida el de un conjunto de intelectuales y artistas metropolitanos, ayudados por becas estatales o institucionales, u obligados por el exilio, y la migración era principalmente en un sentido –de la «periferia» al «centro»– con países o regiones representados por un pequeño conjunto de figuras. Nueva York, París y Alemania Occidental fue donde la mayoría de los conceptualistas internacionales obtuvieron su reconocimiento: Yoko Ono, Yutaka Matsuzawa, On Kawara, Liliana Porter, Luis Camnitzer, Cildo Meireles, Eduardo Costa, Roman Opałka, por nombrar algunos.

Las principales exposiciones de arte conceptual desde finales de la década de 1960, organizadas principalmente por artistas residentes en Norteamérica o en Europa occidental, presentaban una visión

³¹ Aunque Lippard hace hincapié en la conectividad y el intercambio a finales de la década de 1960, los ejemplos que da provienen principalmente de Estados Unidos y Europa –Inglaterra, Italia, Francia, Alemania, Holanda y Yugoslavia– con las excepciones de Argentina, Canadá y Australia.

³² Julian Stallabrass, *Art Incorporated*, Oxford, 2004, p. 5, ofrece un cálculo relativamente reciente del equilibrio geográfico del mercado del arte.

³³ Terry Smith, «Peripheries in Motion: Conceptualism and Conceptual Art in Australia and New Zealand», en *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, cit., p. 87.

crecientemente planetaria. Organizada por Kynaston McShine en el MOMA en 1970, *Information* –el primer «informe internacional» sobre el conceptualismo– reunió ciento cincuenta artistas de quince países, añadiendo Argentina, Brasil y Yugoslavia al conjunto usual³⁴. Se seleccionaron cuidadosamente representantes «periféricos» y se efectuaron exposiciones y simposios por teléfono, mediante catálogo o en localizaciones dispersas por todo el mundo. Pero casi todos los participantes habían nacido o residían en Norteamérica o Europa occidental (y muy pocos eran mujeres). Lippard se esforzó por conectar artistas latinoamericanos y estadounidenses después de su exposición *Números en Buenos Aires* (1970), abriendo un verdadero diálogo con un puñado de artistas argentinos y brasileños, algunos de los cuales pasaron como resultado un tiempo en Nueva York, pero la exposición tuvo muy pocas consecuencias en América Latina en general³⁵. Como reflexionaba Lippard:

La comunicación (pero no la comunidad) y la distribución (pero no la accesibilidad) eran inherentes al arte conceptual. Aunque las formas *apuntaban hacia* el compromiso democrático, el contenido, no [...]. El contacto con un público más amplio era vago y subdesarrollado³⁶.

II. JAPÓN

En Japón existía una tradición moderna desde mediados del siglo XIX, aunque las identidades artísticas eran difíciles. En 1947, el historiador del arte y pintor Kunitaro Suda describió la pintura al óleo japonesa como «arte de flores cortadas» –una corriente de estilos importados que nunca arraigaron– y preveía una pintura japonesa «pura» en el futuro³⁷. Muchos artistas de posguerra deseaban resistirse a la occidentalización cultural, pero se mostraban cada vez más escépticos respecto a los sueños

³⁴ El catálogo de la exposición la describía como una investigación acerca del efecto que sobre el arte ha tenido «una cultura considerablemente alterada por sistemas de comunicación tales como la televisión y el cine, y por el aumento de la movilidad». Véase Kynaston McShine, *Information*, Nueva York, 1970.

³⁵ Pip Day, «Locating “2,972,453”: Lucy Lippard in Argentina», en Cornelia Butler (ed.), *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-1974*, Londres, 2010, p. 78.

³⁶ L. Lippard, *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972*, cit., p. xv.

³⁷ Kunitaro Suda, «Waga Abura-e wa Izuko ni Yuka ka» [«¿Dónde está nuestra pintura al óleo?»], *Mizue*, noviembre de 1947, citado en Akira Tatehata, «Mono-Ha and Japan's Crisis of the Modern», *Third Text*, vol. 16, núm. 3, 2002.

de hallar una auténtica forma japonesa³⁸. Aunque en la década de 1950 circuló el movimiento moderno estadounidense, los artistas japoneses se identificaban en general con Europa. Y aunque los compradores japoneses habían entrado en el mercado del arte a comienzos del siglo XX, la Gran Depresión los había obligado a dejarlo; no volvió a observarse una presencia significativa hasta los años de la burbuja económica, en 1986-1991. Aunque predominaban las salas públicas, el sistema japonés de galerías de arte experimentó un lento crecimiento en la primera mitad de la década de 1950, emergiendo varios espacios clave, como el Yomiuri Independiente (1949-1965) y la Asociación de Arte Gutai (1954-1972), como canales para el arte experimental, como el protofluxus, el antiarte y el neodadaísmo. Al igual que en Estados Unidos, estas heterogéneas tendencias neovanguardistas proporcionaron un semillero local para el conceptualismo posterior.

Los miembros de Gutai mantenían una perspectiva internacional, pero se inspiraban en temas tradicionales del arte japonés para criticar al movimiento moderno, que en su opinión había asfixiado el arte bajo «falsas significaciones» del intelecto. Mediante *performances* ritualistas, el artista podía liberar el «grito de la materia en sí»³⁹. Identificándose como «pintores experimentales», su objetivo era aplicar la interpretación que Rosenberg hacía de la pintura como un campo de acción. *Seis agujeros* de Saburo Murakami –representada en un parque público durante la primera exposición de Gutai en Tokio, en 1955– precedió al arte destructivo europeo y fue el paralelo teatral de los lienzos cortados de Lucio Fontana (1949-1968). En *Desafío al barro* (1955), Kazuo Shiraga luchaba contra una pila de barro para hacer un «cuadro», aparentemente ejemplificando la idea planteada por Jean Dubuffet de que el arte consiste solo en «barro monocromático»⁴⁰. Siguiendo las recomendaciones que Rosenberg daba de evitar el pincel –que ellos habían interpretado como una orden de liberar la pintura en sí–, Gutai utilizó cañones, bombas de pintura, bicicletas, paraguas y vibradores, antes de abandonar la pintura para dedicarse al teatro.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Jiro Yoshihara, «Gutai Manifiesto» (1956), en K. Stiles y P. Selz (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art*, cit.

⁴⁰ En su manifiesto de 1946, «Rehabilitation of Mud», Jean Dubuffet había afirmado que la función de la pintura era ahora la de «descubrir y ordenar (una imagen) dentro del amorfismo de la materia, para poder rehabilitar esa materia».

A finales de la década de 1950, el arte japonés empezaba a ser reconocido en el extranjero. Desde 1958, el Centro de Arte Sogetsu, en Tokio, sirvió de centro de colaboración internacional, cuyas coordenadas centrales estaban simbolizadas por los monumentales cuadros procedentes del expresionismo abstracto y del arte informal que adornaban su vestíbulo⁴¹. Dominado inicialmente por el Sakkyokuka Shudan (Grupo de los Compositores), y frecuentado por Toshi Ichiyanagi y Yoko Ono, el centro albergó a John Cage y David Tudor en 1962, y a Rauschenberg, Cage y Merce Cunningham en 1964. En 1962, Ono, que volvió de visita desde Nueva York, expuso *Instrucciones para pintar*, una serie de lienzos con instrucciones escritas para *Una pieza imaginaria*. Tales «recetas», con su capacidad de perturbar las funciones del artista, los espectadores y el expositor, pueden encontrarse antes en la práctica vanguardista de «Cómo hacer un poema dadaísta» de Tristan Tzara, de 1920, pero se manifestaron especialmente en el conceptualismo, pudiéndose considerar la de Ono una de las primeras obras enfáticamente conceptualistas.

