



ESTATUTO MÚLTIPLE DE LAS OBRAS CONCEPTUALES

Autora: Correbo María Noel

Cátedra: Historia de las artes visuales III/IV

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes,
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

En este trabajo se analiza el “estatuto múltiple de las obras conceptuales”, en relación con sus condiciones productivas y sus posibilidades de circulación. Sus operatorias desestabilizan los modos de inmanencia y trascendencia instituidos por la tradición de las artes visuales; en tanto el estatuto no sólo no es afectado por la reproductibilidad (ya que no participan del par original/copia), sino que su

inmanencia ideal no es modificada en la transposición.

A través del estudio de la obra *Tucumán Arde* es posible replantear los habituales mecanismos de abordaje de las obras contemporáneas desde nuevas discusiones teóricas

Palabras clave: obras conceptuales, reproducción, transposición, *Tucumán Arde*

Abstract

This article discusses the diverse character of the conceptual works of art in relation to their productive conditions and their circulation possibilities. The immanence and transcendence installed by the tradition of visual arts are destabilized by the works of art work; in addition, their character is not only affected by the reproducibility (since they do

not participate in the original/copied pair), but its ideal immanence is neither modified in the transposition.

By analyzing the work “Tucumán arde”, it is possible to redefine the habitual ways of approaching contemporary works of art from new theoretical views.

Key words: conceptual works – reproduction – transposition – “Tucumán arde”

0. Consideraciones preliminares

En este trabajo se analiza el “estatuto múltiple de las obras conceptuales”, en relación con sus condiciones productivas y sus posibilidades de circulación. Las operatorias de las obras conceptuales contemporáneas –tanto argentinas como internacionales- desestabilizan los modos de immanencia y trascendencia instituidos por la tradición de las artes plásticas; en tanto su estatuto no sólo no es afectado por

la reproductibilidad (ya que no participan del par original/copia), sino que su immanencia ideal no es modificada en la transposición.

Los objetivos que orientan esta investigación se corresponden con los distintos apartados del desarrollo: 1) la reflexión sobre los “modos de immanencia” de las obras, en relación con sus rasgos productivo/receptivos, y la definición de su alcance; 2) el análisis de las “modalidades de trascendencia” y circulación de las obras conceptuales; 3) y la revisión del

“estatuto” de este tipo de producciones artísticas que multiplican el sentido y la existencia de las “obras de arte” legitimadas por la historia, a través del estudio de caso. Así, las restricciones de los modos constitutivos y de circulación de las obras conceptuales permiten replantear los habituales mecanismos de abordaje de las obras contemporáneas desde nuevas discusiones teóricas.

1. Sobre los rasgos productivo/receptivos de las obras conceptuales

Los rasgos que definen a las obras conceptuales no aparentan poseer una delimitación precisa, no solo por las múltiples propuestas de los propios productores (los artistas) sino por los diferentes enfoques desde la crítica, la historia y la teoría del arte. Las referencias pueden aparecer como “estado”, como “Arte”, como “género”, como “aspecto”, como “soporte”, como “movimiento”, entre otras.

“Lo conceptual” puede entenderse también como un rasgo constitutivo propio del arte de los años ´60 en adelante (a nivel nacional e internacional), que forma parte de

los llamados “nuevos comportamientos artísticos”, por poner en crisis no sólo el objeto artístico tradicional sino las convenciones de circulación de la obra de arte. A su vez, los propios artistas (como Joseph Kosuth, 1969) postulan que desde Duchamp “todo el arte es conceptual”, y aún hay teóricos que plantean que todo el arte fue y es conceptual, discusión que sigue abierta.

Las problemáticas sobre las posibilidades reproductivas y las transpositivas de las producciones artísticas contemporáneas forman parte del nuevo estatuto de las obras conceptuales en las sociedades mediatizadas. Afirmar que *no participan del par original/copia* porque desestabilizan los modos instituidos de inmanencia (lo que la obra es constitutivamente) y trascendencia (lo que la obra acciona en su circulación, en su reconocimiento) en el arte, y porque su estatuto ideal y no aurático no es afectado por su reproductibilidad, implica dar cuenta de las condiciones productivas que permiten definirlas como tales.

Para delimitar los alcances de los rasgos productivos y receptivos de lo que, en concordancia con Genette, se prefieren llamar *obras conceptuales*¹, es necesario realizar rastreo historiográfico con la intención de describir las regularidades y problematizar

sobre sus modos de existencia, analizando las operaciones discursivas que modulan su estatuto.

Según Gregory Battcockⁱⁱ, la variedad de obras que incluye el Arte Conceptual tiene en común el repudio de los aspectos "burgueses" del arte tradicional. Hace referencia a un nuevo tipo de arte, a una anti-formalidad, a un movimiento o escuela de actividades (plástica, cine, música, teatro, danza) que se opone no sólo a los hábitos en la producción, recepción y circulación de la obra de arte sino a los parámetros tradicionales de la estética y la crítica.

Las obras no existen como objeto sino como ideas o conceptos, y hasta a veces, como documentación referida a los mismos. Las múltiples manifestaciones y actividades artísticas dan cuenta de una ausencia de orientaciones académicas y homogéneas, caracterizando a la estética conceptual no sólo como interdisciplinaria sino también como experimental y procesual en un campo diverso de investigaciones.

Además, los artistas conceptuales se oponen a la idea del arte como objeto de consumo, rechazando los instituidos criterios comerciales y mercantiles del arte y poniendo en crisis el coleccionismo. Así, el rechazo de los criterios artísticos tradicionales afecta tanto a las exposiciones de obras conceptuales como a las revistas de divulgación y a los ámbitos académicos: un nuevo estatuto de obra necesita un replanteo de

las categorías de abordaje en la circulación mediática y educativa.

Anna María Guaschⁱⁱⁱ presenta sus ideas acerca del Arte Conceptual dentro de las corrientes de desmaterialización de la forma a la idea (entre 1968 y 1975), analizando sus antecedentes, formatos de exposición, los usos de la palabra y diversos componentes. "El arte conceptual" aparece como arte antiobjetual, posobjetual, analítico, teórico y hasta arte-palabra, culminando el proceso de autorreferencialidad de la obra de arte, cuestionando la validez de lo formalista y desplazando la materialidad de la obra por la documentación.

A partir de este planteo, podría afirmarse que la materialidad de la obra de arte cambia de estatuto, pasando, en este caso, a ser el concepto o la idea (provenientes del lenguaje, las matemáticas, y otros campos teóricos), pudiendo ser presentados en los catálogos mismos, u otro tipo de documentos escritos (textos de artistas) o audiovisuales (reproducciones fotográficas, videográficas, dibujos, mapas, fotocopias, informes, etc.).

De este modo, la conceptualidad desmaterializa el objeto, pero aporta nuevas materialidades posibles de ser conservadas, exhibidas, utilizadas como documento o fuente histórica, como ser los metadiscursos del propio

artista, de los medios de comunicación y la propia historia del arte. Estos metadiscursos se reconocen como parte del funcionamiento artístico de la obra. A su vez, sustituyen la naturaleza procesual e ideal de las obras conceptuales por una nueva materialidad, habilitando un nuevo modo de construcción de la memoria (incluido el nuevo formato de exposición) a partir de estas nuevas posibilidades artísticas.

Por su parte la autora, afirma que los conceptuales priorizan la información y la investigación por sobre el objeto, proponiendo al espectador un nuevo comportamiento de decodificación de la obra. Desde el punto de vista de las diferentes tendencias o modos de operar de los artistas conceptuales, se reconocen cuatro formas de trabajo:

1) las derivadas del ready made, basadas en el protagonismo del objeto; 2) las intervenciones en espacios concretos a partir de imágenes, textos u objetos; 3) aquellas en las que el trabajo, concepto o acción se presenta a través de notas, mapas, gráficos o fotografías, y 4) aquellas en las que el concepto, proposición o investigación son asumidos a través del lenguaje.^{iv}

Así es que la autora clasifica de algún modo las distintas variantes y propuestas consideradas conceptuales asumiendo que las definiciones de arte en este campo son tantas como los artistas.

Por otra parte, Simón Marchan Fiz^v plantea un desplazamiento del objeto tradicional hacia la idea. La obra tiene un carácter “antiojetual”, importando en ella más el proceso formativo que el resultado físico-material. Al definir el arte contemporáneo metodológicamente como “de autoreflexión”, de “autoconocimiento”. El antiojetualismo apunta a la carencia de una “realidad estética formal”, en el sentido tradicional, en el que la obra es el objeto material; es decir que la obra va más allá de lo físico pero necesita de lo material para presentarse como tal ante el público.

La actividad del espectador se instaura en el proceso productivo de creación-recepción (reciprocidad comunicativa), por lo que –y en coincidencia con A. M. Guasch- la materia presentada funciona como:

(...) la documentación de un proceso mental o una ocasión -como catalizador- para que el receptor inaugure el proceso mental, cuya dirección se prescribe por la documentación, pero no se determina totalmente según su contenido^{vi}.

Desde otros lineamientos teórico-estéticos, Gérard Genette^{vii} propone no referirse al Arte Conceptual sino a las obras conceptuales desde un marco de referencia más amplio. Considera la existencia de dos modos

de existencia de la obra de arte: el de *inmanencia* (esfera del ser o “reposo” de la obra, clase) y el de *trascendencia* (diferentes modos de “hacer” o “actuar” de la obra, relación entre el objeto de inmanencia y sus efectos). A su vez, al primer modo de existencia pertenecen dos regímenes: el *autográfico* (objeto físico / material y acontecimientos perceptibles y manifiestos físicamente que se identifican numéricamente) y el *alográfico* (objeto ideal, que se identifica específicamente)^{viii}. Al conceptual lo considera un régimen *hiperalográfico*, superador de los dos anteriores.

Así, los objetos de inmanencia autográfica consisten en objetos o acontecimientos físicos que se prestan a la percepción directa de la vista, el oído, el tacto, el gusto, el olfato o de varios a la vez. Las dos clases se diferencian en: lo real -cosas- y lo factual, lo evencial y lo actuacional -hechos, acontecimientos, actos, respectivamente-. Por su parte, los objetos de inmanencia alográfica presentan dos tipos de propiedades: las constitutivas –inmanencia, rasgos genéricos- y las contingentes –manifestación, rasgos singulares-.