El arte como agitación

Una exposición organizada en el Yomiuri Independiente en 1958 había marcado la consolidación del antiarte y el neodadaísmo japonés. Señalando un avance más allá del apego de Gutai a la pintura, los artistas empezaron a pasarse a las esculturas basadas en la basura o con tintes surrealistas, a menudo aludiendo al cuerpo desfigurado⁴². Pero el intento del espacio que albergaba al Yomiuri, el Museo de Arte Metropolitano de Tokio, de excluir el «contenido ofensivo» del antiarte en 1962 y poner fin al evento dos años después, ayudó a precipitar el alejamiento de las instituciones coincidiendo con las tendencias que también se observaban en otras partes hacia la crítica institucional y el activismo artístico, y ello mientras Japón se encaminaba a su turbulenta década de 1960⁴³. La tradicional exposición al aire libre del *performance art* japonés adquirió un giro político a medida que el arte se volvía público y de agitación. Tras las protestas de 1960 contra el ANPO –el Tratado de Seguridad entre Estados Unidos y Japón– las calles de Tokio se llenaron de *performances* y provocaciones, en las que los

⁴¹ Doryun Chong, «Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde», en Doryun Chong *et al.*, *Tokyo 1955-1970: a New Avant-Garde*, Nueva York, 2012, p. 70.

⁴² Doryun Chong, *From Postwar to Postmodern, Art in Japan 1945-1989: Primary Documents*, Nueva York, 2012, p. 182.

⁴³ Alexandra Munroe, «Morphology of Revenge: The Yomiuri Independent Artists and Social Protest Tendencies in the 1960s», en Alexandra Munroe (ed.), *Japanese Art after 1945: Scream Against the Sky*, Nueva York, 1994, p. 157.

artistas usaban el cuerpo como instrumento de crítica, contra las aspiraciones que acompañaban al crecimiento económico, la persistencia de las costumbres sociales opresivas y el control estatal.

En 1963, el Grupo Zero Jigen empezó sus «*happenings* rituales», que supusieron más de trescientas erupciones de conducta «antisocial» en espacios urbanos considerados respetables. En 1963-1964, el Hi Red Center –los antiguos neodadaístas Genpei Akasegawa, Jiro Takamatsu y Natsuyuki Nakanishi– organizó «agitaciones» callejeras, que documentaba en un mapa gigantesco de la ciudad. Antes de las Olimpiadas de Tokio de 1964, en *Evento de limpieza*, se disfrazaron con mascarillas de cirujano y batas de laboratorio para frotar las áreas turísticas de Tokio con cepillos de dientes, satirizando la gentrificación y el júbilo de Japón por ser un actor mundial. En *Plan de refugio* (1964) crearon refugios antinucleares para un solo ocupante, con latas de comida imposibles de abrir para los invitados, en referencia a las ironías de la protección estadounidense y a la creciente atomización urbana. El grupo acumuló colaboradores anónimos, que efectuaban acciones de guerrilla en todo Tokio, descentralizando la práctica del arte y reflejando la oleada de «activismo ciudadano» más en general.

De acuerdo con el crítico Toshiaki Minemura, en 1970 eran evidentes tres tendencias: un cambio de la producción a la presentación, que descalificó el arte y lo desligó de su forma institucional y profesionalizada; una «desjerarquización» de la percepción visual, que dismanteló la obra de arte y reveló sus relaciones; y una «negativa a hacer», que «des-historizó» el medio, dividiéndolo en los polos opuestos de idea y cosa (*mono*)⁴⁴. Esta trayectoria –modelada y acelerada por la agitación social– descosificó el objeto de arte en la primera mitad de la década de 1960, solo para recosificarlo a finales de la misma y comienzos de la siguiente, mediante una división en arte conceptual, por una parte, y escultura pos-minimalista, por otra.

Varios conceptualistas famosos –principalmente Yoko Ono y On Kawara– trabajaron en Estados Unidos, y otros les siguieron a mediados de la década de 1960, al terminarse el antiarte y el neodadaísmo japonés. Muchos se sintieron atraídos por Fluxus, y se produjo cierta superposición entre este y el conceptualismo en figuras como Ono. Las obras

⁴⁴ Minemura Yoshitake, «On “Mono-Ha”» (1978), en Mika Yoshitake *et al.*, *Requiem for the Sun: The Art of Mono-Ha*, Los Angeles, 2012, pp. 120-121.

de estos artistas emigrados adoptaban a menudo un estilo más cercano al conceptualismo occidental. Prefigurando las posteriores proyecciones cognitivas del grupo de origen británico, Art & Language, el diagrama a lápiz de Arakawa titulado *Sculpting No. 1* (1961-1962), llamaba la atención sobre los procesos mentales de la producción artística: las flechas conducían fuera del marco, indicando las condiciones de la obra: una declaración completamente mordaz sobre la autonomía del arte. En las pinturas con fechas (1966-2014), Kawara pintaba laboriosamente a mano cada día la fecha en un lienzo monocromo en el idioma del lugar en el que se encontraba (que por lo general era Nueva York), y lo colocaba en una caja forrada con un periódico local.

Antes de estudiar en Estados Unidos, desde mediados de la década de 1950, Yutaka Matsuzawa había compuesto una poesía crecientemente abstracta, formada finalmente solo por signos «+» y «-», creyendo que al trascender los parámetros lingüísticos podría superarse el dilema de la «descomunicación» y la autodestrucción en un «lenguaje universal»⁴⁵. Fue de hecho en Estados Unidos donde Matsuzawa se interesó por el Shingon Mandala, una forma de budismo japonés, y decidió cambiar su práctica de la poesía al «arte a través de las palabras», pero a diferencia de Ono y Kawara volvió a instalarse en Japón. En 1964 afirmó haber oído una voz que le decía «¡Desapareced, objetos!» y empezó a usar el conceptualismo, el *performance* y el arte postal basados en el lenguaje para dar pie a obras «no perceptuales», que para estar completas exigían una visualización contemplativa⁴⁶.

La obra imaginaria

Como buena parte del conceptualismo estadounidense, este movimiento de superación del objeto artístico fue asociado a un universalismo místico. Imitando a Fluxus, Matsuzawa concebía la «desaparición» como una disolución de obstáculos, afirmando que los artistas deberían retirarse del mundo, de las cosas destructivas y moverse hacia el espacio universal indiferenciado. Buscaba una forma de arte insustancial, espacial y temporalmente ilimitada y accesible a todos, siendo su medio favorito la telepatía⁴⁷. La publicidad de *Independent 64* advertía, «No creas

⁴⁵ Midori Ishikawa, «Quantum Art: Post Hiroshima Psychotechnique», en el catálogo de *Yutaka Matsuzawa 1954-1997*, Saito Memorial Kawaguchi Museum, 1997.

⁴⁶ Peter Osborne, *Conceptual Art*, Londres, 2002, p. 115 [ed. cast.: *Arte conceptual*, Londres, 2011].