Genette afirma que "(...) el conceptual es un régimen que puede abarcar todas las artes y todos los modos de presentación: objetos

materiales, acontecimientos físicos, pero también objetos ideales (...)"^{ix}, lo que implica que abarca los dos regímenes. Por ello, analiza el "estado" de lo que prefiere llamar *obras conceptuales*, por ser una categoría que amplía y supera lo que se produce bajo la noción oficialmente reconocida como “Arte conceptual” (permitiendo en este estudio ampliar sus alcances a producciones próximas al cambio de milenio). Este tipo de obras se constituyen ciertas veces desde un carácter crítico y provocativo que forma parte del acto de proponer objetos o acontecimientos cuyas propiedades se consideran –según la tradición- antiartísticas.

Teniendo en cuenta los tres componentes del acontecimiento artístico (el sujeto o estatuto del autor, el acto de exponer y el objeto expuesto), toma el ejemplo de los ready-made de Duchamp, para describir el paso (o lo que luego llamará “reducción”) de un *objeto* a un *acto* (cultural y no físico) y de éste a su *concepto*, observando que en una obra conceptual el objeto físico y material tiene una "importancia menor" que el acto, el gesto o la propuesta de quien lo expone como obra. Así, las conceptuales son (...) obras cuyo objeto de inmanencia es (...) un concepto, (...) cuya manifestación puede ser ora una definición

("exponer un portabotellas") ora una ejecución (la exposición de un portabotellas)^x.

De esta manera, si la obra no consiste en el objeto, es necesario, en palabras de Genette, redefinir "lo estético" de este tipo de obras (en relación con lo artístico) ampliando su referencia hacia lo que está más allá de las "propiedades físicamente perceptibles". En las obras de arte la *relación estética* se reconoce a partir de la intención, también estética, que las define como tales y del campo histórico y genérico que modula sus acciones^{xi}, por lo que los comportamientos propuestos desde los tres componentes del acontecimiento artístico se constituyen también en la actividad del receptor. Es el público el que realiza operaciones de apreciación estética y artística nuevas, respecto a lo que proponen otro tipo de obras.

En este sentido, Genette explica la *recepción conceptual* afirmando que:

(...) el estado conceptual depende y procede de una operación mental (consciente o no) que consiste en reducir el objeto o el acontecimiento con cuya apariencia se presenta la obra al acto de presentar dicho objeto o dicho acontecimiento como una obra y dicho acto mismo a su "concepto", objeto, evidentemente ideal, y capaz de prescribir otros objetos o acontecimientos que se

considerarán a ese respecto idénticos o equivalentes (...) ^{xii}

Lo que implica que se reduce el concepto a partir de la percepción de cualquier tipo de manifestaciones del mismo (infinitas reproducciones de dicho objeto a acto). En conclusión, el estado conceptual se reduce desde un objeto a una idea, desde una descripción a una definición, desde una manifestación a un objeto de inmanencia conceptual, de un individuo a su género.

La reducción conceptual no sólo es posible por el cambio de paradigma estético sino por el funcionamiento en parte atencional de la recepción, por lo que se puede definir:

(...)de forma relativa y gradual, el régimen de inmanencia de las obras conceptuales *en cuanto conceptuales* como un régimen *hiperalográfico*, más o menos en el sentido de que su objeto de inmanencia (el concepto) es no sólo ideal, como un poema o una sonata, sino también genérico y abstracto. Pero he precisado: *en cuanto conceptuales*, lo que significa, entre otras cosas, *cuando y en la medida en que* son recibidas como tales. ^{xiii}

Además, el estado conceptual "no es un régimen estable", pues posibilita

interpretaciones en modo "perceptivo" (propiedades individuales), conceptual (del objeto al acto y de éste a su concepto) o combinando estas dos formas de recepción. Así, Genette se remite a Kant para afirmar finalmente que la obra conceptual es "inagotable en su función estética" pues "(...) es un concepto cuyo efecto no tiene concepto y, por lo tanto, puede (...) gustar -o desagradar- sin concepto y (accesoriamente) sin fin (...)" (Genette, 1997: 178).

En suma, sus reflexiones provienen de un enfoque estético de la teoría literaria y filosófica, por lo que no llama la atención que se esté refiriendo a las obras conceptuales como un género, reconociendo las ya desarrolladas regularidades que constituyen a las obras como tales por asociar diversos componentes y postular condiciones previsibles de lectura. Así, este género se constituye como una clase de objetos o textos que, recurrentemente en la historia se mueve en un horizonte de expectativas emplazadas socialmente (Steimberg, 1993).

Teniendo en cuenta esta asignación genérica, al hablar de obras conceptuales y no de arte conceptual, el autor abre el sentido a otras posibilidades artísticas no consideradas institucionalmente –y en principio- como conceptuales, por ejemplo: las *Sopas Campbell*

de Warhol, el lipograma en *E* de Perec, el *Bolero* de Ravel, los *Adioses* de Haydn, 4' 33" de John Cage y hasta las obras de vanguardia de principios del XX, por habilitar todas ellas esa recepción conceptual por parte del público, desestabilizando sus hábitos y normas, convocando un nuevo comportamiento de lectura.

Así, estas nuevas experiencias contemporáneas/post-históricas desplazan las convenciones constitutivas de las obras de arte modernas, desestabilizando los modos instituidos de inmanencia y redefiniendo las condiciones productivas que modulan su estatuto. Sus rasgos constitutivos habilitan nuevas formas y metodologías que complejizan el abordaje desde las habituales categorías de la historia del arte, abriendo un espacio intersticial y a la vez ambiguo.

2. Sobre la circulación múltiple de las obras conceptuales

Los procesos de circulación de las obras de arte también forman parte de sus rasgos constitutivos, construyendo la discursividad artística en un complejo conjunto de determinaciones cuyas reglas describen sus

condiciones productivas. Los efectos de este proceso generan redefiniciones que actualizan constantemente el estatuto de la obra, y con ello el de arte, artista, espectador.

Según Genette, las obras de arte no sólo son los objetos de inmanencia sino las funciones que ejercen desde el momento en que circulan en el sistema artístico. Además del modo de existencia inmanente, de la esfera del ser o de la *obra en reposo*, las obras de arte generan otros modos de actuar y operar, considerados la esfera del hacer o de la *obra en acción*, en la que se relaciona el objeto de inmanencia con sus efectos. A esto el autor lo llama trascendencia, constituyéndose el objeto artístico en relación estética, con una función artística que, según las lecturas de cada época histórica, reescribe sus propios comportamientos.

Así, tanto las posibilidades reproductivas como las transpositivas, consideradas todas como modos de trascendencia de las obras conceptuales, están determinadas por un conjunto de reglas que constituyen sus condiciones de reconocimiento. En ese tránsito, en esa relación de relaciones, trasciende la obra, se pone en acción, circula en el campo artístico. Los efectos dan cuenta de un proceso semiótico que permite poner en

discusión el modo en que son afectadas este tipo de obras en ese traslado material de su manifestación y en la pluralidad de sus funcionamientos. La hipótesis desde la que se parte es que *el cambio de soporte y la pluralidad de manifestaciones no modifican la inmanencia conceptual de la obra*.

Cuando Genette reflexiona sobre el estatuto material de la obra de arte y sus funciones, presenta diferentes modos y ejemplos de reproducción, mediación, transposición de obras según su existencia material o ideal, única o múltiple (y los intersticios o cruces que se pueden realizar entre estos diferentes estatutos).

En el desarrollo del análisis de los ready-made, afirma que su inmanencia no se ve afectada en su reproducción o transposición. Esa variante “extra-funcional” –como la llama– puede ser aplicada a obras de arte de tipo diferente a las de “ser” físico (como las conceptuales), y esto es central para poder discernir entre un modo de existencia y otro.

Las obras de arte no tienen como único modo de existencia y de manifestación el hecho de “consistir” en un objeto. Tienen al menos otro, que es el de “trascender” esa “consistencia”, ora porque “se encarnen” en varios objetos, ora porque su recepción pueda extenderse mucho más allá de la presencia de ese (o esos) objeto (s) y en

cierto modo sobrevivir a su desaparición.^{xiv}.

Esto habla de las posibilidades que tienen las obras de existir, incluyendo a la trascendencia como parte de los mecanismos que intervienen en la constitución artística de ciertos objetos, hechos o ideas, y los legitiman como tales en la circulación. Los *modos de trascendencia* de las obras habilitan las formas de lectura, tanto por parte del espectador, como de los medios de comunicación, de la historia del arte o de los proyectos curatoriales.

En ese sentido, este modo de existencia “(...) abarca todas las formas (...) como una obra puede alterar o desbordar la relación que guarda con el objeto material o ideal en el que (...) “consiste”^{xv}. Pero, cuál es la identidad de una obra conceptual si es un estado que forma parte del régimen hiperalográfico?. Respecto a la *identidad* de las obras alográficas, Genette expresa que:

La ausencia de identidad numérica, el hecho de que la posesión de todos los rasgos pertinentes de identidad específica entraña una identidad absoluta es, (...), lo característico de los objetos ideales y un texto o una partitura son objetos ideales, en el sentido de que dos textos o dos partituras que presenten la misma identidad específica son pura y simplemente el mismo texto o la misma partitura, y no pueden ser deslindados por

(entre otras cosas) posición alguna en el espacio, ya que, a diferencia de sus ejemplares, que son objetos físicos, un texto o una partitura, que son objetos ideales, no están en el espacio.^{xvi}

De esto se deduce que los objetos físicos (de inmanencia autográfica, de obras como “Roi” de Kosice –cosas- o como un comportamiento o un happening de M. Minujin –hechos, actos-) pueden cambiar de identidad específica (relacionada con la calidad de las características propias) pero no de numérica (relacionada con lo cuantitativo). En cambio, los objetos ideales (de inmanencia alográfica, ligados –en mayor grado- a las obras conceptuales) no se transforman sin ser alterados, es decir que no cambian de identidad específica sin pasar a ser otro objeto ideal.

A partir de ello, puede pensarse que las obras conceptuales superan la inmanencia material e ideal por constituirse desde una identidad que se comporta diferente a las de los regímenes autográfico y alográfico. Las maneras en que estas obras se ponen en acción son diversas, pues habilitan su idealidad desde una amplia variedad de manifestaciones. Esto hace que los tres modos de trascendencia que propone Genette, puedan rastrearse en ellas según el tipo de operaciones que las constituyan como tales.

En esta instancia inicial, uno de los modos de trascendencia es el de las *inmanencias plurales*, referido a aquellas obras cuya identidad trasciende la diversidad de los objetos materiales o ideales en los que inmana. En él, Genette incluye las nuevas versiones de una obra como ser las réplicas (en pintura), las adaptaciones (en literatura –traducción- y música –transcripción y transposición), los arreglos. Por tal motivo, una obra de estas características inmana en varios objetos –manifestaciones- no considerados idénticos cuya pluralidad es de intención autoral.

Una obra conceptual, tanto en el caso de un ready-made como en el de un evento/acción, pone en relación el objeto manifestado y la idea; la misma obra puede presentar una gran cantidad de ejecuciones y manifestaciones (no necesariamente idénticas) que en nada cambia el gesto de exponerla ni la actitud de concebirla como idea o como concepto. Esto permite una multiplicación ilimitada de los ejemplares de manifestación de un solo objeto de inmanencia ideal y único.

Por eso las conceptuales son obras que pueden trascender por inmanencia plural, por no consistir en cada uno de sus objetos, sino en la totalidad de sus manifestaciones. Es decir, que tanto la presencia del ready made como de

su reproducción fotográfica funcionan conceptualmente del mismo modo respecto a su inmanencia ideal, en tanto su estado propicia la reducción necesaria para recibirla y considerarla como tal.

Genette considera que el mismo uso legitima estas categorías imponiendo leyes propias, desarrollando un borramiento de límites y un pasaje de las obras de únicas (individuo físico o ideal) a múltiples (régimen autográfico: impronta aceptada como auténtica; alográfico: sólo al nivel de la manifestación), y de éstas a plurales, en las que un grupo de individuos conforman una clase que trasciende la pluralidad de identidades específicas de los mismos, y cuya identidad es genérica –como la de las obras conceptuales- : “En una palabra, una obra de inmanencia plural es, lógicamente, un género que el uso, por tal o cual razón cuyo único juez es él mismo, ha decidido considerar obra” (Genette, 1997: 238).

Por otro lado, según el autor, el régimen autográfico tiene cuatro tipos de *manifestaciones indirectas*: la copia manual, la reproducción por impronta (ejecución obtenida usando el original como matriz –grabado, foto de negativo-), los documentos (grabados a partir de cuadros, fotografías, descripciones verbales) y las réplicas de réplicas. El régimen

alográfico no reconoce ni la reproducción ni la copia, por sus rasgos constitutivos (inmanencia ideal)^{xvii}.

Ahora bien, también agrega un quinto tipo de manifestación indirecta: el de las obras hipertextuales (relación de un texto con otro anterior) o hiperoperales, que pueden superar el límite entre lo autográfico y lo alográfico, entre lo único y lo múltiple (como sucede con las conceptuales). Un ejemplo es el de aquellas pinturas que “señalan” otra obra, como el caso de “Las Meninas” de Picasso (1957), de “El Partenon de libros” de Minujin (1983) o de cualquier otro ejemplo de la tendencia apropiacionista (exposición “Pictures”, 1977). El funcionamiento operativo de obras como éstas, también habilita un estado conceptual, por proponerse como una lectura autorreferencial de la historia del arte y sus procesos modernos de clasificación y jerarquización de ciertas producciones.

Finalmente, el otro modo de trascendencia es el de la *obra plural* (o pluralidad operal), en el que un mismo objeto de inmanencia soporta varias obras, sin ejercer la misma función ni acción operal por estar en marcos diferentes. Se puede trascender por transformaciones físicas o por recepciones plurales.

Cuando una obra cambia de emplazamiento y formato (objetos físicos transformados por identidad numérica y específica, por ser registrados con un dispositivo técnico) y, por lo tanto, modifica su sentido y significado –entre otras cosas- es porque existe una transformación física (desarrollado sobretodo en el régimen autográfico). Ahora, cuando, como consecuencia de lo anterior, se transforma la interpretación de la misma, cambiando su efecto, existe una recepción plural; aunque –igualmente- nunca una obra es interpretada ni se accede a ella de la misma manera. Entonces, si “(...) una obra es un objeto de inmanencia más cierto número, virtualmente infinito, de funciones” (Genette, 1997: 291) y éstas se modifican, es porque hay una diferente vinculación estética en la recepción de la misma, o una diferente función atencional.

Estos modos de trascendencia se mueven en un emplazamiento como el moderno y contemporáneo en el que las convenciones culturales regulan el reconocimiento de originales y copia, de réplicas y versiones, desplazando sus estatutos y funcionamientos habituales en el campo del arte. El cambio de paradigma estético, el vínculo entre los discursos artísticos y mediáticos, abre mayores posibilidades al público de reconocer como

artísticas a las apropiaciones, reproducciones, transposiciones.

En suma, en la descripción de sus diferentes modalidades en las obras conceptuales pueden rastrearse muchas de las características de las artes procesuales en las sociedades mediatizadas, promoviendo la revisión teórica de sus posibilidades reproductivas y transpositivas.

2. 1. Posibilidades reproductivas

El proceso reproductivo constituye – específicamente- uno de los fenómenos más generalizados de la cultura artística del siglo XX y de la época contemporánea en particular. La reproducción está íntimamente ligada a la inserción del arte en el circuito mercantil, confiriéndole importancia al carácter original, a la autenticidad de las obras de arte. Walter Benjamin estudia el efecto que produce la reproductibilidad técnica en las obras de disciplinas tradicionales (pintura de caballete, sobre todo), examinando las nuevas condiciones de existencia que los medios de masas imprimen en la sociedad, y su repercusión en el arte. Si bien su trabajo es de 1936, muchas de sus proposiciones dan cuenta

de los fenómenos contemporáneos producidos (y reconocidos) desde la era de las nuevas tecnologías de la imagen.

El eje de sus consideraciones es la noción de “aura”, vinculada a lo que el filósofo llama el “valor cultural” de la obra de arte, cuya crisis se ve auspiciada en la “época de su reproductibilidad técnica”^{xviii}. El “aura” de la obra de arte determina su carácter de “autenticidad”, de “existencia irrepetible” (Benjamin, 1990: 20). En el siglo XIX, la aparición y el desarrollo de la fotografía y posteriormente del cine, problematizan la noción de “aura”, fracturando su legalidad. Las nuevas tecnologías de reproducción de la imagen ponen en cuestión no sólo las categorías tradicionales de originalidad e irrepetibilidad de la obra (sobre las cuales se legitima la producción artística desde el Renacimiento), sino también el “aura” misma del artista (cuya producción se fundamentaba en las teorías de genio inspirado).

El autor hace mención a un “aquí y ahora” de la obra de arte original, que está ausente hasta en una reproducción “perfecta”. Esto constituye el concepto de autenticidad que, frente a la reproducción manual, conserva su autoridad, pero frente a la reproducción técnica, no. Así, aclara:

La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica. Como esta última se funda en la primera, que a su vez se le escapa al hombre en la reproducción, por eso se tambalea en ésta la testificación histórica de la cosa. Claro que sólo ella; pero lo que se tambalea de tal suerte es su propia autenticidad^{xix}.

A esto se refieren cuando se habla de aura, y es ella la que se “atrofia” en la época de la reproducción técnica por provocar un distanciamiento entre la obra y su tradición artística originaria. El aura tiene el sentido de la autenticidad, de la unicidad, de lo irrepetible, de lo perdurable, de la singularidad. La reproducción se fundamenta en todo lo opuesto: múltiple, repetible, no aurático, distanciado de “lo que vale”. La autenticidad va ligada a una “adjudicación de origen”; sin embargo, con la secularización del arte, ésta sustituye el valor cultural, con lo cual la obra de arte se emancipa a partir de la reproductibilidad técnica, de su existencia en un ritual, aumentando el “valor exhibitivo”, cada vez más preponderante en las sociedades mediatizadas.

Desde otra perspectiva, Bernardo Pinto de Almeida afirma que “la repetición fundamenta unas prácticas contemporáneas cuya matriz común y generadora es el proceso productivo” (Pinto de Almeida, 1995: 102). No

sólo se refiere a la reproducción de obras de arte, sino que hace mención a las diferentes caras de lo que denomina “vorágine reproductiva de nuestro tiempo” (por ejemplo: covers de música popular, remakes de clásicos del cine, catalogación y divulgación en libros, Internet; o fenómenos como la moda, la televisión, la clonación, el diseño, el efecto creciente de la museificación, etc.). Entender a la reproducción desde el “principio de la repetición” implica reconocer las posibilidades del arte posthistórico, del arte que se desprende de la era de las narrativas maestras señaladas por Danto. A la llamada “matriz reproductiva” Pinto de Almeida la asciende al estatuto de un principio que va más allá de un efecto de la técnica.

En algunas tendencias artísticas (como el Pop) este principio constituye el propio proceso de construcción de la obra, desde lo múltiple y la repetición, constituyendo las llamadas imágenes no auráticas. Pero, a su vez, lo distancia del simulacro, pues la reproducción “(...) no sustituye a la realidad. Rehace la realidad incesantemente como si cada momento, cada acontecimiento singular, sólo ganase consistencia y sentido mediante su repetición sistemática”^{xx}. Con lo cual se contrapone a Benjamin quien postula que el aura se pierde en el momento mismo en que una

obra es reproducida técnicamente. Pinto de Almeida pareciera considerar que cada reproducción “reaviva” la realidad de la obra de arte, al rehacerla, permitiendo entender no sólo a la documentación y el registro de ciertas obras efímeras como maneras de rehacer su idealidad, sino también a las operaciones apropiacionistas.

Esto se vincula directamente con el estatuto de autenticidad y originalidad que presentan las diferentes artes; así, las posibilidades reproductivas de una pintura de caballete, marcan una distancia -un tránsito- que implica diferencias entre original y copia; en cambio, en las de las obras conceptuales, lo diferente es la manifestación material, no el concepto, cuyo objeto de inmanencia es ideal, genérico y abstracto, según Genette.