⁴⁷ M. Ishikawa, «Quantum Art: Post Hiroshima Psychotechnique», cit., p. 85.

en los materiales, no creas en las sensaciones, no creas a tus ojos / Deja atrás tu obra de arte y trae la obra informe (la obra imaginaria) al lugar». La obra, ¥ *Muerto* ¥ *Cadáver* ¥ *Restos*, constaba de miles de folletos que mostraban configuraciones textuales Shingon, que servían de indicaciones portátiles para la visualización. En *Exposición anticivilización*, daba instrucciones a los espectadores para que evacuasen el contenido de la exposición –con los ojos cerrados o abiertos– y lo sustituyesen por su propio contenido. *Ceremonia de material en desaparición* (1966) invitaba al público a sentarse frente a un lienzo y verlo disminuir de tamaño cada día hasta desaparecer.

A medida que aumentaban las tensiones por Vietnam y el ANPO –que debía renovarse en 1970– los artistas empezaron a evaluar la eficacia de la práctica reciente, incluido el conceptualismo. La Mono-Ha (Escuela de las Cosas) emergió en 1968 de la Universidad de Arte Tama, un espacio fundamental en la lucha estudiantil, aunque los artistas de este grupo evitaron introducir el radicalismo político en su obra, un punto de disputa con los estudiantes más jóvenes⁴⁸. Desilusionados con la Nueva Izquierda y con las pretensiones antinstitucionales del antiarte, los artistas de la Mono-Ha expresaban fatiga con la admiración de las vanguardias por la sociedad industrial, su lógica novedad competitiva, un antropocentrismo percibido, y un imperialismo de la «creación»⁴⁹. El arte conceptual –entendido como la «insidiosa colonización» del material por la idea, y de la obra por el artista– epitomizaba la imposición de la conciencia humana, y de ese modo apareció una práctica prototípicamente moderna. Al carecer también de esperanza en cualquier forma artística japonesa pura, Nobuo Sekine declaraba: «un movimiento solo es viable si carece de perspectiva o visión. Debemos partir de ahí»⁵⁰. La Mono-Ha rechazaba el conceptualismo, viendo un potencial transformador en la construcción de una nueva filosofía de la percepción, que podía forjar una «tercera vía» entre las divisiones de Este y Oeste, izquierda y derecha, en las que el mundo parecía atrapado⁵¹.

Otros artistas se mostraban aún más pesimistas. El Bikyōtō (Consejo de lucha conjunta de los artistas), fundado en 1969 por Horii Kosai y

⁴⁸ A. Tatehata, «Mono-Ha and Japan's Crisis of the Modern», cit.

⁴⁹ Véase M. Yoshitake, *Requiem for the Sun: The Art of Mono-Ha*, cit., p. 99.

⁵⁰ Nobuo Sekine, en «Voices of Emerging Artists: Mono Opens a New World» (1970), debate incluido en *Requiem for the Sun: The Art of Mono-Ha*, cit., p. 216.

⁵¹ M. Yoshitake, «What is Mono-Ha?», *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 25, diciembre de 2013, p. 209.

Naoyoshi Hikosaka, cuestionaba la función del artista radical y la complicidad con las instituciones a las que pretendía criticar; inspirándose en el lema estudiantil Yikohitai (autonegación), animaban a los artistas a negar sus propias bases de expresión. Forcejeando con el punto límite del vanguardismo, el Bikyōtō abogaba por un dismantelamiento directo de «la estructura de poder del arte» cerrando exposiciones, pero el grupo se escindió tras la derrota del movimiento estudiantil. Aunque opuestos a la práctica introvertida de la Mono-Ha, subgrupos como el Comité de la Revolución del Bikyōtō también abandonaron la política directa después de 1970 para centrarse en la crítica a las instituciones⁵². Bigakkō, una escuela de arte alternativa en la que enseñaban muchos conceptualistas, se convirtió en 1969 en refugio y espacio para la formación de artistas librepensadores aptos para la acción política. La serie de seminarios *Arte final*, organizada en 1973 por Matsuzawa, constaba de análisis y contemplaciones: los estudiantes se mantenían en el lugar todo el día sin «nada» escrito sobre ellos. Pero tras la retirada de las tropas estadounidenses de Vietnam, en 1973, los movimientos de masas con los que las neovanguardias japonesas habían estado estrechamente relacionados perdieron su foco unificador.

III. EUROPA OCCIDENTAL

Con los artistas de Europa occidental enfrentados tras la guerra a un paisaje arrasado y a una vanguardia marchita, el expresionismo abstracto se convirtió en símbolo de la reconstrucción por parte de Estados Unidos. Si bien durante la década de 1950 el nuevo arte estadounidense circulaba gracias a la política cultural del país y a las conexiones entre artistas, su generalización en galerías privadas no se produjo hasta la década de 1960. El informalismo emergió como un homólogo europeo, abandonando la abstracción geométrica para expresar espontaneidad mediante técnicas gestuales de goteo, mancha, aerosol. Pero como en Estados Unidos y Japón, desde finales de la década de 1950 la pintura abstracta, exhausta, dio paso a una gama de actividades de neovanguardia antagónicas. Junto con las redes personales que conectan estas regiones –que se habían desarrollado a lo largo de la posguerra–, estas establecieron una base para el posterior conceptualismo.

⁵² Reiko Tomii, «Six Contradictions of Mono-Ha», *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 25, diciembre de 2013.

Zonas de sensibilidad pictórica inmaterial

La famosa trayectoria de Yves Klein –hijo de la pintora informalista Marie Raymond– puede servir de microcosmos para tendencias más amplias en este terreno. Volviendo a París a mediados de la década de 1950 de sus viajes por Europa occidental y Japón, en los que había encontrado el rosacruzismo y el zen, Klein empezó a exponer monocromos, que señalaban lo inmaterial mediante una erradicación de la particularidad textural⁵³. Pero como muchos protoconceptualistas, Klein reveló lúdicamente las condiciones para la autonomía del arte: un libro, *Yves: Peintures*, documentaba la producción de varias obras ideadas. Su exposición de once monocromos idénticos pero con diferente precio en 1957 amplió la investigación al ámbito del valor. *Le vide*, de 1958, era una sala blanca que exponía un armario vacío, y miles de invitados hacían cola para que se lo mostrasen⁵⁴. Su último paso, *Zone de sensibilité picturale immatérielle* (1959-1962), fue el de vender «zonas» de espacio inmaterial a coleccionistas dispuestos, ofreciendo certificados de propiedad a cambio de oro. Daba a cada uno de ellos la opción de quemar el certificado, momento en el cual él arrojaría el oro al Sena.

El crecimiento económico estimuló el mercado del arte y las galerías de marchantes se multiplicaron en toda Europa occidental, algunas de ellas relacionadas con importantes marchantes estadounidenses, importando expresionismo abstracto y pop art, en ocasiones con intercambios en ambas direcciones. Pero las tensiones en torno al pujante mercado y las limitaciones de la abstracción afloraron en el movimiento del *nouveau réalisme*, al que Klein se unió en 1960, que usaba diversos métodos para volver a las «cosas reales». En 1960, respondiendo a Klein, Arman llenó de objetos la Galerie Iris Clert, creando una inversión material de *Le Vide* que retrospectivamente iluminó la dimensión espacial de la obra de Klein y amplió su crítica del espacio institucional a la cultura de las mercancías⁵⁵. Los *nouveaux réalistes* crearon esculturas en las calles de París, a menudo de basura, al tiempo que retiraban los cuadros del Musée d'Art Moderne, declarándolo un «vacío» institucional.