En conclusión, la reproducción como modo de trascendencia –plural y parcial a la vez- reconfigura su lugar en las prácticas modernas y contemporáneas, definiendo nuevos modos de circulación de las obras. El nuevo estatuto de lo reproductivo se instala en tanto previsibilidad social de reconocimiento del discurso artístico, planteando la relación intertextual entre las obras y sus reproducciones como un fenómeno institucionalizado propio de un estilo de época en el que arte y medios no se constituyen como campos escindidos^{xxi}.

2.2. Posibilidades transpositivas

La problemática teórica en torno al concepto de transposición se presenta como una posibilidad polémica en el arte contemporáneo, en tanto modo de trascendencia de ciertas prácticas que habilita la discusión y probable desplazamiento de la noción de reproducción en el caso de las obras conceptuales.

Steimberg caracteriza a la transposición como pasaje de una obra de un soporte a otro, de un lenguaje a otro, de un medio a otro; como el tránsito de relatos e informaciones en el que los mismos se acotan, se reducen, se agrandan. A su vez, este fenómeno discursivo es entendido como una operación social (Traversa, 1986: 2) que depende de la naturaleza o modo de existencia de la obra a transponer, y de las restricciones de cada dispositivo (el de la obra originaria –discurso que actúa como invariante referencial- y el de la transpuesta). Los lenguajes híbridos manifiestan el carácter necesariamente acotado por un dispositivo técnico (con hábitos de uso marcados) de cada una de sus *versiones* mediáticas (ejemplo: la historieta o el cine acotan la imaginación

provocada por la lectura literaria) (Steimberg, 1993: 89).

La circulación determina, según el soporte material y el funcionamiento semiótico de cada obra, la relación entre ambos términos del relato. Pero cabe diferenciar de este fenómeno discursivo a la *versión*, entendida como texto que a partir de una invariante referencial, lo mismo que en la transposición, se realiza en una misma materia significativa^{xxii}. La versión supone un horizonte común de operaciones constitutivas que la transposición no.

Por su parte, Traversa considera: (...) estas operaciones sociales de cambio de soporte son una suerte de constante de la cultura. Suerte al fin de acto genérico de la producción textual que hace circular grandes motivos por diversas instancias representativas (Traversa, 1986: 2). La transposición permite comentar y reinterpretar una obra mediante dos mecanismos diferentes. La inestabilidad del pasaje de la obra entre una manifestación y otra, la distancia generada entre cada uno de los dispositivos, puede analizarse en las similitudes y diferencias entre ambos, ya conlleva equivalencias directas, a través de los *mecanismos verosimilizadores* (que permiten acentuar los rasgos isomórficos, conservando las características propias del género o estilo de

la obra transpuesta; por ejemplo: reiteración, repetición), y, al mismo tiempo, un *movimiento de desvíos* (que implica la confrontación con ese discurso base dada a través de desplazamientos, aperturas, fracturas, omisiones, exageraciones). Esto último, instalado e inscripto en el género o estilo de la obra primaria (Traversa, 1986).

Siempre en los productos de la transposición, se instalan las marcas de los desvíos particulares que provocan imprevisibilidad en la recepción, transformando el horizonte de expectativas inscripto en moldes de género y estilo que fundan la singularidad de la obra primaria. En las transposiciones a los medios, ese efecto de distanciamiento, esa condición diferencial puede acentuarse, lo que constituye lecturas de ruptura que oscilan entre: perspectiva lúcida (reflexión sobre el texto) y mirada distraída (alteraciones en costumbres de lectura que no recomponen homogéneamente los componentes de la obra) (Steimberg, 1993).

Este principio semiótico de relación discursiva, de parentescos, préstamos e influencias que sostienen y crean otras obras, permite visualizar un juego intertextual en el que se vinculan los géneros clásicos con el público masivo, las artes mayores con las menores:

La novela, desde el folletín. La literatura en su conjunto, desde el cine o la historieta. El arte, desde la transposición, en ese juego intertextual que desde hace más de un siglo está socavando los géneros y los motivos de un arte verosímil, original, centrado, y que en los medios masivos ha encontrado un lugar de multiplicación, de estallido y de imprevisibilidad^{xxiii17}.

Así, los nuevos estatutos de las obras procesuales y conceptuales se legitiman en el campo artístico desde modalidades propias, constitutivas de las sociedades mediatizadas. Los dispositivos reconocidos como artísticos y los no artísticos ya no tienen fronteras delimitadas en la contemporaneidad, desbordando los tradicionales lugares asignados por las convenciones históricas.

En el caso de las obras conceptuales los mecanismos diferenciadores, las modificaciones, los desvíos, no se presentan como tales cuando se ponen en relación un discurso (dispositivo de producción: “Analogías IV” de Grippo, 1972) y otro (dispositivo “aparentemente de” reproducción: fotografía de la misma). La transposición se presenta como un cambio de soporte –de materia significativa- pero sus efectos no implican una diferencia o distancia en el mismo sentido que en el de una pintura de caballete entre dispositivo de producción y dispositivo de reproducción.

En este sentido, el modo de existencia y circulación de las obras conceptuales presenta restricciones que le son propias, por lo que este tránsito parece verse afectado sólo en la manifestación material de la obra -su aspecto descriptivo-, no en su constitución inmanente -su definición-.

Entonces, si la transposición es el pasaje de un discurso entre diferentes soportes, medios o lenguajes, y ambas producciones se consideran obras de arte, las conceptuales –por sus rasgos constitutivos de inmanencia y trascendencia- no participan del fenómeno reproductivo en el mismo sentido que aquella pintura, sino del transpositivo, en tanto su efecto de traslado o tránsito no afecta al reconocimiento del texto fuente o al texto destino como obras artísticas. En lugar de hablar de original y copia, se hablaría de obra y obra (u original y original) de una misma inmanencia conceptual de plural manifestación. Esto permite discutir acerca de un nuevo estatuto de obra, desde categorías estéticas propias de un modo de operar contemporáneo.

En suma, las obras conceptuales constituyen su objeto de inmanencia ideal desde una amplia variedad de manifestaciones. Tanto las posibilidades reproductivas como las transpositivas forman parte de las discusiones

sobre el estatuto artístico de las obras, de las que no están exentos los propios artistas.

El lugar que le otorgan a los dispositivos reconocidos convencionalmente como de reproducción no se caracteriza por mantener una distancia (no auténtica) de la obra de arte. La circulación, uno de los factores que determinan el vínculo entre ambas producciones discursivas según el estilo de época de la lectura, está incluida en sus planteos. Ahora bien, si, sumado a esto, incluso los mismos artistas reconocen como obra a la variedad de documentación presentada, entonces cabe la instancia teórica que desplaza las posibilidades reproductivas por las transpositivas en tanto no se habilitan los funcionamientos de original y copia en el caso de las conceptuales.

3. Sobre un nuevo estatuto de obras

Los modos de circulación de las obras conceptuales presentan restricciones que le son propias, en tanto su efecto transpositivo no afecta al reconocimiento como artísticas tanto de la obra de base o texto A (texto fuente – entendida desde la reproducción como original) como de la transpuesta o texto B (texto destino –entendida como copia). Esto permite

reflexionar acerca de un nuevo estatuto de obra, cuya asignación genérica se asienta en ciertos dispositivos que tanto los artistas como los historiadores del arte despliegan en un campo que modula su acción y funcionamiento.

Desprendiéndose de este estudio, el último paso implica un análisis de caso en el que se reflexiona, por un lado, sobre la trascendencia de la obra conceptual “Tucumán Arde” en medio de las determinaciones del dispositivo gráfico de la historia del arte (fotografía y texto escrito) y de otras obras que funcionan como derivaciones hipertextuales; y, por el otro, sobre cómo construyen otros textos la asignación genérica, desde categorías estéticas propias de un modo de operar contemporáneo, en la producción, en la recepción y en el abordaje analítico.

3. 1. Estudio de caso: “Tucumán Arde”

En Argentina, las obras conceptuales también pueden emplazarse –temporalmente– en la década del ´60 y –estéticamente– emparentarse con las experiencias y teorías de J. Kosuth, Sol Le Witt y Oppenheim (el primero y el último visitan el país en 1971). La historia del arte habitualmente reconoce al

conceptualismo latinoamericano –en general- y argentino –en particular- con un tinte ideológico-político que los autores justifican desde lecturas contextualistas e historicistas, propias de un abordaje que intenta definir la identidad de un arte diferente al europeo y norteamericano^{xxiv}.

El siguiente análisis se centra en las diversas modalidades de trascendencia (plural y parcial) de la experiencia artística “Tucumán Arde”, desarrollada entre agosto y noviembre de 1968, en Rosario y Buenos Aires. Sus efectos transpositivos e hiperoperales dan cuenta de su capacidad potencial para arriesgar un nuevo estatuto de obra.

La selección del caso se fundamenta en la intención de aportar un nuevo enfoque al abordaje de la obra que se distancie de los habituales vínculos con el discurso político de la época, emplazándola estéticamente al mismo nivel artístico que cualquier otro caso de obra conceptual (nacional o internacional). Además, se presenta como un ejemplo particular en el que los artistas se proponen experimentar con diferentes materialidades, problematizando sobre el estatuto y la función de la obra de arte y sus posibilidades de multiplicación en las sociedades mediatizadas, en propuestas aún posteriores a la del evento del '68.

La asignación al género conceptual se inscribe en su inmanencia ideal y trascendencia plural, en tanto ilimitadas manifestaciones materiales de un mismo concepto: que Tucumán *arde*, sobre y contra-informando acerca de la acción del gobierno respecto a la crisis económica y social de la provincia. El nuevo estatuto de obra se constituye a partir de la consideración artística de todas las manifestaciones del proceso, en tanto participan de la pluralidad de su trascendencia, regulando la relación entre la recepción y la idea. Este concepto es el que le otorga continuidad a la obra en otras experiencias realizadas después del año 2000 (“Argentina Arde”, “Arde! Arte”, “Tucumán sigue ardiendo”), a partir de las cuales pueden además aplicarse los otros dos modos de trascendencia propuestos por Genette: el de las manifestaciones parciales indirectas hiperoperales (relación de un texto con otro anterior al que hace referencia explícita por proponerse como una lectura autorreferencial de la historia del arte y sus procesos modernos de clasificación y jerarquización de ciertas producciones) y el de la pluralidad operal (un mismo objeto de inmanencia soporta varias obras, sin ejercer la misma función ni acción operal por estar en marcos diferentes; puede darse por

transformaciones físicas o por recepciones plurales).

La obra “Tucumán Arde” no se desarrolla en forma aislada. Uno de sus antecedentes es el “Primer Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia” (también de 1968), en el que ya se plantea explícitamente la necesidad de salirse del circuito de las instituciones, abandonando los lugares y soportes habituales. La reflexión teórica se sitúa en el plano de la producción, siendo los manifiestos, artículos periodísticos y otros documentos, los que actúan como intertextos.

El emprendimiento es colectivo, tanto de artistas rosarinos como porteños^{xxv}, basado en una serie de acciones que se desplazan de las formas -según ellos- establecidas de hacer arte, contribuyendo a la fusión del arte con el proceso revolucionario. Entre sus objetivos se encuentran, principalmente, la contra-información a través de un circuito de sobre-información, el desafío a los poderes artísticos y políticos, el salirse de los circuitos tradicionales (convenciones plásticas, público elitista, soportes “nobles”, espacios de exposición legitimados, mercado de obras como producto único).

El límite entre lo artístico y lo no artístico se desdibuja no sólo en la

consideración de la situación de crisis tucumana como uno de los materiales de la obra (cierre de ingenios azucareros, estancamiento económico, represión policial, miseria, analfabetismo, mortalidad infantil, falta de promoción industrial, falso “Operativo Tucumán” por parte del gobierno), sino en la investigación y producción de la misma desde un abordaje interdisciplinario (artistas plásticos, fotógrafos, sindicalistas, periodistas, sociólogos, docentes, etc.).

La experiencia se desarrolla en una serie de etapas planificadas cuya descripción implica el acercamiento a las diferentes manifestaciones, las que habilitan el acceso a la definición de la idea de la obra. La primera etapa (setiembre) consiste en la recopilación y estudio del material documental sobre la realidad socio-cultural, recolectado en el primer viaje a Tucumán, en el que los artistas se contactan con estudiantes, instituciones culturales, medios de prensa y sindicatos. Se producen registros fotográficos, grabaciones, filmaciones, notas.

La segunda etapa (octubre) consiste en otro viaje a la provincia en el que artistas, periodistas, camarógrafos, fotógrafos, cineastas y sociólogos realizan encuestas, entrevistas, reportajes, grabaciones y filmaciones de diversas situaciones de la población afectada

por la crisis. Se ofrece una primera conferencia de prensa sobre arte vanguardista en la que se encubre el verdadero fin de denuncia política de esos trabajos (para facilitar la tarea y evitar la represión)^{xxvi}. Una segunda conferencia se efectúa al final del viaje, evidenciando el verdadero sentido de la obra para conseguir repercusión mediática y política (denuncian la situación de la población y acusan al gobierno provincial y nacional).

A la vez, en Rosario y Buenos Aires se desarrollan campañas de publicidad para generar expectativa masiva en torno a la consigna “Tucumán Arde”: 1) carteles con la palabra “Tucumán” en paredes públicas y boletos de cine; 2) pintadas, boletos, obleas en puertas y colectivos, volantes en escuelas y universidades con “Tucumán Arde”; 3) promoción de la muestra “Primera Bial de Arte de Vanguardia”, como fachada legal aunque irónica (por la publicación del lugar de la supuesta bial: la CGT). Esta estrategia comunicacional pretende generar incógnita, convocatoria y provocación a los medios y diferentes públicos (no los tradicionales del circuito artístico), combinando técnicas y prácticas de la acción política, publicitaria y del arte experimental.

En la tercera etapa (noviembre) se desarrollan las “muestras-denuncia” en la

CGTA de Rosario y Buenos Aires, con un montaje de diferentes dispositivos visuales, audiovisuales y escritos que desde la sobreinformación y la contra-información “ocupa” y “toma” el edificio: carteles en el piso (con los nombres de los propietarios de ingenios azucareros vinculados al poder político) para transitar por encima, collages de recortes periodísticos (selección de frases agresivas de las notas oficiales), ampliaciones fotográficas de los pobladores tucumanos (cosechas, viviendas, protestas, ollas populares, etc.), cartas de padres a maestras, afiches con cifras y porcentajes realizados por el equipo de sociólogos (desempleo, mortalidad infantil, desnutrición, etc.), copias de informes y estudios sobre “Tucumán Arde: por qué”, audición de testimonios (de dirigentes sindicales, trabajadores), diapositivas, documentales, apagones de luz por cada muerte de un niño, reparto de café amargo, colecta de alimentos para enviar.

El público puede interactuar tanto desde el intelecto como desde todos sus sentidos en la obra, participando también de grabaciones (emitidas en diferido) sobre su intervención. Artistas de todo tipo, intelectuales, sindicalistas, obreros, críticos, estudiantes, militantes políticos y público en general conviven en un mismo espacio.

El público deja de estar *frente a la obra para situarse en la obra, penetrándola, moviéndose dentro de ella*. Esta se compone por materiales de diverso orden (visuales, táctiles, auditivos), lo que redundará en una ampliación de la percepción. No se trata de una nueva técnica de exposición en el sentido tradicional, sino de una configuración distinta del entorno circundante.^{xxvii}

El comportamiento exploratorio propuesto se vincula con la expansión transitable de la obra en el espacio real (diferente en cada muestra por la diferente infraestructura edilicia). La clausura de la muestra de Buenos Aires, provocada por la censura oficial, dificulta la continuidad en Córdoba y Santa Fe.

La cuarta etapa no llega a realizarse por la interrupción del circuito comunicacional producido en la etapa anterior. Lo planificado persigue el análisis de lo realizado, publicando los resultados y material documental de todo el proceso, construyendo una evaluación de la obra como parte de la “nueva estética revolucionaria”. Con ello, los artistas pretenden crear “una información de tercer grado”, al considerar la publicación como un dispositivo que permitiera perdurar de otro modo a la obra, superando el alcance del público presente –y contemporáneo al proceso de las muestras– hacia el de las lecturas posteriores, de otra

coyuntura espacio-temporal (Longoni y Mestman, 2000).

Los textos de la historia del arte argentino recuperan la obra “Tucumán Arde” abordándola en tanto experiencia que desmaterializa el objeto artístico tradicional y hace hincapié en la recepción y la documentación, asignándole además características como acción política, procesual, efímera, experimental, autorreflexiva, interdisciplinaria, revolucionaria, “discontinua” espacial y temporalmente^{xxviii}. Las diversas lecturas de la obra (incluidas también las de la prensa y los artistas –protagonistas o no–) operan de manera tal que se convierten en moduladoras de su estatuto, en parte constitutiva del lugar que ocupa en la historia del arte.

Existen varias discusiones acerca de la magnitud de la obra, de la que participan los teóricos, los historiadores y los críticos. Otras lecturas provienen de los mismos artistas, y hacen hincapié en el vínculo entre la obra y sus efectos posteriores en la circulación. Emilio Ghilioni considera que “(...) Tucumán Arde no tiene fin (...). Tal vez hayan sido más importantes ciertas publicaciones que se hicieron en distintos medios que la obra

misma” (Longoni y Mestman, 2000: 240);
mientras que Noemí Escandell agrega:

Yo a veces me alegro que no haya quedado nada de “Tucumán Arde”. Porque si hubieran quedado todas las imágenes de la obra, hoy tendría un tamaño mucho más chico del que tiene. Tendría el tamaño de la realidad de lo que fue en aquel momento. (...) Pero así se renueva el tamaño de “Tucumán Arde”^{xxix}.

Estas miradas, según Ana Longoni y Mariano Mestman, tienen que ver con una dimensión mitificada de la obra, con parte de todas las operaciones de lectura realizadas desde la década del 70 en adelante. Algunas ponderan el gesto de ruptura de las instituciones artísticas (nuevos procedimientos, límites desdibujados entre el arte y la política) y otras, su inclusión en el arte conceptual^{xxx}.

El análisis de cómo aparece definida por los autores la obra “Tucumán Arde”, de qué es lo que señalan para describirla de tales formas, permite reconocer también las categorías artísticas que delimitan ciertos comportamientos genéricos. Esto redundaría una idea -ya trabajada- que considera como operaciones productivas no sólo las constitutivas del proceder del artista y de la historia anterior de la obra, sino los efectos y reconocimientos posteriores a la misma; en este caso: las lecturas de la historia del arte argentino que realizan los mismos historiadores y otros artistas contemporáneos. Las primeras

se materializan en el libro, dispositivo que incluye otros: el texto escrito y la fotografía, cuyos funcionamientos como manifestación de la idea se complementan en la probable recepción conceptual.

Las posibilidades transpositivas de “Tucumán Arde” transitan el pasaje de ambos dispositivos entre el proceso de la obra del ’68 y la historia del arte posteriormente construida. En los textos de la historia del arte argentino pueden indicarse ciertos rasgos o comportamientos conceptuales vinculados tanto a las propiedades aspectuales o formales de las obras como a cuestiones temáticas. Los primeros sólo se reconocen en la observación de las muestras (tercera etapa de todo el proceso): montaje a través de fotos, grabaciones (sonoras y audiovisuales), textos escritos, en integración con las acciones propias del desarrollo del evento.

Los segundos, en el carácter político y revolucionario del arte de vanguardia argentino. Jorge Romero Brest se refiere a la obra como una consecuencia de las Experiencias ’68, incluida entre los happenings y el arte de los medios, como una red de información y comunicación^{xxxi}. Fermín Fèvre la sitúa como arte de protesta, propio de la vanguardia revolucionaria de los ’60, y como señalamiento de una situación que no sólo afecta a lo

político-social sino a las instituciones artísticas^{xxxii}. Jorge López Anaya, al referirse al conceptualismo en Argentina (emplazándolo entre 1961 y 1999), considera que “Tucumán Arde” pertenece al momento de mayor énfasis en lo sociológico, en el que el arte opera desde lo mediático y lo político^{xxxiii}. Marcelo Pacheco opina que la obra se circunscribe en el vector que caracteriza al arte de los ´60 a nivel nacional, el de la vanguardia estética y la acción política^{xxxiv}.

Pero hay otros textos que se destacan de los anteriores ya que abordan la obra desde un lugar más teórico que histórico, al emplazarla estéticamente en un lugar de desestabilización de los mecanismos tradicionales de producción, circulación y consumo artísticos.