⁵³ La noción rosacruz de que «el camino hacia la rosa pasa por la cruz» puede ser aquí pertinente para enmarcar la irreductibilidad de lo material dentro de un misticismo de la abstracción, por analogía con la famosa afirmación de la inmanencia sociohistórica de la razón por parte de Hegel: «la razón es la rosa en la cruz del presente».

⁵⁴ Hal Foster et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, 2004, pp. 437-438.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 435.

Como en Japón, la estética de la globalidad abstracta estaba menos extendida que en Estados Unidos. En Alemania Occidental, Joseph Beuys se opuso a evitar el pasado fascista mediante la evocación ritualista de lo nacional. En Viena, el rechazo al objeto artístico no tuvo carácter conceptualista, sino performativo y los accionistas crearon primero ritualizaciones de «pintura de acción» que recordaban a las de Gutai, y más tarde, desde mediados de la década 1960, abandonaron por completo la pintura abstracta y organizaron eventos sociales y públicos que intentaban purgar un fascismo reprimido mediante la degradación corporal⁵⁶. Las *performances* feministas agitadoras de VALIE EXPORT a finales de la década de 1960 recordaban un poco a los ataques de Adrian Piper al arte conceptual convencional en Estados Unidos, pero el objeto crítico era el accionismo, cuyo motivo de degradación amplió obligando a los espectadores a materializarlo en situaciones cotidianas.

En Reino Unido, el minimalismo estaba en marcha a mediados de la década de 1960: mientras trabajaba de dibujante de ingeniería civil, Rasheed Araeen había desarrollado por su cuenta un tipo de escultura que accidentalmente recordaba las obras que se estaban realizando en Nueva York, mientras que algunos de los artistas que acabarían formando el grupo Art & Language se dedicaban a realizar sencillas deconstrucciones de los medios artísticos convencionales... y ataques a Greenberg. La antipatía hacia el greenbergianismo era también evidente en los eventos de John Latham. El conocido *Still and Chew* (1966) hizo a estudiantes de la St. Martin masticar un ejemplar de *Art and Culture* de Greenberg tomado de la biblioteca y después lo destiló, en un claro retruécano sobre la palabra «cultura». En un gesto que recordaba al *Boîtes-en-valises* (1930) de Duchamp, Latham expuso más tarde la jarra dentro de un maletín con restos del evento: productos químicos, polvos, el libro de Greenberg, y la resultante carta de despido de su cargo de profesor en St. Martin.

Pero las primeras exposiciones enfáticamente conceptualistas desde 1967 llegaron poco después –y tomaron ímpetu– de las de Nueva York, con *Serielle Formatione* (1967) en Frankfurt siguiendo el camino abierto por la exposición de influencia minimalista *Primary Structures*. Coleccionistas privados de Bélgica, Alemania y Holanda fueron de los

⁵⁶ El accionismo encontró marco teórico en el *Cool Manifesto* presentado en 1954 por Oswald Wiener, que sostenía que la producción artística debería cambiar de los objetos a la «estructura de evento». Sobre el accionismo vienés, véase *ibid.*, pp. 494-499.

primeros en apoyar el arte conceptual, haciendo de bisagra entre artistas y museos públicos, que respaldaron el conceptualismo a comienzos de la década de 1970. Entre ellos, Konrad Fischer (Düsseldorf), Yvon Lambert (París) y Gian Enzo Sperone (Milán) fueron claves para difundirlo y consolidarlo en la región y garantizar la reputación de muchos artistas, incluidos algunos estadounidenses. La mayoría de los artistas y expositores conceptuales tenían relaciones directas con estos marchantes y con Nueva York⁵⁷.

La conceptualista alemana Hanne Darboven vivió en Nueva York en 1966-1968, y se relacionó con LeWitt, Kosuth y Carl Andre. Después empezó sus dibujos de series: secuencias numéricas derivadas del calendario gregoriano mediante fórmulas que producían variaciones infinitas. Siguiendo el mantra establecido por LeWitt de que «la idea es la máquina que hace el arte», los laboriosos *performances* mentales de Darboven eliminaban la expresión subjetiva. Aunque trabajaba en Nueva York, su primera exposición individual se organizó de hecho en la Konrad Fischer Gallery en 1967, lanzándola al centro de la escena conceptual de Europa occidental. Tras un viaje de Michael Baldwin a Nueva York el año anterior, 1968 fue testigo de la formación de Art & Language en Reino Unido; el grupo expuso en la Dwan Gallery de Nueva York poco después. A comienzos de la década de 1970 tenían una sucursal neoyorquina y Kosuth participó en su revista.

Arte como idea, como águila

Pero si bien por esa época se difundió el conceptualismo, las resistencias contra él se endurecieron. ZOCK –una incendiaria colaboración del accionista Otto Muehl y el escritor del Grupo de Viena Oswald Wiener– declaraba el pop art, el minimalismo, el land art y el conceptualismo enemigos de sus gestos entonces anticulturales⁵⁸. En medio de los levantamientos estudiantiles y las huelgas generales se estaba desarrollando un antinstitucionalismo, con protestas contra la Bienal de Venecia y Documenta 4, y una ocupación del Palais des Beaux-Arts de Bruselas. En 1968, Marcel Broodthaers, en otro tiempo miembro del Groupe

⁵⁷ Un estudio centrado en las redes entre marchantes de arte conceptual estadounidenses y de Europa occidental es el de Sophie Richard, *Unconcealed: The International Network of Conceptual Artists, 1967-1977: Dealers, Exhibitions and Public Collections*, Londres, 2009.

⁵⁸ H. Foster et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, cit., p. 467.

Surréaliste-revolutionnaire belga, montó su exposición itinerante, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, una polifacética obra de crítica contra las instituciones que lograba ser «conceptual» y al mismo tiempo esbozar lúdicamente las aporías que afrontaba el arte en los albores del momento conceptual. El águila era el emblema del conceptualismo – Broodthaers afirmaba «la identidad del águila como idea y del arte como idea»– y una metáfora de la perspectiva del arte alzando el vuelo al encontrar los límites de los medios tradicionales⁵⁹.

En 1969, tres exposiciones clave consolidaron el conceptualismo en Europa occidental, todas organizadas por Fischer. *Op Losse Schroeven* se inauguró en el Stedelijk Museum de Ámsterdam antes de recorrer Europa; de *When Attitudes Become Form: Works–Concepts–Processes–Situations–Information* se encargó Harold Szeeman en el Kunsthalle de Berna y a continuación Charles Harrison en el ICA de Londres. Ambas reflejaban la diversidad del momento, desplegando juntas obras de arte del minimalismo, el arte povera, el land art y el conceptualismo. Como su título sugiere, *Konzeption-Conception*, en el Städtische Museum de Leverkusen, adoptó un giro más conceptualista, no exponiendo ninguna obra tridimensional, sino solo la idea, el esbozo o la descripción.

La capacidad comercial de este nuevo arte era a esas alturas indiscutible. *When Attitudes Become Form* fue un ejemplo de evento de mercadotecnia basado en el arte, patrocinado por la marca de tabaco estadounidense Phillip Morris, que elogió su «innovación»⁶⁰. La ambición de Fischer era la de reunir el mejor arte internacional del momento y su catálogo trilingüe –inglés, alemán y francés– indicaba a qué público iba dirigido. Pero como en Estados Unidos, se trataba de un internacionalismo limitado: los artistas procedían de Norteamérica o de Europa occidental, o llevaban varios años estudiando, viviendo y exponiendo en estas regiones. El éxito comercial de Documenta 5 en Kassel (1972) fue el clímax del primer periodo conceptual en Europa occidental. De nuevo, de los ciento sesenta y cuatro artistas que expusieron, solo uno declaraba no residir en Estados Unidos ni en Europa occidental: Michael Buther, de Marruecos. En 1973, cuando la mayoría de los museos habían organizado ya exposiciones individuales

⁵⁹ Véase el análisis de Rosalind Krauss en *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, 2000.

⁶⁰ «Hay en este “nuevo arte” un elemento clave que tiene su homólogo en el mundo empresarial. Ese elemento es la innovación, sin la cual sería imposible progresar en ningún segmento de la sociedad», Sam Hunter, *Art in Business: The Phillip Morris Story*, Nueva York, 1979, p. 37.

y grandes exposiciones de grupo con la etiqueta del conceptualismo, el movimiento estaba firmemente institucionalizado.

IV. UNIÓN SOVIÉTICA Y EUROPA ORIENTAL

En la URSS y en Europa oriental, el arte autónomo afrontó mayor oposición de los estamentos oficiales que de los artistas radicales. Los medios oficiales soviéticos toleraban, aunque pasaban por alto, las corrientes del surrealismo, el cubismo y el expresionismo, pero el arte experimental —que por lo general se movía en la cuerda floja legal— no tenía mucho público⁶¹. Tales condiciones llevaron a muchos artistas a emigrar a Estados Unidos o a Europa occidental, donde algunos se convirtieron en conceptualistas clave⁶². Pero las restricciones a la producción cultural, a la presentación y, por supuesto, a los viajes variaron de un país a otro y a lo largo del tiempo, siendo el control en algunas áreas relativamente leve. A finales de la década de 1950 habían surgido algunos «espacios alternativos», en los que los artistas generaban e intercambiaban ideas y organizaban seminarios críticos y exposiciones; y durante la mayor parte de la década de 1960 se aplicó muy poca censura directa al arte experimental en Polonia y Checoslovaquia. Aunque la producción artística en estos países estaba reglamentada —y los artistas «no oficiales» (es decir, los que no trabajaban para el Estado) tenían que someter su obra al juicio de los Sindicatos de Artistas Visuales— por lo general algunas formas estaban permitidas, al igual que en Yugoslavia, que seguía más conectada a la escena artística europea.

Si el concepto greenbergiano de lo moderno no estaba en duda, los tropos familiares de la neovanguardia eran evidentes. Las acciones localizadas y las manifestaciones casi ritualistas, que buscaban hundir el arte en la vida en nombre de la libertad individual, eran comunes en la década de 1960. Contra el control y el instrumentalismo estatales, resaltaban lo inútil y lo lúdico, con el objetivo de aguijonear la pasividad de participantes y espectadores mediante situaciones inesperadas. En *Paseo por Nový Svět (Una demostración para todos los sentidos)* (1964), el grupo checo AKTUAL guió a un pequeño grupo de espectadores por Praga, donde encontraban eventos escenificados que estimulaban

⁶¹ Boris Groys, *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*, Cambridge (MA), 2010, p. 4.

⁶² Pavlina Morganova, *Czech Action Art: Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art behind the Iron Curtain*, Praga, 2014, p. 26.

los diferentes sentidos: una escultura hecha con vestidos; un espacio cerrado lleno de olores fuertes⁶³. Las afinidades con Fluxus fomentaron a partir de 1965 relaciones directas –en las que fue clave la aportación de Milan Knížák–, que fortalecieron las conexiones internacionales de la región⁶⁴.

Aunque se produjo un rechazo al objeto artístico, a la técnica convencional y a las instituciones, ello derivaba en parte de la necesidad de mantenerse oculto y en el anonimato y de la inaccesibilidad de los materiales. Buena parte del trabajo estaba menos profesionalizado que en el conceptualismo occidental y menos documentado por lo general, marcado por actividades ambiguas, flexibles e improvisadas, si bien existían claros paralelos. En *Happsoc 1* (1965), los eslovacos Stano Filko, Alex Mlynárčik y Zita Kostová enviaron invitaciones para una exposición imaginaria en la que toda la vida de Bratislava entre el 2 y el 8 de mayo sería la obra de arte. Las tarjetas indexaban el material de la obra: 138.036 mujeres, 128.727 hombres, 49.991 perros, 18.009 casas, 165.236 balcones, 40.070 grifos en los hogares, 35.060 lavadoras, un castillo, un Danubio, veintidós teatros, seis cementerios y 1.000.801 tulipanes⁶⁵. Y un familiar universalismo utópico se puso de manifiesto en la *Keeping Together Manifestation* (1967) de Fluxus East: marzo fue declarado el mes de la «unidad mundial», y se enviaron miles de cartas para solicitar la cooperación de países, embajadas, ejércitos, comités de empresa y sacerdotes en la difusión de ideas de solidaridad humana.

A partir de 1965 –precediendo a los más famosos cuadros de fechas de Kawara y a los pronunciamientos de LeWitt sobre la idea del arte entendido como «máquina»– Roman Opałka comenzó las *Pinturas infinitas*, en las que convertiría de hecho el resto de su vida en una obra de arte conceptual⁶⁶. Durante ocho horas diarias pintaba secuencias de números en pintura blanca sobre lienzo negro, empezando por arriba a la izquierda y dejando que la pintura se agotase antes de volver a impregnar el pincel. Durante un periodo de cuarenta y seis años realizó doscientos treinta y tres lienzos –concebidos como «una sola obra, una sola vida»– y llegó

⁶³ Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres y Nueva York, 2012, pp. 133-134.

⁶⁴ László Beke, «Conceptual Tendencies in Eastern European Art», en *Global Conceptualism*, cit., p. 45.

⁶⁵ C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, cit., p. 141.

⁶⁶ Opałka tenía una educación y una trayectoria vital cosmopolitas: nacido en 1931 en Francia de padres polacos, vivió en Varsovia, París, Berlín, Venecia y Nueva York.

antes de morir, en 2011, al número 5.607.249. A partir de 1972 empezó a hacer cada lienzo un 1 por 100 más blanco, lo que añadió una dimensión visual más pronunciada a su progresión hacia la infinidad numérica y su propia finitud. El deseo de Opałka de alcanzar el «blanco/blanco» antes de morir –lo consiguió en 2008– indica la función meditativa de la obra, vinculando el acelerado trabajo del pintor con la terminación de su vida.