Uno es el de Andrea Giunta, quien inscribe a la obra entre las direcciones que se alternan en el proyecto del arte de los ´60: vanguardia, internacionalismo y política^{xxxv}; artista e intelectual; arte y sociedad. Considera que, como modo de acción colectiva y violenta, es una experiencia que lleva al límite a la vanguardia estético-política, en la que los artistas agotan al máximo ese vínculo; reconoce el desplazamiento del objeto a la idea, observando que:

En varios aspectos (la exploración de la interacción de los lenguajes, la centralidad que tiene la actividad requerida al espectador, el carácter inacabado, abierto, y

el valor dado al proceso comunicativo, la importancia de la documentación, la disolución de la idea de autor, el cuestionamiento del sistema artístico y de las instituciones que lo legitiman) “Tucumán Arde” se emparenta con el repertorio del arte conceptual.^{xxxvi}

La autora describe los aspectos enunciativos de la obra-acción al señalar los objetivos propuestos para que el espectador intervenga en las exposiciones, en la apelación - a través de la estrategia sobre y contra-informacional- a que “tome una posición” en aquella situación de crisis.

El otro texto es el de Longoni y Mestman, quienes consideran a la obra como perteneciente a una de las tendencias experimentales de los ´60 en Argentina que desarrolla “inequívocamente” el arte de los medios, no sólo porque uno de los mentores de esta corriente participa en la obra del ´68 (Roberto Jacoby), sino porque se interviene y materializa en los medios masivos, poniendo en evidencia los mecanismos de producción y circulación de la información. También la inscriben en los lineamientos de la vanguardia estética y política de la época, no en términos de supeditación de una sobre la otra sino como una fusión tensa de ambos campos, con el fin de que la obra actúe como transformadora de la realidad. La emplazan en lo que denominan el “itinerario del ´68”, analizando sus rasgos constitutivos.

Estos autores describen sus aspectos formales desde el punto de partida del proyecto hasta los dispositivos utilizados en las exposiciones (mediáticos, publicitarios, científicos, artísticos); señalan los vínculos comunes entre los artistas y otros protagonistas de la obra por pensarla como una denuncia social y política, usando como tema tanto la situación de crisis tucumana como el propio campo del arte (procedimientos, soportes, instituciones, circulación); y reconocen en el abordaje de la obra sus estrategias enunciativas, considerando los alcances de los documentos producidos y de la eficacia comunicacional del objetivo sobre y contra-informacional de todo el proceso –no solo las muestras-. Además, observan otras instancias como legitimadoras de la obra: las lecturas y balances posteriores de las repercusiones internacionales y nacionales, tanto de los artistas como de la prensa y la propia historia del arte.

En este sentido, las maneras en que Longoni y Mestman abordan la obra en su texto se destacan del resto, al incorporar gran cantidad documentación visual y escrita producida por los protagonistas del '68, aportando mayor pluralidad a la trascendencia de la obra. Así, las posibilidades transpositivas de “Tucumán Arde” como obra conceptual aproximan los extremos de este juego

intertextual, en tanto las manifestaciones de la inmanencia ideal en uno (proceso del '68) u otro caso (texto del año 2000) se vinculan desde la equivalencia documental: fotos, obleas, entrevistas, textos de los protagonistas, etc. Así, los recursos de construcción del discurso teórico se repliegan sobre el propio discurso artístico como un modo de trascendencia más por inmanencia plural del estatuto de una obra hiperalográfica.

Entonces, a través del recorrido historiográfico, “Tucumán Arde” puede reconocerse como obra conceptual en tanto su objeto de inmanencia ideal es único, genérico y abstracto (acción artístico-política) y sus manifestaciones se presentan de diversos modos, en lo inmediato (el proceso experimentado en el '68) y en lo mediato (lecturas posteriores de la historia del arte). La multiplicidad e interdisciplinariedad de sus propiedades constitutivas y contingentes hacen compleja la clasificación de la obra como ambientación, acción, happening, o arte de los medios, como categorías excluyentes.

En términos de Longoni y Mestman, cualquiera de estas características pertenecen a -o participan de- la obra, recuperando parcialmente algunos de sus postulados y abriendo sus límites hacia la “nueva estética revolucionaria” (violencia como material

estético, salida del circuito institucional – museo, público, mercado, crítica-, intervenciones políticas y artísticas, soportes extra-artísticos, acción colectiva y anónima).

Tanto el dispositivo fotográfico como el escrito (panfletos, entrevistas, textos de artista) funcionan conceptualmente en el caso de “Tucumán Arde”, por sus modos de existencia inmanente y trascendente: hiperalográfico y plural, en tanto los receptores de aquellas exposiciones como los que acceden a ella a través de la historia del arte operen los mecanismos de lectura que la constituye como tal. Esto posibilita pensarla desde sus efectos transpositivos.

La documentación forma parte de la artísticidad misma de la obra, siendo uno de los soportes predominantes en el proceso y montaje de “Tucumán Arde”. Los objetivos sobre y contra-informacionales se manifiestan a través de textos, imágenes y sonidos que funcionan como registros en “lenguaje transparente” de una situación a denunciar, pretendiendo reforzar así la eficacia comunicacional de la obra^{xxxvii}. Los documentos hacen referencia a la crisis tucumana en el código propio de los medios masivos: registro periodístico, cartel político y publicitario, testimonios fílmicos y fotográficos.

En este sentido, la no correspondencia exacta entre el suceder del evento artístico del '68 (fotos en la muestra-denuncia) y su manifestación visual en los textos (fotos de la muestra –en las que hay fotos- en la historia del arte), o sus diferentes funcionamientos, posibilita la transposición como tránsito de una manifestación a otra de la inmanencia ideal de “Tucumán Arde”, marcando las distancias o desvíos propios de la traductibilidad de una obra a otra. Este juego intertextual en el que se relacionan un texto con otro conjunto de textos precedentes para producir un nuevo efecto en la recepción, no afecta a la inmanencia ideal del estado conceptual de la obra, por las características propias del mismo. Según Traversa:

El verdadero problema semiológico reside en cómo se efectúa la transposición, en cómo se pasa de la enunciación verbal a la representación icónica”, “(...) la transposición, como fenómeno de circulación discursiva, conlleva un aspecto de isomorfización, de “equivalencias” directas, pero al mismo tiempo, otro, que comporta, en el mismo movimiento, desvíos y diferencias (...)”^{xxxviii}.

El funcionamiento del par original/copia no comporta estos desvíos en las transposiciones de las obras conceptuales, pero si lo hace en otros dispositivos más tradicionales del campo artístico: la fotografía de un cuadro o una escultura se instala como

reproducción del original en los libros de historia del arte. En estos casos, tanto el dispositivo fotográfico como el del texto escrito legitiman la distancia entre el original y la copia por los modos construidos históricamente de apropiación y circulación de esos medios.

La transposición se juega en ese lugar inestable de similitudes y diferencias. Es ese tránsito lo que produce el problema semiológico y no la correspondencia analógica entre las manifestaciones. En este sentido, tanto los documentos fotográficos circulantes en la experiencia del '68 como los reutilizados por la historia del arte funcionan como manifestaciones de la obra^{xxxix}, en tanto la identidad conceptual de la misma trasciende la de sus objetos. La trascendencia plural de este estado de obras da cuenta de sus posibilidades transpositivas, produciendo las equivalencias a nivel inmanente y desvíos a nivel manifestación aspectual de la idea.

El testimonio fotográfico implica el acompañamiento de una narración de pretendida veracidad (cuestión que en una obra conceptual puede ser la aclaración o explicación –verbal o escrita- que esta junto a ella). La imagen carga esa función de “prueba empírica” que registra la realidad “tal cual es”, la experiencia conceptual ya sucedida. En este sentido, el mismo planteo de “Tucumán Arde”

incluye estas ideas desde su estrategia comunicacional:

(...) es evidente que las imágenes ampliadas (niños desnutridos, casas miserables, situaciones de represión policial, etc.) corresponden a la tradición de la foto como información, a su uso más conocido, la foto de prensa. Se trata de fotos documentales que testimonian, con su efecto-verdad, la existencia de lo que muestran (efecto-realidad). Incorporada a la estrategia sobreinformativa de la obra, la foto funciona “como prueba de que lo real no es sólo lo que el Poder decide como realidad^{xl}”.

Las mismas fotografías funcionan como argumento contra-informativa de la obra, testimonian y prueban lo que los sociólogos explicitan a través de las estadísticas y estudios por escrito (tanto en la obra fuente como en la del libro). No hubiese funcionado del mismo modo si los artistas hubieran pintado escenas o retratos miméticos de Tucumán. Además, el carácter probatorio de la fotografía testimonial tiene que ver también con el sentido del “haber estado allí” de los artistas y demás protagonistas de la experiencia, reforzando el sentido “verdadero” y pretendidamente científico del discurso.

El dispositivo libro funcionando desde el estado conceptual, como toda configuración en tiempo y espacio, determina, así, cierta relación con el mundo, cierta construcción del sentido en la relación entre la obra “Tucumán

Arde” y su público. En este sentido, y retomando algo ya trabajado, tanto las dimensiones técnicas como las socio-semióticas presentan restricciones propias que condicionan la constitución y apropiación de la obra, habilitando ciertas posibilidades enunciativas que vinculan de diferentes modos las instancias de emisión y recepción.

Entonces, a partir de este nuevo estatuto de obra, en este dispositivo –que incluye texto y fotografía– parecen fusionarse los comportamientos de la historia del arte, que presenta a las reproducciones como tales para que el lector la reciba desde esa distancia, y del espectador artístico, que se apropia de la obra como transposición de la manifestación plural del concepto. En este caso como en otros de obras conceptuales, el funcionamiento del par original/copia queda desplazado, a diferencia de lo que sucede con la reproducción fotográfica de un cuadro en los libros de historia del arte, ejemplo en el que no es posible fusionar al lector histórico con el espectador artístico.

Por otra parte, la circulación de la experiencia del ’68 sigue teniendo continuidad desde fines de los ’90, a partir de ciertas exposiciones que pretenden recuperar aquellas experiencias efímeras pero que abrieron camino a otras propuestas contemporáneas. Un caso es

la muestra en el Centro Cultural Borges “¿Tucumán arde? **En las cenizas de los 70**” (1998), curada por el tucumano crítico de arte tucumano Jorge Figueroa. Otro, el de los documentos fotográficos presentados en la Primera Bienal del Mercosur (1997), en la muestra de prácticas colectivas sobre la experiencia del ’68 “Tucumán Arde” (Kassel, “Collective Creativity”, 2005)^{xli}. El caso más reciente es la exposición “Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale” (Centro Cultural Parque de España, Rosario, 2008)^{xlii}, con un catálogo que propone relecturas múltiples 40 años después. Nuevamente, en otros contextos, son manifestaciones plurales de un objeto de inmanencia ideal, genérico y abstracto, que habilitan la reducción conceptual (objeto, acto de exponerlo, concepto).

Esto pone en evidencia que sigue siendo recurrentemente revisitada no sólo por historiadores del arte, curadores o críticos, sino también por activistas políticos, colectivos culturales o de artistas ^{xliii} que emulan tanto ideas como operatorias que dieron existencia a aquella experiencia, permitiendo transferir otro de los modos de trascendencia propuestos por Genette: el de las obras hiperoperales y de pluralidad operal.

Retomando parte de sus planteos, dentro de estas modalidades considera que la

intertextualidad es una relación transtextual de copresencia entre textos que genera una presencia efectiva de un texto en otro que puede ser más o menos explícita, más o menos literal, dando motivo así a otros tres tipos de operaciones denominadas: cita, plagio y alusión^{xliv}. Tanto en las artes plásticas como en la música, el cine, la literatura o lo multimedial la operación más explícita de intertextualidad es la de la cita, entendida desde la teoría literaria, como la inclusión de un fragmento de texto dentro de otro texto que marca tal inserción a través de comillas y de una referencia a la fuente de origen (presentando un alto grado de literalidad).

Entonces, puede pensarse que todas estas manifestaciones curatoriales sumadas a ciertos colectivos de artistas, pueden habilitar el funcionamiento de la cita. Pero a ello, es necesario agregar otro modo de transtextualidad que permite considerarlas derivaciones discursivas de “Tucumán Arde”: el *paratexto*. Otra relación -menos explícita que la anterior- del texto con todo tipo de señales accesorias que pertenezcan a su entorno como obra: el título, subtítulo, prefacio, epílogo, prólogo, notas, ilustraciones. En las obras conceptuales funciona como parte de la manifestación material que permite hacer la reducción a la idea.

Después de 2001, surgieron una cantidad notable de grupos de artistas visuales, cineastas y videastas, poetas, periodistas, pensadores y activistas sociales, que propusieron nuevas formas de intervención vinculadas a los acontecimientos y movimientos sociales con una expectativa de transformación social en Argentina: asambleas populares, piquetes, fábricas recuperadas por sus trabajadores, movimientos de desocupados, clubes de trueque, etc. Entre estos grupos, algunos persisten en su trabajo articulado a las movilizaciones sociales, como el *Taller Popular de Serigrafía y Arde! Arte*. Este último es un desprendimiento de *Argentina Arde*, que - como la obra que homenajea- apunta a generar contra-información y funciona como una asamblea. Luego surge *Arde! Arte*, trabajando en arte de acción en la calle y rechazando participación en galerías. Para sus integrantes la manifestación artística no se reduce al objeto producido (mural, afiche, bandera, el soporte que fuera) sino que es el conjunto de la acción en su contexto. Todos rasgos que habilitan encuadrar las propuestas no sólo como conceptuales sino como otras manifestaciones que le otorgan pluralidad operal a la experiencia del '68. En estos casos, la intertextualidad de la cita funciona como tal en interacción a los

paratextos que envían directamente al lector/espectador a la obra referenciada.

A su vez, otro gesto permite emplazar a la obra del '68 desde una operación intertextual que renueva su legitimación en la circulación: el stencil de Leandro Iniesta sobre afiches publicitarios y paredes de Buenos Aires (2005). Mantiene el planteo cuestionador de las galerías como espacios exclusivos –en pos de la apropiación de los espacios públicos-, la necesidad de dirigir el impacto de la creación hacia la transformación social, y la valoración de los dispositivos múltiples de intervención artístico-política. Con la consigna “Tucumán sigue ardiendo” cita explícitamente varios aspectos: el nombre, la metodología de trabajo y hasta el tema, pues acompaña al stencil un texto con datos estadísticos recientes sobre la situación socioeconómica tucumana: “Tucumán (es una) provincia pequeña, demográficamente densa e históricamente empobrecida desde la década del '60 con el cierre de los ingenios azucareros y los procesos de desindustrialización”^{xlv}. Hasta los rasgos retóricos forman parte del intertexto, palabras en negro y rojo que replican la tipografía de la oblea que diseñara Juan Pablo Renzi a fines de los '60.

A través de todas estas relecturas y reapropiaciones de *Tucumán Arde*, las condiciones particulares de funcionamiento de las manifestaciones gestionan el contacto con la idea de modo tal que soportan el desfase entre la producción primera y el reconocimiento del discurso por otros posteriores, construyendo ciertas formas de esta discursividad artística y actualizando los saberes del propio espectador/lector.

En suma, los modos de circulación de *Tucumán Arde* como obra conceptual presentan restricciones que no afectan al reconocimiento como artísticas tanto de la obra de base como de la transpuesta o citada, precisamente por el efecto intertextual. Esto pensarla desde un nuevo estatuto de obra, cuyas propiedades como objeto de inmanencia ideal (“esfera del ser”) como la relación de éste con sus efectos en la circulación (“esfera del hacer o actuar”) se co-determinan.

La trascendencia plural e hiperoperal de esta obra, en medio de las determinaciones del dispositivo gráfico de la historia del arte (especialmente de la fotografía) y de las propuestas que la toman como referente explícito (posteriores a los sucesos político-económicos de 2001), se presenta desde ilimitadas manifestaciones materiales de un mismo concepto (refuncionalizado en diferentes

contextos), problematizando sobre el estatuto y la función de la obra de arte en la contemporaneidad y sus posibilidades intertextuales en las sociedades mediatizadas. Las diversas lecturas de la obra (incluidas también las de la prensa y los artistas – sean protagonistas o de los que pretenden hacer un homenaje a la experiencia-) operan de manera tal que se convierten en reguladoras de su estatuto, en parte constitutiva del lugar que ocupa en el campo artístico.

4. Conclusiones

Las nuevas miradas sobre los medios y las tecnologías permiten reconocerlos no sólo como soportes artísticos sino como reconfiguradores de los tradicionales estatutos de original y copia, de obra de arte única y múltiple. La reducción del *objeto* al *acto* y de éste a su *concepto*, implica ciertos desplazamientos: desde una descripción a una definición, desde una manifestación a un objeto de inmanencia conceptual, que no sólo son posibles por el cambio de paradigma estético sino por el funcionamiento atencional de la recepción.

El nuevo estatuto de la imagen apropiada desde la reproducción, la transposición o la cita se instala en tanto previsibilidad social de reconocimiento del discurso artístico. Esto plantea la relación intertextual entre las obras y sus modalidades de trascendencia contemporáneas como un fenómeno institucionalizado propio de un estilo de época en el que arte y medios no se constituyen como campos escindidos. Por lo tanto, las obras conceptuales *delimitan restricciones de dispositivo que le son propias*, en tanto se *manifiestan* plural e hiperoperalmente. Esto revalida que *el cambio de soporte y de marco de referencia contextual no modifica la inmanencia conceptual de la obra*, confirmando que las conceptuales no participan del fenómeno reproductivo: original y copia se desplazan por obra A y obra B de una inmanencia conceptual plural e hipertextual.

Así, *Tucumán Arde* se inscribe desde estas nuevas consideraciones estatutarias. Sus modos de trascendencia (por inmanencia plural, manifestación parcial indirecta hipertextual y pluralidad operal) describen como operaciones productivas no sólo las constitutivas del proceder del artista y de la historia anterior de la obra, sino los efectos y reconocimientos posteriores a la misma, en este caso: las lecturas

de la historia del arte argentino no sólo por parte de los propios historiadores y curadores sino de los artistas.

De esta manera, la conceptualidad desmaterializa el objeto artístico tradicional, pero aporta otras materialidades posibles de ser conservadas, exhibidas, utilizadas como documento o fuente histórica, como ser los discursos del propio artista, de los medios de comunicación y de la propia historia del arte. Esto habilita un modo de construcción discursiva a partir de posibilidades artísticas que sustituyen la naturaleza procesual e ideal de las obras por un nuevo estatuto de materialidad. En este sentido, Longoni y Mestman afirman algo que ofrece la posibilidad de replantearse:

¿Qué queda hoy de “Tucumán Arde” y de las otras acciones que componen el itinerario del ‘68? En gran medida, estas intervenciones vanguardistas son “textos sin texto”. Los retazos que hemos encontrado de lo que fue la materialidad de las obras (documentos internos, declaraciones, volantes, gacetillas, obleas, fotos) se entremezclan, formando un mosaico (muchas veces disonante, superpuesto) con las versiones que la historia del arte ha ido legitimando y con los recuerdos actuales de los que fueron sus protagonistas. Es –en parte- la desaparición o la dispersión de su soporte material lo que alimenta la aparición de versiones contrapuestas. Pero también la disputa,

treinta años después, por definir el sentido de esa experiencia radical.^{xlvi}

Así, ciertos giros teóricos son posibles por los modos de inmanencia y trascendencia de este tipo de obras, y por su abordaje desde categorías estéticas propias de un modo de operar contemporáneo. Pensando desde Genette, la relación estética y la función artística de las obras conceptuales se construyen a partir de síntomas que vinculan al objeto con “indicios de artisticidad atencional”, ya que nada es en sí mismo una obra de arte sino que todo se determina desde la recepción y los comportamientos genéricos.

5. Bibliografía

- Battock, Gregory (ed.). *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1977 [1973].
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1990.
- Correbo, María Noel. “Posibilidades reproductivas y transpositivas de las obras conceptuales”, en: *Ier. Congreso Iberoamericano de Investigación*

Artística y Proyectual, La Plata, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2005, CD.

-Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999

-Fevre, Fermín. “*La crisis de las vanguardias*”, en: Haber, Abraham. *La pintura argentina*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1975

-Genette, Gérard. *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.