Tras la invasión soviética, en 1968, algunos artistas checoslovacos se retiraron a prácticas meditativas, imitando la introversión en todo el país. Knížák, que recibió permiso para viajar a Nueva York –aunque fue encarcelado temporalmente *en route*– abandonó la acción perturbadora para analizar el potencial transformador de negar las condiciones de la experiencia cotidiana. En *Ceremonia yacente* (1968), ordenaba a los estudiantes yacer en silencio en el suelo con los ojos tapados durante periodos prolongados. En la sartreana *Ceremonia difícil* (1969), pequeños grupos debían ocupar juntos un espacio desierto durante veinticuatro horas sin comer, beber, hablar, ni dormir, y salir después en silencio. Movido por una desmoralizadora sensación de que todo podía ser arte, buscaba formas de pensamiento que no pudiesen ser comunicadas ni interpretadas de manera convencional, considerando la introspección como algo transformador; la respuesta adecuada al control represivo⁶⁷. Las cuestiones de la colectividad comenzaban entonces a partir de la supuesta separación de los participantes individuales.

Los ejemplos de arte conceptual propiamente dicho se dieron crecientemente en la década de 1970, cuando la forma «pura» de este arte estaba siendo cuestionada en Estados Unidos. En Belgrado se organizó en 1971 una exposición poco frecuente –*En otro momento*–, que mostró a artistas locales y a conceptualistas radicados en Nueva York. Pero las restricciones a los viajes hacían más importantes las publicaciones y el arte postal: tarjetas postales, panfletos y libros servían para comunicar ideas entre el Este y el Oeste, e hicieron circular los principales textos conceptualistas, asumiendo el lenguaje y la idea una carga particular bajo condiciones de censura. En *Imagination* (1971), el artista húngaro László Beke solicitó a veintiocho europeos orientales que enviaran ideas de obras de arte en papel con la advertencia: «Una obra de arte no es sino la documentación de una idea»; al igual que las exposiciones de catálogo centradas en Estados Unidos, la obra era solo accesible en forma de publicación de propuestas⁶⁸. Desde 1970,

⁶⁷ C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, cit., p. 43.

⁶⁸ László Beke, «Conceptual Tendencies in Eastern European Art», cit., p. 43.

Endre Tót, también húngaro y hasta entonces pintor informalista, empezó a reducir su obra al contenido más mínimo posible para conseguir que pasase la censura, tematizando dichas reducciones al mismo tiempo que satirizaba a la burocracia para un público occidental: *Mis lienzos inacabados* (1971) era un catálogo de marcos rectangulares vacíos que solo daba las dimensiones, impreso en Occidente; *Me alegro de haber conseguido que me imprimiesen esta frase* (1971) era solo dicha frase impresa ilegalmente en cartulina en Pest y reimpresa en Occidente. A pesar de la cualidad vacía y tautológica de este gesto, Tót rechazó cualquier identificación con el conceptualismo kosuthiano; el objeto aquí no era tanto el arte en sí como la dificultad de su producción en unas condiciones políticas específicas⁶⁹.

En la propia Unión Soviética algunas figuras clave eran artistas «oficiales» que también experimentaban con otras formas. Oficialmente ilustrador, Ilya Kabakov tuvo problemas con el Estado en la década de 1960 por los dibujos expuestos en Italia por un afiliado al PCI. En la década de 1970 avanzó en una dirección crecientemente conceptual, explorando cuestiones de autoría en biografías ficticias del artista. Esta práctica –que parece en parte haber sido un modo de reflejar las frustraciones de la trayectoria artística bajo las condiciones soviéticas– se produjo también aproximadamente por la misma época en la obra de los diseñadores publicitarios Vitaly Komar y Alexander Melamid, originadores del arte sots (socialista), una especie de pop art que no derivaba del escepticismo sino del realismo socialista. A mediados de la década de 1970, el poeta Lev Rubinstein estaba llenando archivadores de anillas con tarjetas de biblioteca que incluían los imperativos abstractos de una forma textual que Boris Groys ha comparado con algoritmos de máquina, que recordaban la «estética de la administración» del conceptualismo occidental y las instrucciones para piezas creadas por figuras como Ono⁷⁰.

Historia del arte universal

Los artistas no oficiales no tenían galerías, museos, medios de comunicación ni mercado artístico⁷¹. Así, los temas de la crítica institucional o la oposición a la mercancía tenían poca importancia, y prácticas formalmente similares tenían distintos significados. Dada la

⁶⁹ Klara Kemp-Welch, *Antipolitics in Central European Art: Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule, 1956-1989*, Londres, 2014, pp. 144, 148, 172-174.

⁷⁰ B. Groys, *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*, cit., pp. 109-113, 14-19, 38-43.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 38, 83-86.

dificultad de conseguir espectadores, la cuestión del público del arte era de especial importancia. En 1976, Andrei Monastyrski organizó la primera de muchas acciones colectivas. En ellas, el foco de la actividad artística había cambiado de los objetos a la creación de eventos fugaces, a la construcción activa de un público, a la documentación y al debate. En un ejemplo típico, un público fue reunido y conducido a un campo cubierto de nieve –cuya blancura, parece, recordaba inevitablemente a Malevich– al borde de un bosque situado a dos horas de Moscú. Allí se escenificó un evento, que el público sería invitado a interpretar, y cuyos resultados serían después recopilados y se harían circular entre los participantes⁷².

En 1979 Igor Chelkovsky, un artista que había emigrado a París, creó la revista *A-Ya*, editada en ruso y en inglés, con ejemplares que debían ser introducidos de contrabando en la Unión Soviética. Groys introdujo el primer volumen con un artículo sobre el «Conceptualismo romántico moscovita», que presentaba estos artistas soviéticos a Occidente, aunque algunos lo criticaron por usar este término, con su aparente sugerencia de que derivaba de las formas occidentales⁷³. Pero si el conceptualismo estadounidense en particular estaba a menudo orientado a lo abstractamente universal, este encontraba un homólogo en las condiciones completamente distintas de la Unión Soviética. De acuerdo con Groys:

El lugar en el que los artistas no oficiales rusos se situaron como artistas no era ni el mercado del arte occidental (porque no tenían acceso a él) ni el sistema del arte oficial soviético (que despreciaban). Se situaron, por el contrario, en la historia del arte universal, un espacio que incluía toda la práctica artística pasada y presente, pero al mismo tiempo era trascendente en relación con cualquier institución de arte pasada o presente. Esta historia del arte universal, por supuesto, solo existía en la imaginación de los artistas no oficiales rusos; era un espacio puramente utópico⁷⁴.

V. AMÉRICA LATINA

En América Latina –el principal ejemplo en el relato del «conceptualismo global»– las prácticas artísticas de la neovanguardia se concentraron en los centros emergentes de São Paulo y Buenos Aires.

⁷² *Ibid.*, pp. 146-151. Véase también C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, cit., pp. 152-161.

⁷³ B. Groys, *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*, cit., pp. 4-7.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 13-14.

Brasil y Argentina, proveedores de alimentos y materias primas durante la Segunda Guerra Mundial, habían empezado a experimentar elevadas tasas de crecimiento, explosión de población, urbanización y expansión de la educación. Con la modernización llegó un frenesí de nuevas instituciones con agendas internacionalistas, como el Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires, que –financiado por las Fundaciones Ford y Rockefeller– empezó a transformarse de colección vanguardista privada en un importante ámbito de práctica experimental, que ofrecía a los artistas financiación para viajar. La Bienal de São Paulo se estableció en 1951, la segunda en el mundo después de Venecia. Si bien muchos artistas latinoamericanos siguieron vinculados a la escena europea, con la reubicación del centro artístico en Nueva York los discursos giraron cada vez más en torno a la hegemonía simbolizada por el expresionismo abstracto y su falso universalismo.

En 1959, una coalición de artistas brasileños rompió con el arte concreto en el que habían trabajado, criticando su racionalismo, redefiniendo el arte como una estrategia existencial y pidiendo una armonización de la experiencia sensorial y mental. El «neoconcretismo» rechazaba la representación pictórica y la bidimensionalidad, concibiendo la obra de arte como organismos vivos, y recurría cada vez más al cuerpo humano⁷⁵. *Nostalgia do corpo* (1964), de Lygia Clark, abandonaba el objeto artístico para examinar las sensaciones corporales experimentadas en los procesos colectivos. A menudo considerada como una obra paralela a las tendencias intervencionistas y participativas del conceptualismo, debido a sus propuestas de revigorización del espectador, la obra de Clark estaba también en tensión con las formas «más puras».

El relato dominante acerca del conceptualismo latinoamericano –sugerido en la década de 1970 pero consolidado en la de 1990– ha sido simple: invirtió la versión norteamericana⁷⁶. Contra el supuesto formalismo del conceptualismo estadounidense, se ha presentado en general como un movimiento no interesado por las consideraciones formales, que buscaba la intervención política directa, caracterizado por estrategias colectivas y de construcción de la comunidad y no mediado por las instituciones culturales. Este relato estuvo motivado en parte por un deseo de descubrir el radicalismo y la particularidad de ciertas prácticas

⁷⁵ P. Osborne, *Conceptual Art*, cit., p. 38.

⁷⁶ Algunos ejemplos se observan en los escritos de Mari Carmen Ramírez y de Luis Camnitzer.

efectuadas en las décadas de 1960 y 1970 frente a su neutralización por parte del mercado del arte en la década de 1990. Pero reducir las verdaderas tensiones de la obra efectuada en Estados Unidos al formalismo corre el riesgo de esencializar ambos polos, como sostiene Miguel López⁷⁷. Después de todo, también en Estados Unidos había mucho activismo artístico radical, a menudo en los márgenes del conceptualismo, mientras que al mismo tiempo, los artistas que trabajaban en América Latina rechazaban mayoritariamente la calificación de conceptualista, que identificaban con la cultura hegemónica⁷⁸. Las prácticas que cristalizaron en la región en la década de 1960 recordaban las de otras partes, pero también divergían de ellas. También aquí los artistas se centraron en los circuitos de información, distribución e intercambio. En 1966 –tres años antes de las exposiciones catálogo de Siegelau– el artista argentino Roberto Jacoby produjo un catálogo de una exposición inexistente. Pero al igual que el «conceptualismo» soviético tenía otras resonancias debido al rígido control estatal, también las tenían estas tácticas latinoamericanas sometidas a regímenes militares: a los artistas les preocupaba la censura, la centralización de la información y la hegemonía de relatos a menudo inexactos.

Ontologías de los medios de comunicación

El manifiesto publicado en 1966 por Jacoby, «Un arte de los medios de comunicación», escrito en colaboración con Eduardo Costa y Raúl Escari, proponía usar estos para crear un nuevo arte con el objetivo vanguardista de tematizarlos como tales, al mismo tiempo que se hacía eco del McLuhanismo del momento y de la noción situacionista de «espectáculo». Los medios de comunicación que empezaban a hacerse omnipresentes habían «desrealizado» los objetos, convirtiéndolos en «pretextos» para el funcionamiento del propio aparato mediático. Mediante una inversión ontológica, la forma en sí de los medios de comunicación había asumido la primacía lógica y el acto de transmisión había adquirido prioridad sobre la constitución del objeto, hasta el punto de que ya no importaba lo que se decía. La función del arte era la de revelar esto. Así el grupo convenció a la prensa de publicar una noticia sobre un evento inventado, *Happening para un jabalí difunto* (1966), para después denunciar

⁷⁷ Miguel López, «How Do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like?», *Afterall*, núm 23, primavera de 2010.

⁷⁸ Algo que ha reconocido Mari Carmen Ramírez, originadora del relato del «conceptualismo global». Véase su artículo «Tactics for Thriving on Adversity», en *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950-1980*, cit., p. 53.

su falsedad, y de ese modo resaltar la falta de fiabilidad de los medios de comunicación de masas y al mismo tiempo señalar su potencial como espacios de práctica alternativos. En respuesta a esto, un texto escrito por el ensayista argentino Óscar Masotta en 1967, «Después del pop, nosotros desmaterializamos», usaba el concepto de «desmaterialización» antes de que, como es bien sabido, Lippard identificase en 1968 esta palabra con el conceptualismo⁷⁹. El significado, sin embargo, era distinto, y no registraba una opción formal –un hincapié en el proceso de pensamiento–, sino una lógica social más profunda. Comenzando con un epígrafe de *El futuro del libro* de El Lisstsky, –reimpreso en inglés en la *NLR* ese mismo año–, Masotta percibió una tendencia de la acumulación material, característica de la época, a ir acompañada de la «desmaterialización»⁸⁰. Los ciclos de expansión material y consumo son finalmente «aliviados» por la llegada de una tecnología desmaterializadora, al igual que el teléfono nos alivió de la sobreacumulación de papel. El artista debe utilizar estas tendencias para provocar un cambio que, para Lissitsky, significaba radicalizar la forma libro: ideas que Masotta veía cristalizadas en el arte de Jacoby.

En 1968, los artistas empezaron a involucrarse en prácticas provocativas. En *Acción del encierro*, Graciela Carnevale, miembro de Tucumán Arde y del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, participó en el Ciclo de Arte Experimental organizado en esa ciudad, punto candente del radicalismo artístico argentino. Reunió a los espectadores y, sin previo aviso, los encerró durante más de una hora en la galería, hasta que un transeúnte rompió una ventana para liberarlos; la policía clausuró definitivamente el ciclo⁸¹. La exposición *Experiencias '68* organizada en el Instituto Torcuato di Tella marcó un punto de inflexión. En *Baños públicos*, Roberto Plate instaló varios cubículos con retretes y animó al público a cubrirlos de grafitis contra el Estado, lo que motivó la clausura policial de la obra, que se convirtió en símbolo contra la censura. Como protesta, los artistas destruyeron sus obras ante la puerta del Instituto

⁷⁹ Oscar Masotta, «After Pop, We Dematerialize», en Inés Katzenstein (ed.), *Listen, Here. Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-garde*, Nueva York, 2004 [ed. cast.: «Después del Pop, nosotros desmaterializamos», en Oscar Masotta, *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, 1969]; Lucy Lippard y John Chandler, «The Dematerialization of Art», en A. Alberro y B. Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, cit.

⁸⁰ El Lisstsky, «The Future of the Book» [1927], *NLR* 1/41, enero-febrero de 1967.

⁸¹ L. Lippard, *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972*, cit., p. xix.

mientras distribuían declaraciones que denunciaban la represión estatal. Ese mismo año, artistas de Rosario escenificaron un secuestro del director del Instituto. Su declaración denunciaba la autonomía artística burguesa, redefiniendo el arte como la transformación de la realidad social y declarando que «la vida del ‘Ché’ Guevara y las acciones de los estudiantes franceses» eran «obras de arte de la mayor importancia»⁸².