-----*La obra del arte*. Barcelona, Lumen, 1997

----- *La obra del arte II. La relación estética*. Lumen, Barcelona, 2000

-Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001

-Guasch, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza, 2001

-Haber, A. *Vanguardia y Tradición*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1975

-Koldobsky, Daniela. “Memoria mediática versus arte efímero”, en: EnIAD, UNLP, La Plata, 2002

-Longoni, Ana y Mestman, Mariano. *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*. *Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000

-Longoni, Ana. “El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia”, en: “*Poderes de la imagen*”. *I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2001, CD.

-Longoni, Ana. *¿Tucumán sigue ardiendo?* En página web: *Arteamérica*.

<http://www.arteamérica.cu/8/dossier/longoni.htm>, 2005

-López Anaya, Jorge. *Historia del arte argentino*. Emecé, Buenos Aires, 1997

-Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1997 [1972/1974]

-Pacheco, Marcelo. “Vectores y vanguardias”. En: *Revista Internacional de Arte Lápis* n° 158-159, Publicaciones de estética y pensamiento, Madrid, 1998

-Pinto De Almeida, Bernardo. “De la reproducción”, en: *Revista Internacional de Arte Lápis*, n° 128-128, Madrid, Publicaciones de estética y pensamiento, 1995

-Prada, Juan Luis Martín. *La apropiación Posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la Posmodernidad*. Madrid, Fundamentos, 2001 [1998]

-Romero Brest, Jorge. *El arte en la Argentina*. Buenos Aires, Paidós, 1969

-Schaffer, Jean Marie. *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*. Cátedra, Madrid, 1990

-Steimberg, Oscar. *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Atuel. Buenos Aires, 1993

-Steimberg, Oscar y TRAVERSA, Oscar. *Estilo de época y comunicación mediática*, Buenos Aires, Atuel, 1997

-Traversa, Oscar. “Carmen, la de las transposiciones”. Primer Congreso Nacional de Semiótica, La Plata, 1986

-Verón, Eliseo. *La semiosis social*. Buenos Aires, Gedisa, 1987

Notas:

ⁱ Elección fundamentada más adelante.

ⁱⁱ Battcock, G. (ed.). *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1977.

ⁱⁱⁱ Guasch, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Alianza, Madrid, 2001. Lo enmarca en el capítulo denominado “De la forma a la idea. La desmaterialización de la obra de arte”, en el que incluye también al arte minimal, a las formas procesuales del arte de la tierra y del cuerpo, al activismo y arte povera.

^{iv} Guasch, A. M. Ibidem. Pag. 177

^v Marchan Fiz, S. 1997. Op. Cit. Este autor, a diferencia de Guasch estructura su teoría separando los “Nuevos comportamientos artísticos y extensión del arte” (nombre de uno de los capítulos) de “El arte conceptual y su inversión”; en el primero incluye al arte objetual, los espacios lúdicos y ambientaciones, los happening, fluxus y accionismos, y al povera y land art; y, en el segundo, al arte de comportamiento y body art, y las tres vertientes del conceptual (lingüística, empírico-medial e ideológica).

^{vi} Marchan Fiz, S. Ibidem. Pag.2’68. Esto se relaciona directamente con lo ya mencionado sobre las diferentes posturas respecto a la desmaterialización en una obra conceptual.

^{vii} Genette, G., 1997. Op. Cit.

^{viii} Cabe aclarar que Genette toma términos (como los de los regímenes Autográfico y Alográfico) e influencias del filósofo nominalista Nelson Goodman, desarrollados en *Lenguajes del arte*, 19’68.

^{ix} Genette, G. Ibidem. Pag. 1’68

^x Genette, G. Ibidem. Pag. 165-166

^{xi} Genette, G. *La obra del arte II. La relación estética*. Lumen, Barcelona, 2000

^{xii} Genette, G. 1997. Op. Cit. Pag. 172

^{xiii} Genette, G. Ibidem. Pag. 174

^{xiv} Genette, G. 1997. Op. Cit. Pag. 17

^{xv} Genette, G. Ibidem. Pag. 187

^{xvi} Genette, G. Ibidem. Pag. 28

^{xvii} Las manifestaciones indirectas y parciales son el segundo modo de trascendencia según el autor. A partir de este tipo de recursos técnicos se conocen tanto las obras del pasado (mosaicos bizantinos destruidos por alguna guerra) como las efímeras (de land-art, happening, acciones, empaquetamientos monumentales, etc.), por lo que su consumo posterior se establece a través de estas manifestaciones que circulan vía carteles, fotos y otros documentos. Estas tendencias están constitutivamente destinadas a la recepción indirecta

^{xviii} Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, 1990

^{xix} Ibidem. Pag. 22

^{xx} Pinto de Almeida, B. Ibidem. Pag.104

^{xxi} Steimberg, O. y Traversa, O. 1997. Op. Cit.

^{xxii} Cfr. con Genette, G. (1997) y los modos de trascendencia anteriormente desarrollados.

^{xxiii} Steimberg, O. Ibidem. Pag. 98

^{xxiv} En el caso nacional: gobierno militar que produce estancamiento económico, censura, represión cultural, entre otras cosas. Ver: López Anaya, J.; Glusberg, J.; Romero Brest, J.; Longoni, A. y Mestman, M.; Giunta, A. Cfr. el apartado Bibliografía.

^{xxv} El listado de participantes que figura en la declaración repartida durante la muestra en Rosario es el siguiente: María Elvira Arechavala, Beatriz Balvé, Graciela Borthwick, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Jorge Cohen, Rodolfo Elizalde, Noemí Escandell, Eduardo Favario, León Ferrari, Emilio Ghilioni, Edmundo Giura, María Teresa Gramuglio, Marta Greiner, Roberto Jacoby, José María Lavarello, Sara López Dupuy, Rubén Naranjo, David de Nully Braun, Raúl Pérez Cantón, Oscar Pidustwa, Estella Pomerantz, Norberto Púzzolo, Juan Pablo Renzi, Jaime Rippa, Nicolás Rosa, Carlos Schork, Nora de Schork, Domingo Sapia y Roberto Zara. También trabajaron en la idea y realización Margarita Paksa y Pablo Suárez, pero no firmaron. Longoni, A. y Mestman, M. *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el ‘68 argentino*. El cielo por asalto. Buenos Aires, 2000

^{xxvi} “Los realizadores informaron que trabajaban sobre generalidades tales como “la presencia de los medios de difusión en la vida contemporánea”, “la transmisión de la obra de los creadores en los medios populares” y “la significación de la noticia y sus posibilidades desde el arte y la cultura”. En: Longoni, A. y Mestman, M. Ibidem. Pag. 157

^{xxvii} Longoni, A. y Mestman, M. Ibidem. Pag. 164

^{xxviii} en términos de Massota, O. como característica –junto a las ambientaciones- de la estética contemporánea. 1970. Op. Cit.

^{xxxix} Longoni, A. y Mestman, M. *Ibidem*. Pag. 238

^{xxx} La inclusión de la obra en el Arte conceptual es cuestionada por algunos de los artistas participantes (Ferrari y Renzi) por considerar que de ese modo los absorbe la institución arte, dejando en un segundo plano la dimensión política de sus realizaciones. Por su parte, Marchan Fiz, menciona la obra como perteneciente a la corriente del conceptual empírico-medial, y especialmente con el ideológico por ser parte de los conflictos sociales latinoamericanos (teniendo en cuenta también al Grupo de los Trece).

^{xxxix} Romero Brest, J. *El arte en la Argentina*. Paidós, Buenos Aires, 1969

^{xxxii} Fevre, Fermín. "La crisis de las vanguardias", en: Haber, Abraham. *La pintura argentina*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1975

^{xxxiii} López Anaya, Jorge. *Historia del arte argentino*. Emecé, Buenos Aires, 1997

^{xxxiv} Pacheco, Marcelo. "Vectores y vanguardias". En: Revista Internacional de Arte *Lápiz* n° 158-159, Publicaciones de estética y pensamiento, Madrid, 1998

^{xxxv} Giunta, A. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años '60*. Paidós, Buenos Aires, 2001

^{xxxvi} Giunta, A. Catálogo de la I Bienal de Artes Visuales del Mercosur, Porto Alegre, 1997, pag. 521. Op. Cit. Pag. 172

^{xxxvii} Longoni, A. y Mestman, M. 2000. Op. Cit.

^{xxxviii} Traversa, O. 1986. Op. Cit. Pag. 4

^{xxxix} De ahora en más se hace específica referencia al texto de Longoni, A. y Mestman, M. 2000. Op. Cit.

^{xi} Longoni, A. y Mestman, M. 2000. Op. Cit. Pag. 178

^{xli} Archivo de Graciela Carnevale.

^{xlii} CCPE, AECID. Trabajo realizado conjuntamente por: Graciela Carnevale, Fernando Davis, Ana Longoni y Ana Wandzik.

^{xliii} "(...) las referencias son frecuentes y variadas. Tucumán Arde es el nombre de un bar ubicado en la avenida principal de la ciudad de Luján, y en su homenaje uno de los grupos de contra-información que emergen luego de la revuelta popular de fines de 2001 se llamó "Argentina arde" (...) A lo largo de los 90, década marcada por el desguace del Estado y la vacua ostentación de los "éxitos" neoliberales del menemismo, emergieron algunos grupos aislados de artistas que promovieron acciones en la calle y también en espacios artísticos: En Trámite (Rosario), Costuras Urbanas (Córdoba), Escombros (La Plata), la Mutual Argentina y Zuco No Es (Buenos Aires); y dos, que subsisten hasta hoy: el GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera, cuyos comienzos están fuertemente emparentados con la aparición de HIJOS, el organismo de derechos humanos que nuclea a hijos de desaparecidos, exiliados y militantes de los años 60-70, muchos de los cuales entraban a la edad adulta en ese entonces. Ambos grupos colaboraron activamente en la realización de los *escraches*, modalidad que surge para impulsar la "condena social" a los represores dejados en libertad o directamente no juzgados, a partir de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, y del decreto de indulto otorgado por Menem". Longoni, A. 2005

^{xliv} GENETTE, Gérard: *Ibidem*, pág. 10

^{xlv} Longoni, Ana. "¿Tucumán sigue ardiendo?", escrito originalmente para la exhibición "Collective Creativity",

Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Alemania, Mayo a Julio de 2005, curada por "What, How & for Whom / WHW" de Zagreb, Croacia

^{xlvi} Longoni, A. y Mestman, M. 2000. Op. Cit. Pag. 266