Después de 1968, con el endurecimiento del régimen militar en Brasil y Argentina, muchos artistas se exiliaron, volvieron a la pintura o abandonaron por completo el arte. Tras la eliminación de la obra «subversiva» de la Bienal de Bahía, la clausura de una exposición en el Museo de Arte Moderno de Río y la detención de su director, el boicot a la Bienal de São Paulo de 1969 obtuvo un apoyo generalizado en Estados Unidos y Europa occidental. Algunos artistas estaban obteniendo reconocimiento en el extranjero por aquel entonces: desde 1965 se había producido una promoción consciente del arte latinoamericano en Nueva York a través del Centro de Relaciones Interamericanas financiado por la Fundación Rockefeller, y se estaban desarrollando conexiones crecientes con artistas norteamericanos y de Europa occidental. Tras el «despertar» de Lippard en Buenos Aires y Rosario, el estudio del área por el conservador de arte Kynaston McShine le llevó a seleccionar varios artistas para la exposición *Information* organizada en 1970 en Nueva York.

Pero una actividad significativa continuó en Brasil, donde Cildo Meireles –escéptico respecto a la posibilidad de apropiarse de un medio de masas centralizado– intentó ampliar las intervenciones artísticas a circuitos de intercambio de mercancías. Recogió lotes de botellas de Coca-Cola vacías, en las que transcribía (quizá en broma) mensajes antimperialistas que solo podían verse cuando las botellas estaban llenas, como *Yankees Go Home!*, sobre una declaración de intenciones con iniciales y fecha. Después las devolvía para que las rellenasen –mecánicamente, de modo que pasarían inadvertidas– y distribuyesen. Esperaba que los receptores distribuyesen sus propios mensajes, creando un sistema participativo de contrainformación.

⁸² Luis Camnitzer, «Conceptual Art and Latin American Conceptualism», en *Conceptualism in Latin America. Didactics of Liberation*, Austin, 2007 [ed. cast.: «Arte conceptual y conceptualismo en América Latina», en *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano*, Murcia, 2009].

Para *Information*, Meireles solo envió una fotografía de tres botellas, insistiendo en que la obra en sí solo existía en circulación. Si bien se mostraba crítico con las formas reductivas del arte conceptual –que parecían celebrar un giro del trabajo manual al intelectual– entendía su obra como una continuación de la lógica más profunda del arte encontrado de Duchamp⁸³. Al insertar un orinal en un museo burgués, Duchamp había materializado y desmistificado el contexto institucional que respalda el aura y la autonomía de la obra de arte. Ampliando esta idea, Meireles pretendía materializar los circuitos de distribución existentes mediante gestos que harían aflorar el significado político de dichos circuitos, operando fuera de la galería para forjar una conexión con el público, pero resaltando la separación de esta relación y su mediación por las estructuras de poder. Es decir, si en las tendencias conceptuales, desde Duchamp hasta la crítica institucional de las décadas de 1960 y 1970, la autointerrogación moderna del arte había penetrado en el sondeo vanguardista de las condiciones institucionales del arte, aquí dichas actividades estaban experimentando un nuevo giro hacia una especie de crítica social general, en la que el arte en sí no era ya el interés fundamental. Pero, en la medida en la que se consideraban residualmente arte, dichas prácticas siempre podían ser de algún modo reclamadas por los mercados y las instituciones del arte, permanentemente hambrientos de algo nuevo: una aporía general de la vanguardia o del arte crítico que sigue con nosotros en la actualidad, cuando la posición del arte como una clase de activo financiero se profundiza y la burbuja del arte crece⁸⁴.

Si se puede detectar en las prácticas artísticas mundiales un cierto «conceptualismo» al menos desde 1950, se debe a que las prácticas de la neovanguardia en general tendían a sondear los límites de las obras de arte y las instituciones y esto a menudo suponía situar en primer plano lo ideacional frente a lo tradicionalmente estético. En lugar de invertir sin más la prioridad de lo estético y lo cognitivo dentro de un objeto artístico por lo demás inalterado⁸⁵, dichas prácticas desplazaron ese objeto y su enjambre de expertos institucionales, convirtiendo su for-

⁸³ Mari Carmen Ramírez, «Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America», en *Latin American Artists of the Twentieth Century*, cit., p. 159.

⁸⁴ Roman Kräusel et al., «Is There a Bubble in the Art Market?», *Journal of Empirical Finance*, vol. 35, enero de 2016.

⁸⁵ Esta interpretación es característica de los análisis filosóficos. Véase Elisabeth Schellekens y Peter Goldie (eds.), *Conceptual Art and Philosophy*, Oxford, 2007.

mato de presentación en información; fragmentos de documentación; instrucciones o exigencias. Esto permitía comunicar y distribuir la obra ampliamente, con rapidez y de manera barata, y en su propia forma albergaba así un potencial de convertirse en el arte global por excelencia⁸⁶. El arte conceptual fue en sí una cristalización específica –y después una institucionalización– de esta tendencia más amplia, en las formaciones de identidad de redes artísticas transnacionales centradas en Nueva York, y sin duda fue al menos en parte la posición hegemónica de dichas redes la que permitió que este término se convirtiese en epónimo de un periodo completamente global en la práctica artística.

Las negaciones seriales del arte conceptual implicaban a menudo conjurar el universalismo abstracto, proyectando una inclusión potencial infinita, a veces mediada por la profundización de la infraestructura de las comunicaciones, a menudo misteriosa. Su «modernidad melancólica» pretendía redimir el utopismo radical de la abstracción vanguardista mediante la proyección de una colectividad imaginaria⁸⁷. Este imaginario global se ofrecía a menudo para la protesta propiamente dicha contra un polo hegemónico: en ocasiones se rechazaba de plano la identidad conceptualista, y en ocasiones se ponían en entredicho sus límites y su contenido. Los impulsos a favor de una definición retrospectiva máximamente inclusiva en la década de 1990 fueron ampliaciones adecuadas de esta lógica. Pero el hecho de que tuviesen lugar en el contexto alterado de un capitalismo reestructurado significaba que la cuestión de «lo global» se había vuelto completamente distinta. Desde las proyecciones utópicas de una unificación global en el espacio abstracto del arte a la unidad de hecho de un mercado mundial único, registrado por las instituciones del arte⁸⁸. Es la gran paradoja en la historia de la recepción del conceptualismo.

⁸⁶ Peter Osborne usa el término «posconceptual» para definir el carácter contemporáneo del arte, que registra estos cambios ontológicos fundamentales. Véase P. Osborne, *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, Londres y Nueva York, 2013.

⁸⁷ H. Foster et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, cit., p. 559.

⁸⁸ Con el agotamiento de la cuestión del «conceptualismo global», la misma problemática se ha extendido al pop art –pariente del conceptualismo– con *The World Goes Pop* organizada por la Tate Modern en 2015 e *International Pop*, expuesta por primera vez en el Walker Art Center de Minneapolis en 2015. Parte de la retórica de estas exposiciones ha sido casi idéntica a la del *conceptualismo global*. Solo cinco años antes, en 2010, *Pop Life: Art in a Material World*, organizada por la Tate Modern, se había centrado exclusivamente en Estados Unidos y Reino Unido. Véase Olivia McEwan, «Tate Modern's Absorbing but Haphazard Look at Global Pop Art», *Hyperallergic*, 10 de diciembre de 2015.